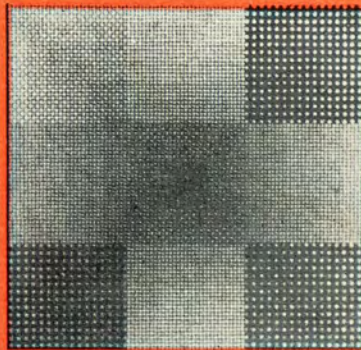
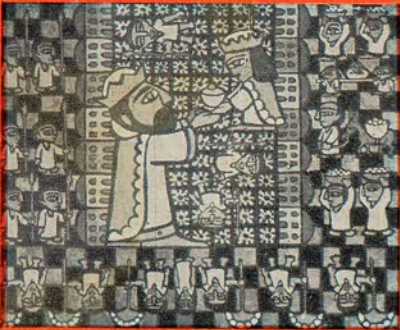
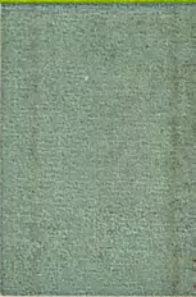


HABITAT

Set./Out. 1964

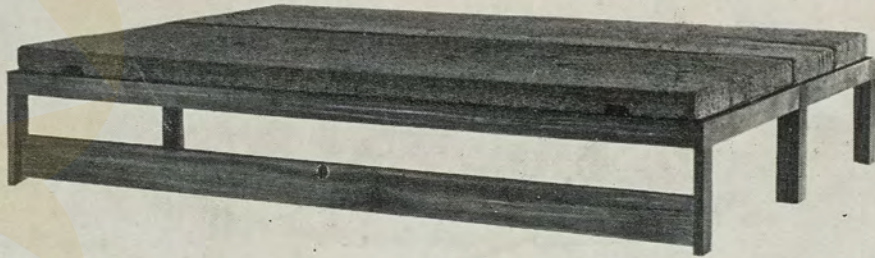
79

arquitectura - interiores
artes plásticas - artesanato



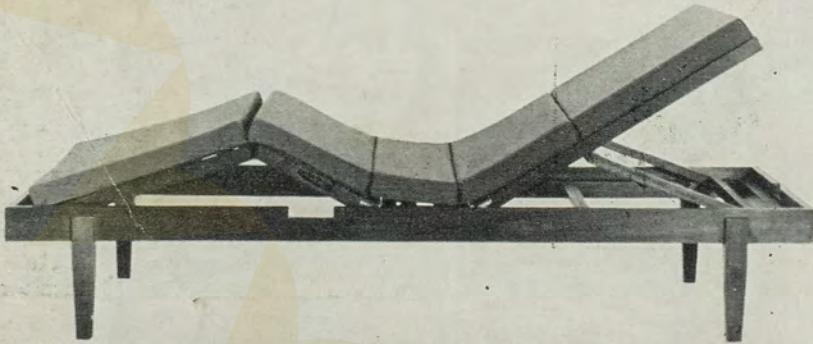
ambiente

A



SOC 1
ESP 3

CAD 9 POL 21



- SOC 1 sofá cama de casal: estrutura de madeira maciça, estofamento de espuma de plástico. desenho de Carl Heinz Bergmiller e equipe
- ESP 3 espreguiçadeira de graduar. desenho de Carlo B. Fongaro
- CAD 9 cadeira de sala de jantar, assento estofado desenho de Carlo B. Fongaro
- POL 21 poltrona "concha" em duas peças autônomas. desenho de Lina Bó

direitos autorais reservado no Brasil e exterior

Peça informações completas

ambiente

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

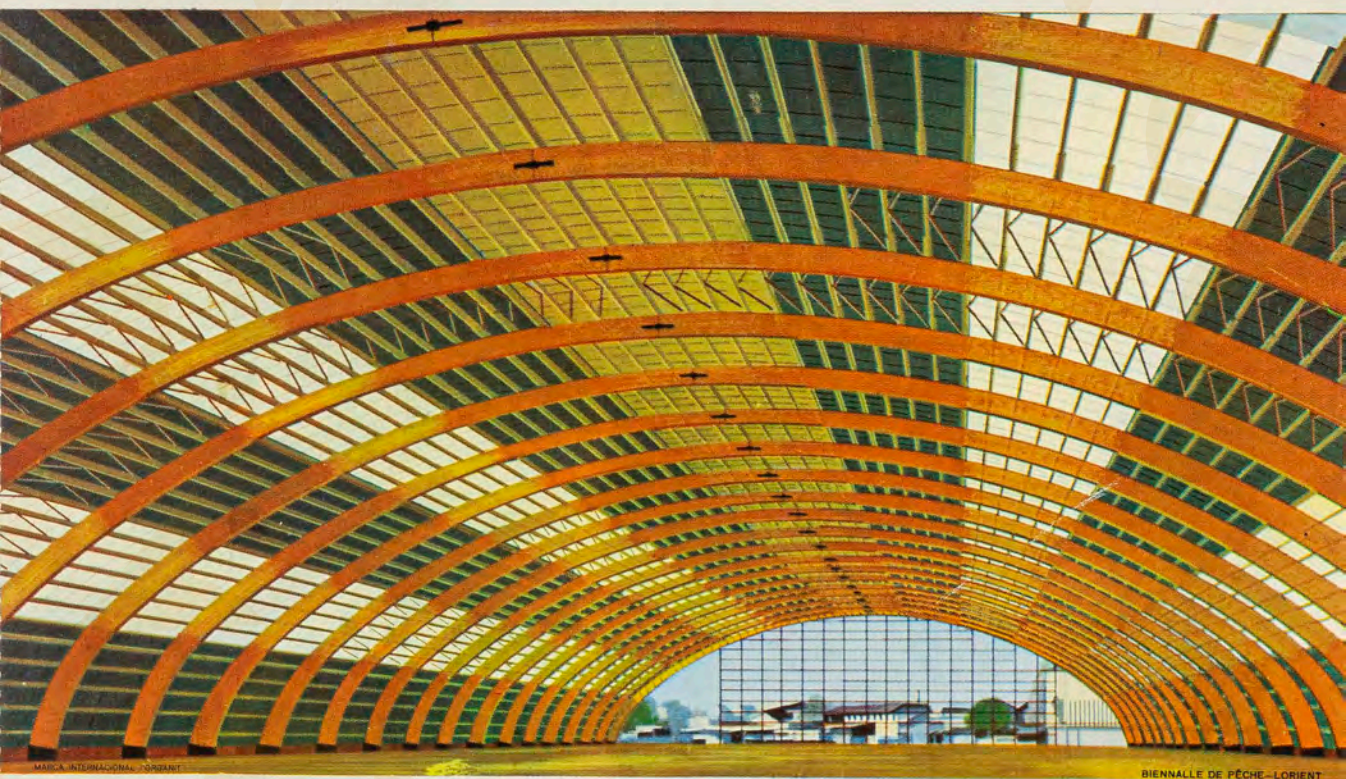
Concessionárias:

"Spazio": Rua Barata Ribeiro 200 F Rio
"A Suprema": Avenida Sete 58 Salvador
"Bel-lar": Avenida Imperatriz 50 Recife

leves... sólidos... inalteráveis... não inflamáveis... fáceis de colocar... alto índice de transmissão de luz... resistentes...

ondulados **ELVIC**
EM PVC RÍGIDO

**criam nôvo conceito
na moderna técnica da
construção da cobertura**



Apresentando características absolutamente inéditas, os **Ondulados ELVIC** em **PVC** rígido oferecem a solução para as novas concepções arquitetônicas e para os mais variados problemas da cobertura. Fornecidos em qualquer comprimento, permitem a cobertura em arco, mesmo de grandes áreas. Os **Ondulados ELVIC** em **PVC** rígido são apresentados em 3 módulos e em 5 cores translúcidas e 5 cores opacas.

UM PRODUTO



INDÚSTRIAS QUÍMICAS ELETRO CLORO S. A.

RUA XAVIER DE TOLEDO, 123 - 8.º ANDAR - TEL. 37-0516 - SÃO PAULO

RUA ALM. BARROSO, 91 - 3.º AND. - CONJ. 304 - TEL. 22-0080 - RIO DE JANEIRO

NÃO INFLAMÁVEIS

Testes realizados pelo Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT), e Instituto Nacional de Tecnologia (INT) classificaram os Ondulados ELVIC em PVC rígido como não inflamáveis. Não propagando a chama, podem, desta forma, ser considerados como material de segurança nas construções.

APLICAÇÕES

Fornecidos em qualquer comprimento, os Ondulados ELVIC em PVC rígido são de aplicação extremamente variada: coberturas plana ou em arco — "sheds" — lanternins — clarabóias — tetos ornamentais — balcões — fachadas — divisões, etc.

FACILIDADE DE COLOCAÇÃO MÓDULOS

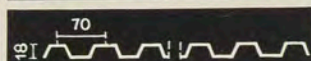
Os ONDULADOS ELVIC podem ser serrados, parafusados e trabalhados com ferramentas comuns.



Onda 76 x 16 (para acoplamento com placas de alumínio)



Onda 177 x 51 (para acoplamento com placas de amianto-cimento)



Onda "GRECA" 70 x 18 (módulo original)

CÔRES

TRANSLÚCIDAS: neutra, verde, azul, vermelha e amarela
OPACAS: cinza, verde, azul, marfim e branca

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

• Espessura: 1,2 mm aproximadamente
• Pêso: 2,2 kg/m ²
• Pêso específico: 1,4 kg/dm ³
• Coef. transmissão luminosa: até 75%, conforme a cor
• Absorção de água: praticamente nula
• Dilatação: 0,005 m/m, para uma temperatura de 0 a 100°C
• Coef. Transmissão calorífica: k=3,5 kcal/m ² h °C
• Resistência à tração: 500 a 600 kg/cm ²

OUTRAS CARACTERÍSTICAS

Módulos	76	177	70
Largura total	900	920	1090
Largura útil	800	875	1040
N.º de ondas	12	5 ½	16
Recob. longit.	1 onda	½ onda	1 onda
Espaç. entre apoios	1080 mm	1385 mm	1080 mm
Beiral	máx. 15 cm sem apoio		

Nosso Departamento Técnico está apto a oferecer quaisquer esclarecimentos e novas sugestões para a aplicação dos ONDULADOS ELVIC.

ONDULADOS

ELVIC

EM PVC RÍGIDO

UM PRODUTO



INDÚSTRIAS QUÍMICAS ELETRO CLORO S.A.

Rua Xavier de Toledo, 123 - 8.º andar - Tel. 37-0516 - São Paulo
Rua Alm. Barroso, 91 - 3.º and. - Conj. 304 - Tel. 22-0080 - Rio de Janeiro



— 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

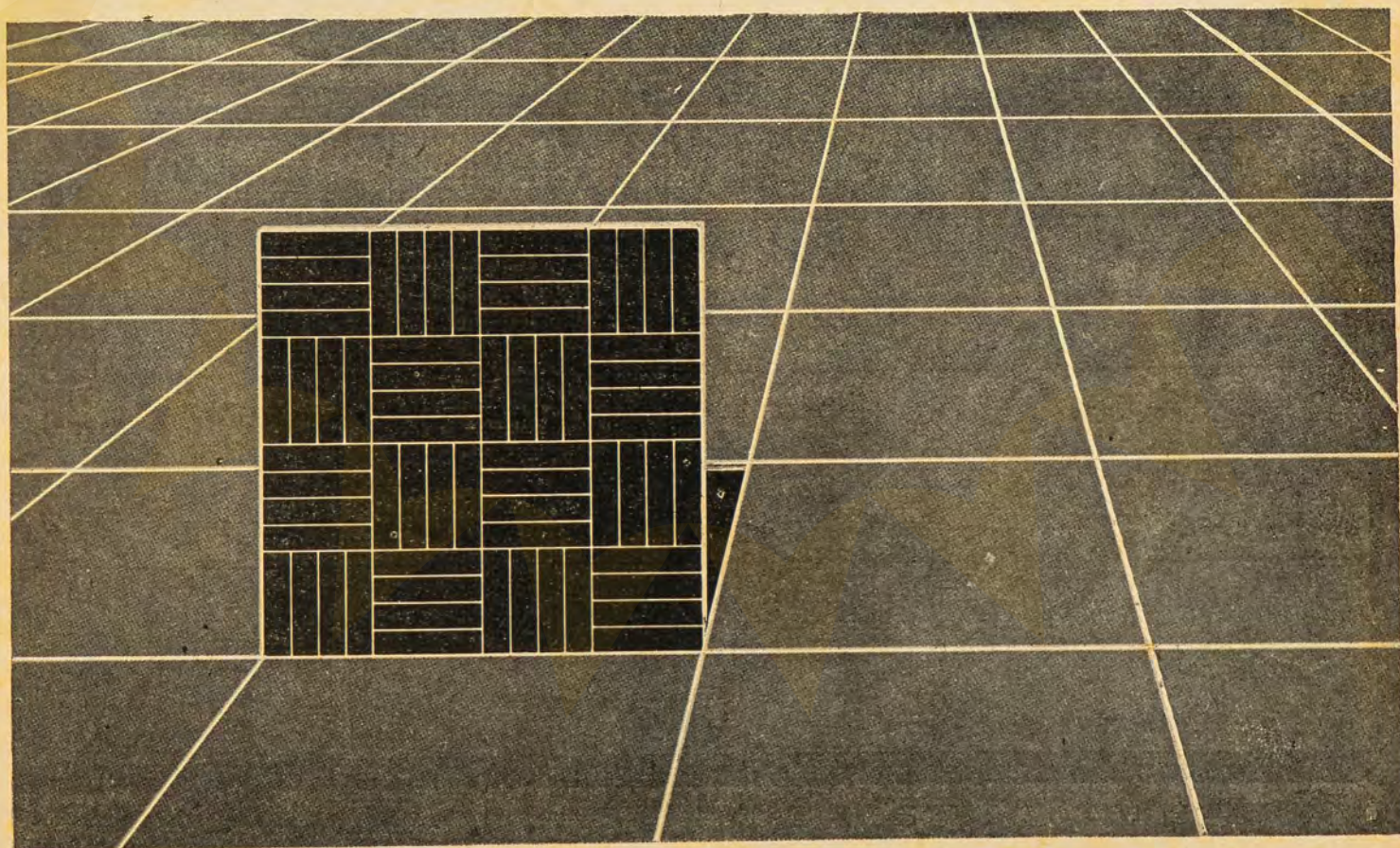
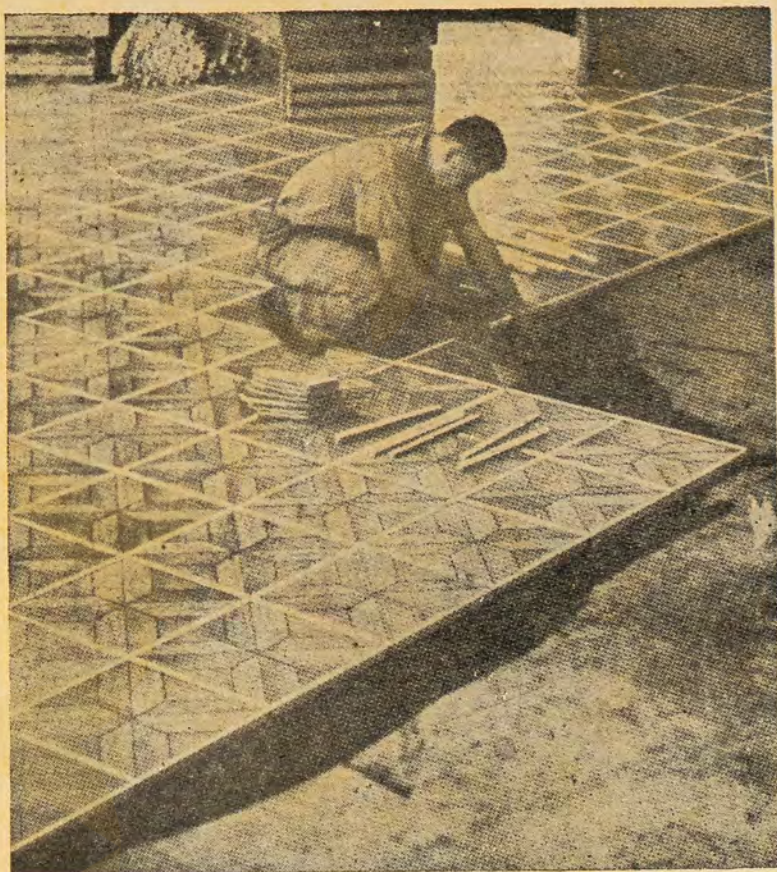
CASAS — TERRENOS — TERRAS PARA AGRICULTURA

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



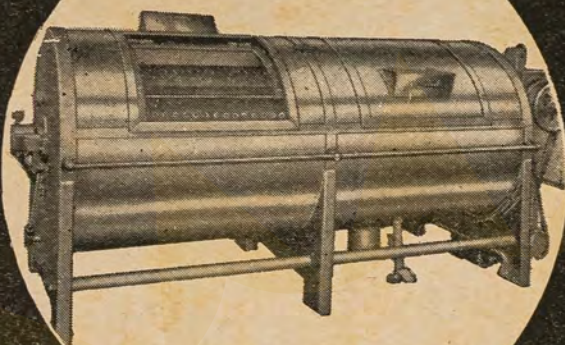
PEDRO KAPOR

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

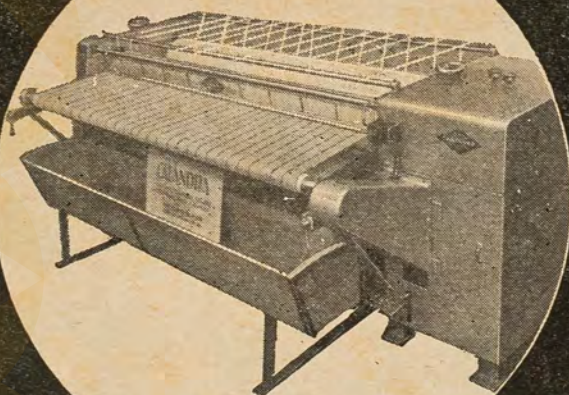


TACOS INDUSTRIAIS

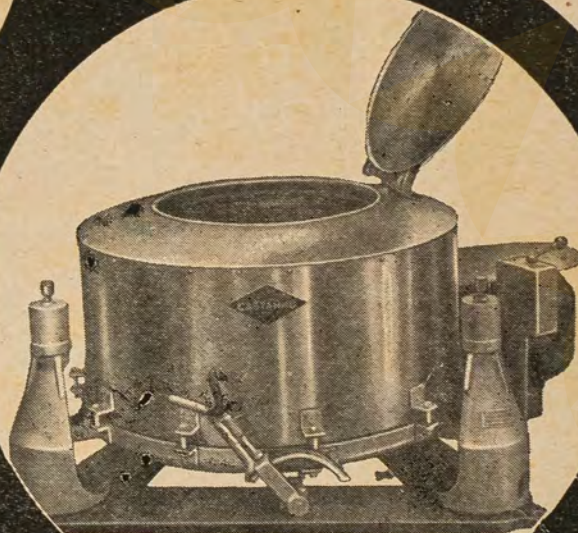
MAQUINAS PARA LAVANDERIAS



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

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

SALVADOR

Est. da Bahia

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

PORTO ALEGRE

Est. do Rio Grande do Sul

João F. de Freitas — Av. Bento 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

BELÉM

Est. do Pará

Miranda & Cia. — Travessa Campos Sal-
les, 205 — Cx. Postal, 264 — Fone: 4827

JUIZ DE FORA

Estado de Minas Gerais

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

MANAUS

Estado do Amazonas

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

LÂMINAS



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.

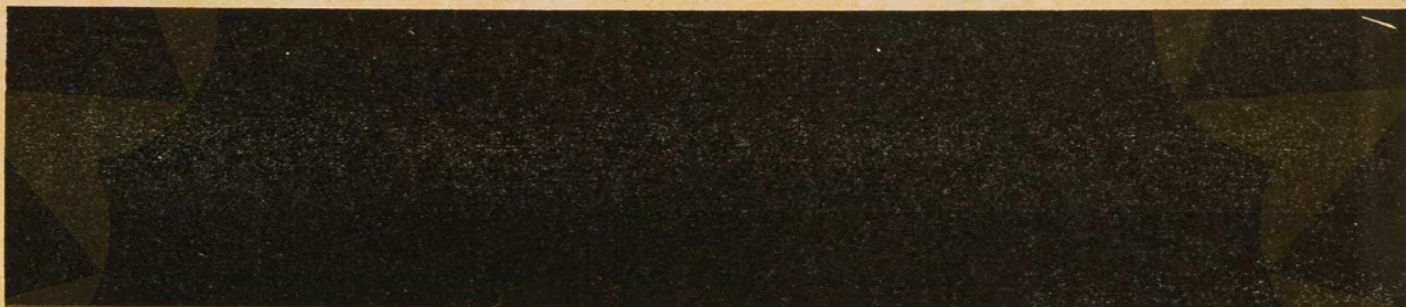
Johnson & Johnson — GARANTIA DE QUALIDADE

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.

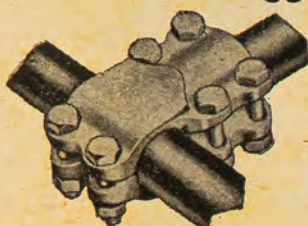
RUA ALMEIDA TORRES, 119 - TELEFONE 31-0278 - SÃO PAULO

MILHÕES DE PEÇAS EM TODO O BRASIL

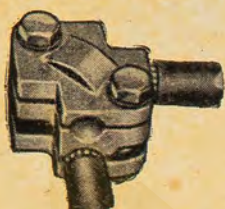
ELTEC

TRADIÇÃO E QUALIDADE

CONECTORES

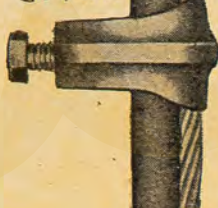


Tipo C 4-A



Tipo C-5-A

Tipo C 22-A



Tipo C1-A



Tipo T 4-3S



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-1A



TIPO TB 4



TIPO EX-CL-15

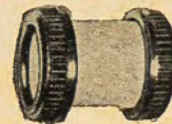


TIPO EL-CTR/X

MATERIAL DE INSTALAÇÃO



TIPO BR-A



TIPO BU



TIPO BRB-A



TIPO PAS



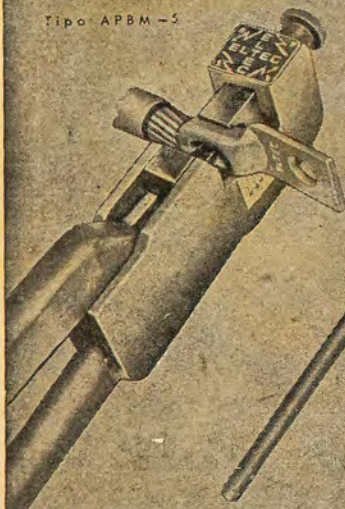
TIPO CH-A



TIPO TLI-1A

ELTECOPRESS

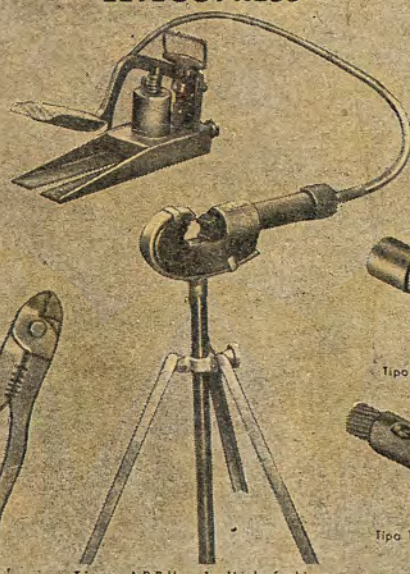
TIPO APBM-5



TIPO APCM-2



TIPO APBM-3



TIPO APBH-1-Hidráulico



TIPO LAC-14A



TIPO TPT-1C



TIPO TAB-4A



TIPO TAB-5A



TIPO TPT-2F



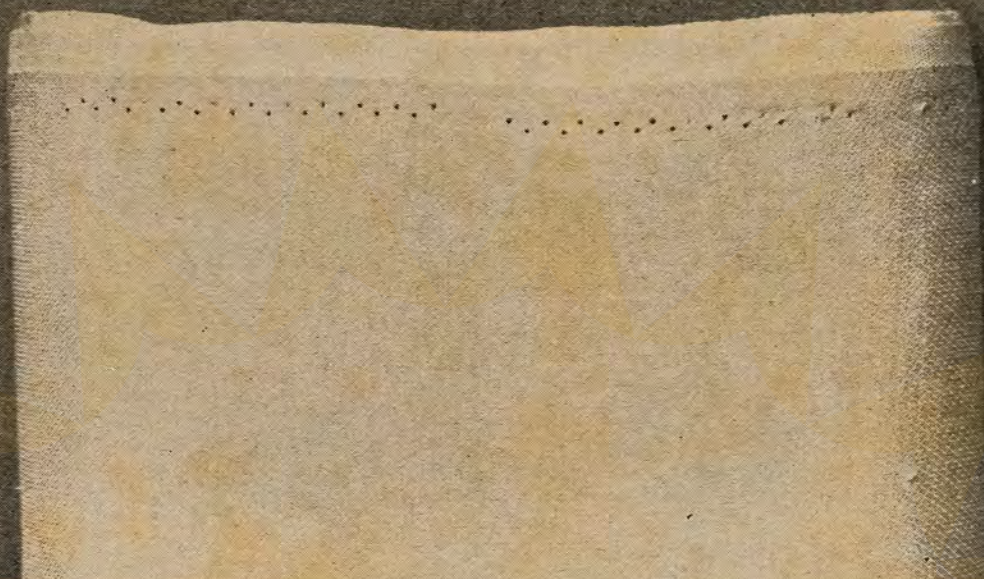
TIPO LAB-1A



TIPO LAC-11A

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

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, tórris 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

ÍNDICES DE TRANSMISSÃO (típicos)

Radiação calórica total	53 %	46 %
Luz visível	78 %	74 %
Pêso 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

ÍNDICES DE TRANSMISSÃO (típicos)

Radiação calórica total	32 %	25 %	20 %
Luz visível	65 %	55 %	48 %
Pêso 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.

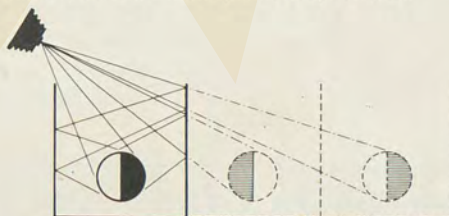
PILKINGTON - líder mundi

—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 tempera 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

Enderço

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



**Antigamente,
ninguém se preocupava com o
tamanho das pias de cozinha**

Nem com o material de que eram feitas: tôdas se equivaliam. Agora existe a PIA CELITE. O caso muda de figura. CELITE é mais profunda. CELITE é de cerâmica duro-vitrificada, imune aos ácidos e detergentes. Sempre lisa, sem imperfeições, não engordura. O esmalte é integrado na peça, a 1.300 graus: nas pias de antigamente, e apenas aplicado, e a temperatura inferior. Por isso CELITE não lasca, nem mancha. E tem a beleza da porcelana — com 7 cores para escolher! Sinceramente, as coisas mudaram. Agora há razões para se examinarem pias de cozinha. E para preferir CELITE.

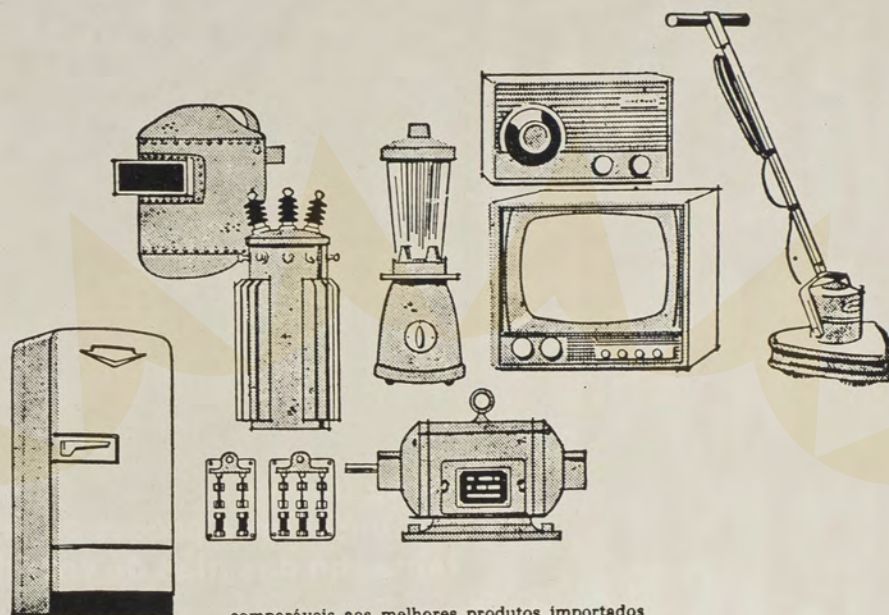


*Vale a pena examinar
uma pia CELITE*

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 Assembléia, 11 - 9.º and. - Telefone 31-0784 - RIO DE JANEIRO



comparáveis aos melhores produtos importados

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

ADAMAS

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

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

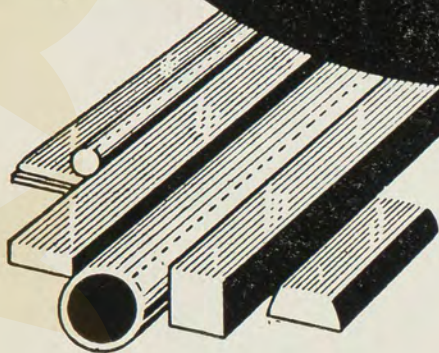


CONSULTE-NOS, SEM COMPROMISSO

Adamas do Brasil s. a.

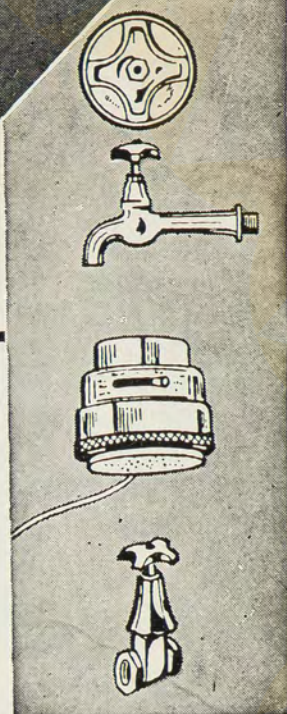
Av. 9 de Julho, 40 — 14.º andar — Telefone: 36-7167 — São Paulo

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

HABITAT

Consulte-nos na construção de sua indústria



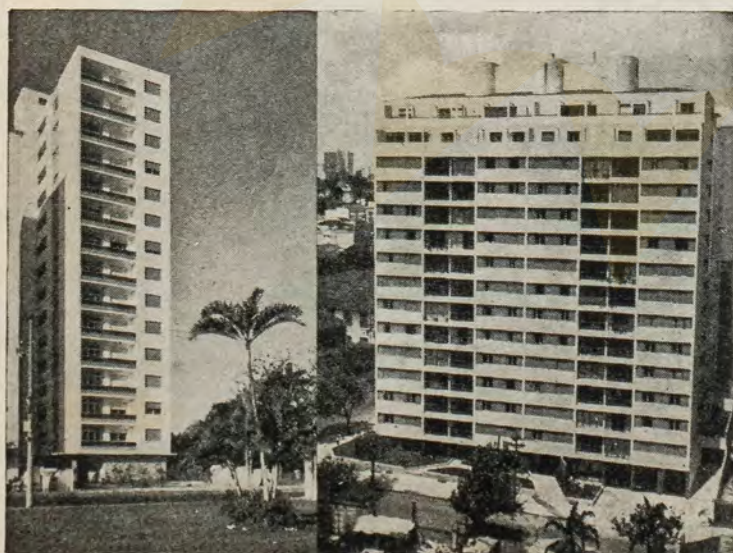
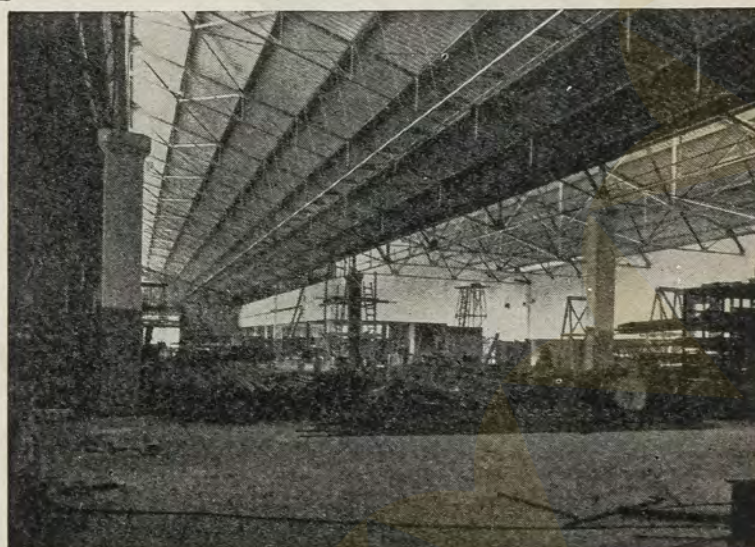
ORGANIZAÇÃO COMPLETA PARA
PROJETOS E EXECUÇÃO DE
OBRAS DE ENGENHARIA CIVIL

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

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 100/93

S. A. DECORAÇÕES EDIS

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

REVESTIMENTOS de
fachadas e interiores em
granito artificial,

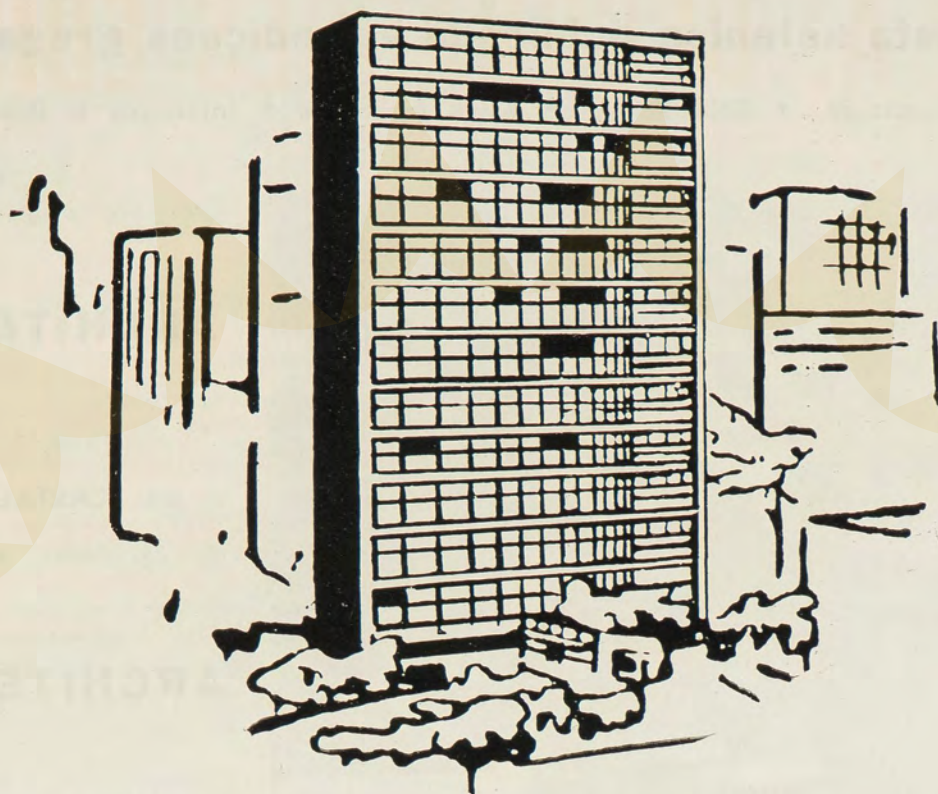
Mosaico vidroso "VIDROTIL"

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

Sob projeto, executamos qualquer
decoração em GESSO
em CIMENTO.

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

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



CONSTRUTORA BOCAINA S. A.

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

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

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 contáto 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

HABITAT

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

79

Ano XIV — Set./Outubro 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,
Florida, 165 - Buenos Aires

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

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

ASSINATURAS

Brasil:
(6 ns. anuais) porte reg.: Cr\$ 1.800,00

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

NÚMEROS AVULSOS
Porte simples: Cr\$ 300,00

Exterior:
Porte registrado: US\$ 1,50

NÚMEROS AVULSOS ATRASADOS:
Porte registrado: Cr\$ 350,00

Exterior:
Porte registrado: US\$ 1,75

SUMÁRIO

- 18 Editorial
- 21 Arquitetura religiosa no Japão
- 25 Arquitetura italiana em 1963
- 31 Arq. Hoover Américo Sampaio
Santa Casa de Misericórdia, São Carlos, Est. S.P.
- 39 Concurso "Boa Forma em Arquitetura", de "O Estado de S. Paulo"
- 51 Novas formas e novas utilidades
- 56 Ambiente Dinucci decoração de interiores
- 61 José Geraldo Vieira
O Grupo de Pesquisas Visuais
- 65 Manuel Germano
O retorno à Prototemática
- 71 J. G. V.
O grafismo antropomórfico
- 75 O Brasil na XXXII Bienal de Veneza
- 79 Rubens Teixeira Scavone
Nelson Leirner
- 80 Emílio Mazza
Reflexões sobre a pintura
- 85 Iniciativa brasileira na Suíça
- 88 Theon Spanudis
A significação americana e mundial de Torrès Garcia
- 92 T. S.
O abstracionismo geométrico da arte islâmica
- 94 T. S.
O dilema profundo e metafísico de Fernand Léger
- 98 A exposição de Henrique Boese, na Galeria Seta de São Paulo
- 99 O pop-art de Ubirajara
- 103 Mosaico

O homem e a paisagem

Promete alcançar a mais ampla ressonância o seminário que sob o título "O homem e a paisagem paulistana", o Instituto dos Arquitetos do Brasil, departamento de São Paulo, realiza em novembro.

A comissão organizadora do importante certame, tem, com tal iniciativa, o propósito de pôr em prática diversas teses aceitas do urbanismo contemporâneo. Por exemplo, em Brasília, verifica-se certa omissão ou inoperância dessas teses em relação a problemas de ordem humana. Consequentemente, surgem, como discussão legítima e oportuna, o problema do homem na paisagem urbana.

O que significa e quais são os componentes dessa paisagem urbana, quais são as disciplinas e os princípios que a norteiam, quem é e como se comporta esse homem que dá conteúdo e utiliza as cidades, qual a relação entre paisagismo, planejamento e arquitetura urbana e os profissionais que militam nesses campos, qual deve ser o preparo escolar desses profissionais, são algumas das questões propostas pelo tema geral.

A discussão de tais problemas deverá dar ao planejamento físico brasileiro, ainda inibido e nos primórdios, uma salutar impregnação de humanidade, diminuindo a ainda existente alienação e inoperância dos planejamentos em relação à vida cotidiana dos habitantes das cidades. Os temas apontados transcendem contudo os aspectos nacionais. Sua discussão pode trazer contribuições originais a um debate já universal: como dar às cidades condições de vida mais humana, qual o papel dos planejadores, arquitetos e paisagistas e qual o resultado obtido no planejamento contemporâneo.

A própria ampliação do tema sugere, porém, a vantagem de reduzir inicialmente o âmbito do debate a uma só cidade — São Paulo.

Esta limitação facilitará a ligação dos problemas técnicos à realidade da vida e do planejamento paulistano.

O temário do conclave, que considera cinco itens fundamentais, ficou assim organizado.

1 — A paisagem natural: a) o que é paisagem natural; seu equilíbrio natural e os desequilíbrios decorrentes da ação humana; como o homem contemporâneo encara (e utiliza) a paisagem natural e suas modificações; b) a região de São Paulo; o planalto paulistano, seu clima e cobertura vegetal; o sítio urbano de São Paulo; decorrências climáticas e topográficas na implantação da cidade, no desenvolvimento morfológico urbano e nas soluções arquitetônicas; c) a atual paisagem natural da região paulistana (reprêsa, rios, áreas verdes, topografia, clima etc.); tendências e possibilidades.

2 — O desenvolvimento histórico da paisagem paulistana: a) o que é a paisagem cultural; suas relações e fundamentações históricas; b) desenvolvimento histórico dos elementos da composição urbana: a arquitetura, a rua, os lotes, a vizinhança, o verde; os elementos culturais alienígenas e indígenas; tecnologia e arte; c) a história de seu planejamento urbano; a legislação e a estrutura administrativa em relação à paisagem urbana.

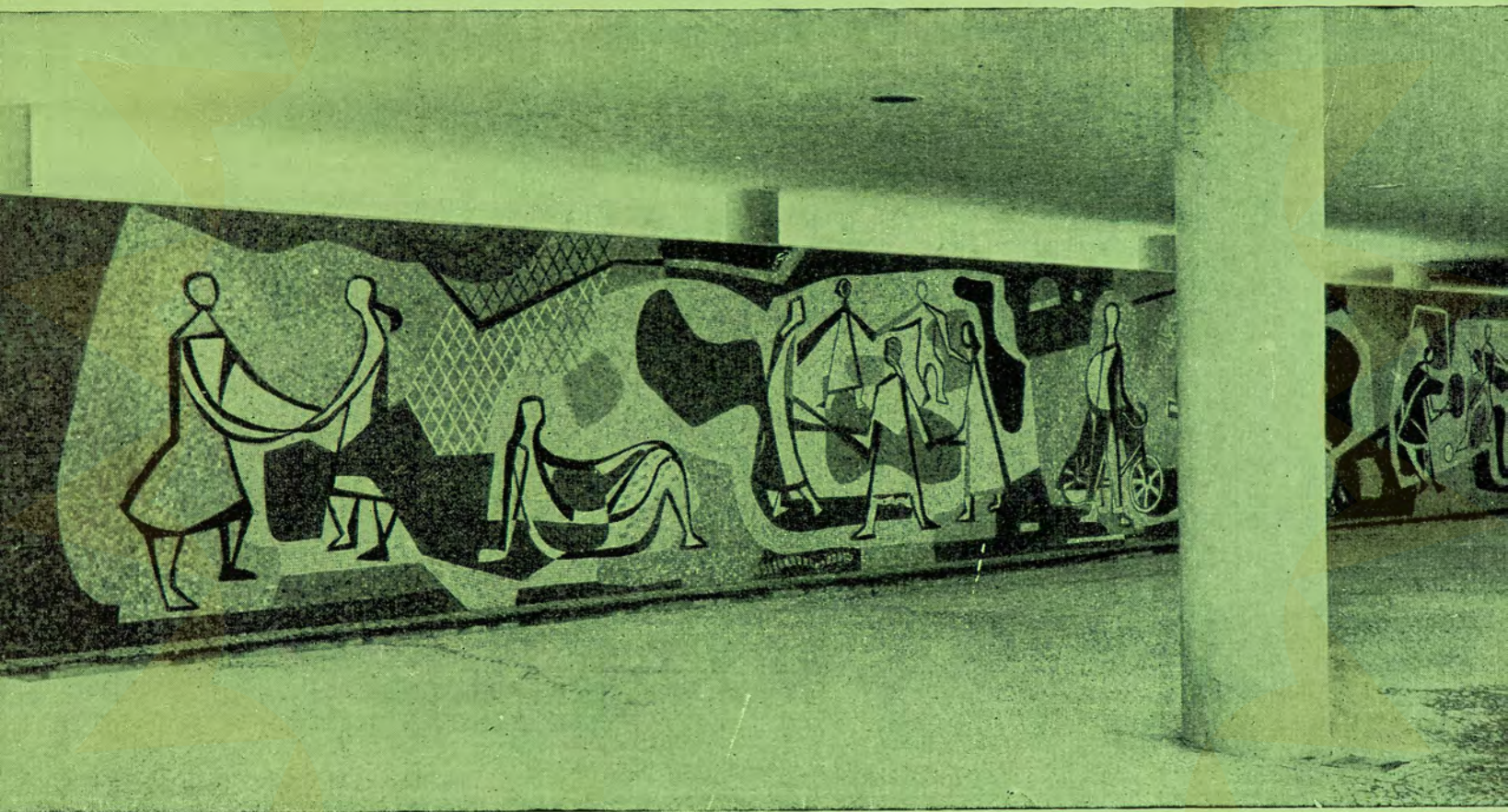
3 — Atual paisagem urbana: a) morfologia geral; áreas edificadas e não edificadas; atuais tendências da estrutura urbana; o equipamento urbano, definição e análise; b) o homem e a paisagem; o tempo livre: responsabilidades públicas e privadas; gabaritos dimensionais, econômicos; esporte e cultura; c) o comportamento coletivo; problemas de comunicação visual e auditiva; transporte, movimento, simultaneidade; a atual arquitetura urbana; a arte na paisagem paulistana; paisagismo como linguagem e como arte.

4 — A prática profissional: a) planejamento e espontaneidade na criação da paisagem urbana; quais os profissionais que intervêm na criação da paisagem; atribuições e campo de ação de urbanistas, arquitetos, paisagistas etc.; o trabalho de equipe; a administração municipal atual e o trabalho profissional; tendências, perspectivas e remuneração; o que é paisagismo.

5 — A formação de paisagistas: a) definição profissional; o ensino do paisagismo; particularização para o Brasil e para São Paulo; relação com o ensino da arquitetura e do planejamento; necessidades e possibilidades atuais.

Mosaico Vidroso

VIDROTEL



Projeto do arq. Roberto Burle Marx

VENDAS:

S A O P A U L O : S/A DECORAÇÕES EDIS — Rua Aguiar de Barros, 59 — Fone: 32-2326
R I O D E J A N E I R O : ARTHUR P. KRUG — Rua Prefeito João Felipe, 328 — Fone: 34-9177
S A L V A D O R : 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

anunciando em tôdas as direções..



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

HABITAT

Editôra Ltda.

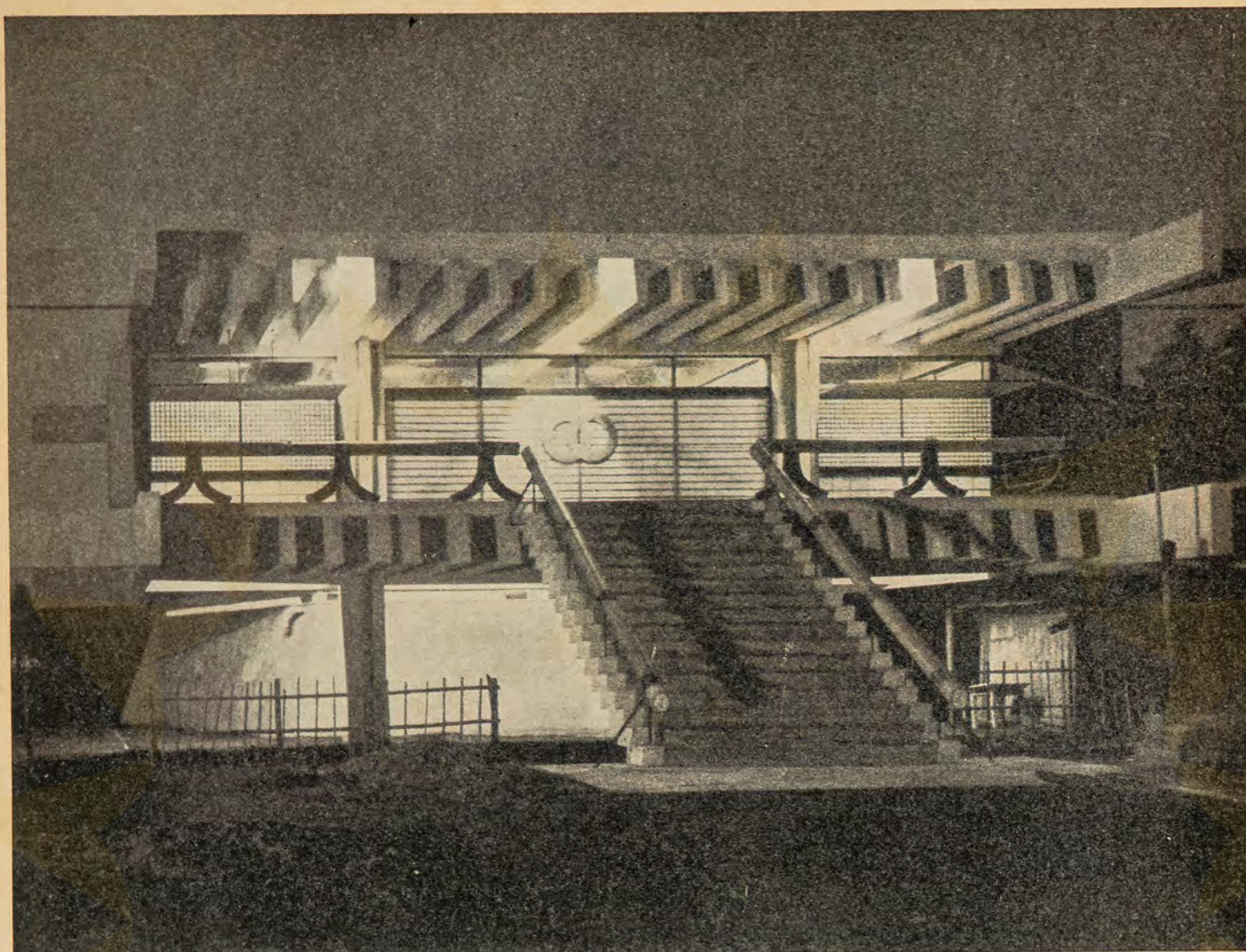
Administração, publicidade, redação e gráfica:

RUA DO LAVAPÊS, 540 - SÃO PAULO

TELEFONES: 35-2837 E 36-3689

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

arquitectura



Templo de Seinenji. Vista noturna da fachada geral.

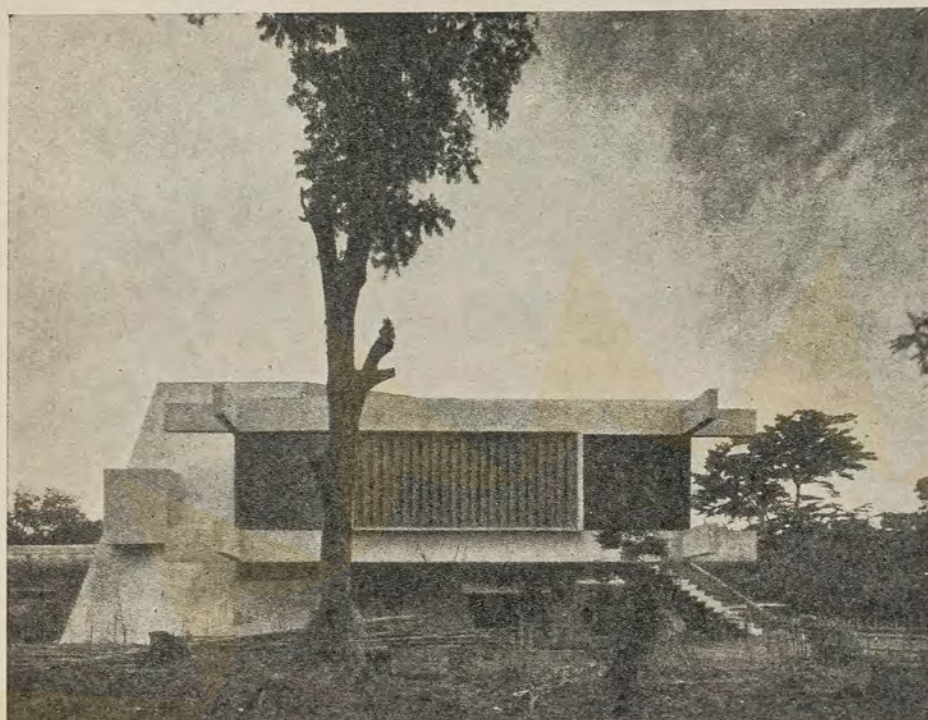
Arquitetura religiosa no Japão

O Japão se coloca, hoje, em posição de acentuado destaque, no consêrto das nações onde a arquitetura alcançou progressos dos mais consideráveis.

Os arquitetos japoneses, mesmo sofrendo a influência de seus colegas ocidentais, nem porisso se esquecem das raízes de seu muitas vêzes milenar país. Nas páginas que se seguem, os leitores poderão verificar que mesmo se utilizando de materiais novos, como o concreto armado, o alumínio e o vidro em parcelas das mais largas e mesmo valendo-se das linhas e dos traços tipicamente ocidentais, a arquitetura tradicional japonesa aqui

desponta de maneira mais que agradável.

A arquitetura de templos no Japão, sempre estêve sujeita a estilos e funções tradicionais e, de certo modo, pouco foi feito no passado com vistas à procura de novas formas que, na realidade, refletisse o progresso do pensamento humano. Os templos aqui apresentados, de novas formas e que foram propostas pelo arq. Nishikawa e Associados, mostram-nos o concreto aparente em tôda a sua exuberante plasticidade e beleza, como a refletir a época atual sem, contudo, de mostrar velhos estilos e tradições milenares.



Fachada do Templo de Seinenji, vista durante a construção.

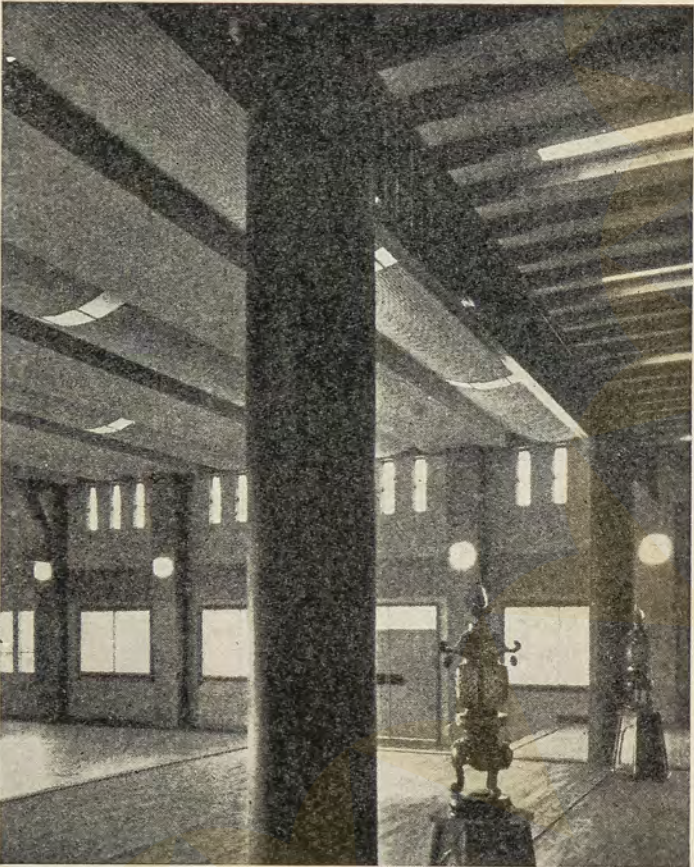
Templo da Shogakuji.



Interior, atrás do altar principal, do Templo de Seinenji.



Fachada principal do Templo de Saihoji.



Interior do Templo de Saihoji.



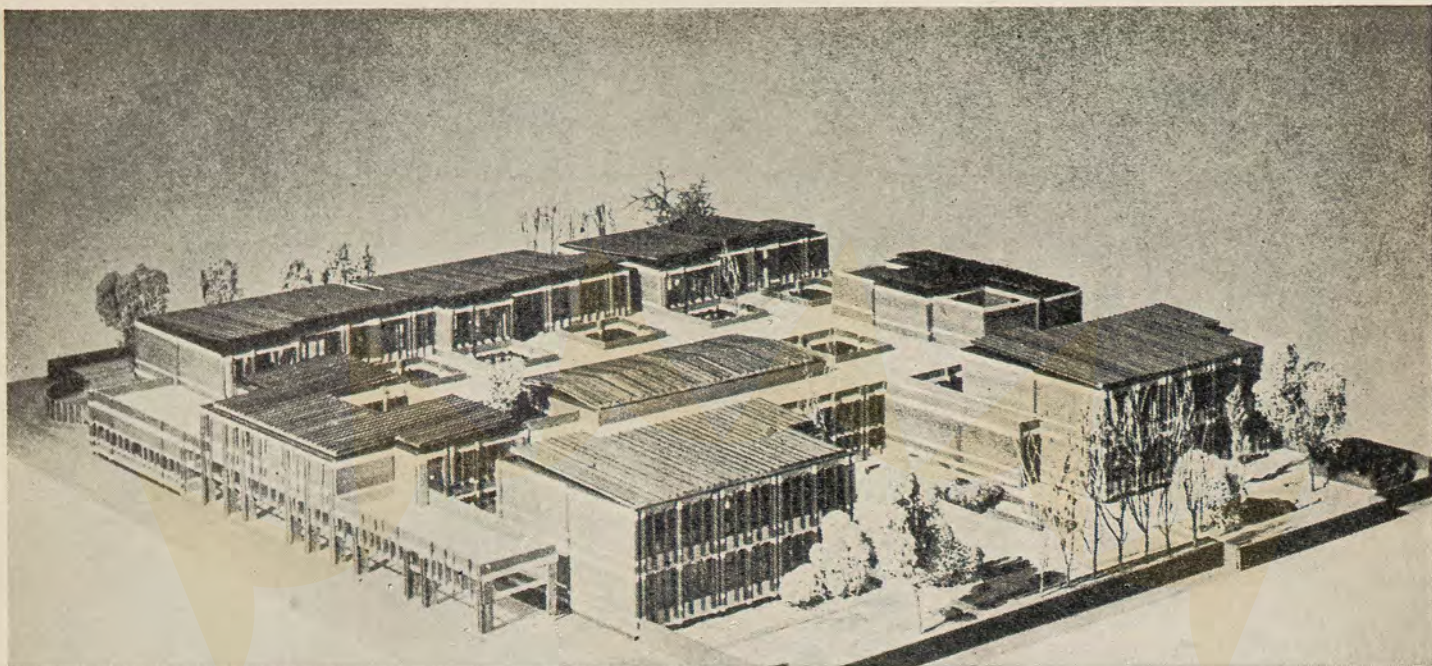
Fachada principal e lado leste do Templo de Saihoji.



Vista lateral da fachada do Templo de Shogakuji.



Entrada principal do Templo de Shogakuji.



Escola elementar em Lorenteggio, Milão

arqs. F. Gorio e M. Vittorini

A XII Trienal promoveu um concurso nacional para projeto de uma escola, sendo que o edital insistiu na necessidade de ampla liberdade aos concorrentes. Um ponto, entretanto, deveria ser levado em conta: os princípios pedagógicos atuais deveriam merecer o máximo de atenção.

O projeto aqui apresentado já é uma segunda fase do elaborado e se refere ao concurso para ereção de uma escola municipal de Milão, localizada em Lorenteggio. A área do terreno é de 7.500 m². Cada um dos edifícios de dois andares, compreende cinco núcleos didáticos, tendo cada um duas classes com

os respectivos complementos, como sanitários, vestiários para professores, bem assim, amplos espaços para recreação.

No centro do edifício principal encontra-se o átrio, o auditório, o refeitório e os demais serviços. Os edifícios serão todos construídos em cimento armado e alvenaria.

Arquitetura italiana em 1963

Os projetos aqui apresentados foram selecionados pela importante revista italiana "Edilizia Moderna" que os publicou sob o título "Arquitetura Italiana em 1963".

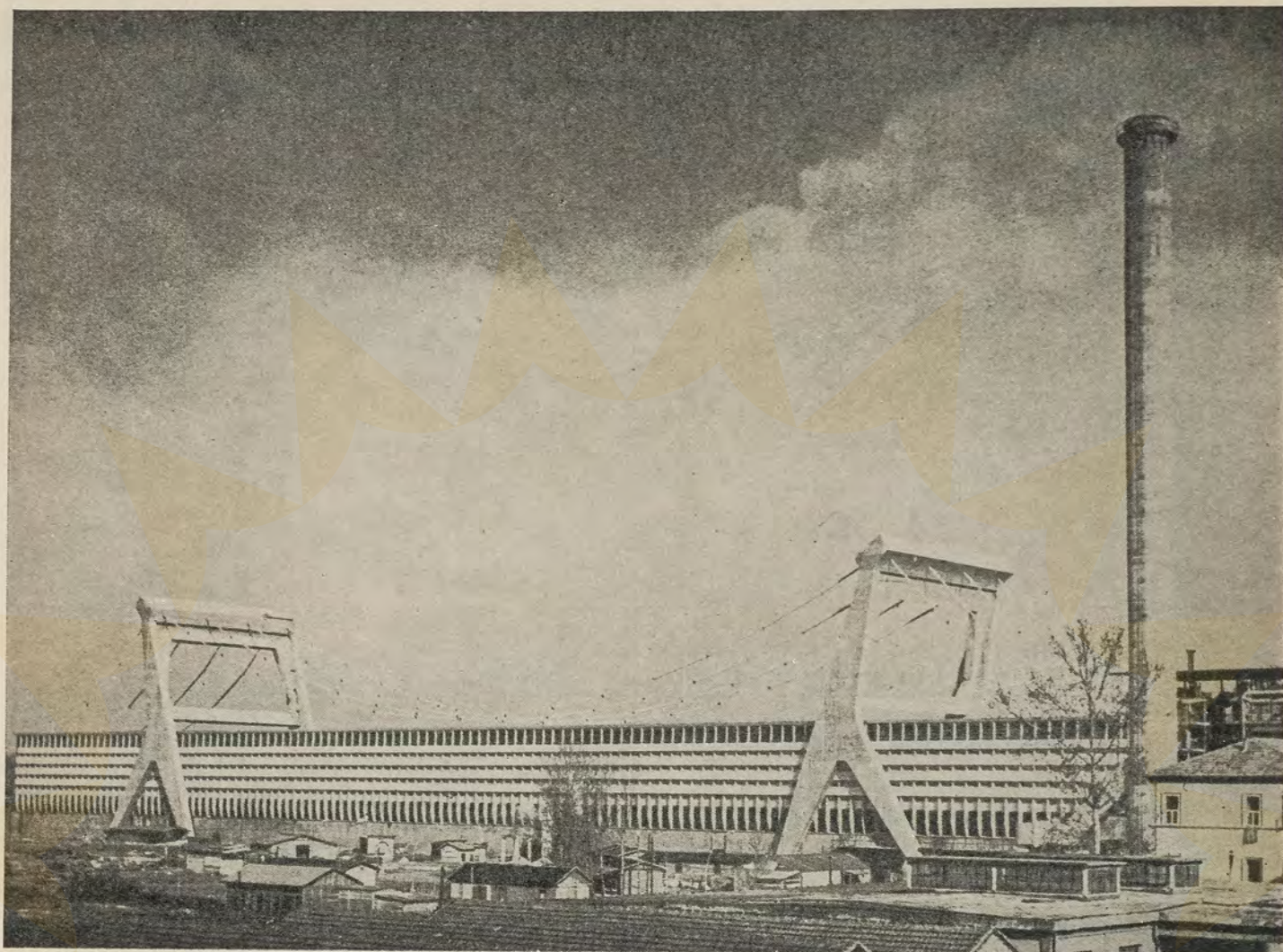
Tal seleção teve como objetivo principal a apresentação daquilo que de melhor foi feito no ano passado na península no campo da arquitetura, sem a preocupação de que os projetos tivessem sido executados ou não.

Ao trazer para as páginas de HABITAT tal documentário objetivamos antes de mais nada, a divulgação daquilo que lá fora de bom se está fazendo. Como verão os leitores os projetos aqui apresen-

tados dentro da característica de cada um com as soluções que seus autores encontraram uma magnífica demonstração da capacidade dos arquitetos italianos.

Seja-nos permitido destacar o trabalho do eminente P. L. Nervi que continua sendo aquela figura esponecial saudada em todo o mundo. O projeto de Nervi dá-nos uma idéia de como foi possível solucionar o problema de um grande vão livre tão necessário, a uma ilustradora fabricante de papel.

Os demais projetos falam por si, com a característica e a engenhosidade de cada um de seus autores.



Fábrica de papel Burgo, em Mantova

arq. P. L. Nervi

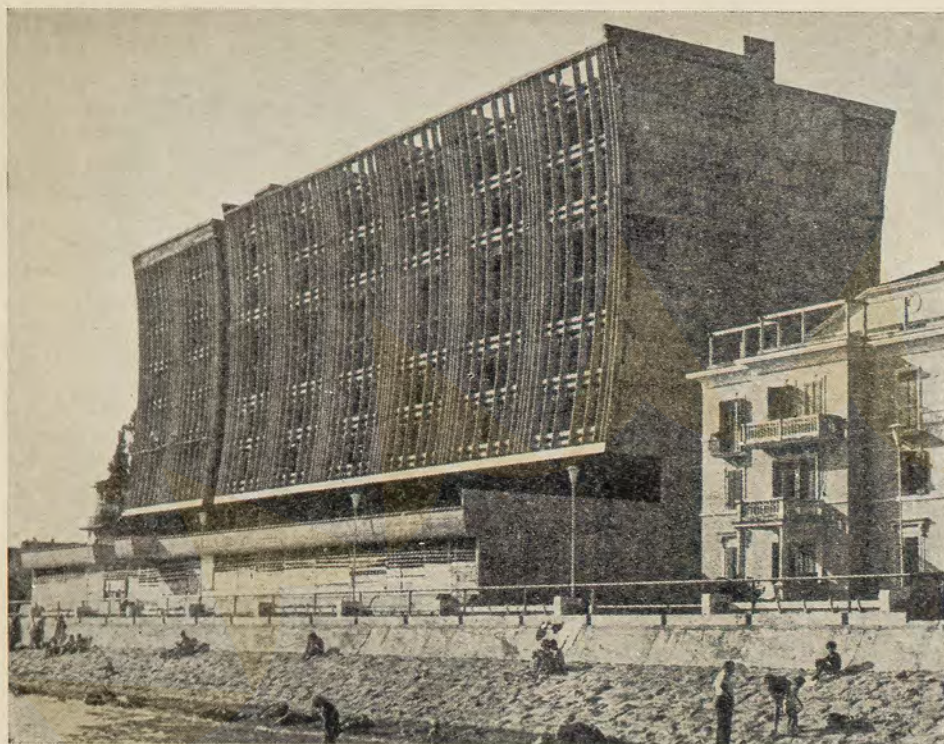
Esta construção ocupa uma superfície de 8.000 m², é destinada a uma grande e moderníssima máquina para a fabricação de papel.

A principal razão da escolha de tal tipo de cobertura foi a necessidade de um vão livre de 160 metros tendo em vista futura ampliação.

Previu-se, aliás, o dobrar e mesmo triplicar, em futuro próximo, o edifício para a instalação de uma ou

mais máquinas, em continuação à primeira.

A cobertura é constituída de uma superfície metálica suspensa por quatro cabos de aço com uma central de 163 metros e dois vãos laterais de 43 metros. A largura é de 30 metros. A cobertura é suportada por quatro grandes tórris de cimento armado de 50 metros de altura.



Conjunto Zipser, em Grado

arq. M. d'Olive

O conjunto Zipser está situado ao longo do mar de Grado, centro balneário do Adriático.

A construção está dividida em duas partes, sendo uma destinada a hotel e a outra a apartamentos condominiais.

A disposição dos apartamentos, de tipo duplex, permitirá aos seus moradores, divisarem o mar, que estará à sua frente.

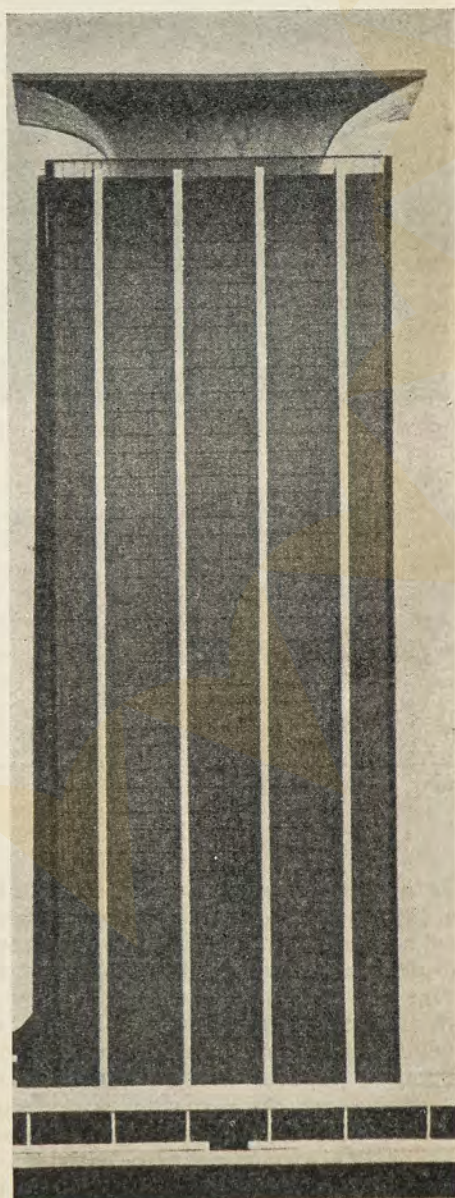
No primeiro pavimento do edifício estão previstos restaurantes e lojas. Daqui partirá uma passarela que passando sobre o passeio, conduzirá a um terraço na praia. No andar térreo haverá sala de jôgo e bar.

Largos terraços estarão protegidos por brise-soleil.

Edifício de escritórios, em Milão

arqs. I. Gardella e R. Menghi

Situado no centro de Milão será inteiramente destinado a escritórios. No andar térreo, dois salões, sendo um para exposições enquanto o outro servirá como auditório. Construído em cimento armado, seu desenho é dos mais simples, mas de grande beleza plástica, coroado com uma cobertura que se assemelha a um cogumelo e que servirá de heli-pôrto. Revestimento da fachada em "curtain-wall" metálico.





Igreja de S. João Batista, em Florença

arq. G. Michelucci

Esta igreja está situada na encruzilhada das auto-estradas que demandam a Florença e é dedicada aos operários imolados na construção da auto-estrada da região norte de Florença.

O templo religioso está situado entre os muros perimetrais que o delimitam em região aberta.

A cobertura da igreja, de forma articulada que nos dá uma idéia de velas enfundadas, construída de cimento e revestida de cobre, é, ainda, apoiada por colunas de cimento armado aparente.

Dividida em duas partes, a do lado norte compreende a nave propriamente dita enquanto a ala sul reúne o claustro, a galeria que conduz ao batistério e o próprio batistério.

O Instituto Internacional de Arte Litúrgica fez a decoração do interior.

Torre Belisário, em Milão

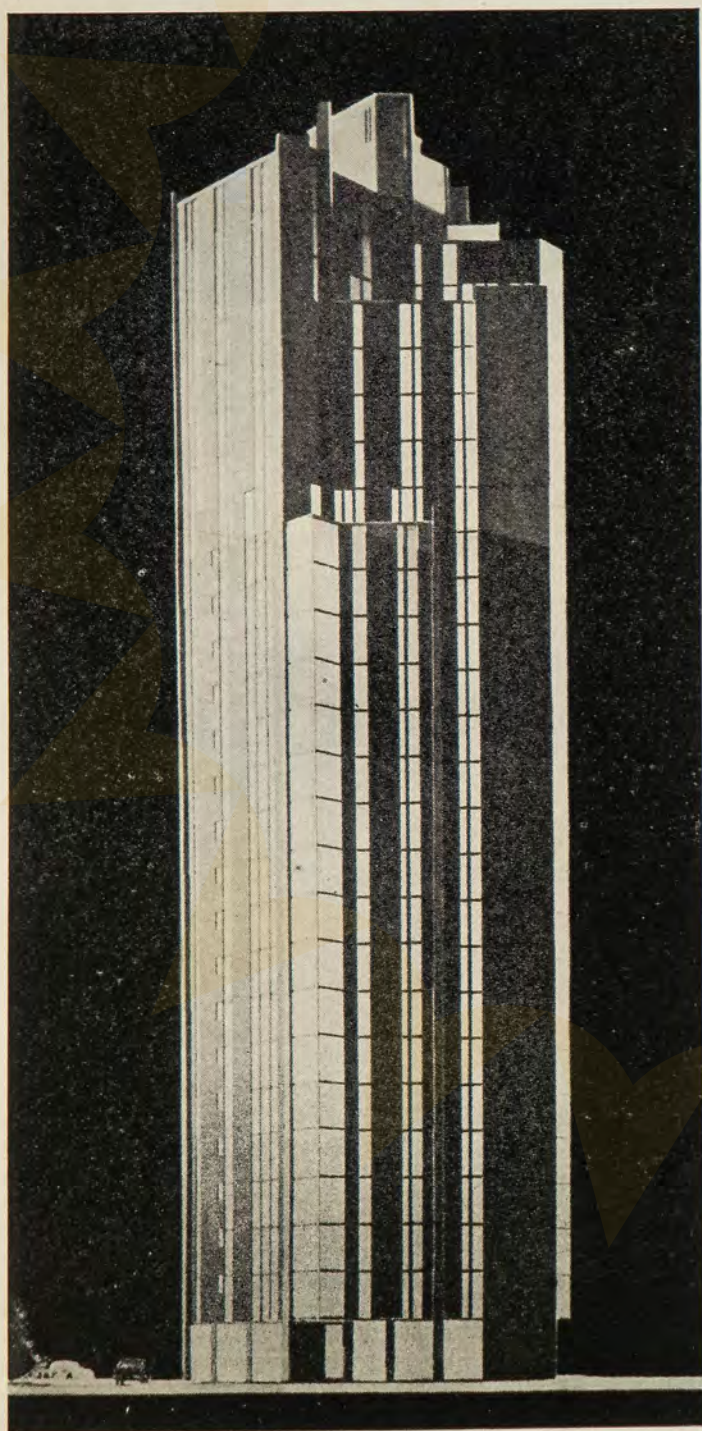
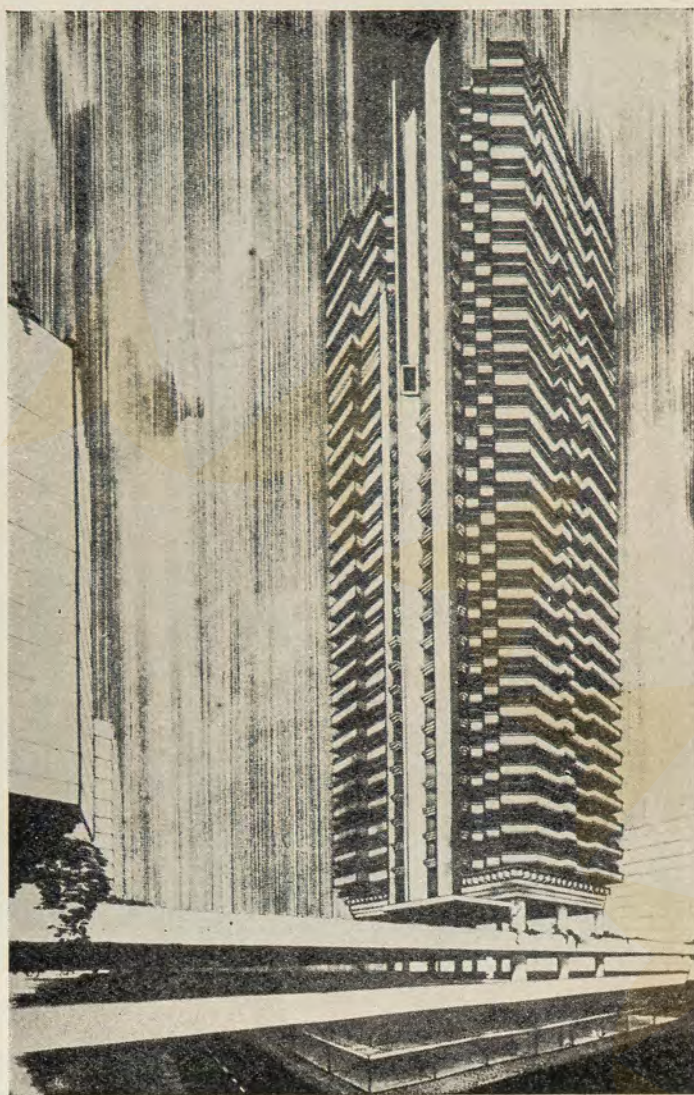
Projeto: arq. A. Rosselli,
Estúdio Ponti Fornarelli Rosselli

Esta torre tem 25 andares mais o andar térreo, com uma altura de 90 metros.

Destina-se a moradia e faz parte de uma nova zona residencial que se confronta com uma grande alameda enquanto dos lados várias áreas livres, dão maior importância e liberdade às residências.

A forma do edifício representa a disposição de três apartamentos por andar, orientados segundo um critério inteiramente novo. A volumetria da torre foi definida após a solução dos recuos solicitados pelos terraços.

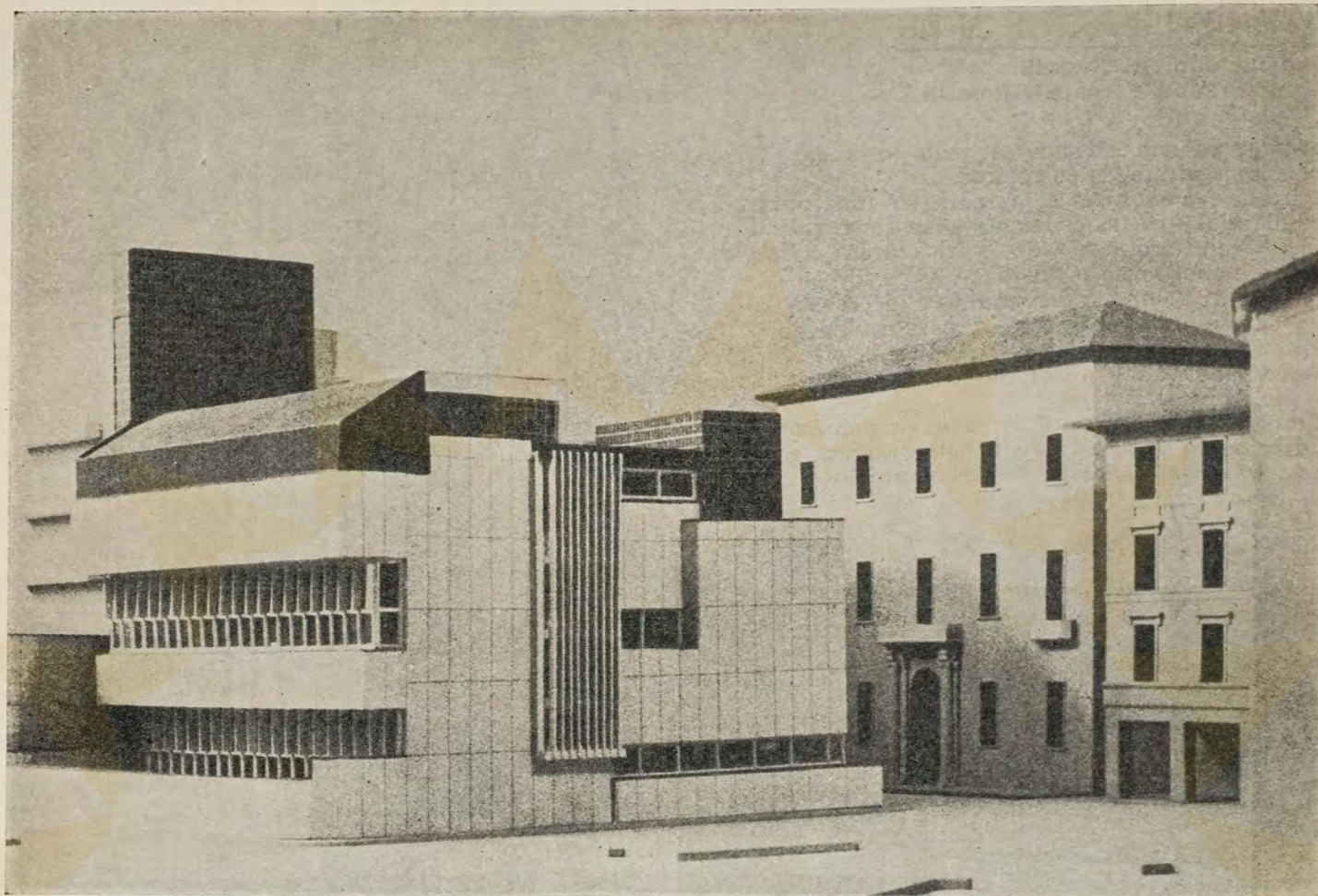
Construído em cimento armado, os painéis de alvenaria serão revestidos com litocerâmica e as ferragens e esquadrias serão em alumínio e ferro.



Centro Direcional de Livorno

arq. P. A. Chiesa

Este conjunto atualmente em construção, abrigará, no futuro, todas as repartições atualmente dispersas. Numa superfície de aproximadamente 15.000 m² o complexo arquitetônico será um bloco de 100.000 m³. Além de quatro blocos horizontais, terá sobre este um edifício vertical maior com 108 metros e mais dois menores de 45 metros. Além de escritórios, residências, restaurantes, hotel, o edifício e o teatro da comunidade que será o centro da vida cultural. O edifício maior é destinado quase que exclusivamente a escritórios ou apartamentos residenciais.



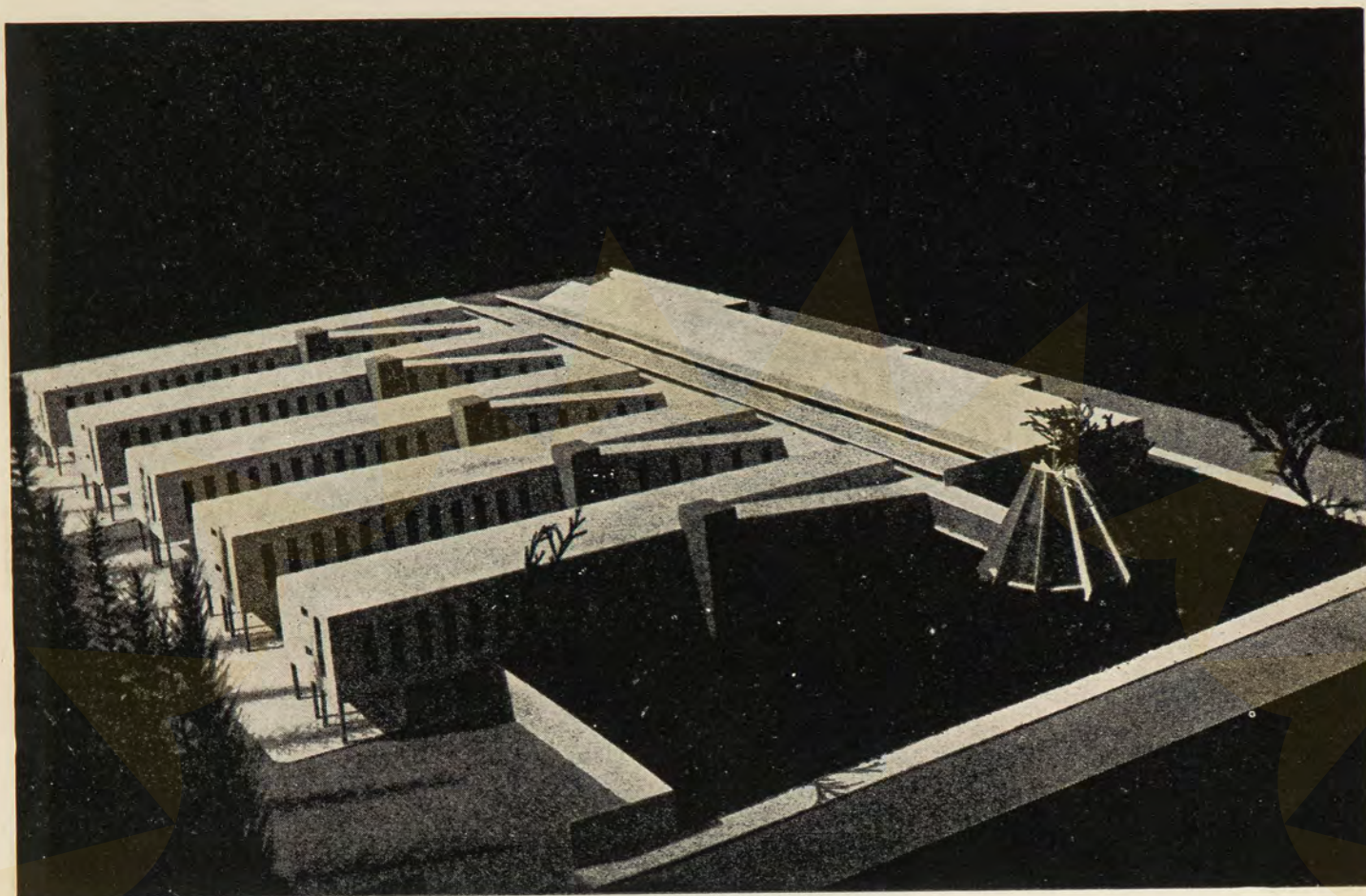
Biblioteca da Faculdade de Economia e Comércio, em Bolonha

arq. E. Zachioli

Esta biblioteca foi projetada para abrigar mais de 250.000 volumes bem assim, capacidade para 200 lugares destinados a leitura. Praticamente, a biblioteca será especializada, pois conterá, preferencialmente, obras raras, italianas e mesmo estrangeiras, versando, sobretudo, sobre economia, sociologia, política e jurisprudência. Estampas e leitura de microfilmes bem

assim outros setores afins às bibliotecas.

O edifício será implantado na zona universitária e uma das inovações em prédio com tais finalidades pode-se apontar o sistema das estantes que facilitará imensamente as consultas bem assim a instituição do *self-service*. O prédio será revestido com painéis de pedregulho com incrustações de madeira natural. Será, ainda, dotado de ar condicionado.



Vista aérea do conjunto pela face sul.

Santa Casa de Misericórdia, São Carlos, Est. S. P.

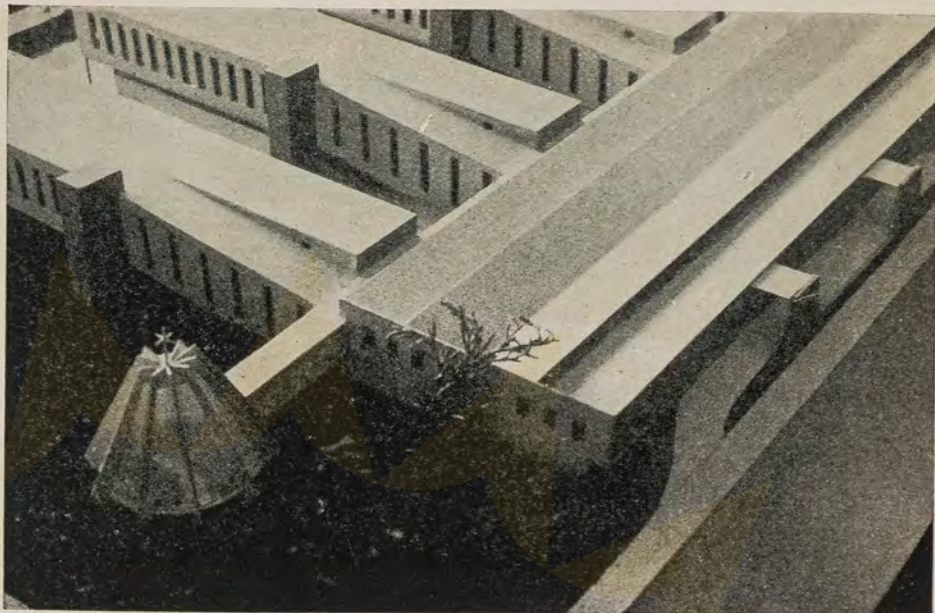
Projeto: arq. Hoover Americo Sampaio

Este é um Hospital Geral de 300 leitos, projetado de forma a atender à construção em etapas, substituindo, aos poucos, o hospital existente e aumentando sua capacidade. Com sucessivas construções de pavilhões novos e demolições de pavilhões existentes chegar-se-á a um edifício que atenderá às imposições de novas técnicas hospitalares, bem como futuras reformas.

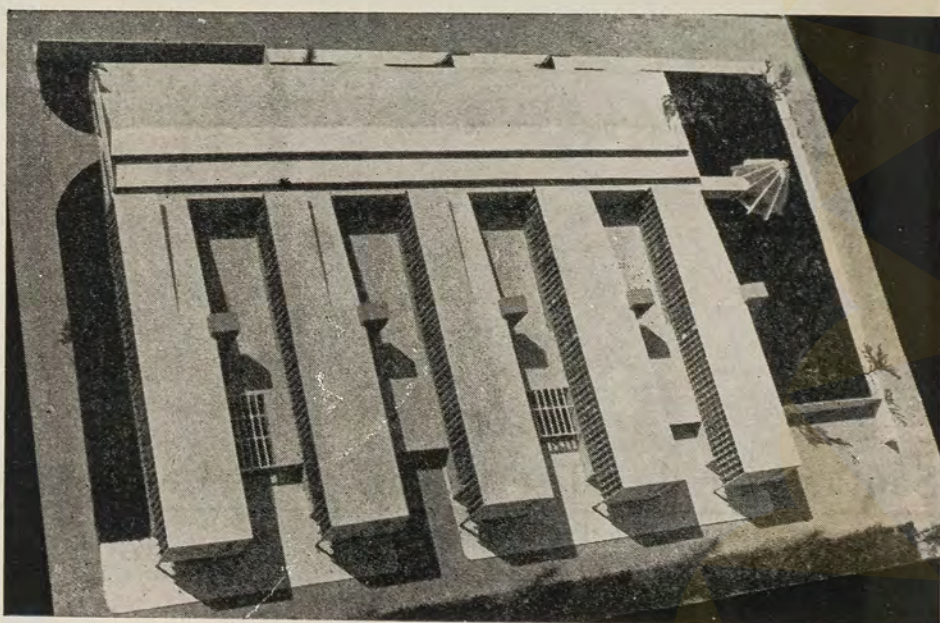
Conterá com 9 unidades de enfermagem de 34 leitos cada, separadas segundo o critério de especialidades médicas. Dados estatísticos levaram a desenvolver mais os setores de cirurgia, pediatria e clínica médica. O setor maternidade e obstetrícia não foi muito desenvolvido por já existir outra maternidade na cidade.

Cada unidade de enfermagem terá leitos gratuitos, quartos para um

ou dois doentes e um apartamento. O projeto tem como dominantes duas linhas de grande circulação. Uma, no pavimento térreo, serve para doentes, médicos auxiliares. Outra no pavimento inferior, extritamente para serviço, serve para circulação de funcionários, refeições, roupas, etc. Esta permite ligar rapidamente (através dos monta-cargas) as diversas unidades de enfermagem aos serviços gerais. A



Detalhe da capela e cobertura do pavilhão térreo, entradas.



Vista aérea pela face nordeste.

declividade do terreno possibilitou tal solução.

Há 5 ligações com o exterior, a saber: entrada principal (público, médicos e funcionários categorizados), ambulatório, pronto socorro, serviço (pessoal, alimentos e materiais) e necrotério (para rua lateral).

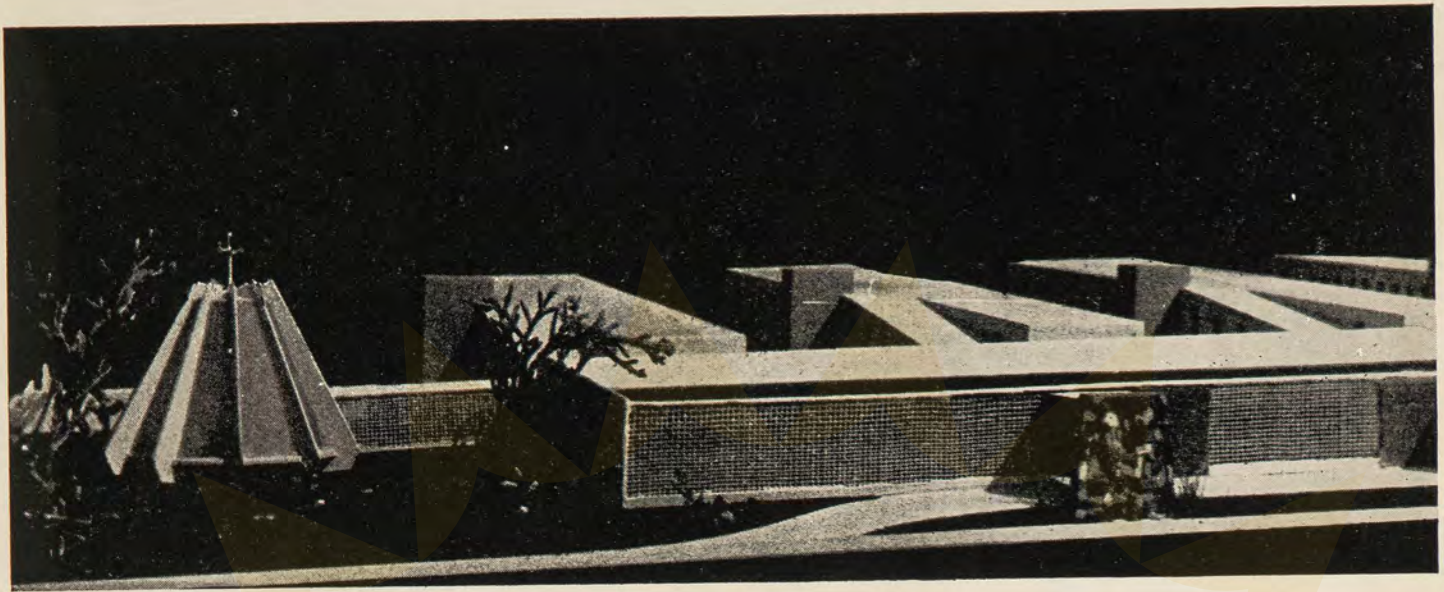
Dada a falta de pessoal categorizado em enfermagem, haverá um se-

tor dedicado a ensino e habitação para futuras enfermeiras.

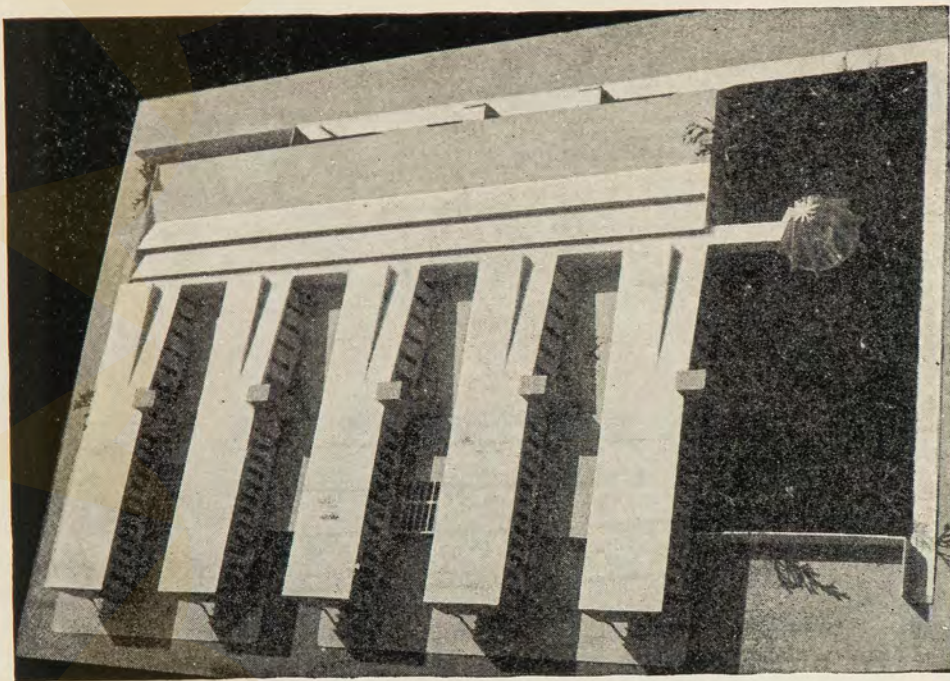
O espaço entre pavilhões será aproveitado como jardim de descanso e recreação para doentes e visitas. O pavimento térreo terá iluminação e ventilação de suas diversas dependências através de sensível nas lages de cobertura, conforme o corte apresentado. Tomou-se a precaução de não deixar nenhuma de-

pendência com ventilação ou iluminação indireta, uma vez que o clima local e a construção de sentido econômico assim o aconselhavam.

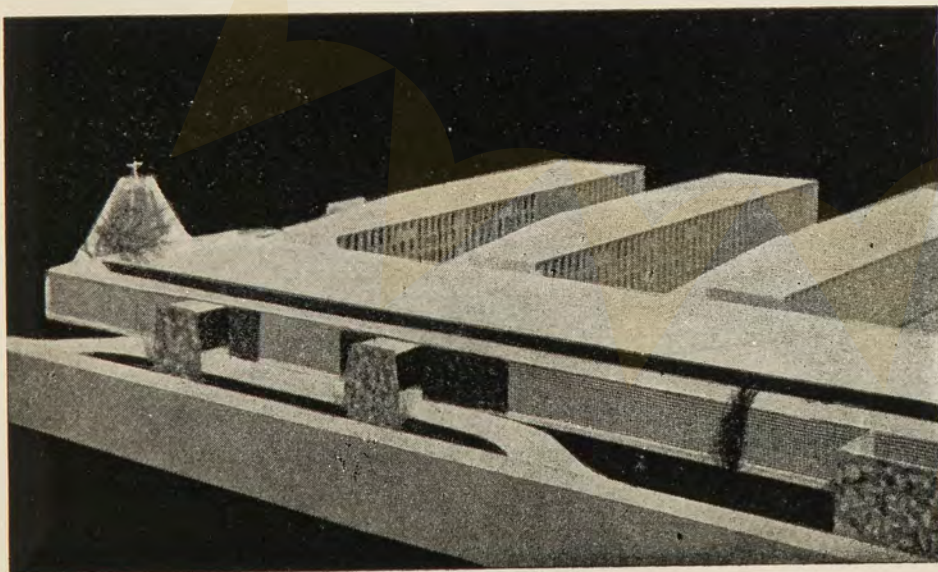
A estrutura do prédio será de concreto armado modulado de forma a permitir mudanças de paredes e tubulações no futuro. Para tanto, o módulo de 1,20 mts. dá boa flexibilidade.



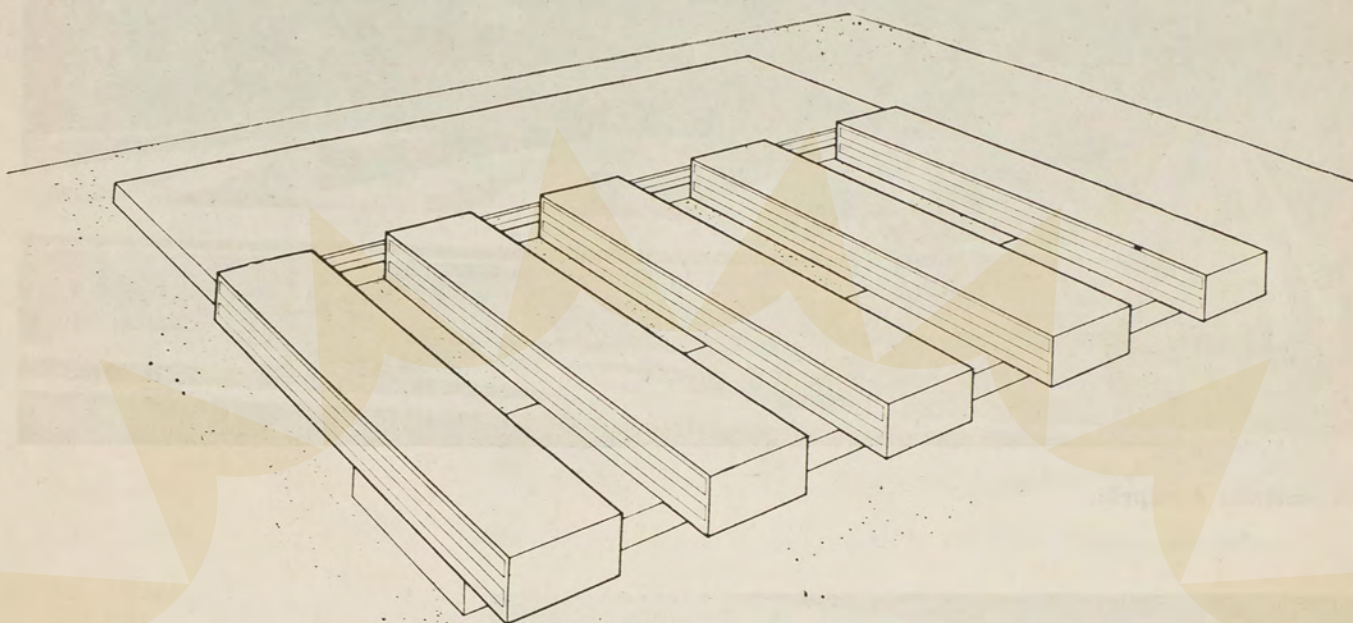
Vista da entrada e capela.



Conjunto geral, notando-se os pátios internos.



Vista pela face nordeste, vendo-se as entradas do hospital e do ambulatório.



Estudo esquemático do conjunto.



Corte esquemático pelas unidades de enfermagem — duas unidades de enfermagem de 34 leitos por pavilhão, acesso por meio de rampas.



Corte esquemático entre dois pavilhões; o jardim interno será aproveitado para doentes.



Planta dos pavimentos térreo e superiores.

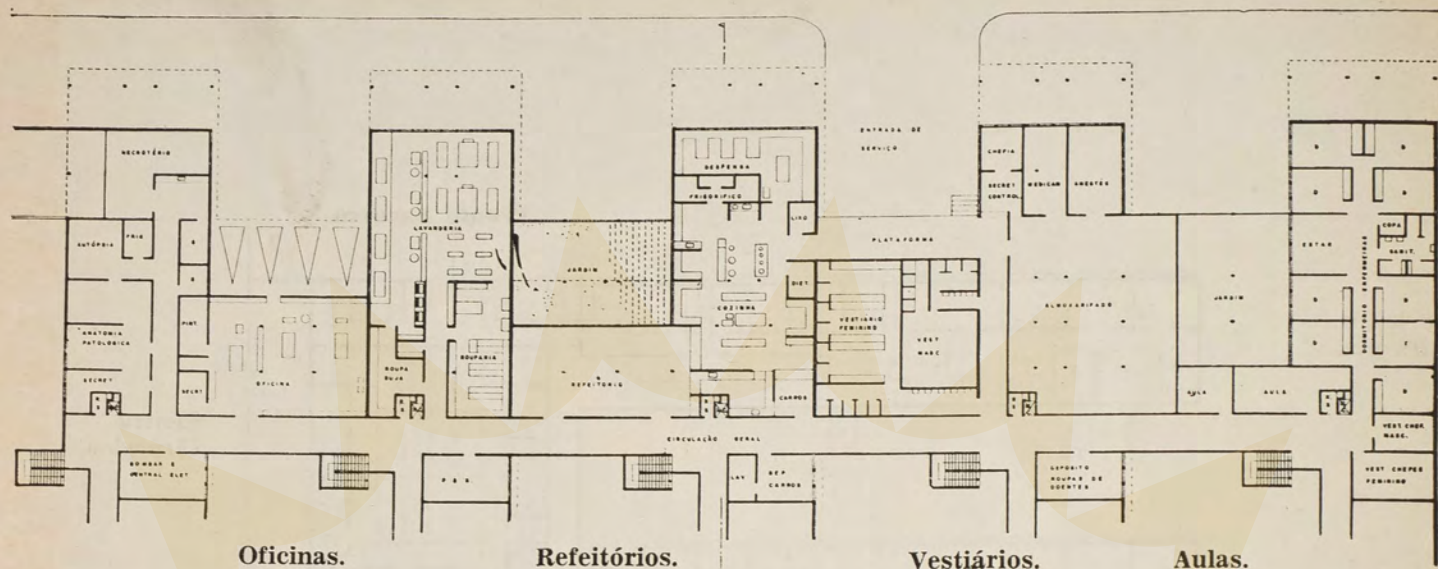
Necrotério.

Lavanderia

Cozinha.

Almoxarifado.

Residências.



Planta do pavimento inferior.



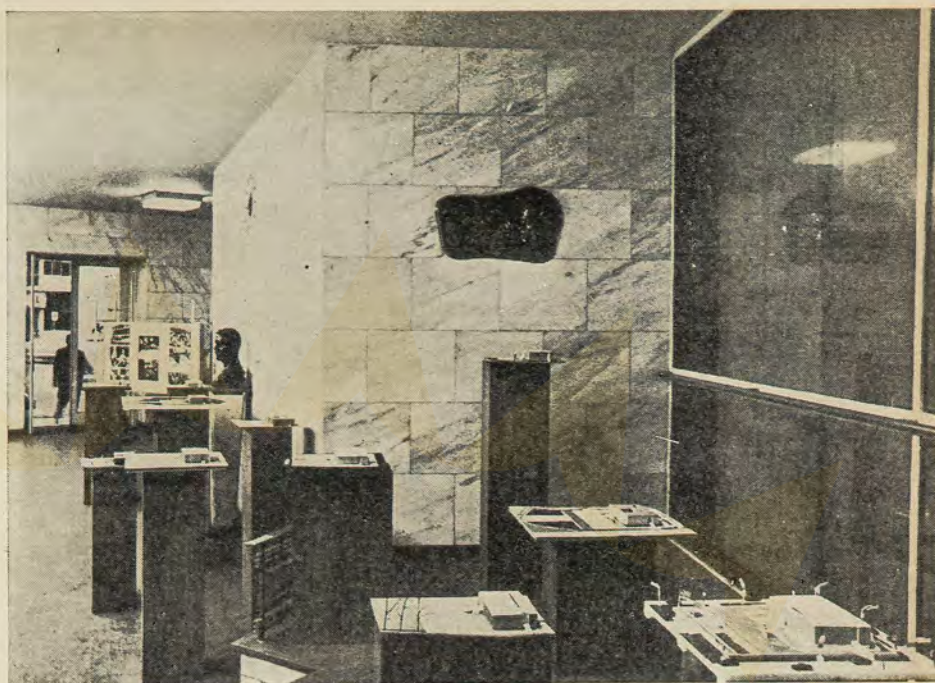
Corte exato pelo pavilhão de enfermagem, demonstra a iluminação e ventilação das dependências do pavimento térreo.

JUSTIFICATIVAS

- 1 — 300 leitos para atender a zona de influência do município.
- 2 — projeto pavilhonar facilita a construção em etapas.
- 3 — desenvolvimento horizontal evita elevadores.
- 4 — edificações novas são mais aconselháveis; reformas da existente são dispendiosas, sem se chegar ao nível hospitalar condizente com a local e a época.
- 5 — 11.348,00 m² total — 37,8 m² por leito.

CONCURSO “BOA FORMA”

Aspecto da exposição dos trabalhos no sagão d'“O Estado de S. Paulo”.



Concurso “Boa Forma em Arquitetura”, de “O Estado de S. Paulo”

Mais de noventa jovens e crianças participaram recentemente de um concurso que tinha como objetivo a divulgação da arquitetura e do desenho industrial. O certame foi iniciativa do Suplemento Feminino do jornal “O Estado de S. Paulo”, tendo reunido concorrentes da capital, do interior do Estado e de Minas Gerais. Julgaram os trabalhos o dr. Antônio Branco Lefèvre (neuro-pediatra), o arquiteto Adolpho Morales, o desenhista industrial Décio Pignatari e o jornalista José Luiz Paes Nunes.

Aos candidatos de 12 a 15 anos foi reservada a tarefa de confeccionar uma maquete do novo edifício da Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo, projeto do arquiteto Adolpho Morales, incluindo-se uma monografia sobre a obra, atualmente em construção no Parque Ibirapuera. Aos de 8 a 12 anos limitou-se a execução da maquete de um cinzeiro de autoria do “designer” italiano Munari, destinado a grande produção industrial.

Em número especial dedicado ao concurso, o Suplemento Feminino do “Estado” forneceu todos os desenhos necessários ao desenvolvimento do trabalho dos candidatos, sendo que no concurso sobre o edifício da Assembléia foi organizada uma exposição das pranchas do projeto do arquiteto Adolpho Rubio Morales, por solicitação dos

próprios candidatos. Queriam eles acrescentar pormenores à maquete, não apresentados nos desenhos publicados, o que se pode verificar pelo resultado final do certame: o trabalho do vencedor, por exemplo, apresentou-se completo, do ponto de vista de compreensão da obra, tendo sido executado de forma altamente cuidadosa. Outros acompanharam seu critério, deixando entretanto de dispensar tratamento mais criterioso na escolha dos materiais e de realizar o trabalho dentro das exigências a que se impôs o vencedor, Mario Eduardo Iervolino, de 13 anos.

Cabe menção especial ao trabalho de José Gonçalves de Balbina (14 anos), classificado em 2.º lugar, e que apresentou uma maquete bastante esquemática, mas perfeita em sua execução. Usou apenas cartoados brancos, nankim para as grelhas e caixilhos e guache azul para representar os espelhos de água.

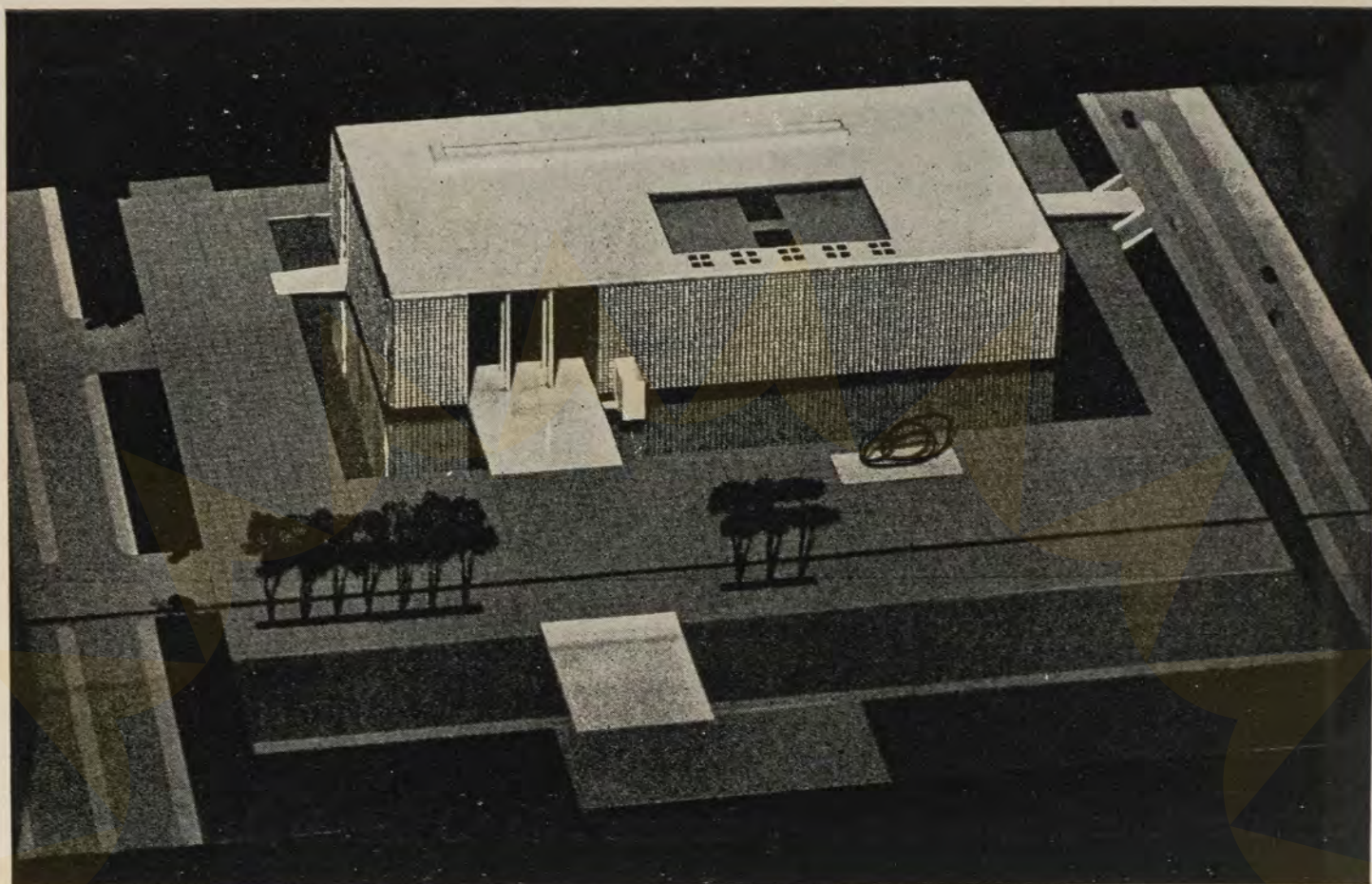
Os premiados subsequentes foram: Flavio Bitelman, Archie Brandt Searli, Francisco Alves Mourão Neto, Paulo Afonso Moretti Guedes, Edson Banks Liberato da Costa, Pedro André Wilda, Augusto Camara Neiva e Stela de Moura Azevedo.

Em virtude da disparidade entre o nível dos trabalhos manuais e as monografias, decidiu aquele Suple-

mento conceder três prêmios à parte, exclusivamente para os textos. Assim, colocou-se em primeiro lugar Gilberto Carlos Leifert, de 13 anos, que apresentou um trabalho minucioso, de grande valor informativo, e que demonstrou capacidade de pesquisa, pouco comum em crianças de sua idade. Em segundo lugar classificaram-se os irmãos Gilberto e Cláudia Gomes de Alencar, e em terceiro Augusto Camara Neiva, que teve sua maquete colocada em 10.º lugar. Gilberto Leifert obteve “menção honrosa” com sua maquete, “pelo esforço e pela originalidade do material”.

Os prêmios concedidos foram dez, sendo 100 mil cruzeiros para o 1.º lugar, 70 mil para o 2.º, 50 mil para o 3.º e 5 mil para os candidatos classificados do 4.º ao 10.º lugares. Tal distribuição foi idêntica para o outro concurso (desenho industrial), cujos vencedores foram:

1.º lugar — Fabio Konigsberger Montereal, 10 anos; 2.º — Kim Hauner, 8 anos; Irmãos Orsini, 10 e 11 anos; Manuel Rogério Machado de Campos, 12 anos; José Tadeu de Azevedo Maia; Felipe Bercht, 8 anos; Fulgêncio Costa Ramos, 12 anos; Mario Sergio Teixeira Ugolini, 8 anos; Geraldo Martinez, 10 anos e Antonio Carlos Moretti Guedes, 10 anos. Obtiveram “menção honrosa” a equipe da Escola Israelita Brasileira e Edson Moreira de Almeida.



1.º Prêmio: "M. Engenhoso" (Mario Eduardo Iervolino, 13 anos).

"Em busca da boa forma"

Sobre o importante certame, o dr. Antônio Lefèvre, membro do júri, deu o seguinte parecer sobre os dois concursos:

A posição, sempre difícil, de um júri de concurso torna-se muito mais difícil quando os concorrentes são crianças. Parece mesmo que a dificuldade é inversamente proporcional à idade dos artistas. Isto porque está implícito o reconhecimento de uma imaturidade que propicia realizações muitas vezes ingênuas, autenticamente primitivas e que, por isto mesmo, fogem aos padrões de julgamento de um júri de adultos, ainda que este procure realizar um esforço de sintonização com as soluções apresentadas pelas crianças.

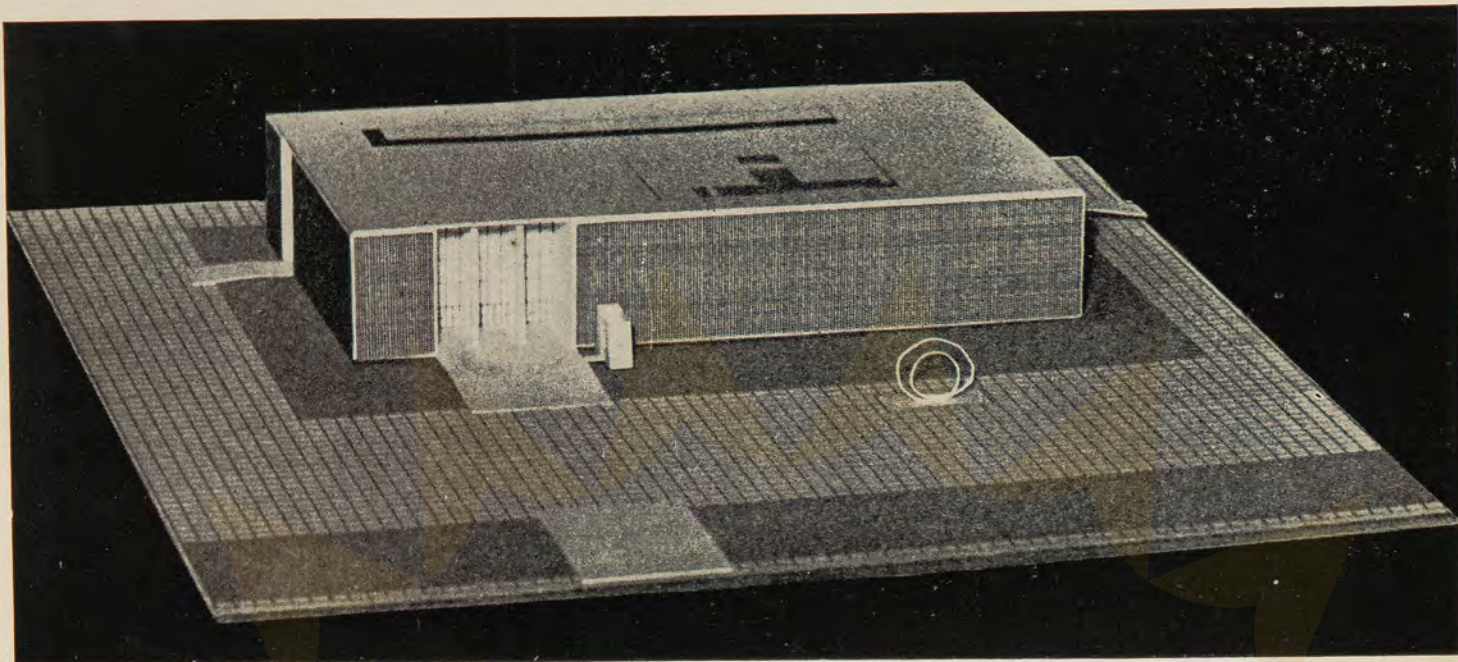
Na planificação inicial do concurso a comissão encarregada acreditou ser justo opor algumas barreiras à liberdade ilimitada que ocorreria se o concurso visasse, por exemplo, a "apresentação da maquete de um edifício", sem especificações, ou com especificações

menos rígidas do que as estabelecidas no presente concurso. Admito mesmo que se fôsse pedido aos concorrentes menores que apresentassem o "Plano para um cinzeiro", sem qualquer especificação, os trabalhos revelariam em sua variedade uma riqueza de imaginação muito maior do que a observada no atual concurso. Acontece que uma prova sem especificações poderia ser de grande interesse num plano de pesquisa, porém seria inviável num plano de competições pois tornaria praticamente impossível a comparação e o julgamento.

No presente concurso foi oferecida liberdade na escolha do material e na decoração o que — parece-nos — deu margens a soluções pessoais, algumas bastante interessantes e originais, outras exageradamente primitivas e despidas de um mínimo de valor artístico se comparadas com as realizações do grupo concorrente.

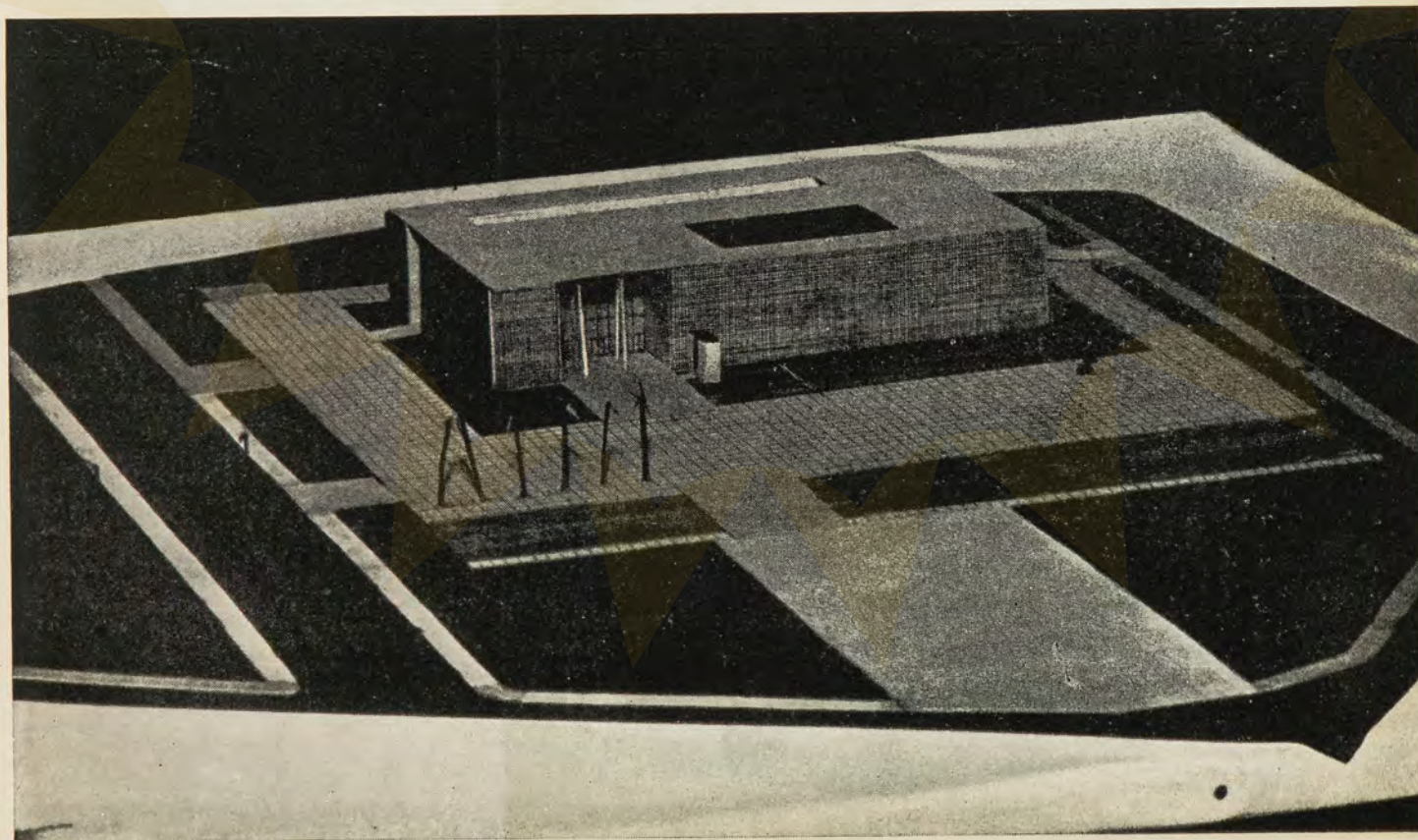
Um fato curioso que de certa forma surpreendeu o júri foi o desnível entre os trabalhos apresen-

tados e o memorial descritivo que acompanhava as maquetas. Alguns trabalhos muito bons, revelando seguras vocações, foram acompanhados de memoriais extremamente insuficientes, imprecisos e imaturos mesmo dentro das limitações naturais do grupo. O inverso também foi verificado. Memoriais excelentes, reveladores de espírito metódico, organizado, consciente dos problemas oferecidos pelo plano e pelos materiais, foram acompanhados de trabalhos parcos, de mau gosto na decoração e ou descuido na execução dos detalhes. Em outras palavras, estas verificações vêm constatar — no grupo de crianças — um fato que é hoje um lugar-comum, ou seja, que os trabalhos deste tipo têm que ser realizados por equipes que distribuam entre seus componentes partes da tarefa geral, de acordo com as tendências de cada um. Talvez nesta constatação esteja uma sugestão para um próximo concurso em que os trabalhos sejam feitos por equipes e não por indivíduos.



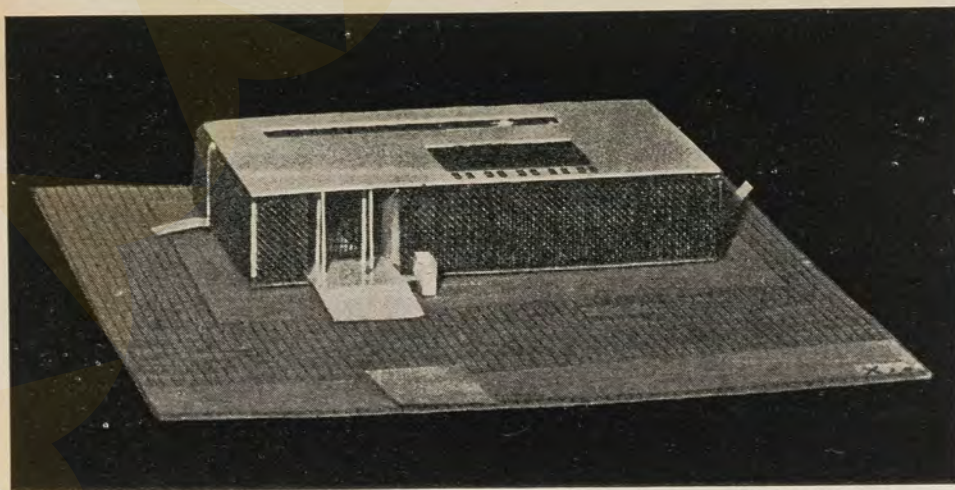
2.º Prêmio: "Zezinho" (José Gonçalves de Balbino, 15 anos).

3.º Prêmio: "Le Corbusier", (Flávio Bitelman, 15 anos).

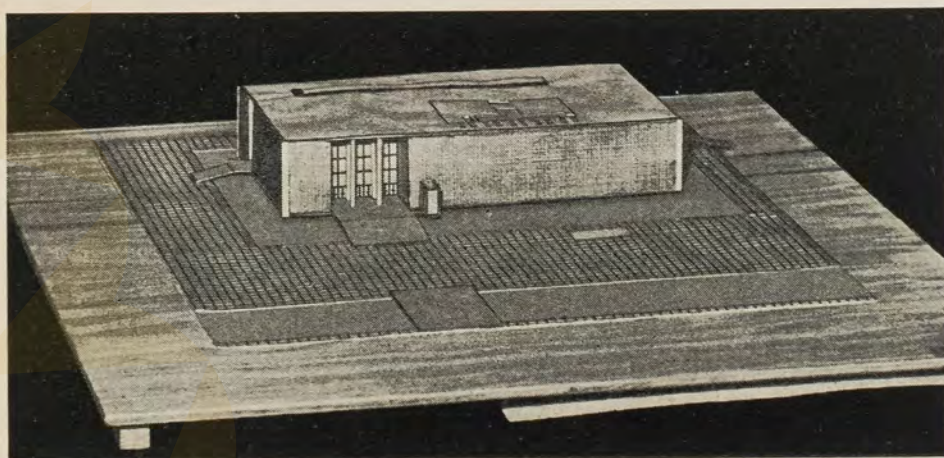




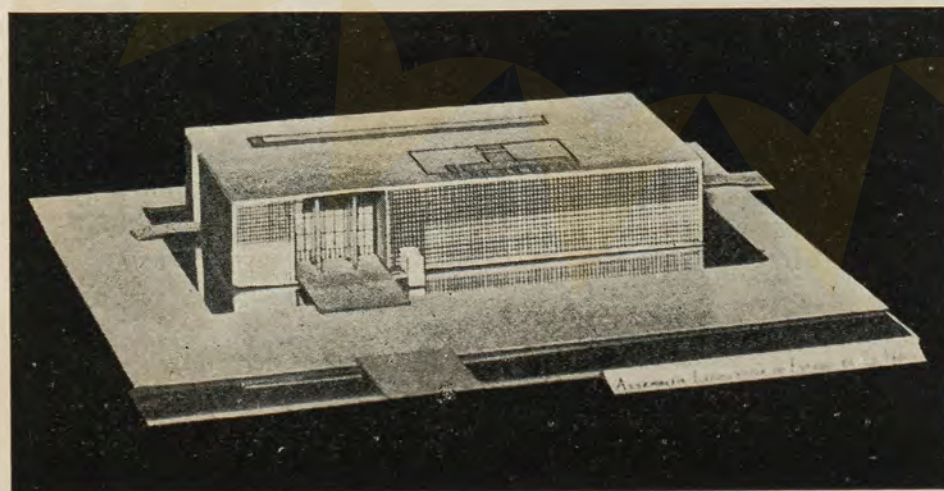
4.º Prêmio: "P. A. J. E." (Archie Brandt Searli, 15 anos).



5.º Prêmio: "X-15" (Francisco Alves Morão Neto, 15 anos).

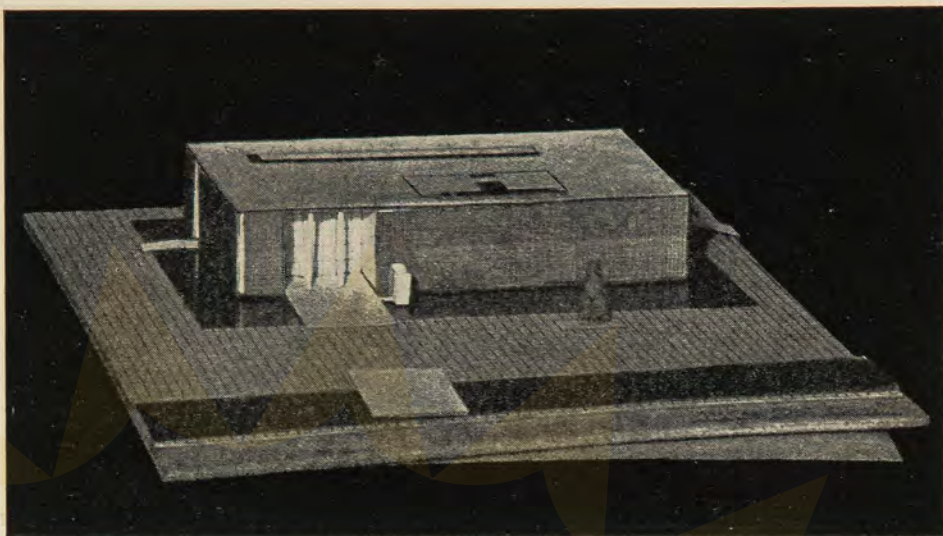


6.º Prêmio: "Paulé" (Paulo Afonso Moretti Guedes, 14 anos).

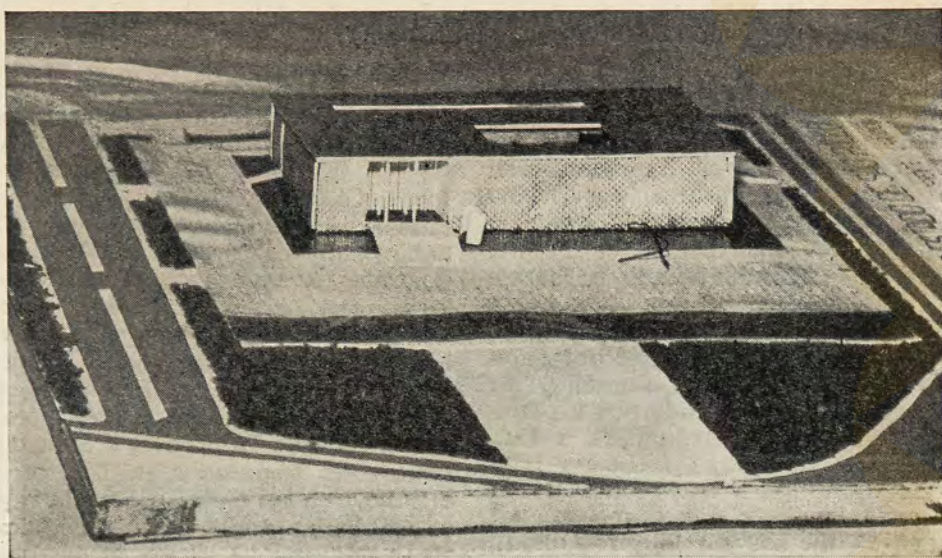


7.º Prêmio: "Guararu-12" (Edson Banko Liberato da Costa, 15 anos).

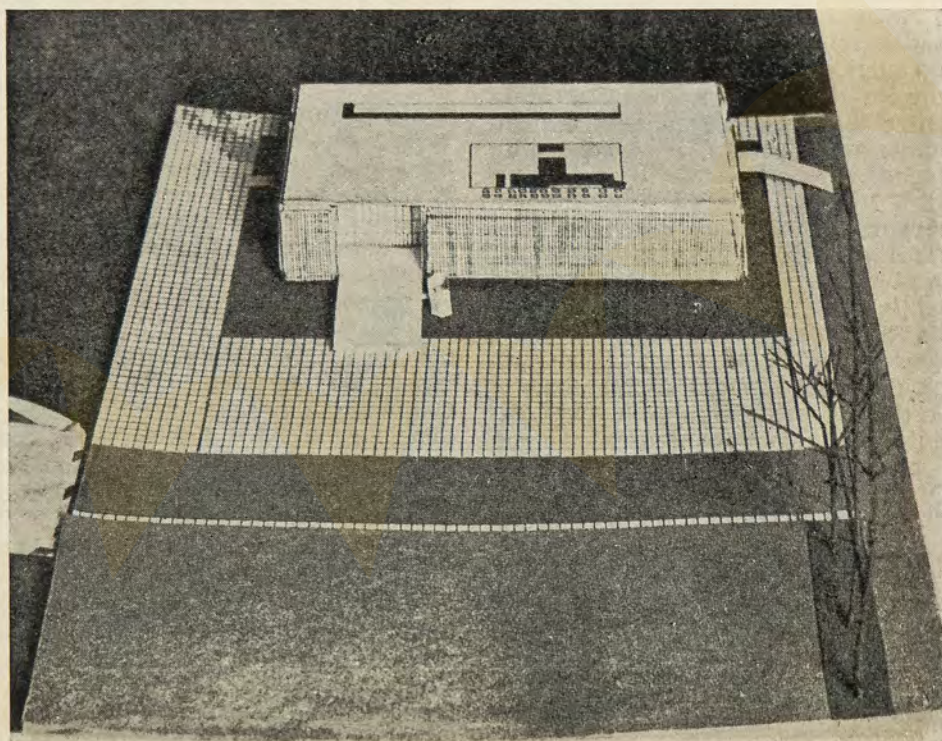
8.º Prêmio: "14 de Outubro" (Paulo André Wilda, 14 anos).

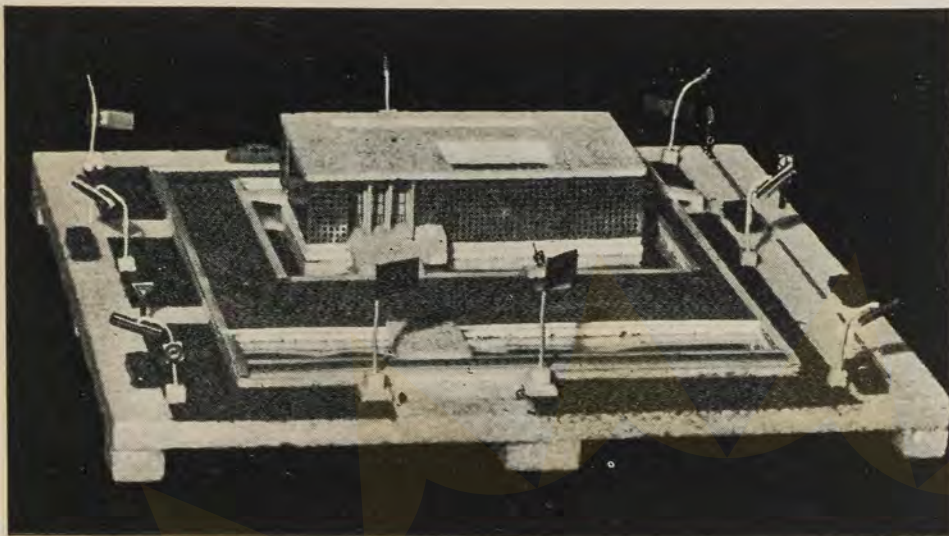


9.º Prêmio: "Carioca" (Augusto Camara Neiva, 12 anos).



10.º Prêmio: "Te Kinka" (Stela de Moura Azevedo, 15 anos).





Menção honrosa: "Tuco-64" (Gilberto Carlos Leifert, 13 anos).

Memorial descritivo apresentado pelo 1.º colocado

O edifício está sendo construído no Parque do Ibirapuera ou seja, dentro da grande área entre as Ruas Abílio Soares, Avenida Brasil e Manoel da Nóbrega, com 80.000 m², ocupados pela construção. Deverá ter 108 metros de frente, por 64 metros de fundo e 18 metros de altura.

A fachada principal terá frente para a Rua Manoel da Nóbrega a 80 metros aproximadamente do Monumento das Bandeiras. Os fundos do edifício darão para a Rua Abílio Soares e as fachadas laterais darão para a Avenida Brasil e avenida ainda sem nome, a qual terá 23 metros de largura, dividida em 2 pistas, ligando a Rua Manoel da Nóbrega à Rua Abílio Soares.

O acesso ao edifício será feito através de quatro rampas, localizadas uma em cada fachada, sendo que a rampa da fachada lateral direita estabelecerá ligação direta entre a Avenida Brasil e o 2.º Pavimento do prédio; — A rampa da fachada principal dará acesso ao Hall Nobre e medirá 20 metros de largura; — A rampa da fachada lateral esquerda (avenida nova) deverá dar acesso ao Hall Administrativo; — E finalmente a rampa da fachada lateral direita dará acesso ao Hall Político. Pela rampa dos fundos (Rua Abílio Soares) se dará a entrada especial para deputados. A largura dessas rampas será de 8 metros.

O edifício terá 6 pavimentos, sendo um semi-enterrado que abrigará as instalações das máquinas dos elevadores, geradores de energia elétrica, garagem privativa para membros da Mesa com capacidade para abrigar 20 automóveis.

Os demais pavimentos da Assembléia serão destinados às seguintes funções:

a) Plenário no 2.º Pavimento, com 16 metros de altura. — Estarão localizados também no 1.º Pavimento: O Gabinete dos Membros da Mesa; O Salão Privativo dos Deputados; As Cabinas Telefônicas; O Salão Nobre; O Cerimonial; Sala do Café; A Assistência Técnica da Mesa; Os Serviços Médicos e as Dependências Sanitárias completas.

b) No 2.º Pavimento serão instalados a Recepção, as Presidências e Secretarias da Mesa. O Salão Nobre, a Sala da Imprensa, a Sala de Estar dos Deputados, a Diretoria e Sub-Diretoria Geral e Legislativa, os Gabinetes dos Líderes da Maioria e Minoria, A Tribuna da Imprensa e As Tribunas Especiais debruçadas para o plenário. A Taquígrafia, O Parlatório dos Deputados e a sede da Associação dos Funcionários da A. L. do Estado de São Paulo.

c) No 4.º Pavimento instalar-se-ão os Plenários, as Divisões dos Serviços Legislativos, o Salão de Reunião e a Biblioteca da A.F.A.L. E.S.P., As Salas das Comissões Técnicas, e as Galerias das Tribunas Populares debruçadas para o Plenário, bem como as Salas de Sinopse e dos Anais e as dos Deputados.

d) No 5.º Pavimento estarão o Gabinete da Assistência Técnica, os Gabinetes da 1.ª e 2.ª Vice-Presidência e da 3.ª e 4.ª Secretarias, o Parlatório e Sala de Discursos da AFALESP, os Serviços de Som e Televisão da Assembléia.

e) No 6.º Pavimento estarão instalados o Terraço Pergolado semi-coberto de 45 por 30 metros, as Salas dos Deputados (privativas), restaurantes dos deputados e funcionários e Biblioteca dos Deputados, bem como o alojamento da Guarda.

A "Pedra Fundamental" da Assembléia Legislativa foi colocada a 9 de julho de 1962, e término da obra está previsto para fins do ano de 1965.

A obra está orçada em três bilhões de cruzeiros, sendo que, do início da construção até 10 de janeiro de 1964, já foram gastos oitocentos milhões de cruzeiros e naquela ocasião estava terminada a fase de concreto e concluídos os serviços de cobertura.

Os trabalhos de terraplanagem do terreno consumiram milhares de metros cúbicos de terra, pois o local anteriormente fora um lago. O ajardinamento da área circundante do edifício estará a cargo do Departamento de Estradas de Rodagem — D.E.R. e deverá custar 60 milhões de cruzeiros.

Também circundando o edifício, haverá uma esplanada destinada às solenidades cívicas e ao recebimento de altas autoridades.

Nos fundos do edifício — Rua Abílio Soares — haverá um pátio para estacionamento de automóveis, comportando 800 automóveis aproximadamente.

Ao redor do prédio com finalidade protetora e paisagística haverá espelhos d'água com profundidade de 40 centímetros e largura variável. O edifício contará com 11 elevadores sociais e dois reservados para carga e serviço, dos quais, um exclusivamente servirá a copa e cozinha.

No plenário, no Salão Político, na Sala do Presidente da Assembléia, nas Salas dos Deputados, no Restaurante e nas Salas de Café, haverá Ar Condicionado de circulação central que será regulado automaticamente de acordo com as condições atmosféricas do exterior. O Plenário e o Salão Nobre terão pé direito triplo.

A construção do edifício e a instalação das diversas funções foi estudada para permitir uma funcional ligação entre as diversas unidades da Assembléia e a livre circulação entre os serviços de Assistência Técnica da Mesa, a Taquigrafia e Plenário estarão funcionalmente ligados.

O Edifício será envolvido em todas as fachadas em sua altura total, por uma grelha de alumínio aroado, considerada pelo Arquiteto Morales como seu elemento dominante.

Serão empregados no edifício duas qualidades de vidro que merecem destaque: o "Solar Grey" e o "Clarity" com finalidades específicas. O Hall Nobre terá piso e paredes de mármore branco; as escadas serão de Granito e o piso da Esplanada será de Lajotas.

No total, haverá 150 salas para deputados dotadas de banheiros privativos, sendo que a Sala do Presidente contará com Sala de Despachos, de Reuniões, a do Chefe de Gabinete, Sala de Estar e a dos Auxiliares, além do Gabinete Privativo.

O acabamento do edifício será de primeira qualidade, o que justifica seu alto custo.

A estrutura e a parte de alvenaria deverão estar concluídas em abril de 1965.

O prédio da Assembléia contará com os seguintes serviços: Biblioteca para uso dos Deputados e do público; Restaurante, duas Barbearias, Departamento de Fisioterapia para Deputados e um Terraço no último pavimento dotado também de um espelho d'água.

A laje superior não terá acesso, pois não será destinada ao uso público para uso como terraço e não contará com grades de proteção.

Na Esplanada reservada às solenidades cívicas será construído um pedestal para uma escultura ainda não determinada.

O telhado não será do tipo convencional, de telhas, mas sim haverá no edifício uma cobertura feita de uma laje única de concreto, isolada por uma camada de plástico hidráulico e térmico.

Essa laje terá recortes cuja finalidade será a de permitir o escoamento de luz natural para os poços de iluminação.

Em razão da qualidade do terreno e da sua situação em fundo de vale, foi a área a ser construída totalmente estaqueada.

Gilberto Carlos Leifert, 1.º Prêmio de Monografia sobre o projeto da Assembléia Legislativa.



Cláudia Gomes de Alencar, 2.º Prêmio de Monografia sobre o projeto da Assembléia Legislativa.



Augusto Camara Neiva, 3.º Prêmio de Monografia sobre o projeto da Assembléia Legislativa.





O eng. Paulo Seix dá explicações aos candidatos sobre o projeto da Assembléia Legislativa.



Gilberto Gomes de Alencar, 4.º Prêmio de Monografia sobre o projeto da Assembléia Legislativa.

Boa forma em desenho industrial

A Comissão Julgadora do concurso "Em busca da boa forma" em desenho industrial, promovido pelo jornal "O Estado de S. Paulo" e composta pelos srs. dr. Antônio Branco Lefèvre (neuro-pediatra), Décio Pignatari (desenhista industrial) e jornalista José Luiz Paes Nunes, após premiarem os dez melhores trabalhos, apresentaram o seguinte parecer:

"Os trabalhos se caracterizaram por uma grande variedade de materiais, quer na estruturação do cinzeiro, quer na sua decoração. Quanto ao primeiro aspecto, podemos enumerar: papel, cartão, cartolina, cobre, chumbo, latão, fôlha de flandres (lata), alumínio, madeira, acrílico, espuma plástica, couro, vidro. Entre os materiais utilizados na decoração: aquarela, ranquim, guache, tinta a óleo, impressos (colagens), carimbos, gravações, giz, isopor, papel-camurça.

De maneira geral, os trabalhos se enquadravam em 4 categorias: a)

protótipos (modelos); b) objetos de uso; c) realizações intermédias entre os dois anteriores; d) realizações precárias, geralmente de cartolina, que serviam apenas de suporte à decoração (constituíram a maioria).

Crítério

1. Obediência às especificações do concurso; 2. Coerência entre o material ou materiais utilizados e a execução; 3. Adequação à produção industrial sediada; 4. Fator estético, incluindo originalidade de material e/ou decoração.

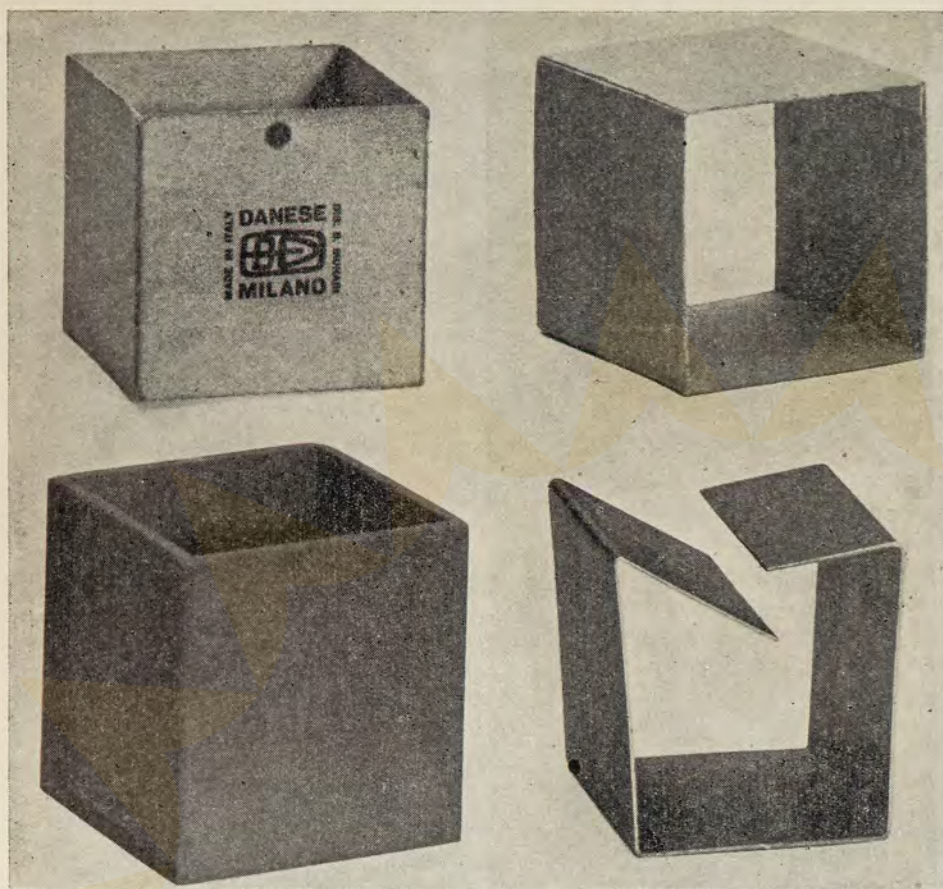
O fator referido como 2 englobou a indicação do regulamento que se referia ao acabamento e dificuldade de execução, de modo a significar que um material por ventura considerado nobre, raro ou caro, ou ainda em difícil manipulação, não constituía, por si só, razão decisiva para preencher o requisito em questão. Em outras palavras:

a possível beleza ou riqueza do material não foi considerada mais importante do que a lógica criativa e operacional.

O fator referido como 3 se endereçou particularmente aos cinzeiros executados como objetos de uso, ou seja, aqueles cinzeiros feitos total ou parcialmente com materiais "reais". Os prêmios: breves comentários.

Foi classificado em 1.º lugar o trabalho mais coerente em sua totalidade. Trata-se de um protótipo (modelo) completo quanto ao entendimento do problema, muito bem executado. Lâmina metálica entre as paredes da peça interna, para assegurar a tensão e impedir a deformação. Boa solução de cores, na escolha do dourado do elemento interno.

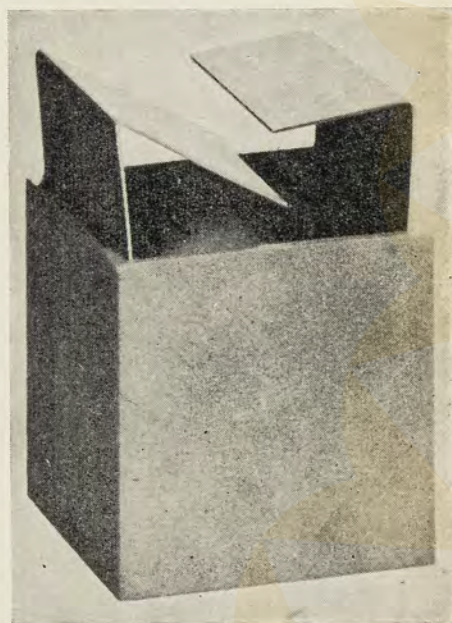
Na 2.ª e 3.ª colocações; não mais protótipos, mas já verdadeiros objetos de uso executados com extrema habilidade. Madeira e acrílico são obviamente contra-indica-



dos para a confecção de cinzeiros. O trabalho em madeira — laminação de jacarandá — foi orientado no sentido da sobriedade e do bom gosto; sua embalagem estava correta. Nos trabalhos em acrílico, a solução decorativa de plástico cortado e colado dificultaria a produção industrial, pelo penoso artesanato que exigiria (trabalho manual); o trabalho em laca preta e frisos dourados tem nível decorativo um pouco melhor, mas também se ressentem de uma certa tradição de bom gosto artesanal. Nos casos as embalagens fugiram às especificações, assim como o acréscimo de abas laterais no elemento interno, para impedir a queda das cinzas: embora a solução seja interessante, por denotar preocupação com o problema funcional, observar que o corte da chapa, numa produção industrial, seria menos racional e exigiria maior precisão na dobra, para permitir a fácil entrada e saída do elemento.

Mereceu o 4.º lugar um trabalho particularmente notável pela solução direta, coerente, simples e econômica: um único material contínuo (fôlha de flandres) cortado, dobrado e soldado, aproveitando uma lata usada, posteriormente pintada de esmalte branco. A pobreza do material e a rudeza da execução não apagam a clareza da idéia. Considerado como objeto, é o único, entre todos apresentados, que cumpre integralmente a sua função de cinzeiro. O pequeno elemento acrescentado para facilitar a retirada da peça interna denota preocupação de funcionalidade, mas é necessário. Embalagem precária, de fácil rompimento. O branco é contra-indicado, por razões de aspecto e conservação.

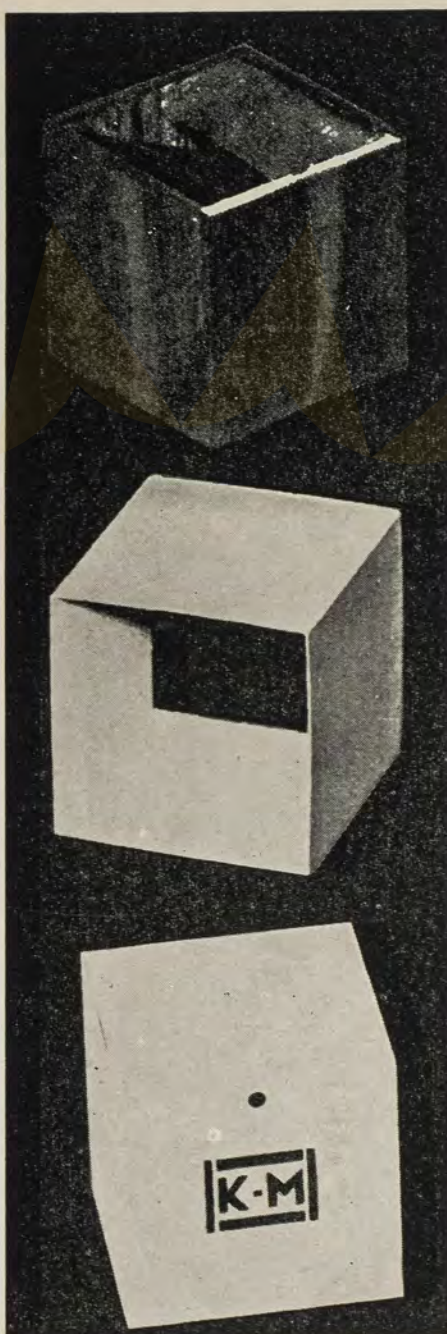
O protótipo classificado em 5.º lugar apresenta a melhor solução de cores (2 azuis). A dobra da peça interna não encontrou solução satisfatória.



Original do cinzeiro italiano, desenhado pelo industrial designer" Munari. O produto é distribuído pela "Danese", Milão.



1.º Prêmio.



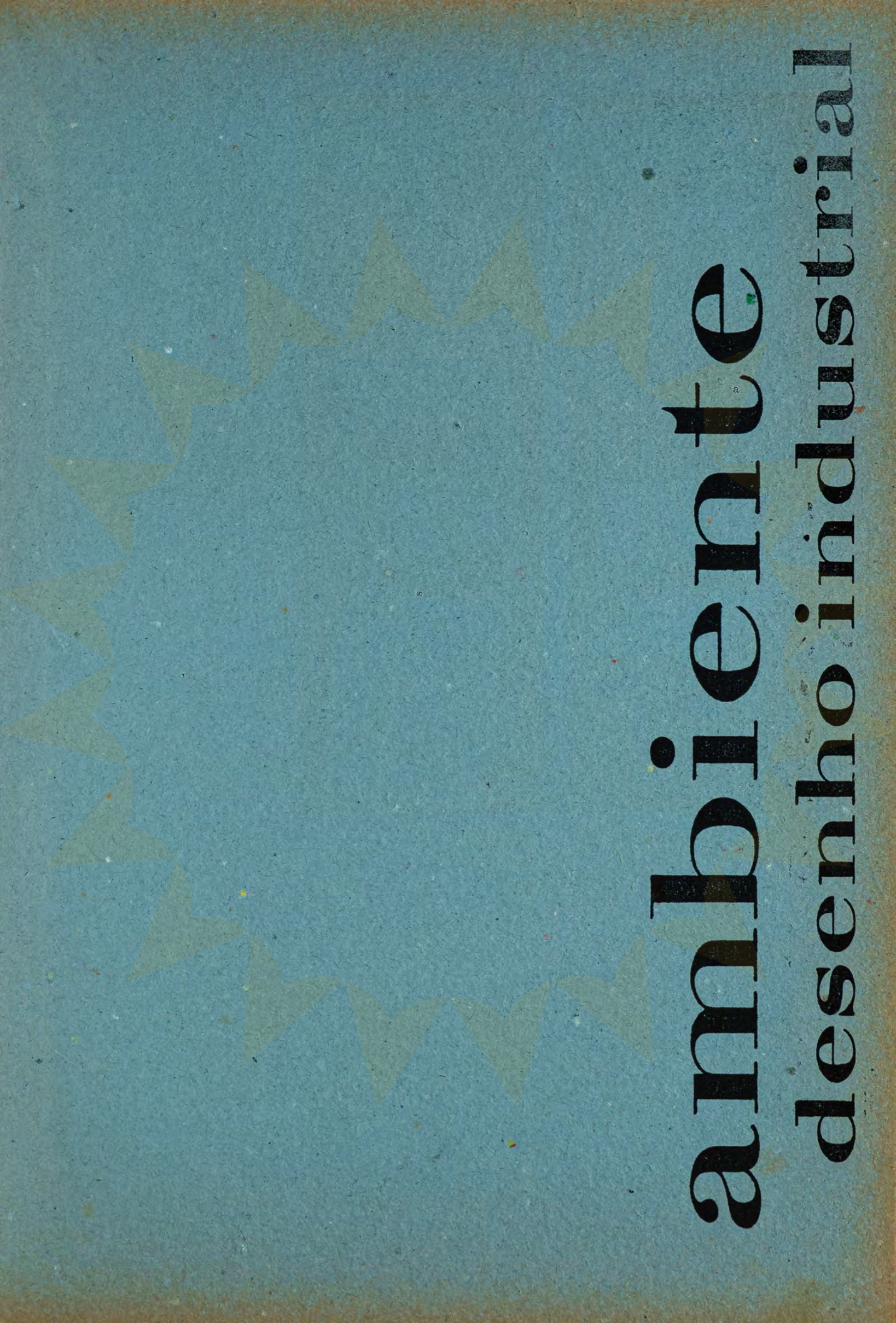
2.º Prêmio.

Bem executada e bastante rigorosa quanto às medidas especificadas, a peça que conquistou o 6.º prêmio, em madeira e metal. O excesso de côres — em número de 5 — dificultou a solução decorativa. O autor premiado em 7.º pôs o demonstra preocupações de um verdadeiro desenhista industrial, mais preocupado com a função do que com a decoração, tanto no protótipo como na embalagem. Talvez por isso mesmo, tenha alcançado bom resultado estético, com a unidade do material (plástico metalizado), escolhido por ser não-inflamável e lavável. Medidas fora de especificação.

Unidade de material e cor é a principal característica, também, do trabalho merecedor do 8.º prêmio: cartão pintado a duco fosco. O material não se prestou para solucionar a contento a ligação das duas paredes, de modo a fornecer a espessura, requerida. Classificou-se em 9.º lugar um trabalho correto em suas medidas. A dobra da peça interna exigiu suporte suplementar: solução falha. O laminado de alumínio aplicado só na parte superior dessa peça demonstrou apenas preocupação de exterioridade decorativa. O 10.º prêmio foi concedido a um trabalho misto de protótipo e objeto. Medidas fora de especificação

(espessura das paredes). Bem solucionada a peça interna quanto à economia do material (chumbo), aproveitado de um tubo de pasta de dentes.

Duas menções honrosas foram distribuídas a dois tipos de originalidade. Num caso, uma tentativa de solução que tornasse visível a estrutura do objeto: o material escolhido (vidro) mostrou-se totalmente inadequado à manipulação. No outro caso, uma audaciosa decoração abstrata em todas as superfícies, internas e externas, obtida com a colagem de recortes múltiplos de revistas, com o curioso efeito de destruir a forma visível do objeto".



ambiente desenho industrial



"Milano", serviço para licôr, desenho de F. Meydam, fabricação de N. V. Kon. Glasfabriek Leerdem, Holanda.



"Gourmet", jogo de vidros para diversos usos, desenho de A. D. Kopier, fabricação de Kon. Ned. Glasfabrieke, Leerdem, Holanda.

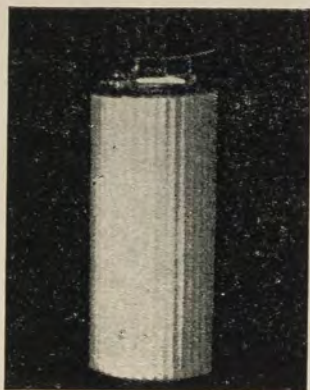
Novas formas e novas utilidades

Apresentamos nas páginas seguintes variada série de objetos que entram no dia-a-dia de cada um e divulgados na Europa pela revista "Architektur und Wohnform-Innen-dekoration". As formas são as mais avançadas possíveis. Em cada um desses objetos vemos como seus idealizadores, revolucionaram por inteiro formas até então tradicionais, com pequenas variações é óbvio.

Desde a série de copos, passando pelo ferro de engomar, a batadeira de bôlo, até móveis necessários ao guarnecimento de uma casa ou de um escritório, o bom gosto, a funcionalidade e a praticidade, convidam a uma nova maneira de viver, notadamente nos países onde a aura de progresso, de modernização, já atingiu alto grau.

No Brasil, em grandes faixas urbanas, o povo já aceita como parte integrante de suas vidas, tais objetos e tais utilidades.

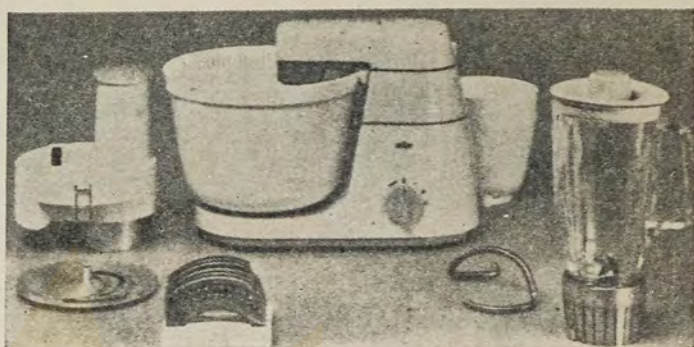
Oxalá assim continue, sem se esquecerem, contudo, que somente a boa forma é que vale, pois a contrafação e o conceito do moderno a qualquer preço, não poderá, nunca, prevalecer.



1



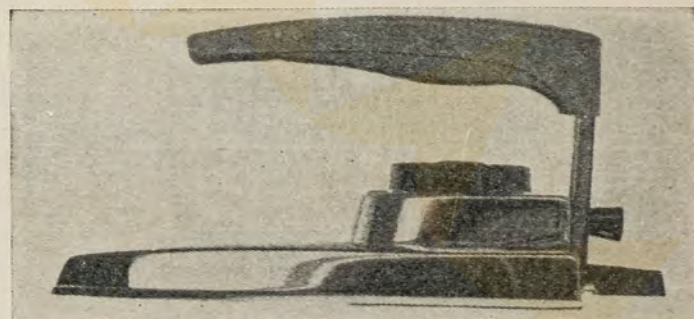
2



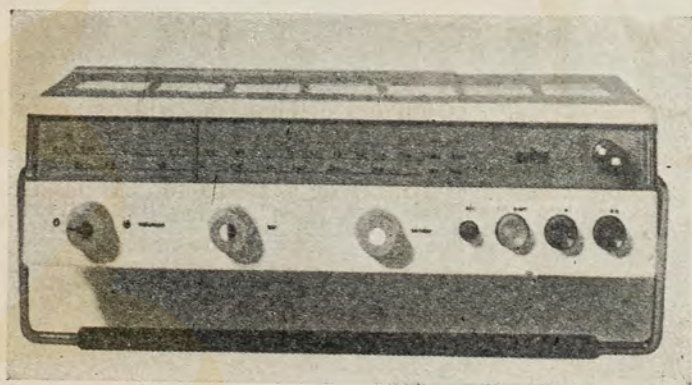
6



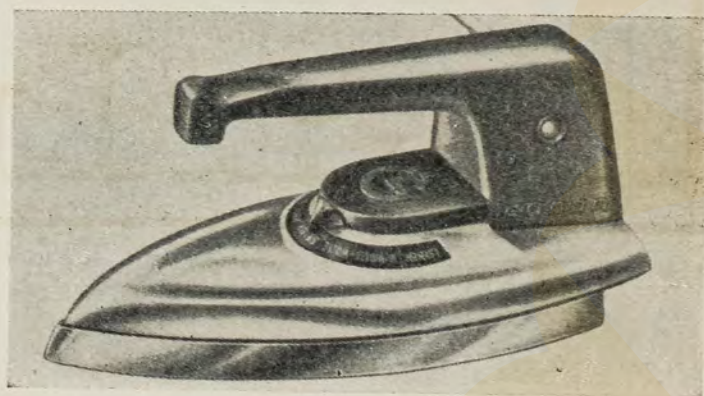
3



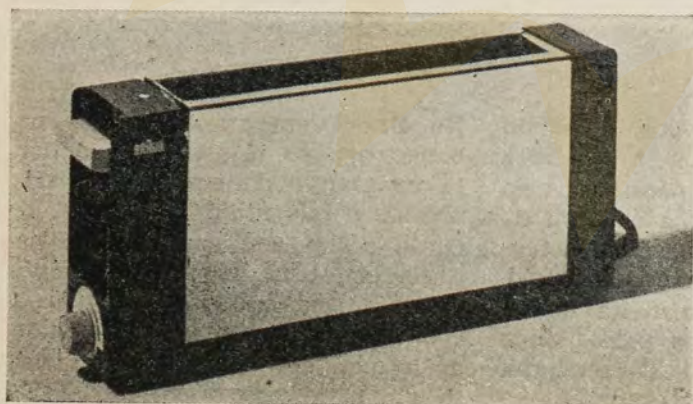
7



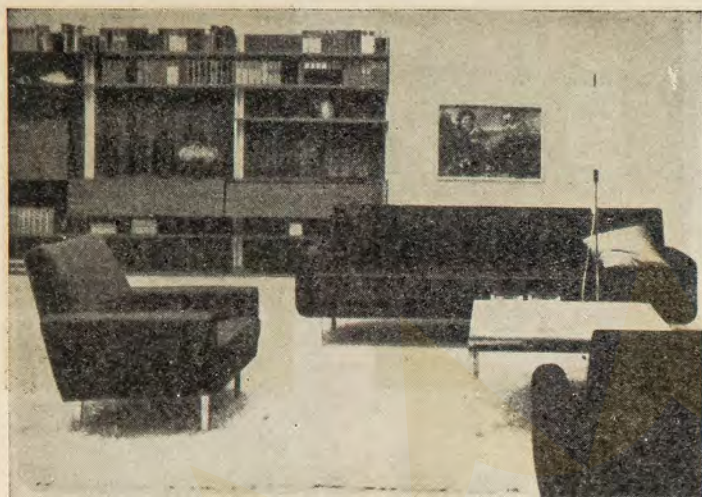
4



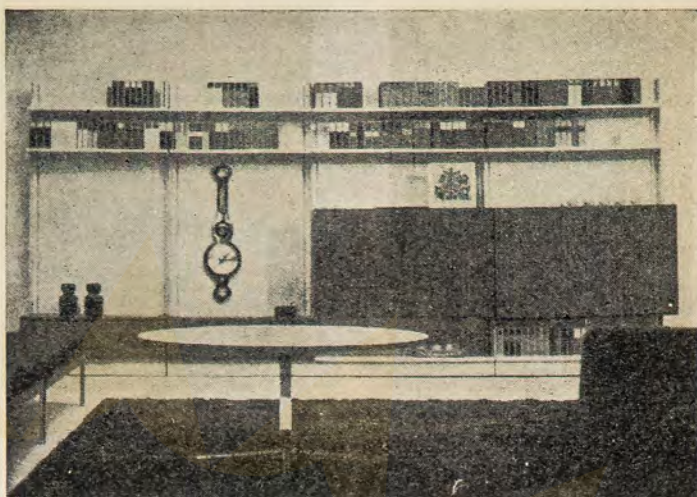
5



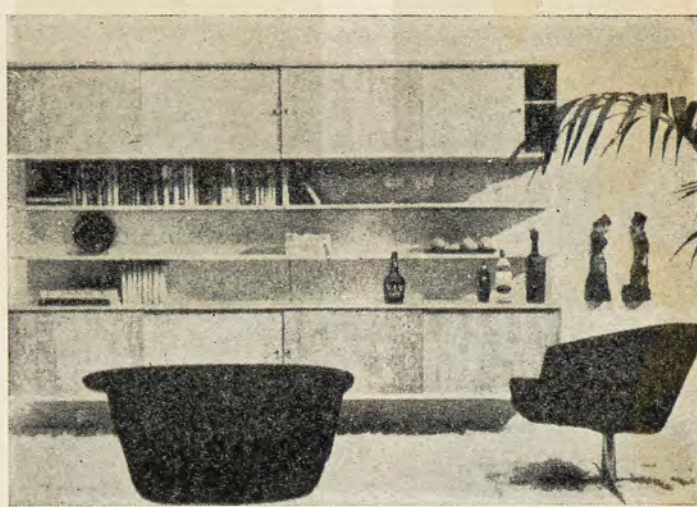
- 1 Isqueiro de Rosenthal, em porcelana negra, desenho de Scharrer.
- 2 Sinaleiro de perigo, fabricação de Eisemann GmbH, desenho de B. Jablonski.
- 3 Recipientes para especiarias, fabricação de Steuler Industrie-Werke, desenho de Joosten.
- 4 Rádio-Transistor portátil, com caixa de material plástico.
- 5 Torradeira automática, desenho e fabricação de Braun.
- 6 Diversos aparelhos para cozinha.
- 7 Três tipos de ferros de engomar, elétricos e automáticos, com uso de aço inoxidável e material plástico.



Estante de livros, combinado, de parede, em nogueira americana, com fundo esmaltado em branco, desenho de Werner Buchser.

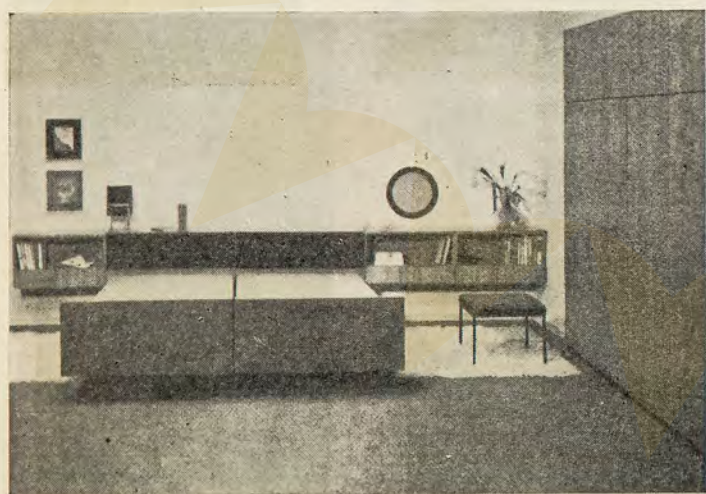


"Triennale", cozinha com elementos compostos, armários baixos de plástico marron ou azul claro, armários altos esmaltados de branco, fogão elétrico automático, desenho de Antoine Philippon.

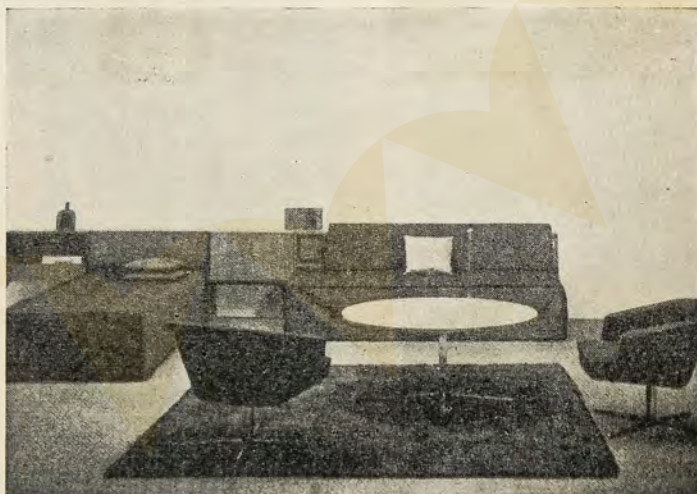


Combinação de móveis com armários fixos na parede, de nogueira ou macieira, fundos esmaltados de branco ou verde claro, desenho do arq. Wallner.

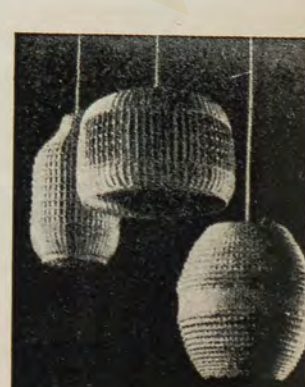
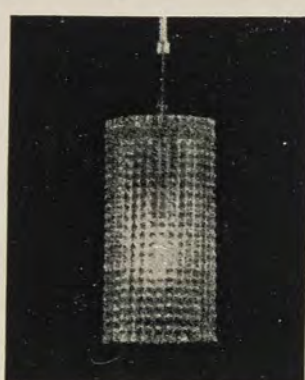
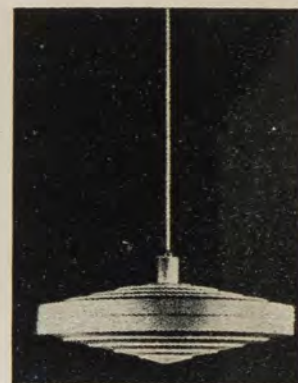
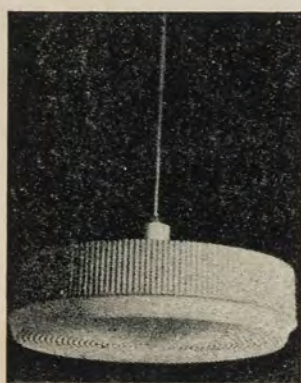
Nova comunidade para a maneira de viver. Programas novas da W.K. - Möbel

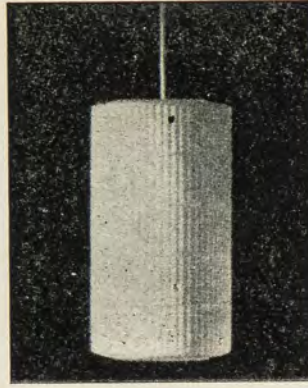
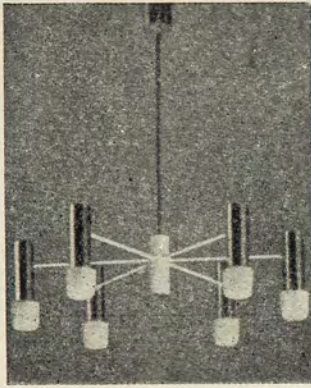
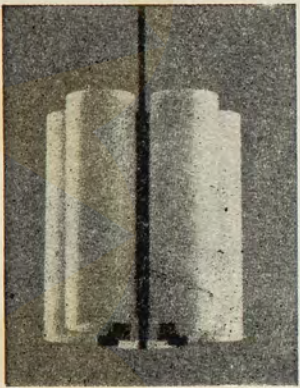
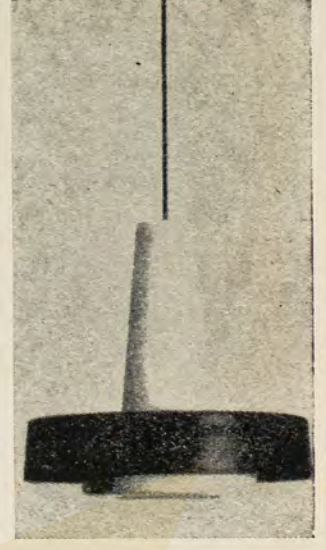
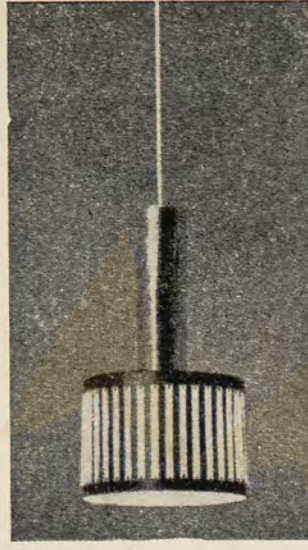
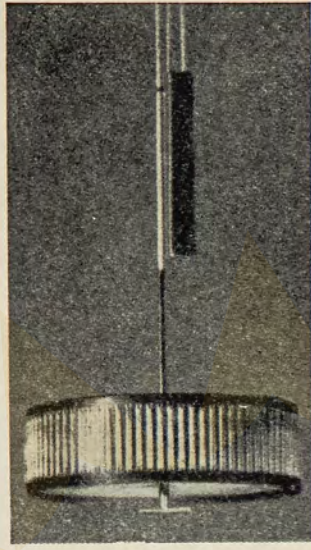
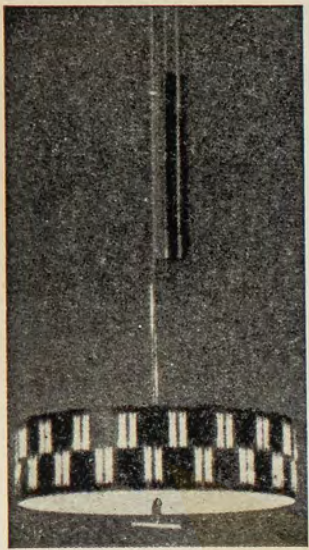


Dormitório, em nogueira, parte da cabeceira e do pé das camas revestidos e sob roldanas, desenho de Otto Wegmueller.



Sala de Estar combinada, para dormitório à noite, de nogueira, a prateleira é inteiriça, de dia com almofadas, as camas removíveis, sob rolamentos, desenho de Otto Wegmueller.





Desenhos e fabricação dos diversos objetos nestas duas páginas: Egon Hillebrandt, Kinkeldey, Gebrueder Cosack, Reininghausen & Co., Kontakt-Werksteatten, Rosenthal, Domus mit Phoenix, Bega, Gantenbuick, Staff & Scharz, Max Muhr e muitos outros.



Ambientes de Dinucci Decoração de Interiores

PISO DE MADEIRA, EM AMARELO-QUEIMADO COM DESENHOS EM NEGRO-POLIDO • PAREDES E FORRO EM BRANCO-GELO E ROSA ANTIGO COM RODAPÊS EM PRÊTO-BRILHANTE • TAPETES, DO PRIMEIRO PLANO, EM VERDE-PETRÓLEO E BRANCO-AREIA COM DESENHOS EM CÔRES SUAVES. EM SEGUNDO PLANO, TOTALMENTE NA CÔR BRANCO-AREIA COM ORNAMENTOS LEVES • COLUNA FORRADA COM LÂMINAS DE MÁRMORE-VITRIFICADO CÔR OURO QUEIMADO, LATERAIS EM ALUMINIZADO • VITRINE EM BALANÇO, NAS CÔRES NEGRO-BRILHANTE, BRANCO-LÚCIDO E VERMELHO-ÓXIDO, MOVEL ÊSTE AUTO-ILUMINADO • QUADRO: ÓLEO EXPONDO



VISTA VENEZIANA • PAREDE DE FUNDO INTEIRAMENTE COBERTA DE PAINÉIS DE CRISTAL BRANCO ESPELHADO E LAPIDADO • LONGO BUFFET EM “LAQUÊ” BRANCO-LÚCIDO, COM FRETE EM VERMELHO-POMPEIANO E TAMPA EM MÁRMORE-VITRIFICADO CÔR OURO-QUEIMADO • MESA DE JANTAR EM VERNIZ NEGRO-BRILHANTE COM TAMPA EM VIDRO OURO-ANTIGO • CADEIRAS EM COURO NATURAL E “LAQUÊ BRANCO-OSTRA, COM MOTIVOS DOIRADOS • POLTRONAS EM SETIM DE SÊDA-PURA SULFERINO, “LAQUÊ” BRANCO COM ELEMENTOS OURO • VASOS E CASTIÇAIS EM PORCELANA.



RECANTO DE MÚSICA: PAREDES
CÔR VERMELHO POMPEIANO •
PISO E COLUNAS EM MÁRMORE
TRAVERTINO ROMANO • OS
ELEMENTOS ENTRE AS COLU-
NAS EM CÔR MOGNO • PÔLTRO-
NAS E SOFÁ EM "LAQUÊ" FRÊ-
TO E BRANCO, REVESTIDAS COM
VELUDO CRISTAL BELGA, CÔR
FERRUGEM ESCURO E SETIM
CÔR OURO-VELHO • MESA DE
METAL EM RÍTMO CONTINUADO
COM DOIS NIVEIS DE CRIS-
TAIS ESPESSOS • UMA PAREDE
EM CRISTAL ESPELHADO COM
ELEMENTO HORIZONTAL PARA
ADORNOS, E OUTRA EM "LA-
QUÊ" PRATA COM GRAVAÇÕES
DE CARÁTER CONTEMPORÂNEO
QUE FORMAM O REVESTIMEN-
TO DA CABINA DO ELEVADOR.



artes plásticas



Le Parc

Sobrino

Yvaral

Marellet

Stein

Garcia Rossi.

O Grupo de Pesquisas Visuais

José Geraldo Vieira

Este ano tive vários ensejos (uma vez em janeiro, três em julho e uma em agosto) de tratar na imprensa diária do Grupo de Pesquisas Visuais. E no n.º 75, de Janeiro-Fevereiro desta revista HABITAT, no artigo denominado O DILEMA FIGURAÇÃO-ABSTRAÇÃO, dediquei várias páginas a essa equipe que desde 1960 vem fazendo exposições que são mais "happenings" e espetáculos plásticos do que meras mostras estáveis e inertes de certames habituais.

Desejaria, agora que entrei em relativa intimidade com os seus componentes aqui em São Paulo, informar os leitores técnicos e leigos sobre o gênero chamado Instabilidade das principais exposições que o grupo apresentou pela Europa e pela América Inglesa e Latina.

A equipe tornou-se mais conhecida do público por ocasião da III Bienal de Paris quando seus elementos armaram na entrada do Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris um Labirinto que muitos críticos consideraram um palácio de miragens ou mesmo um Luna Park, rearmado depois em Krokke-le-Zoute, em Belgrado, Milão, Pádua, Veneza, Zagreb, Bruxelas, Amsterdão, Nova York, Buenos Ai-

res, Rio de Janeiro e ultimamente São Paulo (na Fundação Álvares Penteado).

Ensaístas da qualidade de Pierre Descargues e Guy Habasque se interessaram pelo grupo escrevendo sobre ele em revistas da categoria de l'Oeil e Graphis. Natural que também escreva eu neste número após as impressões colhidas na Fundação Álvares Penteado.

A equipe estabelecida em Paris, na zona do Marais, primeiro na rue de Beautreillis n.º 9 e agora mais confortavelmente no n.º 6 da Cité Prost, no 11.º arrondissement, é constituída por elementos internacionais, isto é de várias nacionalidades, formando portanto a ala mais ortodoxa da Escola de Paris, em competição com o Grupo do Laboratório de Artes dirigido por J. L. Renucci. Devido ao regime rigoroso e disciplinar, quase de Trapa, restam apenas Le Parc, Sobrino, Marellet, Garcia Rossi, Yvaral e Stein, tendo desistido Garcia, Miranda, Molnar, Moyano e Servanes. Individualmente, cada um não cogita propriamente de arte mas sim de fenômenos artísticos, com experiências estritamente de efeito visual.

Para os leitores que freqüentaram

a VII Bienal de São Paulo e que viram os trabalhos de Agam, Sotro, Dorazio, etc., será mais fácil uma idéia das tarefas propostas.

Primeiro há que considerar dois gêneros do trabalhos: um é aquele em que o movimento é um efeito conseguido numa superfície mediante relevos inertes; o espectador é que, deslocando-se dum lado para outro, obtém visualizações mutáveis; e outro é aquele em que a superfície é móvel ou movimentável, outorgando resultados cinéticos, acústicos e luminosos. Por exemplo, metais que ressoam e vibram quando agitados; imagens que se refletem na parede; sons e mesmo músicas que promanam das peças.

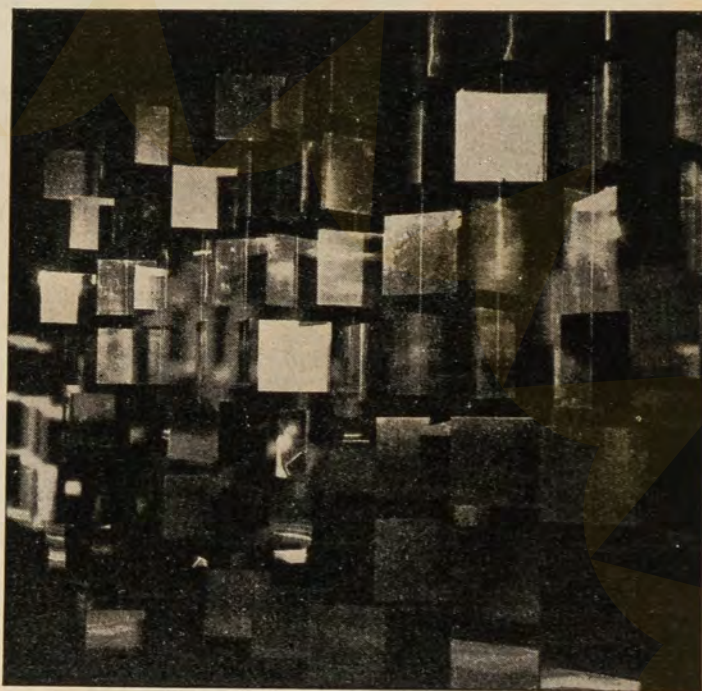
Resultam assim espetáculos em que o espectador toma parte, deslocando-se, movendo as peças, acendendo refletores, percorrendo dédalos em parte escuros em parte acesos, etc.

Essa questão fundamental e revolucionária, que produz efeitos visuais os mais diversos e não o aspecto uno e sempre estático da peça disposta em cavalete ou dependurada numa "cimaise", resulta duma série de estudos, tarefas, programações e experiências. Os ar-

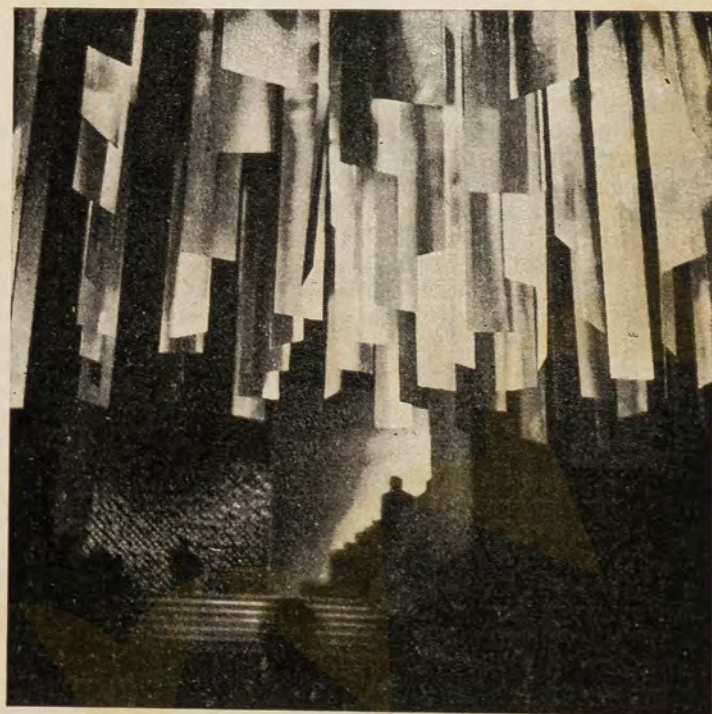
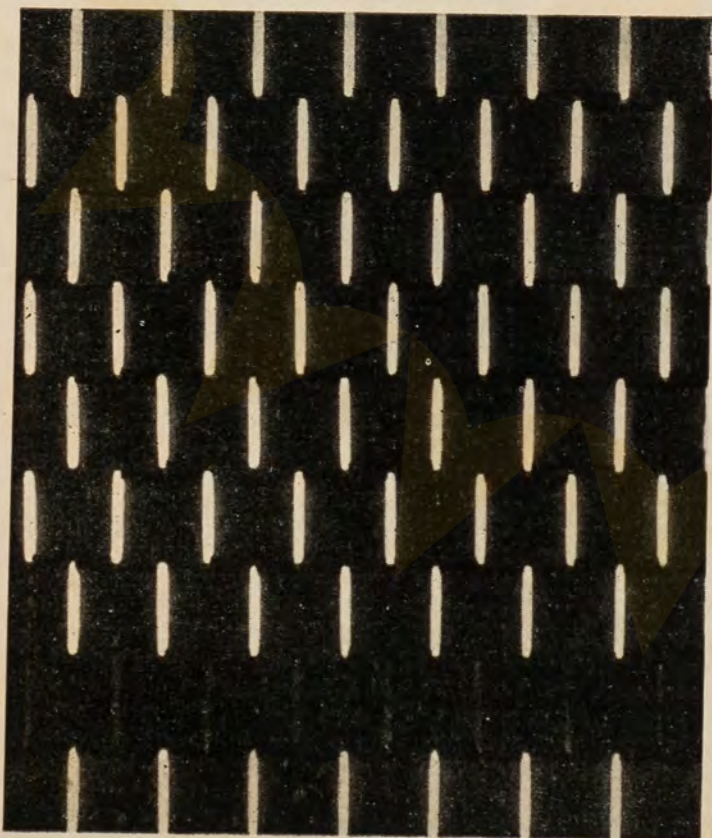


Yvaral.

Le Parc.



Morellet.



Le Parc.

listas reuniram-se em equipe exatamente para confrontarem seus serviços, fazerem deles (serviços) uma interação coletiva e chamarem o espectador a colaborar também.

De fato, os visitantes entram nessa espécie de labirinto e vêem zonas escuras, zonas acesas, efeitos de dádalo, de palácios, de miragens, e podem (êles os espectadores) participar de mais outros efeitos, acionando comutadores, interruptores, projetores, e até mesmo partes descendentes das peças (que não são quadros nem desenhos nem gravuras nem esculturas do módulo arcaico inerte e sim tudo isso mas dotado de vitalidade prodigiosa.

Há, portanto, que considerar a espécie de materiais com que a equipe trabalha. Ao invés de estúdio tipo "cher vieux maitre" de chinelas e solidéu, existe o atelier que é mais uma oficina com bigorna, forno, banca e utensílios. Nas prateleiras e gavetas, ao invés de apenas frascos e boiões de tinta, de rolos de tela, ou de trilha de madeira para molduras, um mundo de materiais insólitos: telas, papelão, duratex, alumínio, cobre, ferro, zinco, plexiglass, arame, nylon, goivas, cinzeis, régua, tesouras, torqueses, pontas de aço, plumas de ganso, pincéis, pigmentos, maçaricos, lanternas, tomadas de corrente, refletores, etc.

Como psicologia de comportamento, essa gente detesta a promoção pessoal tão do interesse cabô dum Agam ou dum Pol Bury; execra as promoções tipo Cocteau ou Mathieu, tem uma ética jansenista e asceta, quer revolucionar a arte transformando-a em criação de estruturas que lancem o esquecimento definitivo sobre os módulos obsoletos de elaboração e de exposição.

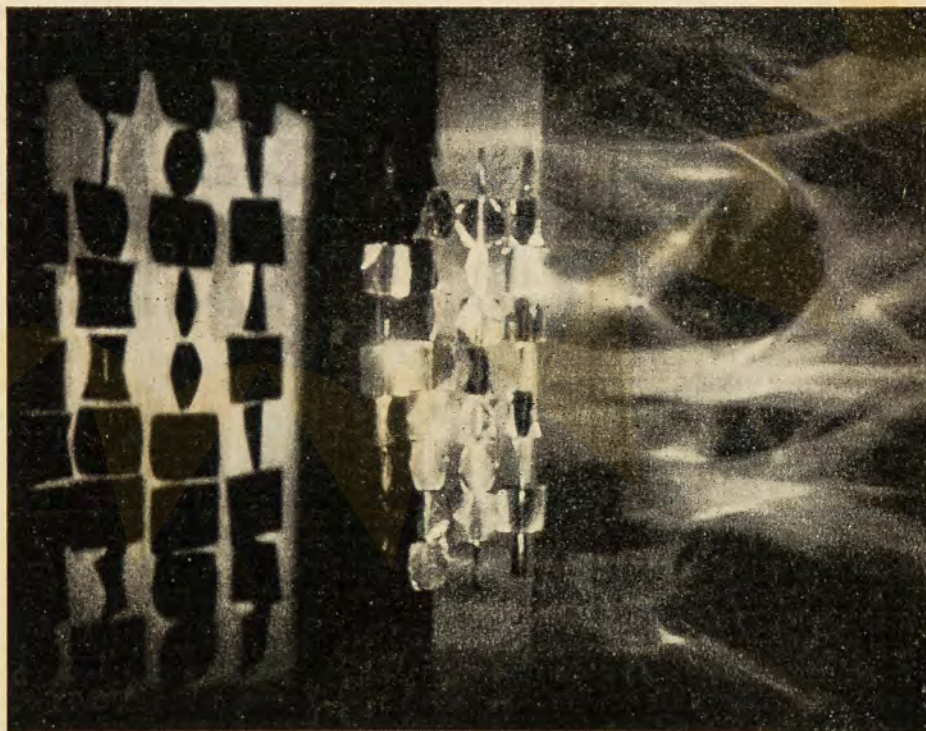
Primeiro, destroem a separação que há entre a obra de arte e o público, aquele cordão que o separa por exemplo da Mona Lisa no Louvre. Querem que o espectador participe, se familiarize, sugira mesmo idéias; enfim, interfira. Mas em se falando em grupo e em equipe, não se deduza daí que se trata de artistas-operários trabalhando no regime de especialização de peças para ulterior montagem em série, como nas fábricas de automóveis, televisão, rádio, etc. Cada artista se dedica à sua maneira congênita de opção voluntária. Assim reconhecemos dentro em pouco os trabalhos de Morrelet e Garcia Rossi como sendo meramente gráficos, quase no gênero Industrial Design; reconhecemos pouco a pouco os trabalhos específicos de Sobrino e Yvaral; bem como os de Stein e, principalmente, os de Le Parc, ostensivamente trabalhos plásticos.

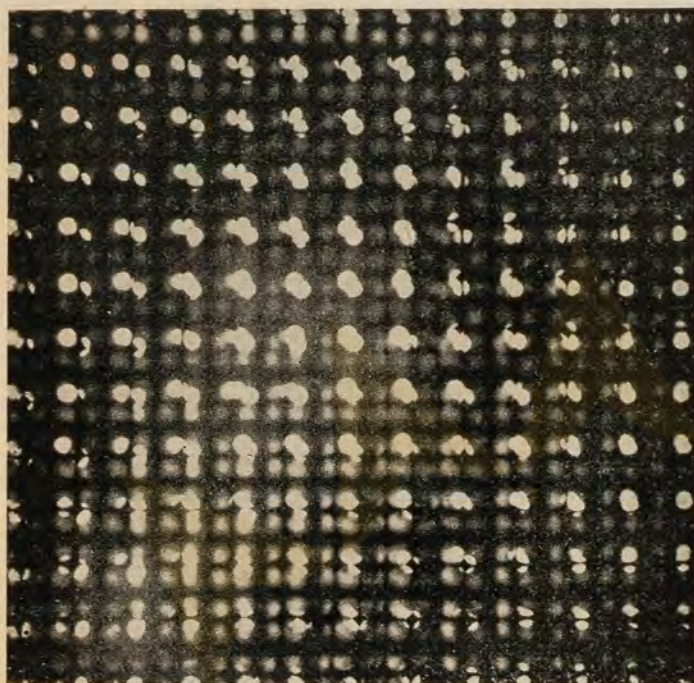
A cada exposição êles denominam



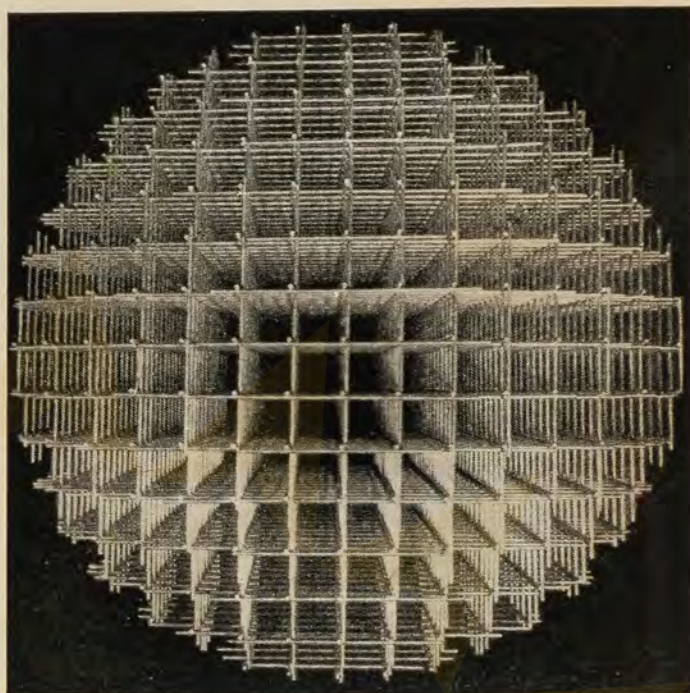
Le Parc.

Le Parc.





Garcia Rossi, "Caixa luminosa em movimento".



Morellet, "Esfera em alumínio".

Instabilidade. Por diversas razões. Mormente porque não se trata de nada imóvel, estanque, inerte. Tudo ali ou dá efeito de agitação, vibração, rotação, translação, ou realmente se agita, vibra, pulsa, roda, muda de lugar, se acende, se apaga, dá sensação de fachada, de labirinto, de dédalo. Nada mais consentâneo com a moderna arquitetura, de que será um elemento decorativo (como no caso da Embaixada Francesa no Líbano).

Para chegar a essa finalidade cinética, luminosa e sonora, o grupo teve que levar mais avante as pesquisas, as experiências e as soluções individuais de Mondrian, Delaunay, Moholy-Nagy, Max Bill, Calder, Tinguely, Schoeffer, Albers, Vasarely, Tomaselo, Soto, Agam e Kosice.

A arte que produzem, tanto a gráfica quanto a plástica, tanto a inscrita em superfícies estáticas (como a de Morellet, que tanto se assemelha à do nosso Mavignier) como a que ocupa o espaço-tempo, de conceituação aberta, suspensa e movediça, revoluciona os postulados clássicos de tela e de painel, de escultura e de mobile. Pois o objeto plástico deve ser elaborado de maneira a produzir simultaneamente o trinômio visual "imagem-movimento-tempo".

Para que o leitor compreenda bem o que aqui se escreve é preciso que ao entrar numa exposição tipo Instabilidade do Grupo de Pesquisas Visuais não se considere entrando numa pinacoteca e sim numa área operatória onde as peças apresentadas oferecem cada uma de per si totalmente, ou mesmo cada uma em diversos setores de sua própria superfície ou área, efeitos mágicos

de mutabilidade. E, às vezes, não apenas impressões de *trompe oeil*, mas autênticos movimentos, metamorfoses e projeções (sonoras ou luminosas).

As fotografias que Le Parc nos cedeu e que publicamos ilustrando este artigo divulgador, informam bem sobre o ineditismo das experiências, o sentido de modernidade, o conceito prático e teórico de pesquisa.

Os trabalhos também caracterizam a mentalidade diríamos cibernética das experiências. Contudo não se trata de endeuçar uma época de eletrônica, de robôs, de pop art, de lustres modernos, de vidro suspenso e dependurado; mas se trata de realizar uma arte ou melhor um efeito visual de acordo com os nossos espaços arquitetônicos. Decorre dessa programação, que aliás custa muito trabalho, muita disciplina e muita vitalidade, uma arte clara, geométrica, decorativa, limpa, cheia de dignidade. Uma arte nobre mas popular, ao alcance de todos, que nada tem de gratuidade intuitiva do grupo heterogêneo Phases nem da arte expressionista e anatômica dum Bacon. É, pois, uma arte erudita, que se baseia em trigonometria, em aplicações práticas da estética das proporções.

Os trabalhos de Morellet, Le Parc, Sobrino, Yvaral, Stein e Garcia Rossi, são no fundo entidades geométricas no plano e no espaço; são mesmo polígonos regulares e semiregulares. São obtidos pela partição do espaço, pelo equilíbrio cristalino e pelo princípio da menor ação. No íntimo, o patriarca que os inspirou não foi Da Vinci nem muito menos Freud, não foi Breton e muito menos Picasso. Foi

apenas Matila C. Ghyca, o grande teórico da trigonometria aplicada. Trata-se, portanto, duma arte concretista. Decorre do axioma: "Beauty is fitness expressed". Essa rapaziada da Cité Prost sabe da afirmativa de Platão em *Timeu*: "Todos os gêneros assim constituídos receberam do Ordenador suas figuras pela ação das Idéias e dos Números".

É fácil deduzir que elementos e teóricos do grupo Cobra, do grupo Phases, etc., se abespinhem com esses resultados. Talvez tenham certa razão caso desejem que a arte seja uma relação imanente com a vida, com a angústia, com o — "Da-sein", com a situação-limite, com a "nausea", com o empírico, com a "poubelle". Mas a elaboração do Grupo de Pesquisas Visuais bem como do Grupo Laboratório das Artes está longe de ser mero hedonismo, arte de torre de marfim, joalheria macroscópica, palácio de miragens, etc. Erra tremendamente um crítico da qualidade de Georges Boudaille em se insurgir contra o que lhe parece egoísmo solipsista. A equipe em questão, que atraiu 16.000 assistentes dominicais em Buenos Aires, viu confirmada a sua popularidade. O público percebe e sente que não se trata mais de obra com caráter fechado, estático, distante dele, só para colecionadores ricos. Que ali, na sua frente, se acha um espaço gratuito, onde ele público pode entrar e se entreter com efeitos técnicos duma beleza nova que afugentou o aleatório, o estatístico, o imitado, o imanente, para dar lugar à solidariedade das cooperações sadias, otimistas, à feeria democrática das quermesses.



Karel Appel, "Entrada de Caverna".

O retorno à Prototemática

Manuel Germano

Sempre que tomo conhecimento dos encontros realizados pelo grupo COBRA tenho a separá-lo cada vez mais da arte pessimista de Bacon, Metcalf e Roel d'Haese, que se refere mais à angústia física e espiritual; contudo, quanto ao movimento COBRA nem sempre concordo com os postulados panteístas de Constant, preferindo o axioma premonitório de Corneille: "Nada de delicadezas; a arte é um jogo bruto".

De fato, se logo nos prenúncios do movimento algum crítico bastante curioso seguisse o precursor Dubuffet, descobriria que ele não vasculhava "poubelles", isto é, latas de lixo, mas sim, à maneira dos "clochards", enveredava para as cavernas. Pois o expressionismo dele e o expressionismo de todo o lote ulterior COBRA constituído por Appel, Corneille, Constant, Dotremont, Pedersen, Jorn e Bille, Alechinsky, Doucet, Gotz, Japiri, Tamm, Baumeister, Trokes, Osterlin, Jaguer e Gilbert, nada têm de procura da natureza órfica, do júbilo de viver. Muito embora tais artistas lançassem manifestos, folhetos, e se reunissem em "encontros" naturais, primeiro em Host, depois em Amsterdão no Stedelijk

Museum, em seguida em Bregence, e por último em Veneza, no Palazzo Marenotti por ocasião do certame "Visão-Côr", sentimos que o grupo instintivamente procura retornar à prototemática. Não foi por mero acaso que se inspiraram alguns deles no folclore escandinavo, na natureza da Gronlândia, e que se reuniram em Host. Hoje seria capaz de afirmar que o teoricista deles, Dotremont, e quase todo o grupo da Holanda para cima, isto é Appel, Corneille, Constant, Pedersen, Jorn e Bille, proclamam uma arte de desfiladeiro, uma arte quase rupícola.

E não é uma arte de caverna apenas por causa da sua intensidade cromática, a bem dizer fauvista, quase solar.

Aliás, quando aludo a uma arte rupícola, não entendo uma arte diafragmada por lajes, rochas, uma arte escura, de âmbito rupestre, quase treva mineral, com sentido aquerônico ou de limbo. Quero referir-me à temática que me parece ser exclusivamente das madres pré-históricas, simples motivação ainda bárbara do homem ao se pôr em contato com minerais, vegetais e bichos.

A técnica de composição, a fibração dos pigmentos, o sentido grosso da pasta e da matéria e outros atributos de confecção expressionista e fauvista salvam essa carência de assunto; ou melhor dignificam e soerguem a símbolos essa prototemática.

Evidentemente querer restringir a programação holandesa e dinamarquesa de COBRA a essa rubrica de temário rupestre seria possível apenas como objetivação analógica; e isso pode ser feito nas telas, esculturas, mosaicos e tapetes dum grupo nórdico mais alto, o norueguês e o finlandês, e de certos elementos esparsos pelo resto do mundo, inclusive o Brasil.

Não resta dúvida que o dilema "Abstração-Figuração" dividiu numa espécie de termos de binômio a coexistência ou boa vizinhança das artes atuais. Dum lado, abstratos e concretistas da Nova Tendência, com o pessoal ortodoxo do Laboratório das Artes e com o grupo das Pesquisas Visuais. Doutro lado COBRA e sua vaga de maré, PHASES.

Desejaria agora, neste artigo, acentuar que pesquisas trigonométricas e de "trompe oeil", labirintos de Le Parc e de Sobrino, visualiza-



Antoni Tàpies, "A porta de acesso ao labirinto", 1958.

Francisco Stockinger, "As sentinelas das cavernas".



James Wines, "A reserva mineral do clã", bronze.



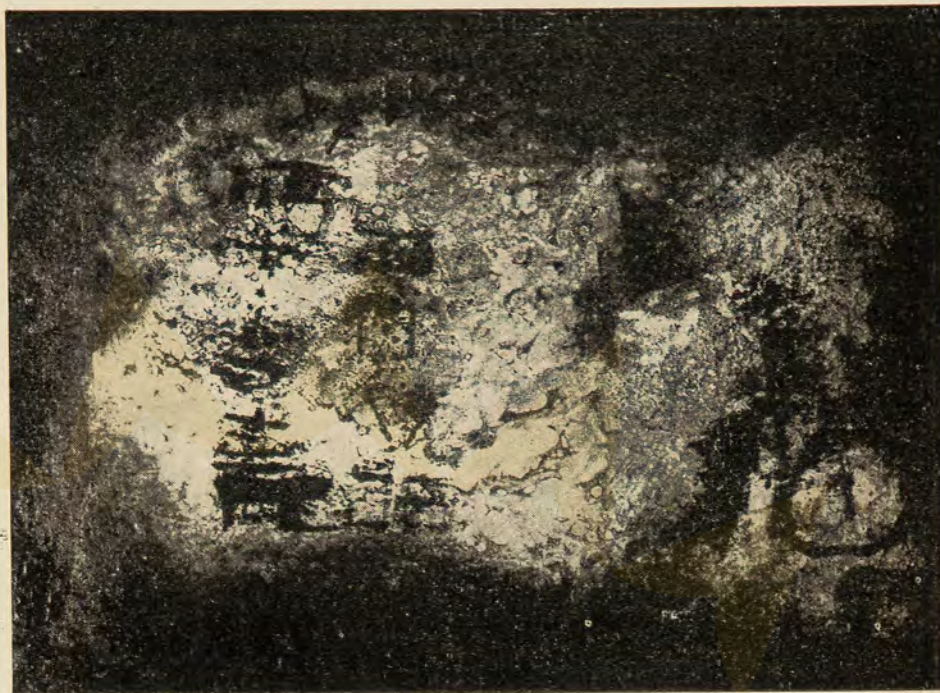
ções cinéticas de Morellet e Mavi-gnier, arte "spacio-temporo-cinética" de Shoeffler e Agam, etc., levam a um critério artístico de civilização cibernética e eletrônica, puramente decorativa, com efeitos de exposição-espetáculo, substituindo o aspecto de pinacoteca dos museus pelo aspecto de "show", de miragem, de Luna Park. E desejaria também, neste artigo, acentuar que as pesquisas de matéria insólita, de lances telúrgicos, de cores vivazes, de ritmos convulsivos, levam a um critério instintivo de formas, vincos, relevos, depressões, desenhos, totens, etc., segundo o arquivo natural existente nas bossagens das cavernas.

Para a primeira asserção, a abstrato-concretista, um artigo neste mesmo número de HABITAT comprova sobejamente a mentalidade "rafinée" de Le Parc, Sobrino, Yvaral, Morellet, Garcia Rossi, Stein, Mavignier, etc. Quanto à segunda asserção, isto é a de analogia com a arte rupícola, se faz necessário relembrar a arte um pouco anterior ao Homo Sapiens, do tempo do homem bruto, aquela arte milenar de que temos exemplos em Combarelles, Tayac, Vogelherd, etc.

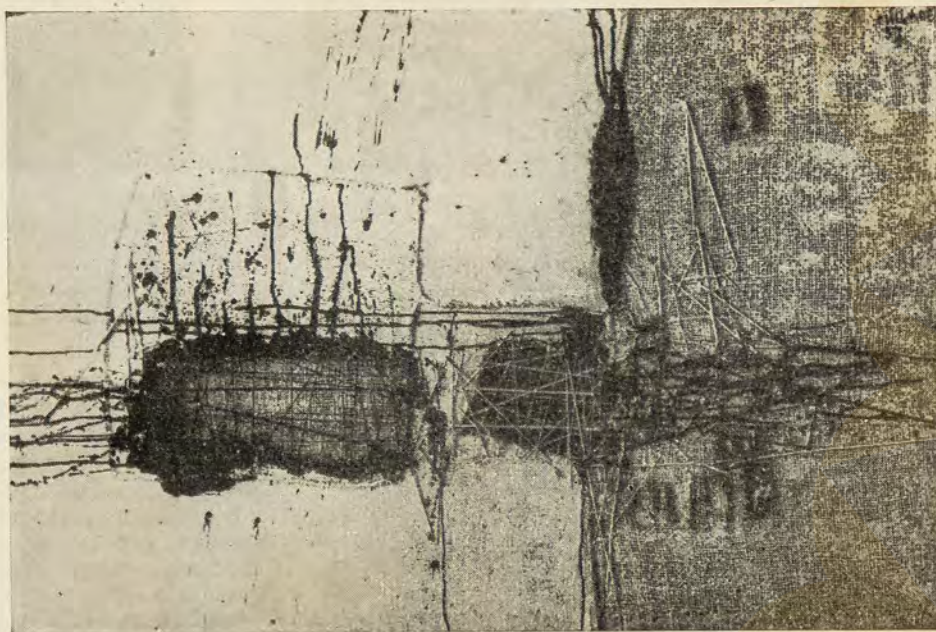
Os leitores deste gênero de revistas de cultura artística estão mais ou menos capacitados a estimar a proto-arte dos períodos que constituíram a Idade do Caçador Nômade, principalmente aquela arte mais divulgada, a Franco-Cantábrica.

Pois bem, observando a atual arte de influxo COBRA ou PHASES de certos artistas de hoje não só nórdicos como até mesmo tropicais, somos tentados a ver reminiscências gráficas de bisões de Niaux, de mamutes de Cabrerets, de touros de Lascaux, de licornes de Montignac.

Se a arte ártica ou boreal acaso influenciou Pedersen, Jorn e Bille; se a arte de Trondelag acaso influenciou Dotremont ou Gotz, isso não nos é dado senão supor gratuitamente. Mas a verdade é que vendo as telas, os desenhos, as esculturas, as gravuras, as cerâmicas, as tapeçarias expostas durante os diversos encontros COBRA, por exemplo em Host, Bregneroed e ultimamente em Veneza no Palazzo Marenotti, sou levado a sentir em certos artistas dois ímpetos diferentes. Um é o ímpeto que leva Bacon a pintar a anatomia humana em lances paroxísticos e que leva Metcalf e Roël d'Haese a esculpirem vísceras. O outro ímpeto é o que leva a turma reunida arbitrariamente no rótulo COBRA e na variante PHASES a fazer uma arte tão ousada como a daqueles três, porém cingida, adstrita, no sentido analógico, a um retorno à proto-temática.



Nelson Leirner, "Pintura", 1954.



Mirales, "Janelas e seteiras do Proto-torreão".



Mikail Schilkin, "Coruja", Cerâmica.



Ulla-Beata Simberg - Ehrstöm.

Preciso pormenorizar o meu pensamento. Dir-se-ia que os abstratos expressionistas, os informais, os tachistas, querendo fugir de temas civilizados, optaram primeiro por uma preferência geodésica, depois de teor cósmico e, já agora, de teor rupícola. (Veja-se a tal respeito o artigo de Rubens Teixeira Scavone apresentando neste número a exposição de Nelson Leirner). Realmente, abstratos, tachistas e informais voltaram à natureza, mas desdenhando por romântico o realismo mágico e o lirismo bucólico. Penderam para a terra, primeiro; depois, para o Cosmos; e agora, numa espécie de investida boximane, optaram pelas profundidades telúrgicas não mais como assunto-matéria e sim como matriz-reserva de prototemas.

Não será difícil, nas exposições coletivas ou individuais de tendência acima especificada, notarmos influxos-reminiscências de assuntos rupícolas anteriores, coevos ou ulteriores à era das primeiras arquiteturas ou dólmenes, menhires, etc. Poder-se-ia mesmo fazer uma história plástica da caverna até a era eneolítica, isto é compreendendo inclusive, a cerâmica e o tecido.

O romance plástico da Idade Pré-Histórica tem, assim, sido tentado não por estudiosos cultos do paleolítico inferior, médio e superior, mas por pintores, gráficos, escultores, ceramistas e tapeceiros atuais, que orientam seus temas para aquele cunho de longevidade queleana, musteriana e solutriana. O abrigo das grutas, como será na imaginação dos artistas de agora, imaginação essa alimentada pela arte ártica, pela arte franco-cantábrica e pela arte do Oriente? É de supor que os artistas de COBRA, PHASES, e anexos, jamais tenham estado na Sibéria, na Groenlândia, na Dordonha, em Valência e Aragão. Mas a idéia romântica que fazem do recinto lhes salva a maldição da aridez imaginativa, lhes absolve a ausência de casuística, pois acertadamente essa gente recorre à prototemática como fonte, como matriz da analogia.

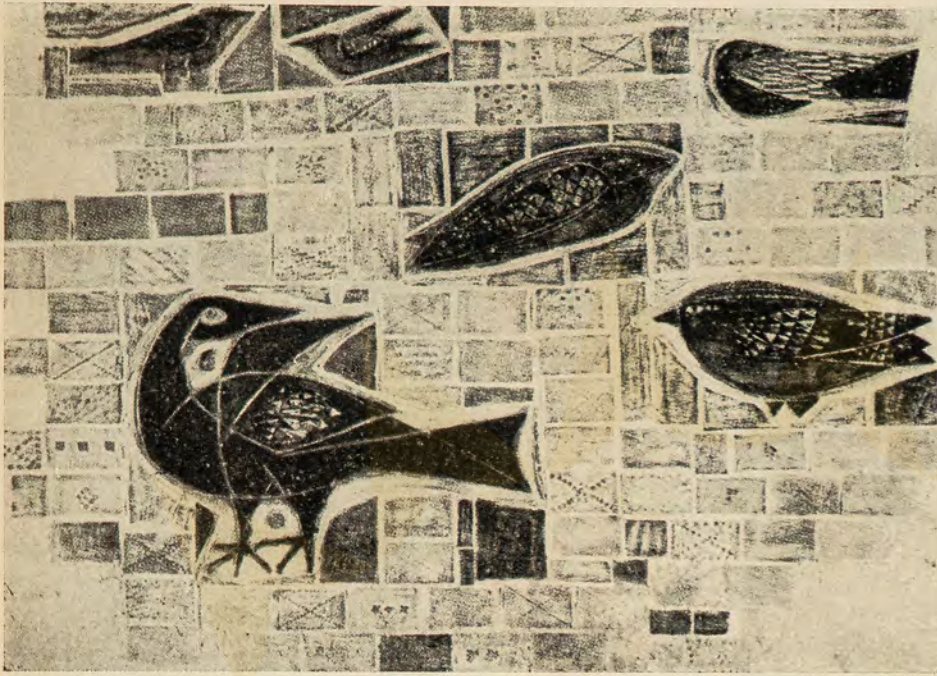
Seria, então, possível urdir o romance-cenário duma caverna? Parece que sim, com telas desde Appel até Nelson Leirner; desde Antonio Tapies até Hitchens; desde Schulze até Vandercam. Com esculturas de guardas, sentinelas, tesouros, bichos, totens; desde Dodeigne a Delahaye, desde Roël d'Haese até

Francisco Stockinger. Com cerâmicas e tapeçarias desde Rut Dryk até Dora Jung. E assim por diante, conforme sugerem as ilustrações que arejam este artigo.

Não se trata dum devaneio surrealista recuando até às reservas totêmicas. Trata-se duma atitude possivelmente subconsciente; ou, melhor, inconsciente.

Senão, vejamos. Dentro da afirmativa oficial até mesmo dum Malraux de que a arte de vanguarda é abstrata, todos os artistas se sentiram convocados a fazer desenho autônomo, gravura autônoma, pintura autônoma, escultura autônoma, assim como já desde muito havia a cerâmica autônoma e o tecido autônomo.

Deram, tais artistas, vazão aos seus pruridos digitais gráficos e plásticos, fazendo prodígios técnicos com a linha, a textura, a água-da, a cor, a matéria, a forma, o anaglifo, evitando sempre, por ordem superior, serem acadêmicos, isto é, figurativos. E eis que ainda assim se tornaram intérpretes da situação contemporânea, da situação-limite, do "da sein", da contingência do pós-guerra. Intérpretes, como? De que maneira, se não pintavam nem pintam argumentos?



Rut Bryk, "Mosáico".



Georges Touyas, "O longo itinerário das invasões", chumbo sôbre madeira.



Dora Jung, "Abril", tapête.



Sepulturas rupestres em Séthijé.

Toini Muona, "Folhagem".



Pintavam argumentos em siglas, em ideogramas, em borrões cromáticos, em contexturas paroxísticas, em símbolos imantados de significação.

Pouco a pouco, porém, sentiram a necessidade de acrescentar a essa sintaxe uma certa semântica, pelo menos a primitiva, a prototemática que, milenarmente aderida à rocha, ao sílex, à bossagem, ali os aguardava como verbetes fossilizados, como incisões parietais, como côres sempiternas, como figuras aurignacianas.

Que dedução extrais disso?

Deduzir que os artistas de hoje, exaustos por uma produção milenar aleatória, da qual os museus são os depósitos, ante a confluência simultânea de ismos redundando num volapuk ou num esperanto, compreenderam a necessidade urgente de metamorfosear a arte já agora em sentido retrospectivo para assim poderem chegar ao paradoxo lógico da arte prospectiva. É o que tentamos demonstrar com estas linhas sustentadas por produções modernas. Modernas nesse sentido de retorno às mães. Modernas no sentido dos artistas se congregarem em clã, conforme já estão fazendo com relação à "pop art". Mas se congregarem pela mentalidade e não em equine, e volverem à proto-arte fazendo de sua imaginação erudita uma espécie de caverna em divertículo axial por onde desfile, como ao tempo dos pintores paleolíticos, os emblemas zoológicos e antropomórficos, zootáxicos e tabus.

Tem sido sempre nas entranhas da terra que as reservas aguardam o homem, seja espiritualmente como catacumbas, seja materialmente como minas, seja artisticamente como Altamira e Niaux. Quando não, na mansarda acesa, no estúdio pobre, na oficina em desordem do artista de hoje.



Giselda Leirner, Desenho.

O grafismo antropomórfico

J. G. V.

Sabemos, e as exposições atestam, que o desenho de vanguarda pretende não ter significação objetiva, não imitar nem reproduzir nada, tornar-se exclusivamente sintaxe, cansado de durante milênios haver sido analógico, exausto de sua função tradicional de léxico sempre com a respectiva carga semântica. Para tanto, o desenho de agora se valeria da aventura da linha do paroxismo do cursivo, do entablamento da textura, ou ainda da treva da aguada. Transformar-se-ia assim, no espaço e no tempo (na verdade em cima do suporte), em antidesenho. Isto é, numa eventual complexão gráfica sem quaisquer semelhanças com os reinos da Natureza, de modo a não lhe descobrirmos mais sequer um sentido de ideograma nem mesmo de sigla.

Contudo, mesmo que o desenho se emancipasse deveras da contingência de ilustração, jamais conseguiria evitar pormenores ou sínteses daquilo que a nossa visão e a nossa imaginação vêem e reconhecem. Traços convulsivos ou trabéculas de Sondenborg lembram ainda (aquêles) gráficos de eletrocardiograma e sugerem (êstes) estratifi-

cações geodésicas. Tudo quanto o desenho cria autônomo fora do real estatístico se filia à veracidade cósmica e ao mistério visual. As próprias esferas tangentes ou secantes, e mesmo os poliedros regulares de Kelvin simulam agrupamentos antropomórficos e zootáxicos. De maneira que tanto o desenho chamado abstrato como o desenho trigonométrico ainda e sempre seriam uma conotação, um registro. Até aqui, o desenho tradicional teve sua área de inspiração no "dejá vu" humano e geográfico. E doravante, adstrito a linhas, trabéculas, agudas, ainda reproduzirá essas objetividades, sendo sempre uma arte prêsa a modelos.

E é claro que a própria história cronológica do desenho tem como modelos a condição humana, animal, vegetal e mineral, suas próprias fugas para a subjetividade se fazendo através de deformações do objetivo. O homem, o bicho e a Natureza, eis os modelos para o desenhista. Desejamos, portanto, inventariar o desenho antigo como arte gráfica interessada outrora em reproduzir a figura humana —

a física e a espiritual — a primitiva e a erudita, a anatômica e a social.

Se a fisionomia humana sempre inspirou desenhistas pela sua pluralidade biotipológica, desde o belo e o grotesco, desde o lírico e o psicológico, isso começou como arte ao tempo de Antifilo (*De ridiculi habitus*), desde o espécime Gryllis, desenvolveu-se durante séculos, até chegar ao desenho dos Expressionistas alemães e ao desenho neoclássico de Picasso. Todavia, quais terão sido os patriarcas do desenho antropomórfico? Sem dúvida, Carracci, Billotti e Ghezzi, primeiro. Depois, Holbein, Ostade e Brauwer. A seguir, Callot, Grévin, Hogarth e Goya.

Estes três grupos clássicos na História da Arte, conquanto não constituíssem equipes e sim fôssem compostos por artistas isolados, a bem dizer esgotaram as variantes anatômicas e psicológicas da figura humana. O sentido crítico, jocoso, trágico, analítico, deformador mesmo, viria com outros grupos. Relativamente recentes são Gavarni, Willette, Caran d'Ache e Forain. Um segundo grupo se constituiria



Giselda Leirner, Três desenhos, 1964.



de caricaturistas mesmo, como Caldecott, Oberlaender, Caronte e Kio-Sai.

Se, antes, não houve nos desenhistas intento dialético nem polêmico, a conjuntura humana sendo registrada com fidelidade, no entretanto essa própria multiplicidade fisionômica se encarregaria de fornecer ao desenhista motivos críticos e analíticos, da mesma forma que os forneceu a escritores da categoria dum Rabelais ou dum Quevedo. Simultaneamente, com a oferta humana de sua aparência física como modelo, havia a paisagem, ou o habitat humano; a tal respeito bastaria falarmos apenas em dois grandes, Piranesi e Campagnola. Os ulteriores gráficos geográficos ou cósmicos seriam Mertens e Braeckelee, em experiências formais mais avançadas para o Expressionismo (iniciado aliás com Bruegel e Gossaert).

Hoje em dia, na atual contingência gráfica em voga, e sobretudo com o desenho abstrato e concreto, a figura humana e a paisagem deixaram aparentemente de interessar ao artista gráfico, com exceção talvez dalguns grandes contemporâneos, como Bruycker e Lasansky. Assim pois, o desenho e a gravura como registros antropomórficos são um acervo histórico arquivado em entidades como o Albertina em Viena ou como o Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional de França, sem falarmos nos setores especializados dos diversos museus do Oriente e do Ocidente.

Acervo arquivado. Em suas unidades, a fusão às vezes do humano e do paisagístico, em registro reais ou inverossímeis como, neste último caso, os proto-surrealistas do devaneio fantástico. Mas nesse imenso acervo distribuído por gabinetes de estampas, o grafismo antropomórfico pode ser classificado e compulsado em fases técnicas sucessivas. Desde o realismo ao impressionismo. Desde o expressionismo ao onirismo. Desde o caricatural ao místico.

O desenhista de hoje consideraria já saturada a estatística gráfica do

corpo humano, consideraria “acadêmica”, perempta, gasta e sem interesse a arte do retrato como “croquis”. O desenhista atual quer, afinal de contas, tornar o desenho um exercício autônomo, uma arte peculiar, independente. A tal respeito o empenho de Sondenborg é fulminantemente revolucionário como técnica e como antitemática. O traço, a trave, o sulco, a textura, não mais apenas no suporte porém também no espaço-tempo. E, como decorrência disso, o traço, a linha, a contextura, a mancha difusa não mais advindo de ingredientes tradicionais, porém efetuados segundo técnicos ousadas, materiais diferentes. O essencial, contudo, seria o desenho ser antianológico, abstrato, não ilustrando nada, não apoiando nenhuma fabulação de teatro, conto, romance, novela e poesia.

Tal programação radical implicaria mesmo no abandono categórico do desenho objetivo, substituído pelo desenho autônomo, sintático. Autonomia essa que não incluiria em seu ambiente técnico a gravura. Isto é o traço, a incisão, a linha periférica, o trabeculado rítmico e visual não se operando mais em suportes de gravura, o desenho desdenhando as ofertas plásticas e contrastadas da xilogravura, da litogravura, do metal, da ponta seca, da água forte, da água tinta e da técnica mista, querendo ser e fazendo questão de ser desenho só.

Mas, pergunta-se: essa programação radical implica então na morte do desenho analógico? No seu desaparecimento completo?

Responderíamos a isso que as matrizes de inspiração podem secar, extinguir-se, devendo as equipes então mudar para outras áreas de abastecimento. Contudo, a paisagem geográfica, a presença cósmica, a demografia humana, acaso são matrizes acabadas, gastas? Ou as equipes gráficas que as abandonaram se confessam impotentes para continuar e desenvolver as tarefas dum Campagnola, dum Piranesi, dum Holbein, dum Hogarth? Sem dúvida os grandes artistas da

condição humana jamais andaram aos grupos, como operários montando andaimes. Sempre medcaram séculos, decênios, entre eles. E a verdade é que nasce o desenhista trigonométrico e nasce o desenhista anatômico. Nasce o paisagista e nasce o abstrato. Nasce o artista informal e nasce o artista do realismo mágico. Nasce o artista da contemplação da Natureza e do Humano, e nasce o artista teórico.

Há ainda o caso do artista gráfico que não sabe isolar o homem da paisagem, e vice-versa; como há o artista gráfico que concilia os dois espécimes, o físico e o humano, o telúrico e o anatômico, o geodésico e o carnal numa única empostação de convivência. Os gráficos flamengos, por exemplo, são exemplos desse binômio. Referimo-nos aos atuais, ou aos relativamente recentes, como Henri Leys, Henri de Braekeleer, Willem Linning, Henri de Groux, Theo Van Rysselberghe, Jacob Smits, Jules de Bruycker, etc.

Mais próximo de nós temos dois argentinos de origem européia, Luís Seoane, de descendência galega, e Maurício Lasansky, de descendência lituana. Estes dois nasceram para desenhar a fisionomia, o corpo, a condição humana. Luís Seoane pelo traço mesmo; Maurício Lasansky pela gravura. Só os dois bastariam para provar a permanência nos ateliês transatlânticos da arte antropomórfica de essência gráfica.

Vivo está Picasso, que não esgotou ainda as maneiras, os módulos e os ângulos de tomada da contingência humana, desde **As Raparigas de Avinhão** até aos retratos lineares de Léon Bakst, Manuel de Falla, Igor Stravinsky e Sergei Dhiaguilev.

Se até aqui os desenhistas esboçaram, surpreenderam, sintetizaram aspectos, atitudes, esgares, situações humanas nos vários contrapontos históricos, políticos e sociais do mundo, não resta dúvida que desde a Primeira Grande Guerra para cá, com a crescente angús-



tia do “da sein” confinado mesmo na situação-limite, os desenhistas do Expressionismo aproximaram suas câmaras do endotélio humano, vendo epidermes diferentes das que viram Gavarni e Willette, ou Forain e Grévin.

O homem desta época de eletrônica e cibernética, o homem querendo confinar-se na natureza, voltar ao vale, à caverna, à vida rural e bucólica, desejando mimetizar-se com a pedra, com a gruta, com o cacto, com o lagarto, com os morcegos, tem tido o seu desenhista que lhe adivinha e lhe transfigura essa evasão. Apenas essa evasão ou apenas êsse retôrno como para um esconderijo, visto que o sentido panteístico já é um módulo lírico do realismo mágico.

No Brasil, por exemplo, tôda a nova geração premiada em grafismo técnico apresentou trabalhos figurativos. E nas recentes exposições em galerias há que destacar a de Giselda Leirner, uma série de desenhos do mais puro e essencial grafismo antropomórfico.

De maneira diversa de José Maria ou de Babinsky, desenhistas brasileiros do humano, Giselda cria recessos onde confina paisagens e

criaturas. Não deforma a paisagem no sentido obsidiante dum Wilfredo Lam; não desfigura em desesperos e delírios figuras humanas do clã de Cuevas. Os seus propósitos estéticos e éticos não são consignar no suporte, como carimbos existencialistas da Náusea, aquelas tatuagens de nanquim que identificam os malogrados em paisagens malditas. Em absoluto. Com um estilo de eficaz desteridade expressiva, Giselda inventa um latifúndio mágico, certa região indefinida, quase árida, como um trecho de lavras de Minas colonial, como uma vertente desnuda do Engadin, como um recôncavo rude do Tirol. Ou mesmo como vinheta sucinta da árida Castela-a-Velha ou do pulverulento Arizona. Não quer com essas paisagens solitárias nos atrair para os recessos do Limbo nem do Aqueronte. Há qualquer coisa de estágio, de memória de campo de concentração, nessas criaturas giseldianas. Como que esquecidas depositadas, kafkianamente junto à pedreira para que se metamorfoseiem em lagartos, em baixos-relevos, em cártulas. Há aí, nesse acervo apresentado na Galeria Solarium, fragmentos duma geografia, espécimes duma demografia. Res-

sulta da fusão mineral e anatômica, um desenho giseldiano que chamaremos ecológico, mas que nada tem do folclore, do regional.

Será, a autora de **Os Pioneiros**, Giselda se transforma num artista lavrador, no bom sentido “praxis” desta palavra que quer dizer em segunda semântica “disseminador de dor”. De fato, seus desenhos — quase todos em sínteses lineares conglomerando grandes áreas brancas, apenas alguns se corporizando em texturas diluculares, — registram nesgas idealizadas (e não ideais) dum submundo longínquo, espécie de Geografia da Fome de Josué de Castro, onde crianças, ancião, mancebos, raparigas, rebanhos, aves e insetos vagarosamente viram resíduos, estratificação última e sacramental da eucaristia humana se panteizando em clorofila e em minério, em angústia e em rapsódia. Não que os desenhos de Giselda nos joguem essas metáforas. Nós é que, a atraídos por êles, sofremos o impacto carismático, como aqueles contrabandistas que transpondo fronteiras proibidas de repente se dão conta de que chegaram ao mapa vazio dum Povo Antigo, cujos embriões secaram como sementes estaladas ao sol.



Tarsila do Amaral, "Antropofagia", 1928.

O Brasil na XXXII Bienal de Veneza

Integraram a participação brasileira à XXXII Bienal de Veneza obras de apenas oito artistas, pertencentes aliás a quatro gerações bastante diferenciadas — Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Franz Weissmann, Frans Krajcberg, Almir Mavignier, Abraham Palatnik, Glauco Rodrigues e Maria Bonomi.

Conquanto o Brasil já disponha agora de pavilhão próprio na área dos Jardins, não precisando mais confinar-se em duas saletas do Palazzo Centrale, concordamos que a nossa participação se restrinja a poucos artistas porém com bastante acervo pessoal de cada um.

Como a Bienal de São Paulo se alterna com a Bienal de Veneza, estaremos sempre capacitados a selecionar uma contribuição deveras qualitativa, conforme vem sendo a política adotada pelos demais países participantes.

A retrospectiva de Tarsila do Amaral constou de 14 telas quase tôdas do período histórico da sua arte Pau Brasil e Antropofágica — 1923-1929 — apenas havendo um trabalho deste ano de 1964. Remetendo unidades como *Negra*, *Abá-Poru*, *Antropofagia* e *E.F.C.B.* quisemos divulgar perante o público e a crítica européia a fase melhor da artista brasileira; isto é a sua

produção que, inspirada em temática bem nacional, demonstrava a assimilação do cubismo através dos ângulos ou influxos de Léger, Lhote e Gleizes.

Poderíamos haver enviado também uma retrospectiva de Alfredo Volpi; porém o júri de triagem decidiu por um acervo composto de 13 unidades pintadas entre 1952 e 1963. O contraste dos óleos de Tarsila e das têmperas de Volpi foi um dos intentos; mas se escolhemos certo período concretista volpino o fizemos para estabelecer também um contraste de composição entre linhas e estruturas, entre periferias analógicas e esquemas trigonométricos.

Os dois elementos estrangeiros naturalizados, o escultor Franz Weissmann e o pintor Frans Krajcberg, foram selecionados por suas obras caracterizarem certas pesquisas de matéria e de tratamento. De fato, Weissmann, agora preocupado ativamente em sensibilizar superfícies de zinco, repuxando-a em efeitos comparáveis aos obtidos por Kemeny, se afasta da problemática de esvaziamento e repleção do espaço, seu módulo antigo comparável ao de Oteiza e opta por uma conceituação mais restrita como efeito porém mais profunda como pes-

quisa. Krajcberg, por sua vez, obtendo relevos e anaglifos com papel e óleo, cria uma pintura geodésica, de tensões da matéria.

Bem diferente é a disciplina trigonométrica de Almir Mavignier, o nosso concretista mais avançado. Trabalhando desde muito em Ulm, dedicando-se bastante a cartazes e manifestos, desenvolveu em alta categoria o desenho industrial dentro dum senso espetacular de efeito e de comunicação visual.

Já a pintura de Palatnik, chamada cinecromática, se aproxima sobremaneira de certa ordem de pesquisas visuais com efeitos cinéticos, luminosos e mutáveis, de que foi o precursor no Brasil desde a I Bienal de São Paulo.

A geração mais nova foi representada por Glauco Rodrigues, pintor, e Maria Bonomi, gravadora. Planos esgarçados e cromáticos, eis a característica das 9 pinturas do artista gaúcho; excelentes têmperas sobre tela.

Maria Bonomi remeteu xilogravuras de 1963 e 64. Difere das nossas gravadoras por um sentido artesanal macroscópico, o suporte não apresentando microtexturas e sim raias que lembram o entablamento de certos desenhos de Sondenborg. O catálogo do Brasil na XXXII



Alfredo Volpi, "Casas".



Franz Weissmann, "Escultura em zinco", 1964.

Bienal de Veneza foi encomendado em Roma, pela secção cultural da Embaixada do Brasil à SEPRO (Setor de Propaganda e Expansão Comercial do Brasil). A apresentação crítica é da autoria de Murilo Mendes que, conforme sabemos, esteve no Brasil percorrendo museus, estudos e ateliers a fim de se orientar quanto à seleção mais conveniente.

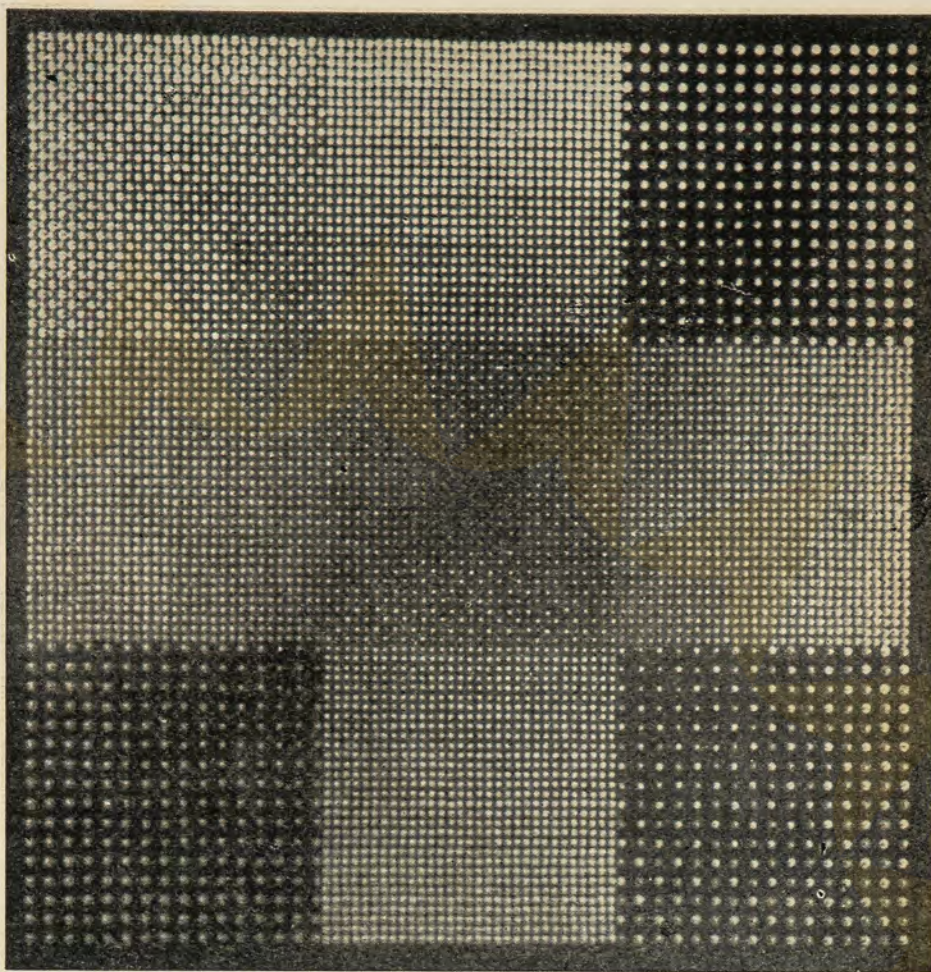
Dispondo os desenhistas, gravadores, pintores e escultores brasileiros de oportunidades constantes no plano nacional e internacional, julgamos que há duas políticas a adotar em face da Bienal de São Paulo e da Bienal de Veneza. Aqui seria uma competição quantitativa, di-

riamos geo-política, de latitude e longitude nacional, renovando e aumentando de dois em dois anos a área de produção gráfica e plástica. Todos os concorrentes teriam seus ensejos de estímulo e de criação. Após os prêmios, ipso facto, se estabeleceria uma equipe de candidatos à Bienal de Veneza. Essa triagem nacional para a oportunidade em esfera estrangeira, coexiste aliás nos dois prêmios. É tão importante o estrangeiro expor em São Paulo como nós brasileiros na cidade do Adriático, ambos os certames sendo de esfera cosmopolita. Contudo, sempre haverá o desejo, a ânsia e sobretudo o direito do artista nacional participar da Bie-

nal de Veneza. Mas ao invés disso se fazer em massa, convém que seja feito após seleção que facilite as probabilidades dos artistas escolhidos. Capacidade e experiência seriam predados óbvios; mas o cunho competitivo exige mais do que isso, torna necessário aquele fator imponderável, que é eventual também: a possibilidade já não diremos de ganhar prêmio, mas de ver suas obras competirem com as de artistas que nem sempre concorrerão à Bienal de São Paulo. É claro que se torna indispensável um critério objetivo, direto, de justiça, a ausência de prerrogativas outras, a certeza duma escolha que signifique um quociente válido.



Frans Krajcberg, Pintura, 1963.

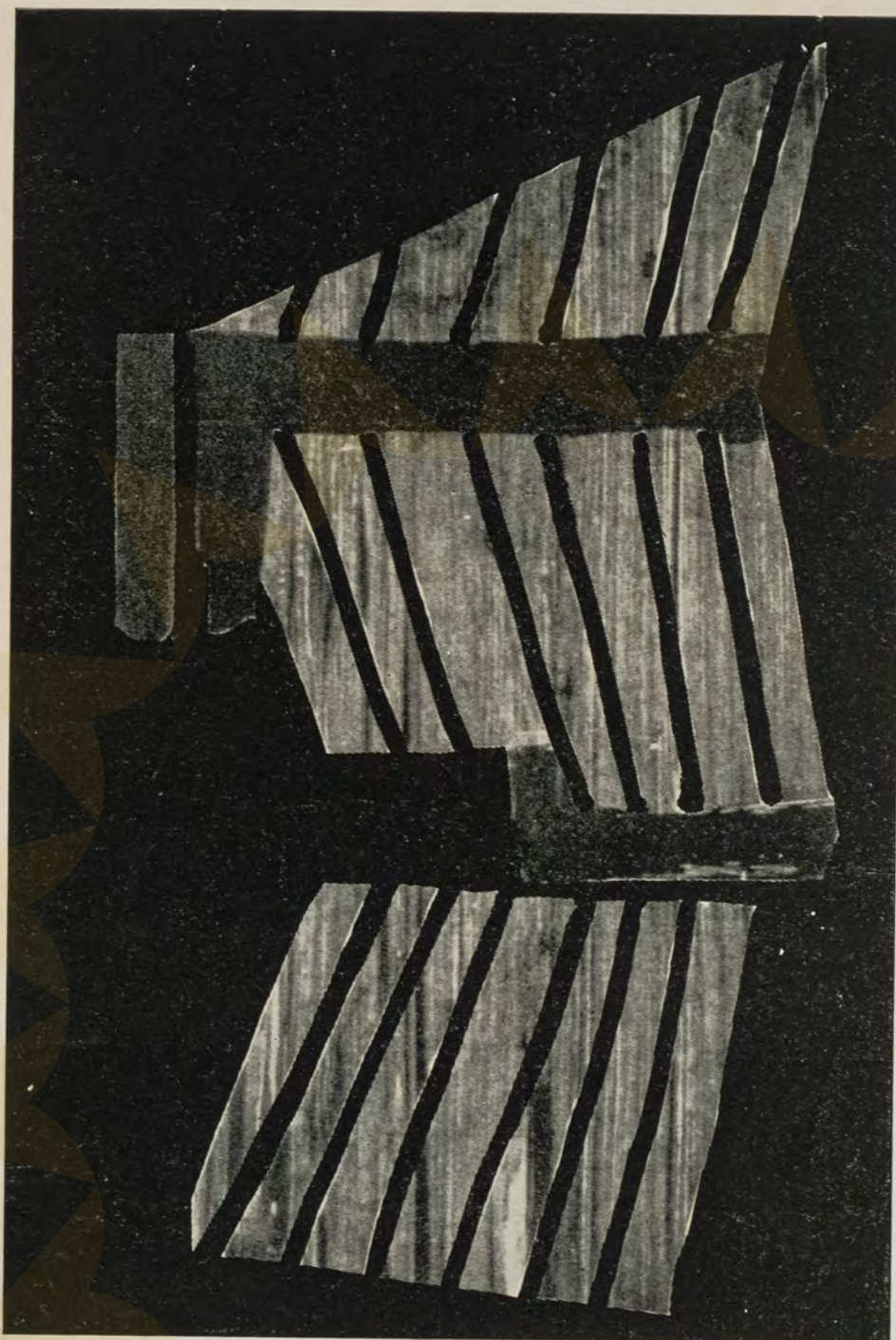


Almir Mavignier, "Cruzamento", 1961.



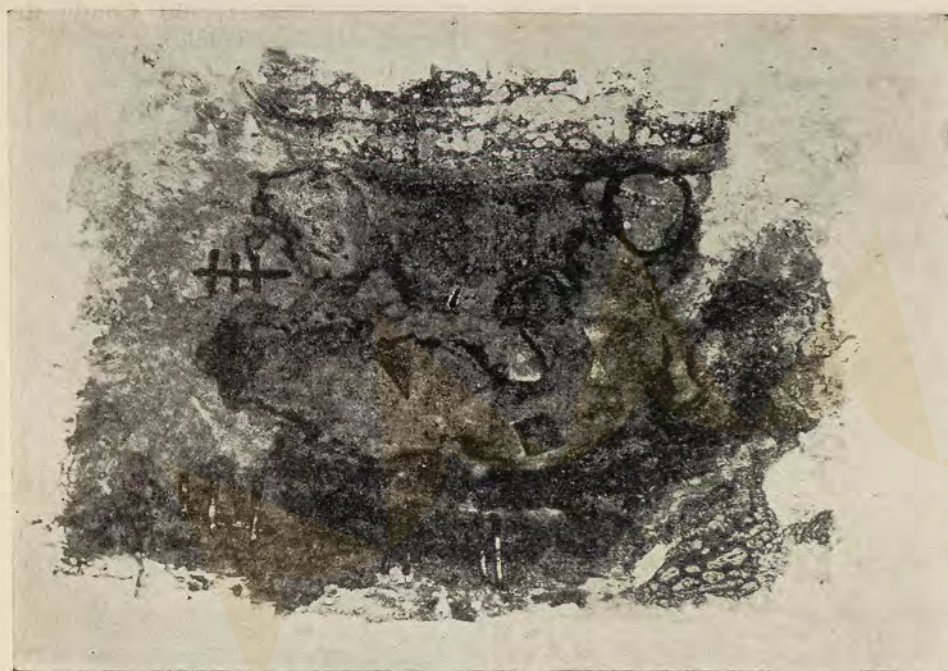
Glauco Rodrigues, "Pintura R 64", 1964.

Maria Bonomi, "Personagem", xilo-
gravura, 1962.



Abraham Palatnik, "Pintura Cine-
cromática",





Nelson Leirner, "Pintura", 1964.

Nelson Leirner

Rubens Teixeira Scavone

Quando, em 1960, Nelson Leirner realizou em São Paulo, na Galeria de Arte das Fôlhas, sua primeira mostra individual, afirmou certo crítico que sua obra poderia ser classificada em duas acepções: a técnica, de acentuada preocupação de matéria impregnada de cromatismo; e a espiritual, de teor surrealista.

Daquela época para cá, nas demais exposições que realizou, notadamente nos trabalhos apresentados na última Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, poder-se-ia dizer que das duas acepções tendeu o artista para a primeira, ocupando-se do segundo conteúdo que se destaca em seu trabalho apenas como decorrência incoercível e prolongamento da técnica.

E, quanto ao surrealismo de ambiências telúricas ou submarinas, passou por uma metamorfose estranha, deixando-se levar por uma inspiração rupestre, de tempos paleolíticos.

Assim, dentro dessa perspectiva evolutiva, não seria absurdo afirmar que se em sua primeira fase Nelson Leirner procurou ordenar a idade da criação antes do homem, criando lampejos dos primeiros dias, numa cosmogonia visual, já nessa segunda etapa percorre uma linha de progresso nos dando os traços da criatura humana sobre a face do planeta, surpreendendo a arte em fases pré-lógicas. E, como antes, uma vez mais nós surpreende. Conquanto seu suporte seja apenas o cartão, e o material utilizado seja o óleo, tais ingredientes surgem transfigurados pelo seu módulo. Seus devaneios pré-históricos estão amparados pela calcita e pelo granito, pelo calcáreo e pelo basalto, aos quais adicionou um colorido inédito talvez sonhado pelo homem de Lascaux, Altamira ou Valtorta. E sobre essa matéria rica de sugestões lança suas formas e seus símbolos, amostra de certa semântica milenar, caracteres cifrados tífinares, dignos de Jarbaren ou Tassili, de Sefar ou Tamrit, que valem sobretudo pelo mistério e pela magia intrínseca que sugerem, por certa inquietação que despertam.

Parece-nos que é precisamente neste aspecto que se identifica a criação de Nelson Leirner. A busca, a premência da ordenação caótica, o jogo dos elementos dispersos de beleza e de forma que dentro da abstração mais pura ganham atributos verdadeiros do império da comunicação, apanágio fundamental da pintura em suas origens autênticas.



El Greco, "Entêro do Conde de Orgaz", detalhe, Toledo.

Reflexões sôbre a pintura

Emilio Mazza

«Em definitiva, o problema da história de um artista... é o de individualizar sua contribuição concreta e insubstituível ao patrimônio existente da arte e das idéias; sua característica, sua novidade, no âmbito de seu ambiente e de sua situação histórica». (G.L.M. Eugène Delacroix. Sele arte, 68, 1964).

1. Essência da pintura

A pintura é a arte de exprimir-se por meio de linhas, de massas e cores. Tôdas as artes são meios de **expressão**, porque o artista não se limita a imitar aquilo que vê, ouve ou escuta, mas cria algo diferente em que se fundem a realidade exterior e o seu mundo interior. O pintor que se limita a imitar o que vê pode ser um hábil homem do **métier**, mas não é um artista: e ele também, no fundo, é apenas um artista falho porque, por muito que procure imitar a realidade, pintará sempre, desta, uma cópia diferente da de outro imitador. Já foi dito que, colocando dez pinto-

res, mesmo dos mais realísticos, diante de uma paisagem, eles pintarão dez quadros diferentes. Esta é a prova mais evidente que a arte nunca é imitação e sim expressão de uma personalidade. Eis porque, se vocês se acostumarem a observar pinturas, inteirar-se-ão pouco a pouco de que as melhores não são as que representam mais ou menos fielmente alguém ou alguma coisa, mas aquelas que revelam mais potentemente a capacidade expressiva do artista.

Procurem, pois, compreender em que consiste esta força expressiva, esta magia que, como escrevia Delacroix, "prende antes que tenhamos notado aquilo que o quadro

El Greco, "O Espólio", Catedral de Toledo.



representa, e que poderia ser chamada a música do quadro". Ela consiste, como em tôdas as obras de arte, em um acorde harmonioso entre as partes que as compõem e entre o conteúdo e a forma que o artista lhe dá: uma harmonia que, na pintura, nasce dos acordes entre as côres, as tonalidades, as massas, as zonas cheias e vazias. Acordes que, reparem bem, nem sempre existem na natureza ou que nem sempre os não artistas sabem enxergar: acordes que o artista vê ou inventa, alterando, se necessário, as linhas, as tonalidades, as formas ou a disposição dos objetos reais, para criar uma "realidade" exclusivamente própria. Matisse definiu muito bem esta exigência do artista com estas palavras: "Existe uma proporção necessária entre as tonalidades, que pode levar-me a alterar a forma de uma figura ou a transformar a minha composição. Até que não a encontre, procuro-a. Depois, chega um momento em que tôdas as partes atingiram suas relações definitivas e, en-

tão, nada mais poderia retocar sem refazer tudo completamente". Todos os artistas, pois, são uns formadores da realidade: palavra que indigna a gente comum, que não compreende que a "deformação" efetuada pelo artista é apenas um meio para criar uma forma mais linda.

Mas, por que o artista faz isto e não pode deixar de fazê-lo? Porque o artista é um ser que tem uma necessidade irreprimível de manifestar, de exteriorizar aquilo que sente e pensa. Diz ainda Delacroix: "Há em nós um lèvedo antigo, um fundo obscuro que quer ser esclarecido: cumpre reconhecê-lo e aceitá-lo: e é uma grande felicidade. Tudo o que eu fiz de bom o fiz assim". Este lèvedo antigo, este fundo obscuro que se agita em cada um de nós, acumulado e transmitido através dos milênios, na ansiedade de dobrar a natureza às nossas exigências e aos nossos sonhos, aflora mais potentemente na alma do artista que, observando o mundo que o rodeia, lhe descobre e

revela os aspectos que melhor respondem à sua necessidade de clareza e de harmonia.

Isto é peculiar a todos os artistas que, embora se valendo de meios expressivos diferentes, se realizam através de modos substancialmente análogos. É ainda Delacroix que o confirma: "Eu vejo, nos pintores, uns prosadores e poetas. As rimas, os ritmos, as cadências indispensáveis aos versos e que lhes conferem o vigor, são os análogos da simetria escondida, do sábio equilíbrio que rege as aproximações e os afastamentos das linhas, as manchas e as relações entre as côres. Mas a beleza dos versos não consiste apenas na exata obediência às regras: reside em mil harmonias e correspondências ocultas, que constituem a força poética e agem sobre a imaginação como, na pintura, a escolha feliz das formas e de suas relações bem entendidas". E isto poderia ser repetido para a música, a escultura, a arquitetura e tôdas as outras artes. O prazer que nos dão uma página de Tols-



Goya, "O guarda-sol", Museu do Prado.

toi, uma estrofe de Rilke, um motivo de Mozart, uma escultura de Manzu, uma estrutura de Wright, nasce justamente daquele mágico acorde entre as partes, daquela íntima correspondência entre a concepção e a forma que na prosa, na poesia e na música se desenvolve ritmicamente no tempo e, nas artes figurativas — pintura, escultura e arquitetura — se desenvolve ritmicamente no espaço. Porque a beleza não brota apenas da estrutura e dos acordes, mas de uma força íntima que os rege e acompanha: o **rítmo**.

O que é, pois, o ritmo? Pensem em dois jovens que dançam juntos. A orquestra toca um motivo de dança nitidamente escandido e os pés dos dançarinos repetem o ritmo no jogo dos passos. Mas este ritmo não se traduz apenas na repetição de uma cadência como, por exemplo, nos acentos de um hendecassílabo:

"Quém me dera dançar! Dançar
[nos rios,
dançar nos bósques
[trémulos..." (1)

mas se reflete em todos os movimentos dos dançarinos, criando a cada instante novas atitudes. Esta sequência de motivos harmônicos se percebe ainda melhor em uma dança coletiva, em que cada dançarino, embora movimentando-se segundo um ritmo comum, adquire atitude diferente, drapejando-se em vestes de formas e cores diversas. Tudo isto origina um ritmo mais complexo, que liga todas as formas e todas as atitudes em um movimento mais amplo, continuamente mutável mas intimamente concorde.

Este "movimento", que na dança se desenvolve no tempo e no espaço, na pintura, que é imóvel, se realiza somente no espaço, infundindo-lhe aquilo que os Chineses chamam "vitalidade rítmica".

Observem este detalhe do "Entierro del Conde de Orgaz", que El Greco pintou em Toledo por volta de 1590.

Observem a elegância do esquema compositivo: a linha horizontal dos gentis-homens acima das figuras em semicírculo dos bispos, ligadas pela linha quebrada do cadáver; e notem como estes esquemas respondem, **gráficamente**, à muda consternação dos homens diante da morte, à piedade que se curva para depor o despojo, à imobilidade que enrija o corpo no átimo em que a vida o abandona.

Vejam agora como nesta estrutura esquemática se inserem harmônicamente as variações cromáticas: o preto dos trajes, fundido em uma única zona de fundo, contra a qual ressaltam e brilham as tonalidades douradas da mitra e das estolas; a mancha escura e resplendente da armadura, perfeitamente equilibrada entre o preto do fundo e a alvura do lençol, e as douraduras da couraça, em contraponto com os amarelos das vestes litúrgicas. E ainda aquela mão diáfana, delgada, que parece suspensa no vácuo, entre as duas cabeças: jogo perfeito de acordes criado por uma sensibilidade segura, profundamente musical.

E vejam finalmente os ritmos que ligam formas e cores: não somente o ritmo evidente das cabeças dos "hidalgos" que se subseguem em linha ondeante, escandidas pelas curvas dos colarinhos; mas também o belíssimo ritmo circular for-

mado pelos dois eclesiásticos e pelo corpo do conde; e o ritmo transversal que liga as duas mãos vivas às duas mãos inanimadas, acabando no ângulo agudo do cotovêlo; e a verticalidade da borla que pende do pescoço do moço, acentuando o movimento e o esforço do gesto.

Eis, pois, um belíssimo exemplo de composição, de acordes cromáticos e de vitalidade rítmica perfeitamente fundidos na unidade da pintura. E vejam bem que estas estruturas, estes acordes, estes ritmos não foram utilizados pelo pintor por simples habilidade técnica: **impuseram-se** a ele, a medida que concebia pictoricamente o episódio na sua mente e o realizava gradativamente sobre a tela. Compreenderão agora melhor a gênese mental e a realização gradual de uma pintura em que, indissolúvelmente, o assunto gera a forma e esta transfigura o assunto em termos essencialmente pictóricos.

Este é apenas um detalhe do quadro, mas o que dissemos vale para todo o conjunto. Em uma boa pintura não existem partes mais importantes e zonas secundárias: tudo, nela, é igualmente importante e necessário. Podem até destacarlhe um fragmento e olhá-lo revirado para baixo, e gozarão ainda um prazer semelhante ao que lhes proporciona o quadro completo.

2. Musicalidade da pintura

Discute-se amiúde, entre amadores, sobre a superioridade da música sinfônica em comparação da meló-

(1) Alphonsus de Guimaraens Filho
«Rosa da montanha».



Rembrandt, "Retrato de um jovem judeu", Rijksmuseum, Amsterdam.



Frans Hals, "O alegre bebedor", Rijksmuseum, Amsterdam.

dica, ou desta sobre a primeira. Mas a questão não deve ser colocada nesses termos. A superioridade não consiste no gênero, mas no modo. Já dissemos que a beleza da obra de arte nasce de uma íntima correspondência entre as partes que a compõem e entre o conteúdo e a forma que o artista lhe dá.

A sinfonia, desenvolvimento de um **tema** exclusivamente musical, geralmente desligado de qualquer significado objetivo, é verdadeiramente uma forma elevada de composição, que prende e comove pela pura sugestão dos acordes e dos ritmos.

A melodia é o desenvolvimento de um **motivo** isolado, geralmente ligado a um assunto e a sua graça brota da simples sequência das notas, independentemente de um contexto orquestral.

Existem, entretanto, sinfonias sinfonicamente pobres e melodias ricas de acordes formais, intimamente ligados à significação das palavras. Pensem em certas lindas canções populares, já sugestivas quando cantadas por uma voz e ainda mais lindas na interpretação coral, na qual a polifonia das vozes infunde ao motivo um movimento sinfônico mais amplo e complexo. A que realmente parece-me ser uma forma inferior é a ópera lírica, contaminação de música e de "poesia",

que obriga o musicista a vincular a liberdade da veia melódica às limitações de um libreto, geralmente mediocre, falseando as relações das quais deveria brotar a beleza autêntica da composição.

Também na pintura, como na música, pode-se falar em pintura "melódica", em que uma ou mais figuras prevalecem plástica e cromaticamente, e em pintura "sinfônica", na qual todos os elementos cantam em uníssono.

Podemos comparar, para melhor entendermo-nos, o "Espolio" de El Greco, da Catedral de Toledo e o "Guarda-sol" de Goya, do Museu do Prado.

Argumento do primeiro é a espoliação de Jesus antes de levá-lo ao Calvário. A primeira coisa que surpreende nesta tela é a enormidade da figura de Jesus ao centro, intensamente vermelha, contra a massa escura dos soldados e dos populares, balançada em baixo pelos brancos-amarelos de João diante de Maria e do carpinteiro que perfura a cruz. Evidentemente, esta pintura devia ressaltar a luminosidade do sacrifício de Jesus em contraste com a fria malvadez dos perseguidores. Mas, provavelmente por vontade dos comitentes, El Greco teve que exagerar a figura do Nazareno que, plásticamente, teria ganhado se o pintor a tivesse adelga-

gado, apagando também um pouco a tonalidade vermelha.

Eis um exemplo de, pintura prevalentemente melódica, na qual as notas vermelhas-amarelas-brancas se elevam sobre o silêncio quase total da orquestra, interpretando o motivo do sacrifício iminente, da angústia da Mãe e da piedade do companheiro que a conforta.

Mas vejam como El Greco contornou o obstáculo com sua requintada sensibilidade, jogando com os reflexos da couraça do centurião, não mais brunida como a do conde de Orgaz, e sim quase roxa, criando uma magnífica correspondência tonal com o vermelho da veste, que continua no azul do manto de Maria; quebrando, à direita, a massa escura com os pardos-amarelos do soldado barbudo, e a verticalidade das figuras pelos movimentos das mãos e dos braços acima do belíssimo escorço do carpinteiro. Pintura melódica, pois, porém sinfonicamente rica, que ressoa como um belo canto monódico na penumbra de uma nave.

Observem agora o grupo do "Guarda-sol", improvisado pelo estro de Goya contra um fundo elegantemente amaneirado. Aqui nenhuma figura predomina, mas todos os elementos se entrelaçam e se respondem tonal e volumetricamente. Vejam como as tonalidades e as mas-



Velázquez. "O Papa Inocência X", Galeria Doria, Roma.

sas são ritmicamente fundidas, tanto que seria difícil descrevê-las separadamente. O olhar passa e repassa sem cansar-se do amarelo da veste ao azul do corpete, do pardo da peluca aos rosados do rosto, do vermelho da fita aos verdes do guarda-sol, voltando aos pretos do cãozinho, aos brancos do avental e da gravata, deliciando-se com esta graciosa sinfonia cromática que se desenrola no espaço com a vivacidade de um *allegretto* de Beethoven.

Vêem, pois, que o fascínio da pintura brota sobretudo dos valores formais, antes que da imitação "fotográfica" da realidade. Mas, já parece-me ouvir a objeção que lhes sobe aos lábios: o **retrato**, que por definição deveria ser uma reprodução fiel do modelo.

O retrato, pictoricamente falando, não é uma composição por si: um verdadeiro pintor não pode enfrentá-lo nem resolvê-lo diferentemente

das outras coisas que pinta. Um pintor de Montmartre disse de uma feita a Modigliani: "Você faz uma natureza morta como gosta, e o amador se regozija; uma paisagem, e ele se alegra novamente; um nu, e ele começa a fazer caretas; mas se empreende a fazer-lhe o retrato, se tem a desventura de tocá-lo na cara, então é que o verá pular!". "É só diante de seu próprio rosto — comenta Malraux — que muita gente, mesmo que goste da pintura, se inteira daquela operação mágica que a despoja a vantagem do pintor".

Isto confirma que para o bom pintor a pessoa a ser retratada é essencialmente um objeto para ser pintado, interpretando-o à sua maneira. Sem dúvida, o retrato é a imagem de um ser vivo e pressupõe uma semelhança: mas sobre este termo é preciso entender-se. Há uma semelhança meramente exterior, que consiste em render

fielmente os aspectos físicos do modelo, em uma atitude característica, amiúde convencional (a famigerada "pose" dos fotografos...) e há uma interpretação psicológica, que procura colher — plásticamente, é claro — a natureza íntima do indivíduo, a sua verdade interior. Vejamos dois exemplos.

Este de Rembrandt é o retrato de um jovem judeu do **ghetto** de Amsterdam, que lhe serviu depois como modelo para o Jesus da "Ceia de Emmaus". Vejam como do sóbrio, comedidíssimo acorde de brancos, de verdes e de pardos e da estupenda empostação da figura saem, vivas, a profunda tristeza e a resignada bondade de uma gente condenada por séculos à angústia da segregação. Este é um magnífico exemplo de retrato melódico composto por um habilíssimo sinfonista de tonalidade baixas, profundamente emotivas.

Observem agora este imerecidamente famoso "Alegre bebedor" de Frans Hals, medíocre contemporâneo de Rembrandt. Figura aparentemente vivacíssima, porém pictoricamente superficial, pintada com uma levandade incrível. Notem aquele copo esboçado com três linhas esverdeadas, aquela cinta, aquele medalhão, as fitas do colarinho superpostas sem a mínima tentativa de fusão; essas tintas elementares colocadas uma perto da outra como peças recortadas e coladas; e comparem esse vermelho chato, sem um relevo, sem uma gradação tonal, do rosto e da mão, com o magnífico tecido cromático e plástico da cabeça pintada por Rembrandt: e se convencerão que esta "peça" operística lembra terrivelmente as que os tenores cantam inflando o peito, zommando ao prosaísmo e dobrando as consoantes para aumentar o efeito: "La donna é **mmóbbile**, qual piuma al vento...!".

Rembrandt, Giorgione, Tiziano, El Greco pintaram esplêndidos retratos, com estupenda penetração psicológica expressa por autênticos valores formais. Mas nenhum, talvez, igualou a perfeita síntese psicológico-plástica atingida por Velázquez em seu retrato do papa Inocência X". Nêle tudo é concorde, ao redor do olhar suspeito e despótico, do veludo do fundo ao encôsto do troneto, do camauro à **mozzetta** venados de rosa, do colarinho azulado à veste sombreada de verdes e cinzas. Acorde perfeito, milagrosamente puro e vibrante como um movimento de Mozart, regido por um equilíbrio assombroso, que faz desta tela uma das obras-primas da pintura universal.

(continua)



León Righini, pintor italiano que trabalhou no Pará e no Maranhão, entre 1850 e 1870; Paisagem do Pará ("Studio d'Arte Leguano").

Iniciativa brasileira na Suíça

Não há dúvida de que o reflexo da arte brasileira no estrangeiro teve, nesta última década, impulso dos mais extraordinários: as exposições do acervo do Museu de Arte de São Paulo nas principais cidades da Europa e dos Estados Unidos, a participação de nossos artistas nas Bienais de Veneza e de Paris, a repercussão internacional da Bienal de São Paulo foram os fatos determinantes deste impacto brasileiro. A longa permanência em Paris de artistas como Antonio Bandeira, Piza; de Mario Cravo Jr. na Alemanha; de Mabe, Lee e d'Amico na Itália; juntamente com a pre-

sença de novos pintores e escultores, constituíram fatores favoráveis à afirmação de que o Brasil participa ativamente da cultura de nossos dias. Outro fator importante de divulgação da vida artística cultural do Brasil é a recente publicação do livro de P. M. Bardi sobre os jardins tropicais de Burle Marx, livro este atualmente nas vitrinas de livrarias européias e americanas. Ao lado dessas atividades, mencionadas ligeiramente, puramente artísticas devemos registrar outras de caráter comercial que, a nosso ver, são bem indicativas e de forte ajuda para a afirmação das artes

brasileiras. Recentemente o senhor Arturo Profili, o dinâmico criador das Bienais, o qual esperamos que um dia retorne ao Brasil em definitivo, abriu uma galeria na via Brera em Milano com programa ambicioso: lançar na Itália os bons pintores patricios; Bonino, o "marchand" que criou a Galeria Domus em São Paulo, lançou os nossos artistas em Buenos Aires e agora em New York. São fatos relevantes. Outro acontecimento confortador do espírito de iniciativa, que esperamos ver ampliado cada vez mais, é representado por uma moça paulista, Renée Gerson que abriu um



“Studio d’Arte Leguano”, da esquerda para a direita: “Cristo na coluna”, de Tintoretto; “Pietà”, de Benedetto-Diana, “Madalena”, de escola holandeza; móvel florentino rústico do século XVI.



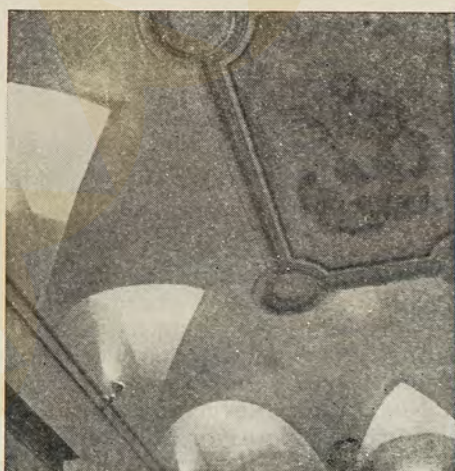
“Studio d’Arte Leguano”: à esquerda, escultura de madeira policromada, escola de Della Masogne, Veneza, século XVI.

“Studio” de arte em Lugano com ligações em toda a Suíça e na Alemanha onde divulgará os nossos problemas artísticos, a nossa história e os nossos gostos.

O programa do “Studio d’Arte Leguano” — o nome é a antiga denominação da bela cidade de Lugano, que, entre outras atrações, possui a do Museu do Barão von Thyssen na Villa Castagnola — é bem planejada: dirige-se aos colecionadores de alto nível e apresenta a arte européia juntamente à arte americana, superando as costúmeiras especializações. Assim vemos na bela loja situada à rua Ca-

nova, num dos antigos palácios luganenses, sob uma abóboda com afrescos de um pintor ticines do séc. XVII, peças do mais alto nível como pinturas do século XIII até Tintoretto, Terbruggen, Mattia Preti, Valerio Castello e móveis florentinos da Renascença, cerâmicas e pinturas peruanas, esculturas e móveis brasileiros. Isto é: a arte brasileira antiga não é apresentada como “Curiosidade” mas como elemento da história da arte. Esta idéia de Renée, naturalmente, irá ter aceitação com o tempo, pois na Europa o barroco nordestino, apesar dos belos livros do prof. Ger-

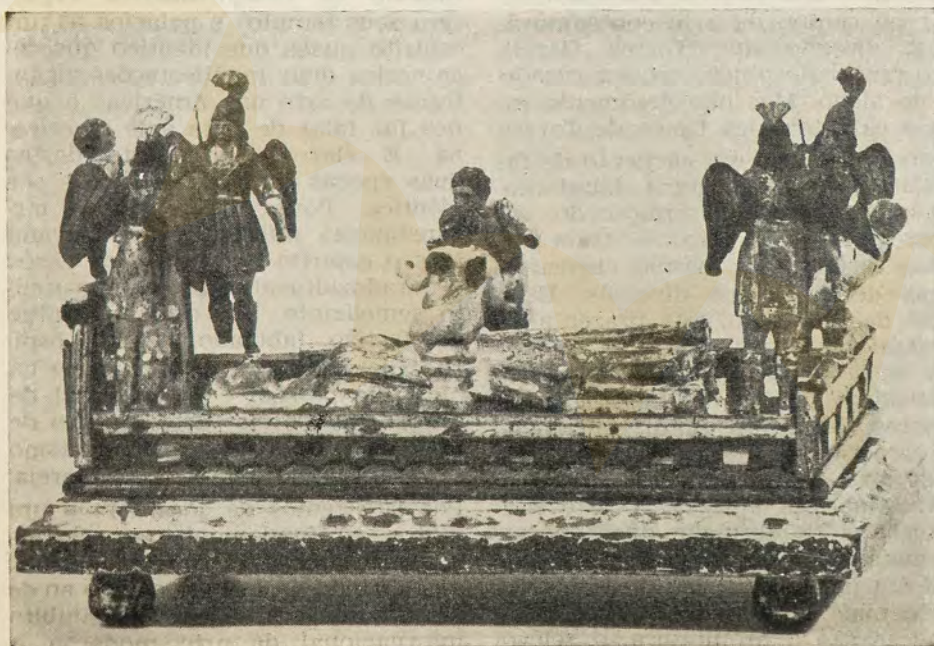
main Bazin, diretor de Pinturas do Louvre, é confundido com as produções ibéricas. É um prazer ouvir Renée, moça culta e que fala fluentemente cinco idiomas, como a mais simpática public-relations da arte brasileira, explicando aos seus já numerosos clientes, o valor dos objetos saídos dos ateliers daqui. No próximo mês ela estará entre nós para estruturar as relações e arranjar mais atividades de intercâmbio de antiquário entre a Europa e o Brasil. Aqui damos o benvindo a quem trabalha em prol da nossa cultura e da nossa afirmação no estrangeiro.



Afresco no teto do "Studio d'Arte Leguano".



Renée Gerson, no "Studio d'Arte Leguano". A esquerda: tela "Bacchino", de Mattia Preti; porta do século XVI.



"A morte de Nossa Senhora", Escultura em madeira policromada, arte brasileira do século XVIII.



Óleo de Torrès Garcia.

A significação americana e mundial de Torrès Garcia

Theon Spanudis

Torrès Garcia é um dos maiores pintores da nossa época, igual, digamos, a um Picasso, a um Klee, a um Mondrian. Todo um mundo plástico peculiar, com suas idiosincrasias e sua linguagem plástica pessoalíssima. A sua significação vai além do fato de ser ele um dos maiores pintores do nosso tempo. Ele é ao mesmo tempo o primeiro grande e original pintor americano, aquele em cuja voz pictórica se fez ouvir todo o mundo plástico americano, tanto o pré-colombiano, como também o post-colombiano, o colonial, estes dois florecimentos da arte americana que tanta coisa possuem em comum. Torrès Garcia tinha mesmo a consciência da sua missão americana, do fato de que em sua arte ele continuava transmitir em linguagem contemporânea tudo que de melhor tivesse produzido o continente americano, o pre-colombiano, como também o post-colombiano, colonial. Foi por isto mesmo que ele criou, em Montevideu, a sua escola que poderíamos até chamar: a escola moderna da arte americana.

Torrès Garcia desenvolveu-se primeiro em Barcelona, depois em Paris onde viveu vários e valiosos anos de sua vida, participando ativamente de alguns movimentos da arte moderna, e desenvolvendo aos poucos o seu idioma plástico, a sua arte individual, o seu estilo americano. Do cubismo ele ganhou a bidimensionalidade, do purismo a virgindade e poesia do objeto isolado, do fauvismo o colorido vibrante e estrutural. Assim, aos poucos, desenvolveu o seu idioma plástico individual, partindo de várias fontes, e que o diferenciava de todos os seus contemporâneos. Torrès Garcia não se interessou, em sua

arte, pela plasticidade do corpo humano, como fizeram Matisse, Picasso, Léger. Ele se interessou mais pelos objetos inanimados, pelas formas esquemáticas e abreviadas dos seres, pelos signos e símbolos. Nisto, a sua pintura aproxima-se à de Paul Klee. Mas há diferenças fundamentais entre ambos. Klee desenvolve as suas figuras esquemáticas partindo de um convoluto e pautas complexas de linhas movimentadas, dinâmicas e musicais. A figura parece como que um produto ocasional do processo linear. O objeto, ou a figura em Torrès Garcia é severamente delineada, independente, estática em si. Nos contornos concisos dos objetos, figuras esquematizadas e signos, há algo de duro, decisivo, esculpido, como nos desenhos e esculturas dos primitivos. Poderíamos até definir sua arte pessoal e sua contribuição particular no campo da arte contemporânea, dizendo que Torrès Garcia é o pintor do objeto esquematizado e do signo. Mas não é somente esta a característica típica de Torrès Garcia. Há nele um elemento de fabulação pictórica, uma fabulação épica que gosta da seriação dos diversos objetos. Não se trata de uma seriação do mesmo elemento, mas de elementos diversos. Esta veia de fabulação, este prazer algo teatral de expor, um após outro, os seus elementos formais numa densidade festiva e intensa, faz de Torrès Garcia um pintor tipicamente americano e que retomou em sua arte todo o tesouro plástico das Américas antigas. A arte nas Américas floresceu em duas épocas remotas. Na era pre-colombiana e na era da colonização. As obras de arte mais imponentes destas duas épocas são a arquitetura, o relevo

e a escultura. Palácios e templos são as suas obras primas. Tanto a arte dos aztecas, como o estilo Tiahuanaco dos Peruanos conhece esta fabulação épica, esta proliferação de geometrismo significativo e repetitivo, esta seriação sem fim dos elementos plásticos e gostosos. Algo semelhante acontece também com a arte dos colonizadores da América Central e América do Sul. O barrôco colonial, tanto das capitâneas portuguesas no Brasil, como o dos conquistadores espanhóis na América Central e América do Sul, conhece este elemento de fabulação, esta exaltação de seriação épica dos elementos decorativos, esta proliferação de repetições gostosas. Um estilo festivo e realmente fabulador. E tão fantástico como o da arte pre-colombiana. Parece até que o mesmo espírito reinou quando os conquistadores ergueram seus templos e palácios. É um espírito quase que idêntico que rege nestas duas manifestações gigantes de arte nas Américas e que nos faz falar de uma arte americana. É claro que a arte destas duas épocas remotas não pode ser idêntica. Povos diferentes e circunstâncias diferentes as criaram. Mas o espírito em ambos os casos é paradoxalmente um espírito muito semelhante. Um espírito exaltado, festivo, fabulador. É este espírito histórico está de novo vivo na obra tão pessoal e tão original de um Torrès Garcia. Este espírito de fabulação pictórica e barroquismo serial é único em Torrès Garcia. Por isto temos de considerá-lo um pintor profundamente americano, o pintor americano por excelência, que abrindo o caminho oposto ao de um Colombo, trouxe para o âmbito internacional da arte moderna a



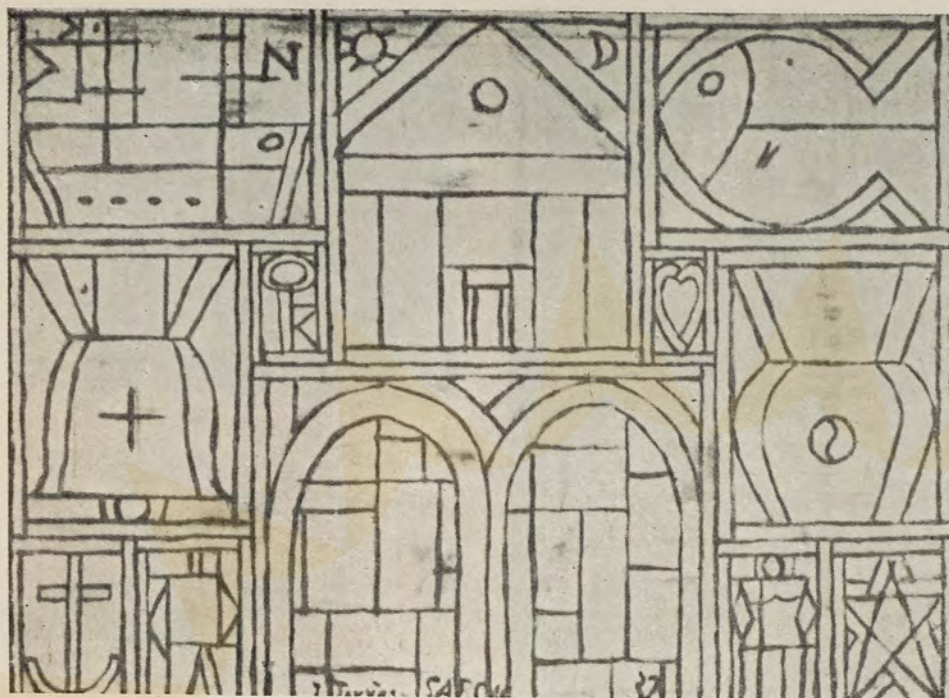
Óleo de Torrès Garcia.

arte americana, o espírito da arte americana, pelo menos do melhor que ela produziu durante séculos remotos, por povos estranhos e culturas passadas.

As composições de Torrès Garcia, principalmente após sua volta definitiva de Paris para Montevideu, são festividades fabuladoras dos seus elementos concisos, claros, cristalinos e seriados. O seu colorido exprime a mesma facilidade densa e tensa. Torrès Garcia é um dos maiores pintores de nossa época. Igual à um Picasso, Klee, Matisse, Léger. Uma das maiores figuras que a arte contemporânea produziu. Amando profundamente sua terra e a antiga capital marítima da mesma, encheu as suas telas de elementos da vida dos pôrtos: barcos, navios, âncoras, cais, guindastes, cordas, peixes, ondas, relógios das tôrres das estações, fachadas de igrejas antigas, etc. Tôda uma

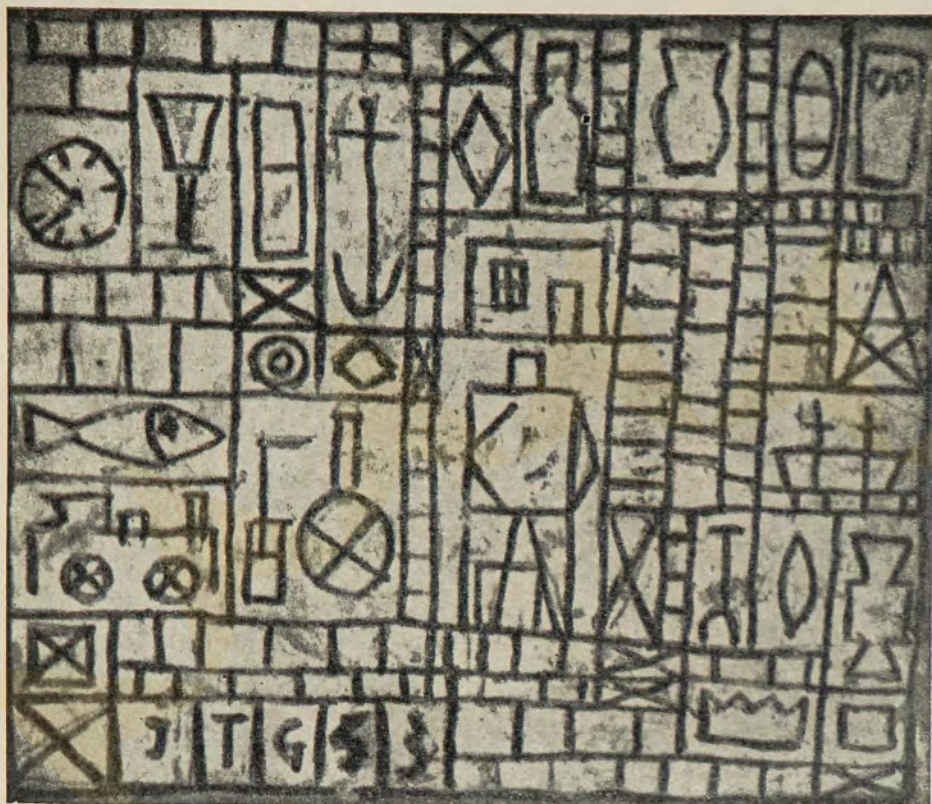
mitologia da vida fervente e agitada dos pôrtos. O que impressiona mais de tudo é o domínio compositivo, a distribuição sábia dos elementos pictóricos, o aproveitamento rítmico e musical dos espaços, o colorido tenso e estrutural, a seriação gostosa. E este sabor quase que ingênuo, primitivo e popular, de contar histórias, de fabular, mas de uma maneira simples e rica ao mesmo tempo, clara e exuberante, brincalhona e séria. Torrès Garcia ficará na história da arte como um dos maiores artistas da nossa época, igual aos maiores da mesma, e ao mesmo tempo o grande americano, aquele que deu voz às artes esquecidas do passado americano, às artes que floresceram em épocas remotas e circunstâncias diferentes.

Quem retomou recentemente este elemento de seriação fabuladora



Óleo de Torrès Garcia.

dos objetos, foram os artistas americanos que realizam **assemblage**. Poderíamos, sem dúvida, afirmar que o pai espiritual do **assemblage** é Torrès Garcia. As Américas, em geral, não têm muita arte original. A maioria das suas manifestações artísticas são repercussões das manifestações européias, embora com o tempo tornando-se independentes e até um certo ponto originais. Os Estados Unidos, por exemplo, têm bons expressionistas, como Max Weber, Ben Shan, Wilhelm de Kooning. Mas todos eles seriam inconcebíveis sem os seus precursores europeus. Eles têm também bons pintores abstratos como Tobey, Tomlin, Klein, Motherwell, Rothko, vários dos quais têm os seus precursores europeus. E devem ter muito outros valiosos que ainda não conhecemos. Mas alguns dos seus grandes nomes são duvidosos. Pessoalmente, por exemplo, duvidamos muito do valor de um Jackson Pollock. Não resta dúvida — ele abriu um novo caminho na pintura abstrata, o caminho do imediatismo expressivo. Pollock, por sua vez explorou meios expressivos de Miró e do surrealista André Masson, para desenvolver o seu próprio idioma. Não resta dúvida — ele trouxe algo de novo no campo da pintura moderna, porém, pessoalmente duvidamos muito do valor estético e definitivo da sua obra. A escola dos muralistas mexicanos seria inconcebível sem a influência do expressionismo alemão. Não somente o valor plástico do muralismo mexicano é mínimo, como também teve uma influência nefasta durante vários anos na jovem pintura brasileira. No Brasil, algo semelhante ao desenvolvimento de um Torrès Garcia, deu-se primeiramente com Tarsila do Amaral, que partindo do cubismo euro-



Dois óleos de Torrès Gargia.



peu, criou entre 1923 e 1931 todo um mundo plástico sui generis, com vários elementos indígenas da paisagem e elementos étnicos brasileiros. Depois temos o caso de Alfredo Volpi que, de 1948 em diante, desenvolve uma pintura bidimensional, também com elementos seriais de portas, janelas, fachadas de casas, bandeirinhas, embora sem a profusão e o dinamismo rústico de um Torrès Garcia. Volpi é mais delicado, silencioso, esparso. O seu colorido também é mais sensível, sutil, delicado, poético. Dez anos mais tarde de que Volpi, de 1958 em diante, é que um outro pintor brasileiro, Arnaldo Ferrari, influenciado pelas teorias de Torrès Garcia, desenvolve também uma pintura bidimensional, um construtivo sui generis, que nada tem que ver com o construtivismo de Torrès Garcia. Interlaçamentos de formas abstratas em combinações densas de equilíbrios dinâmicos, e coloridos construtivos e dialogais caracterizam esta bela pintura. Ferrari é um outro dos grandes e originais artistas brasileiros, e um dos seus maiores coloristas. Um outro pintor brasileiro que tem uma certa afinidade com a obra de Torrès Garcia, é o baiano Rubem Valentim, embora o seu geometrismo nasça de fontes populares (o geometrismo ingênuo dos negros e índios). Torrès Garcia é, historicamente visto, o mais antigo de todos. Ele deixou uma obra importantíssima, e foi sem dúvida a primeira voz independente e original das Américas que incorporou em sua arte noções plásticas antiquíssimas das civilizações passadas deste continente.



Rizza Abbasi (1.^a metade do séc. 17), "Casal de namorados e dama da corte". Museu de Arte, Seattle, U.S.A.

O abstracionismo geométrico da arte islâmica

T. S.

A arte islâmica tornou-se conhecida no ocidente principalmente pelas miniaturas persas medievais, iluminuras figurativas, e pela cerâmica dos povos islâmicos. Mas a verdadeira arte das mesquitas, palácios e templos funerais, a arte arquitetônica e pictórica, embora abstrata do mundo islâmico, foi sempre menosprezada no ocidente como arte meramente decorativa e ornamental. A palavra "arabesco" inclui todo este menosprezado do decorativo, quase que insinuando que a arte da cultura árabe é uma arte meramente ornamental. Na verdade, a arte islâmica é uma grande

arte. O seu aparecimento e desenvolvimento foi um grande acontecimento dentro da história da cultura e da arte. Se o ocidente demorou tanto a descobrir o valor da arte islâmica, isto foi erro seu e cegueira sua. Aliás, compreensível. Desde a arte dos gregos e romanos, o ocidente está acostumado numa arte figurativa, com a figura humana como assunto central da mesma. Afrescos e mosaicos gregos e romanos, afrescos, mosaicos e pinturas bizantinas, afrescos e pinturas românicas, afrescos e pinturas góticas, da renascença e do barroco, toda esta

arte gira em torno da figura humana. É compreensível que uma arte que tivesse banido a figura humana e a figuração naturalista em geral, teria de ficar incompreendida no ocidente. E isto mesmo aconteceu. A palavra "arabesco" mostra que a arte dos povos árabes e em geral da cultura islâmica, ficou para o mundo do ocidente uma manifestação meramente decorativa. Para ser compreendida como arte séria, foi necessário primeiro pelo cubismo sintético e futurismo, ser abalada a noção tradicional da figuração ocidental. Depois foi necessário o passo decisivo de um Delaunay, Mondrian e Kandinsky para a criação da arte abstrata no ocidente. Era necessário primeiro criar e difundir a arte abstrata para modificar as noções reinantes. Depois do desenvolvimento da arte abstrata no ocidente, iniciou-se também um reexame mais objetivo e uma aproximação do ocidente mais positiva para com o mundo da arte islâmica, o mundo dos arabescos. A arte islâmica é uma arte riquíssima, embora abstrata e repetitiva, tradicionalista. Mas dentro das limitações criadas por ela, ela é de uma riqueza extraordinária, quase que confusa. Toda a arte islâmica é arte das tensões contraditórias, dialogais, antinômicas, em equilíbrios dinâmicos e precários, equilíbrios instáveis. É uma arte curiosa que banuiu a figura como algo estático e definitivo e ganhou por isto o jogo perpétuo dos dinamismos em desenvolvimento, movimentos e ritmos. A arte islâmica não conhece formas estáticas; formas que pousam ou se baseiam na horizontal. Ela só conhece formas dinâmicas, formas em movimento, formas angulosas com tensões para todos os lados. Formas cheias de energias e dinamismos em equilíbrios precários. Todo este jogo de formas abstratas e geométricas em movimentos perpétuos é profundamente rítmico, musical e polifônico. Parece que a arte do contraponto que se desenvolveu na música ocidental ficou realizado visualmente na arquitetura, relevo e pintura islâmica. Este senso da forma dinâmica, em perpétua tensão para todos os lados, encontramos tanto nas mesquitas, palácios e monumentos dos mortos. Uma certa rudeza medieval, um dinamismo polêmico, junto à uma extrema sutileza da forma delicada, caracterizam este senso formal antinômico, ao mesmo tempo dinâmico e poético. Algo de dançante e fugaz, em movimentos e tensões perpétuas rege neste mundo de formas angulosas, geométricas e polivalentes. Mas a parte mais sensível, mais poética e mais lírica está no uso dos coloridos extremamente delicados, em tensões e



Mestre turco, Pagem com refrescos, séc. XVII, Museu Britânico, Londres.



Mestre turco, Sultão Maomé II; Ca. de 1460 80, Constantinopla.

combinações inéditas, de extrema doçura e lirismo. Vimos em fotografias coloridas mesquitas do oriente, completamente revestidas de azulejos coloridos em combinações cromáticas refinadas e de extrema sutileza lírica. Verdadeiras poesias pictóricas. Quem explorou muito sua arte, o mundo cromático da arte islâmica com toda riqueza de sensibilismos suaves, complexos e inéditos, foi Matisse. Mas ele interpretou todo este mundo num modo mais grosseiro, realista e sensualista do homem ocidental, perdendo muito da sutileza extraordinária deste fenômeno inédito, da pintura islâmica. Um outro pintor da atualidade que se aproxima muito ao mundo cromático sensível da arte islâmica, é o brasileiro Alfredo Volpi, que consideramos como um dos maiores coloristas do nosso tempo. Embora Volpi trabalhe também com finíssimas e inéditas combinações de coloridos sensíveis e poéticos, ele é mais oci-

dental, mais materialista, e não chega a esta beleza tão pura, quase que material dos coloridos islâmicos. Um outro pintor da nossa época que lembra em seu uso da linha à arte islâmica, principalmente à escrita árabe, é o espanhol Juan Miró. Se simples coincidência ou manifestação atávica, quem poderia decidir? Miró, por sua vez, influenciou profundamente o americano Jackson Pollock, que desenvolveu a escrita pictórica e dinâmica do imediatismo expressivo. Estas seriam as poucas relações entre a arte moderna e a arte islâmica. Mas o mundo da arte islâmica, tão belo em sua riqueza polifônica de formas ângulosas em diálogos e fugas, e também em seu senso cromático tão sensível como se fosse do outro mundo, ganhará dia a dia, sempre mais aceitação e mais admiração entre os amantes da arte moderna. O seu dinamismo que é tão atual, o seu senso de forma severa e polivalente, os seus

coloridos realmente abstratos que não lembram mais nada deste mundo, seus ritmos e antinomias, tudo isto fará da arte islâmica uma arte absolutamente atual, riquíssima, de suprema e inatingida beleza formal e cromática. E quando os povos árabes em cujo sangue devem existir estas finíssimas e complexas noções plásticas, assimilam e superam junto à civilização ocidental as lições da arte moderna, até reencontrar o seu profundo ser e sua antiga sensibilidade plástica, quem sabe com que novas e inéditas contribuições enriquecerão o tesouro da arte moderna que é uma arte mundial, embora tivesse partido do ocidente. O sangue árabe terá de se manifestar no futuro. E temos a certeza de que as belezas dos seus antecessores, renascerão num futuro ainda desconhecido, chegando de novo a alturas plásticas semelhantes às das suas conquistas artísticas medievais.



Fernand Léger, "Construtores", (Les constructeurs sur fond bleu), 1950.

O dilema profundo e metafísico de Fernand Léger

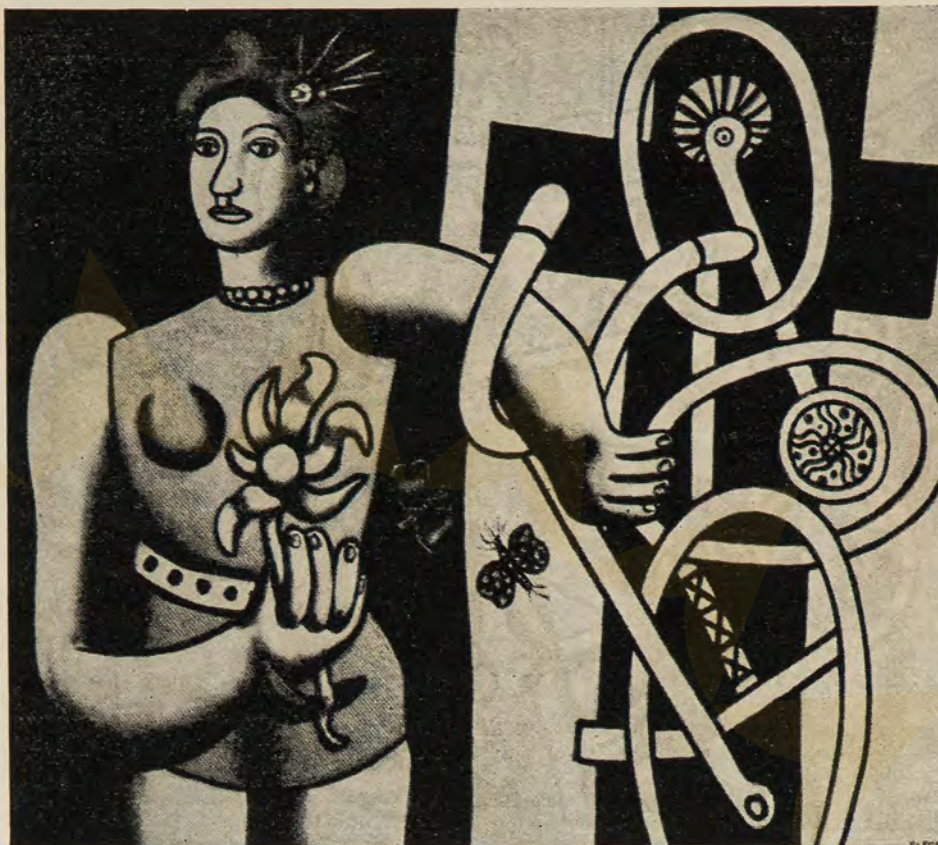
T. S.

Fernand Léger debateu-se a vida inteira com o problema: homem-máquina, a atração e repulsa recíproca entre duas unidades heterogêneas, e as influências recíprocas. Este é o aspecto da obra de Fernand Léger que examinaremos neste artigo. A máquina perturbou profundamente o senso estético do homem. Homem e máquina são amigos e inimigos. O homem depende da máquina e ao mesmo tempo a odeia e a teme. Existe muita revolta escondida do homem contra a máquina, e muita fascinação ao mesmo tempo. A máquina

é um problema psicológico perpétuo do homem. O homem não sabe como enquadrá-la. Noções anímicas fazem da máquina em geral algo animalesco, às vezes com aspectos diabólicos, às vezes com aspectos deificados. As máquinas são vivenciadas e valorizadas afetivamente como seres poderosos, ora destrutivos, ora dominantes. Quase que veneradas e temidas como deuses. De todas as correntes da arte moderna foi o surrealismo que captou e manifestou em sua obra a tensão dinâmica e o diálogo perpétuo, meio mágico, meio demo-

niaco, entre homem e máquina. O surrealismo mostra os aspectos maléficos e diabólicos da máquina que destruiu o idílio do homem com a natureza, enchendo o mundo com suas monstruosidades que lembram insetos gigantes e demônios, ou seres infernais. Toda a desolação do homem perante um mundo que foi infernalizado com a máquina, toda a desolação do homem moderno perante um mundo que perdeu a sua beleza e inocência natural, enchendo-se com as feições infernais da máquina, toda a melancolia do homem moderno

que se vê asfixiado pelo mundo estranho da máquina, tudo isto foi posto em evidência pelo surrealismo, com uma objetividade e frieza quase que científica. O drama do homem com a máquina. Muitas vezes com humor negro. Muitas vezes também com fascinação secreta para com o poder quase que deificado destes seres estranhos. Não é somente a máquina e o mundo da técnica com o qual o surrealismo se debate. O mundo da ciência também o preocupa igualmente. As monstruosidades da natureza que a ciência moderna nos revela fazem também parte do repertório do surrealismo. Magia, poderes estranhos, bestialidade e criminosidade da natureza revelada pela ciência moderna, tudo isto fascina e angustia o surrealista. Em Max Ernst encontramos todo este fascínio para com a história natural. Em Yves Tanguy predomina o mundo da máquina. Os seres humanos sucumbiram por completo e viraram por sua vez em máquinas estranhas, em parte metálicas, em parte pétreas. Foi o encontro do homem com as máquinas que fez dele algo de inseto ou de molusco. Mas voltamos de novo à obra e ao caso de Fernand Léger, que aliás nunca foi surrealista, para examinar como que ele encarou e resolveu em sua arte o dilema e o drama: homem-máquina. Fernand Léger durante toda sua fase cubista tentou e realizou a fusão quase que mística do homem e da máquina, tentando deste modo superar a tensão e o drama que existe entre estes dois seres heterogêneos. Toda a fase cubista de Léger que se estende sobre vários anos está sob o signo da fusão da máquina e do homem. A máquina está apresentada com coloridos e curvas que lembram o corpo humano. Os corpos humanos são apresentados como máquinas. Corpos construídos por lâminas metálicas, mas conservando ao mesmo tempo toda a plasticidade e as curvas do corpo humano. Uma verdadeira aproximação, uma verdadeira mistura, uma verdadeira fusão entre homem e máquina. Todas estas obras da fase cubista de Léger são do ponto de vista plástico, obras primas de extrema sensibilidade rítmica e transparência. Há críticos que valorizam muito mais a fase cubista de Léger, Picasso, Braque, do que as fases posteriores. Não pertencemos a eles, acreditando que cada fase tem a sua própria vida e beleza plástica. Mas o fato de que a fase cubista de Léger é de extrema finura rítmica e transparência, fica inabalável. De repente tudo muda, e muda radicalmente. A fusão homem-máquina mostra-se ilusória e irrealizável. Ela é completamente abandonada. Máquina e homem separam-se de



Fernand Léger, "Ciclista", (La grand Julie), 1945.

Fernand Léger, "Construtores", (Les 4 constructeurs sur fond jaune), 1950.





Fernand Léger, "Circo" (Les trapezistes et les jongleurs), 1943.

Fernand Léger, "Pic-nic" (La partie de Campagne), fragmento do centro, 1954.



novo. Do mundo das máquinas e da técnica só pequenos resíduos de uso diário persistem: chaves, cordas, bicicletas. O resto desaparece. A figura humana reganha a sua independência, e sua independência plástica. O homem não é mais transformado em máquina. Pelo contrário, os resíduos da máquina são apresentados como servos do homem, como elementos decorativos para aumentar ainda mais e festejar ainda mais a beleza plástica do corpo humano. O homem, como ser plástico, ganhou por completo sobre a máquina. Um dos maiores hinos ao corpo humano e sua beleza física que jamais foi feito, igual ao grande hino esculpido em mármore de Phidias, são as últimas grandes composições de Léger, nas quais ele trabalhou durante vários anos, com inúmeras variantes e variações, a obra e o fruto mais maduro de toda uma vida de apaixonada pesquisa plástica. Em todas estas obras os resíduos da máquina e da técnica aumentam como elementos decorativos à beleza do corpo humano. Algo de virginal emana destas inúmeras figuras humanas, lembrando as figuras humanas de Phidias. Nos "construtores", travessas de aço e cordas interlaçadas com os corpos humanos aumentam a beleza e o mistério dos corpos semi-nús dos rapazes. Nos "ciclistas", as rodas das bicicletas parecem girassóis decorativos para aumentar festejar a beleza da juventude. Léger foi sempre um místico do corpo humano. Em seu longo percurso artístico, reconheceu a impossibilidade de igualar a máquina ao homem. Ele abandonou a tentativa e o ímpeto místico da fusão dos dois seres heterogêneos, e voltou quase na adoração pagã (e não menos mística) do corpo humano, principalmente do corpo jovem e virginal. A plasticidade destes corpos pintados é toda musical. Algo de culto dos corpos dos deuses da antiguidade manifestou-se na obra de Léger. Semelhante aos jovens da Grécia arcaica, rapazes e moças com o sorriso enigmático e misterioso são as figuras humanas da obra de Léger. A seriedade religiosa das procissões festivas dos antigos existe nestas grandes e festivas telas da sua última fase. É estranho que Léger, o árduo defensor da fusão máquina-homem, fez esta completa reviravolta no percurso da sua vida artística, negando e invertendo por completo os valores que ele mesmo pregou. A máquina, de um ser estranho mas igual ao homem, foi transformada por completo num servo decorativo da beleza física do homem. Esta foi a lição que Léger nos deu no problema: homem-máquina. Na realidade, ape-



Fernand Léger, "Circo", (L'acrobate et sa partenaire'), 1948.

sar da solução artística e pessoal que Léger ofereceu, o problema não foi resolvido e preocupa o homem como o preocupou desde o aparecimento da máquina. A máquina é um ser misterioso, estranho, muitas vezes até feio e fantástico do ponto de vista estético. De outro lado o homem depende da máquina e depende quase que completamente. Como que estes dois seres tão diferentes, embora ligados, poderiam ser aproximados para evitar tensão da estranheza? Este é o problema e o dilema que preocupou Léger também durante a vida inteira. Todo um ramo da arte moderna aplicada, do artesanato moderno, o "desenho industrial", preocupa-se seriamente com este problema. O seu objetivo é humanizar e estetizar o produto industrial, o produto da máquina. Der Stijl, Bauhaus e o concretismo contribuíram para o seu desenvolvimento. Inúmeras escolas em todo o mundo ensinam e pesquisam o desenho industrial, as suas inúmeras aplicações. Pessoalmente duvidamos dum resultado positivo desta tentativa. Humanizar o produto da máquina, parece-nos tão impossível como humanizar a própria máquina. A lição de Léger é muito séria. A única coisa que esta tentativa poderá conseguir será o aumento dos lucros das indústrias, explorando as necessidades estéticas do homem na fabricação maquinal dos objetos. A indústria toda — tanto capitalista como socialista — está sempre primeiramente e quase exclusivamente interessada em seus lucros materiais, e jamais será profundamente ou primeira-

mente interessada nas necessidades estéticas do homem que por sua vez, são tão profundos e essenciais, como a necessidade de comer e dormir. Mas será jamais possível que estas necessidades fôssem aceitas como primárias pelos futuros dirigentes das indústrias? Aí está o nó do problema. Até hoje nós não conhecemos coisa igual. E alguns exemplos esparsos de indústrias mais esclarecidas a este respeito, não significam ainda nada. Explorar as necessidades estéticas do homem para vender com mais facilidade o produto industrial e aumentar os lucros da indústria, não é, evidentemente, solução do problema, nem tentativa honesta a este respeito. Pessoalmente, não acreditamos muito nesta tentativa. Para nós, a lição de Léger é profunda e significativa, tão profunda como o foi a sua pesquisa e o seu dilema a vida inteira. Pessoalmente achamos que, entre homem e máquina não há meio de fusão ou de aproximação afetiva. Máquina produto do homem, e homem dependendo da máquina, são dois seres completamente diferentes, inaproximáveis num sentido de fusão mística. O homem continuará explorando a máquina, e continuará sofrendo com a monstruosidade da mesma, como os surrealistas demonstraram em sua obra artística. Só no domínio da arte, como na grandiosa e épica obra da maturidade de Fernand Léger, um sonho gigantesco, teremos o completo triunfo do homem sobre a máquina. Ainda bem que o homem moderno pode sonhar com a arte.



Fernand Léger, "As mergulhadoras" (Estudo para a composição das duas grandes mergulhadoras), 1937.



Henrique Boese expôs seus trabalhos na Galeria Seta. A pintura de Boese é dum lirismo tonal de extrema sensibilidade e delicadeza. Ele trabalha sempre com tonalidades leves e quentes e com estruturas diafanos, fugidas, filigranadas. A sua pintura tem um grande conteúdo poético. A poesia da leveza e dos sensibilismos líricos. As suas estruturas parecem como leves armações para dar substância à emotividade dos coloridos. Uma poesia e uma pintura onírica. A pintura de Boese não conhece dramatizações, altos e baixos, pesquisas inquietantes. Ele é um lírico que canta em inúmeras variações, o mesmo canto sensível. Ele é um canário. Temperamentos líricos têm de ser encantados com a sua pintura. Principalmente os coloridos suaves, ligeiramente matizados, criam toda a atmosfera poética de exaltação lírica. Boese é um dos melhores poetas-pintores que o Brasil atual possui. A sua obra merece estudo e valorização. Sêrio e honesto, ele prossegue sempre sistemático e fiel em seu caminho de puro lirismo. As estruturas lineares, como que signos improvisados, têm a mesma leveza dos seus coloridos diluídos. Boese é um lírico da pintura abstrata, um dos seus coloristas mais sensíveis e poéticos. A sua mostra na Galeria Seta, pôs em evidência, de novo, todas estas suas rasas e autênticas qualidades. T. S.

A exposição de
Henrique Boese, na
Galeria Seta, de São Paulo





Ubirajara Ribeiro, Exposição "Rosa".

O pop-art de Ubirajara



Dos três artistas brasileiros que introduziram o pop-art no país, Cordeiro, Wesley e Ubirajara, achamos o terceiro o mais feliz de todos. Se Wesley pegou o espírito negativo, irônico, irreverente e agressivo de pop-art, Ubirajara pegou o seu espírito brincalhão, leve, dançante e musical. Pop-art é contra a arte séria, e a noção séria e severa da composição.

Em pop-art predomina, especialmente no caso de Ubirajara, um espírito de leveza que joga e brinca com elementos compositivos. Aliás com muita maestria e sensibilidade. O observador é quase convidado — como também no caso do



Ubirajara Ribeiro, Exposição "Rosa".

neo-concretismo — a participar ativamente no jogo compositivo. Acabou-se o culto da composição severa, bem estruturada, fechada. O que predomina em pop-art são jogos compositivos, abertos para a colaboração brincalhona de cada

um. Ubirajara mostrou-se um mestre de leveza, inventividade, bom gosto e poesia. Com Ubirajara pop-art passou a ser algo de belo e poético como uma valsinha ou um samba, leve, erótico, agradável e brincalhão. Nada de peso e severi-

dade compositiva. Um novo, leve espírito de juventude, humor e leveza. O seu passo é apreciável e positivo. Temos de encarar a sua exposição com otimismo. Ele abriu em sua frente um belo e valioso caminho. T. S.

mosaico



Zurbarán, "Santo Antônio de Pádua", ca de 1629, Museu de Arte de São Paulo.

III CENTENARIO DA MORTE DE ZURBARÁN • O Instituto de Cultura Hispânica de São Paulo comemorou o terceiro centenário da morte do pintor espanhol Francisco Zurbarán. O ato, realizado na biblioteca da entidade, constou de duas cerimônias de fundo didático: a audição dum verbete biográfico (filme magnetofônico) e a projeção de diapositivos cromáticos e sonoros sobre a obra plástica do genio de Fuente de Cantos.

Zurbarán nasceu na Extremadura em 1598 e faleceu em Madri em 1664. Começou inspirando-se na técnica de Caravaggio. Suas principais telas foram pintadas em Sevilha, Guadalupe, Xerez, Cadiz e

Madri. Destacam-se os quadros referentes a São Tomás de Aquino, São Jerônimo, São Bruno e Santo Hugo. O Museu de Madri dispõe de duas obras suas referentes a São Pedro Nolasco, outra do Menino Jesús Adormecido, a quarta comemorando Santa Cacilda. Além desses temas hagiográficos, há ainda os temas profanos, ou melhor mitológicos, como Os Trabalhos de Hércules. No Louvre, em Paris, há três quadros seus: São Pedro Nolasco e São Raimundo; Santa Apolonia; e Os Funerais dum Bispo. Os Trabalhos de Hércules, Zurbarán os pintou sob encomenda real e patrocínio de Velasquez.

BUSTO DE LASAR SEGALL NA PRAIA DO RUSSEL • Foi inaugurado na Praia do Russel, Rio de Janeiro, um busto do pintor Lasar Segall. O trabalho é da autoria de Liuba Wolff e foi feito em pedra, na base de fotografia.

Durante a cerimônia da inauguração falaram Murilo Miranda, diretor do Departamento de Cultura do Estado da Guanabara; Flexa Ribeiro, Secretário de Educação; Mário Pedrosa, da Associação Brasileira de Críticos de Arte; Carlos Cavalcante, crítico e historiador de Arte; Dante Costa, representante do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura da Unesco; Geraldo Ferraz, crítico de arte, e a sra. d. Jeni Klabin Segall.

SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESCULTURA CONTEMPORÂNEA

• Realizou-se no Japão um Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea. O primeiro certame desse gênero ocorreu na Áustria, o segundo na Iugoslávia, o terceiro na Alemanha e o quarto em Israel. No certame recente, foram dispostas unidades de Antoine Poncet, Morice Lipsi, Cardenas, Signori, Couturier, artistas conhecidos do Ocidente; e unidades dos artistas nipônicos Kioko, Jasuo Mizui, Kentaro Kimura, Bushiro Mori, Minoru Suzuki e Shin Nomizu. Interessante: predomínio de escultura maciça, fechada, e de pedra. O simpósio foi patrocinado pela organização Asahi-Shimbun.

BIENAL INTERNACIONAL DE GRAVURA

• Realizou-se em Ljubljana, Iugoslávia. Foram outorgados prêmios a Ruschenberg, Bernik, Guitet, Vedova, Gielniak, Iljina, Hagiwara, William Scott, Makuc, Irdlicka, Petrov e Chalood. Um artigo de Denys Chevalier informa o êxito dos seguintes gravadores sul-americanos naquele certame: Piza, brasileiro, e Berni, argentino. Consta que naquele centro artístico iugoslavo haverá bienais também de Desenho Industrial, alternando-se com as Bienais Gráficas no gênero desta.

A III BIENAL DE PARIS • Realizou-se, no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, a III Bienal, que transformou o recinto daquela entidade num verdadeiro parque de diversões feéricas devido principalmente à atuação do "Grupo de Pesquisas Visuais" e do "Grupo Laboratório de Arte". O primeiro grupo é constituído por Le Parc, Sobrino, Yvaral, Garcia Rossi, Morellet e Stein; o segundo grupo é superintendido por L. L. Renucci. Ao invés de exposições, eles apresentaram propriamente espetáculos formais, acústicos, sonoros e luminosos, com jogos de "trompe oeil", música, etc., tudo na base das pes-



exposição e vendas:

rua augusta, 762 a 768

fone: 34-8718

fábrica:

rua dona adma jafet, 92

fone: 34-2859

dinucci

decorações
de
interiores

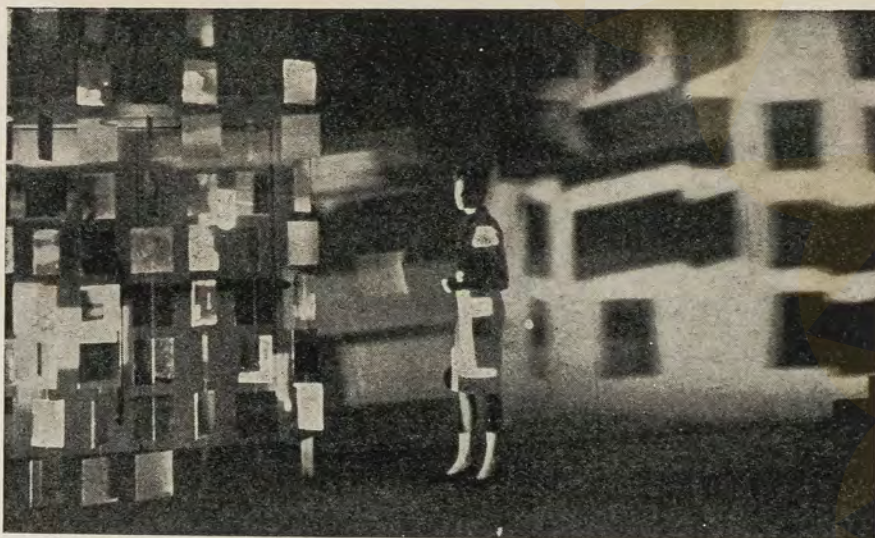
representantes nos estados

quisas de criação concreta com materiais insólitos e cinéticos, bem como com a ajuda de luz e música.

O MOVIMENTO COBRA NA BIENAL DE VENEZA • Jean-Jacques Lévêque estuda no último número do XXe Siècle o êxito da exposição denominada "Visione-Colore, havida no Palazzo Marinotti, simultaneamente com a XXXII Bienal de Veneza. Dá destaque às unidades de Appel, Jorn e Corneille. Para quem visitou aqui em São Paulo no MAC a exposição "Phases", o movimento do Grupo Cobra não

oferecerá maiores surpresas. A verdade é que ele se vai tornando um acontecimento internacional, na clave expressionista e surrealista. O artigo de Jean-Jacques Lévêque assume até mesmo o caráter dialético dum pós-manifesto.

EXPOSIÇÕES EM FRANÇA • Cumpre ressaltar as seguintes, individuais: de Raymond Duchamp-Villon, só de escultura, realizada na Galeria Louis Carré; a da obra recente de Picasso, com o tema "O Fintor e o seu Modelo", na Galeria Louis Leiris; a de Chillida e a de



III.ª Bienal de Paris, Efeitos luminosos e acústicos, e, encima, o labirinto.

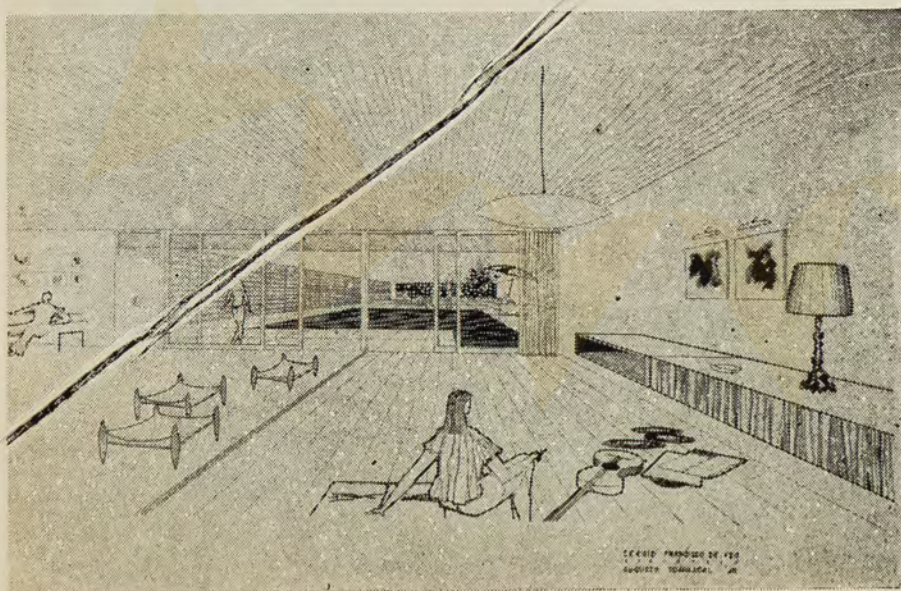




Cerâmica da equipe Silveira Abbondanza, do Uruguai.



Residência no Jardim Leonor, São Paulo.
Perspectiva da sala de estar-living. Arqs. Sérgio Francisco De Féo e Augusto Sommacal Jr.



HABITAT



Incorporação
Administração
Vendas

Edifícios
em
Condomínio

SÃO PAULO — SANTOS
SÃO VICENTE



ADMINISTRADORA DE
IMÓVEIS LTDA.

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

“C. I. P.”

Papéis
Heliográficos
e Vegetais

Máquinas
Heliográficas

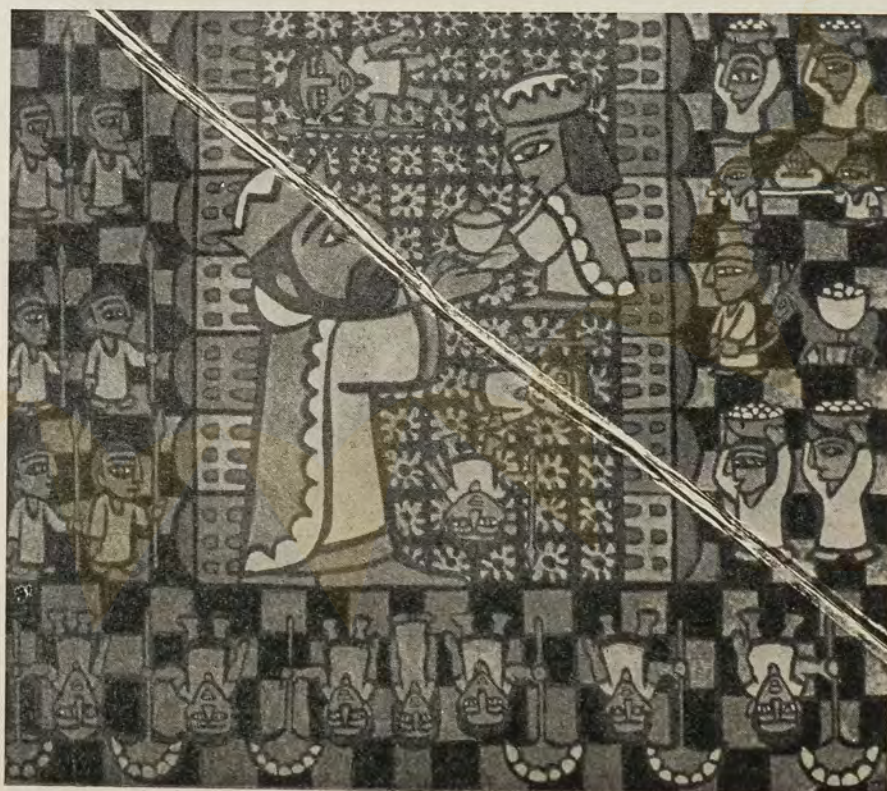
COMPANHIA INDUSTRIAL POLITÉCNICA

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



José Antônio da Silva, “Algodão”, 1956.

Raimundo de Oliveira, “Salomão e a rainha de Sabá”, óleo 1964. No fim deste ano, Raimundo exporá novamente em São Paulo, na Galeria Astréia, depois do sucesso que a sua exposição teve em Buenos Aires, na Galeria Bonino.



Chagall, na Galeria Maeght; a de esculturas de Cascella na Galeria du Dragon; e a de Pol Bury, na Galeria Iris Clert, no gênero espetacular dos efeitos cinéticos, acústicos e luminosos de Vasarely e Schoeffer.

A DOAÇÃO DELAUNAY APRESENTADA NO MUSEU DO LOUVRE • O Museu do Louvre acaba de expor o excelente material de Robert Delaunay que a viúva Sonia Delaunay doou ao Museu Nacional de Arte Moderna. Consta de 16 pinturas, 1 pastel, 4 relevos, 2 aquarelas, 2 guaches, 9 desenhos, 1 gravura, 7 mosaicos, 3 placas e 2 maquetas. Aliás Sonia Delaunay também doou trabalhos de sua própria autoria, assim discriminados: 13 pinturas, 2 pastéis, 7 aquarelas, 16 guaches, 3 papéis colados, 9 desenhos, 2 gravuras, 2 mosaicos e 2 tapetes.

EXPOSIÇÃO DO BRASILEIRO PIZA EM PARIS • A Galeria La Hune, que tem exclusividade da obra de Piza na Europa, acaba de expor uma série de mosaicos e relevos daquele artista brasileiro. Trata-se de mosaicos em papel, constituindo

um processo mixto que já conhecemos quando da participação de Piza na VII Bienal de Arte de São Paulo. Esses relevos e esses mosaicos dão efeitos de anaglifos e de escavações, mediante tratamentos opostos onde há algo de pintura gravura e colagem.

A FUNDAÇÃO MAEGHT EM ST. PAUL DE VENCE • Ficou pronta e já foi inaugurada a Fundação Maeght, em Saint Paul de Vence, diante do mar. Trata-se de entidade artística e cultural em memória de Bernard, o segundo filho de Aimé e Marguerite Maeght. Na extensa área do domínio, trabalhos de Calder, Chagall, Tal Coat, Léger e Miró. Peças espetaculares, ao ar livre, em ferro, cimento, mosaico, etc. Efeito quase oriental de jardim de templo.

EXPOSIÇÕES EM SÃO PAULO • Na Fundação Alvares Penteado: Grupo de Pesquisas Visuais, com trabalhos de Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvara, Garcia Rossi e Garcia Miranda. No Museu de Arte Contemporânea: Primeira Exposição da Jovem Gravura Nacional, com unidades de José Roberto Agui-

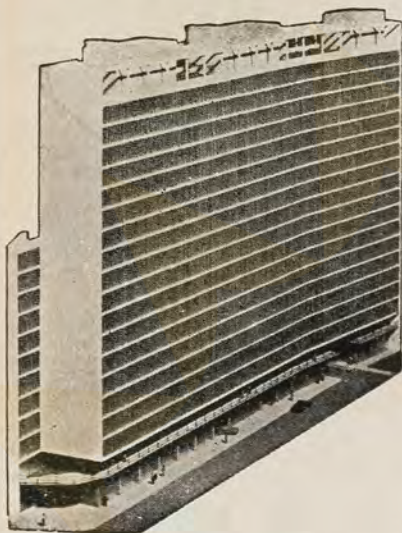
Gilson Barbosa, "Gatos", 1964.



Construção
de edifícios
comerciais,
industriais e
residenciais

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

LAURO da COSTA LIMA
ASSOCIADOS S/C



Projeto: Arq. Lauro da Costa Lima

Construção de edifícios comerciais, industriais e residenciais

Rua Major Sertório, 349
6.º andar - Tel.: 35-7155
S Ã O P A U L O



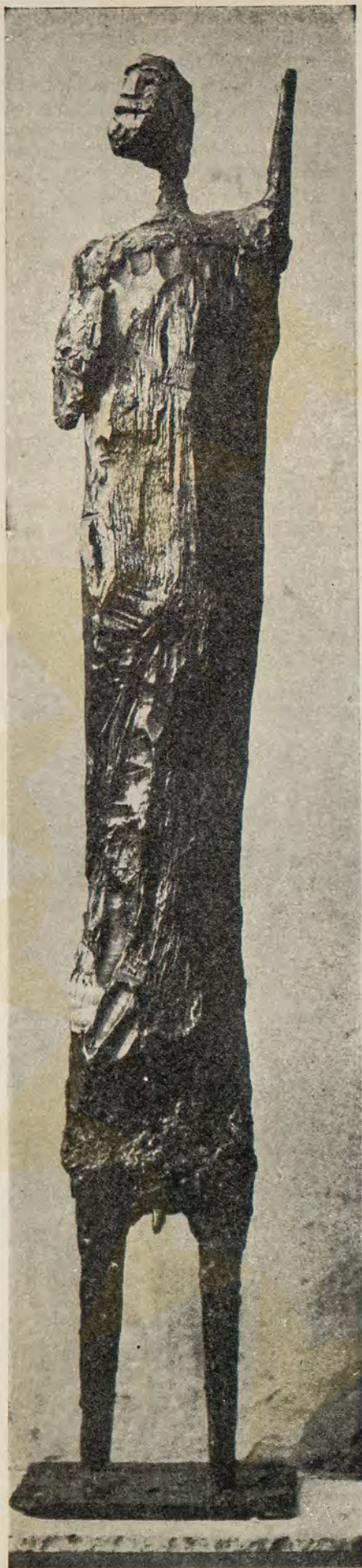
Novos tecidos para cortinas, Le Rideau, São Paulo

lar, Emanuel Araújo, Vera Barcelos, Marina Bartholo, Dorothy Bastos, Anna Luísa Bellucci, Zorávia Bettiol, Francisco Bezerra, Newton Cavalcanti, Miriam Chiaverini, Leonidas Delgado, Donato Ferrari, Anna Bella Geiger, Rubens Gerchman, Eliane Lucas, Renato Luís, Roberto Magalhães, Suzana Mentz, Wilson Nassif, Moacir Rocha, José Luís Queirós Teles, Iara Tupinambá, Miriam Inês da Silva, Antônio Tirso Pereira de Souza, Agustin Urban, Maria Gismondi, Carlos Guidacci da Silveira, Evandro Jardim, Cláudio Kuperman, Wesley Duke Lee, artistas estes de menos de 35 anos. Os trabalhos foram selecionados por José Geraldo Vieira, Marcelo Grassmann e Walter Zanini, júri este que também outorgou os prêmios. Na Galeria Astréia: Luís Jardim e Yolanda Mohalyi. Na Galeria Atrium: Wesley. Na Galeria Mobilinea: Tomishige Kusuno. Na Galeria São Luís: Francisco Stokinger, Yutaka Toyota e Wladyslau. No Vestíbulo da Folha: Brasiliense. Na Galeria Selearte: Paul Garfunkel. Na Galeria Projet: Mucci. Na União Brasileira de Escritores: Lia Pereira da Silva. Na Casa do Artista Plástico: Neuton e Renée Lefèvre. Na Galeria Seta: Maria Cecília Gismondi, Boese, Teixeira, Sepp Baendereck e Eleonora Koch. Na Galeria Solarium: Seoane, Nelson

Leirner e Giselda Leirner. Na Galeria KLM: Ana Maria. Na Galeria Dearte: Peixoto. Na Galeria da Cinemateca: Coletiva de inauguração e Oito Artistas de Campinas. Em Campinas: Xilogravura de Bernardo Caro. Em Belo Horizonte: Na Reitoria da Universidade: Trabalhos de Di Cavalcanti quando jovem. Em Curitiba: Na biblioteca Pública: Zorávia Bettiol e Vasco Prado. Em Goiânia: Na Alba Galeria: Maria-Helena Andrés, Inimã de

Thomie Otake, Pintura esposta na VI Bienal de São Paulo.





Stockinger, Escultura em bronze e madeira.



Edifício 5.ª Avenida — Avenida Paulista — São Paulo

BRISE-SOLEIL



DE ALUMÍNIO ANODIZADO

Nesta obra foram aplicados Brise-Soleil de alumínio anodizado



NOSSA LINHA DE PRODUÇÃO:

BRISE-SOLEIL, nos modelos:

- em "S", com características exclusivas que permitem absoluta vedação.
- em "ASA DE AVIÃO", com 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



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

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

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



- Incorporação
- Vendas
- Administração

Edifício em
Condomínio

São Paulo - Santos

- São Vicente



ADMINISTRADORA DE
IMÓVEIS LTDA.

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



Milton Dacosta, óleo.

Paula e Maria da Conceição Piló. No Rio: No MAM: Gravuras de Toral; Gravuras holandesas. No Instituto Brasil-Estados Unidos: A série O

Rosto e a Obra, com trabalhos de Aldemir Martins, Arcangelo Ianelli, Aubery Beaulieu, Augusto Rodrigues Benjamin Silva, Carlos Scliar, Darel Valença, Danilo di Prete, Dora Basilio, Eduardo Dhelomme, Fernando Lemos, Freda Bondi, Gastão M. Henrique, Hércules Barsotti, Hermano J. Guedes, Ítalo Cencini, Ivan Freitas, José A. de Souza, Liúba Wolff, Maciek Babinski, Manabu Mabe, Marília G. Tórres, Maurício Salgueiro, Newton Cavalcanti, Nicolas Vlavianos, Norberto Nicola, Rubem Valentim, Ruth Trobe, Sérgio C. Melo, Tiziana Bonazzola, Tomás Ianelli, Walter G. Marques, Wesley Duke Lee, Willys de Castro e Yolanda Mohalyi. Na Galeria Bonino: Iberê Camargo. Em Buenos Aires: Na Galeria Bonino: Ernesto Deira e Raimundo de Oliveira. Na Bahia: Na Galeria Querino: Fernando Coelho. No Rio Grande do Sul: No Museu de Arte de Porto Alegre, a coletiva O Jovem Desenho, promoção do MAC de São Paulo.

NOTICIÁRIO ARTÍSTICO • Fabio Magalhães viajou para a Europa;

Exposição "Jovem Gravura", uma xilogravura de Newton Cavalcanti.





Aspecto interno de um apartamento, decorado por OCA — Arquitetura, Indústria e Comércio S. A., Ipanema, Rio de Janeiro, G. B.

vai desfrutar a bolsa de estudos outorgada pelo Governo Francês. Inaugurado em Bonn o XXI Congresso Internacional de História da Arte. Coletiva dos alunos do Ginásio Vocacional do Brooklin, em sua galeria didática. O XXIX Salão Paulista de Belas Artes, já está recebendo inscrições. Realiza-se em Barra Funda a Semana de Arte promovida pelo Grupo Ideais Unidos. Teve grande êxito o leilão de obras de arte realizado no Museu de Arte de São Paulo em favor da Associação de Assistência à Criança Defeituosa. Em preparo o VII Salão de Arte de São Bernardo. O escultor Vasco Prado, do Rio Grande do Sul, ganhou o concurso para o monumento a Vila-Lobos a ser erguido em Porto Alegre. Vai esculpir um bloco de granito de 20 toneladas. Na Galeria Carvalho, de Itu, Arfambra expõe suas colaturas. A estátua de São José para a igreja do bairro de Jaguaré já foi terminada pelo escultor Carlos Giach'eri. Tem 3 metros de altura e pesa 800 quilos de cobre.

ATIVIDADES DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA • Inaugu-

ração da Jovem Gravura. I Exposição da Jovem Gravura Nacional na sede do Museu de Arte Contemporânea da U.S.P., no Pavilhão Armando Arruda Pereira, no Parque Ibirapuera. Tratou-se de mostra que reuniu 30 artistas de todo o país com menos de 36 anos de idade, e que se inscreveram no período regulamentar, selecionados pelo crítico José Geraldo Vieira, pelo artista gráfico Marcelo Grassmann, ambos eleitos por maioria pelos artistas inscritos, e pelo diretor do MAC, prof. Walter Zanini. Participaram da Exposição (que depois de apresentada em São Paulo circulará por outras capitais do país) os seguintes artistas de São Paulo: Wesley Duke Lee, Donato Ferrari, Miriam Chiaverini, José Roberto Aguilar, Claudio Kuperman, Evandro Carlos Jardim, José Luiz Queiroz Telles, Antonio Tirso, Renato Luiz, Moacir Rocha, Maria Cecília Gismondi, Ana Luiz Bellucci e Dorothy Bastos. Do Rio de Janeiro: Leonidas Delgado, Roberto Magalhães, Francisco Bezerra, Agustin Urban, Anabela Geiger, Newton Cavalcanti, Wilson Georges

Nassif, Miriam Inês da Silva, Eliane Lacerda Lucas, Marina Bartholo, Carlos Guidacci e Rubem Gerchman. De Porto Alegre estiveram representados: Vera Barcellos, Zoravia Bettiol e Suzana Mentz. De Minas, Yara Tupinambá e de Salvador, Emanuel Araujo. No Momento da abertura da Exposição foram declarados os artistas premiados. O MAC distribuiu 5 prêmios de aquisição num total de Cr.\$ 150 000. **Exposição di Cavalcanti em Campinas.** Depois de apresentada em São Paulo (no MAC) e em Belo Horizonte, no Museu da Pampulha, por iniciativa da Reitoria da Universidade de Minas Gerais, a Exposição de Desenhos e Guaches de Di Cavalcanti (de 1924-33), organizada pelo MAC, foi apresentada em Campinas sob o patrocínio do Centro de Ciências, Letras e Artes dessa cidade, no decorrer do mês de setembro. **Exposição Phases em Belo Horizonte:** A exposição do grupo internacional Phases, atualmente em exibição no MAM do Rio de Janeiro, será a seguir apresentada, sob o patrocínio do Itamarati (Divisão de Difusão Cultural), em



Arq. Miranda Martinelli Magnoli; Arquitetura de exteriores; Internacional Golf Club, a forma do lago.

coordenação com o MAC da Universidade de São Paulo, pela Reitoria da Univ. de Minas. Por ocasião da inauguração da mostra, o prof. Walter Zanini, do MAC, fará uma palestra sobre os antecedentes e características do movimento. **Mesa Redonda: Arquitetura Finlandesa:** Encerrou-se a Exposição de Arquitetura Finlandesa, organizada pelo Museu de Arquitetura da Finlândia e realizada no Brasil pelo MAC.

Grande êxito coroou a iniciativa do MAC, de promover uma Mesa Redonda sobre Arquitetura Finlandesa e os Arquitetos no Brasil, realizada com a presença de numeroso público, estudantes, artistas e arquitetos, em sua sede, no recinto da Exposição. Falaram, sobre Arquitetura na Finlândia e no Brasil, o dr. Walter Zanini, e os arq. J. Carlos Cauduro, Jorge Wilhelm, Eduardo Kneese de Mello, Jean Maitrejean e Joaquim Guedes, tendo aberto a sessão o arquiteto Osvaldo Correa Gonçalves, coordenador da Mesa Redonda pelo IAB junto ao MAC. **Gravadores: Retirada dos Trabalhos:** Tendo sido feita a seleção de Jovens gravadores para a Exposição da Jovem Gravura (máximo de obras aceitas por gravador foram 3) a Secretaria do MAC solicita aos artistas inscritos,

recusados ou aceitos parcialmente, que retirem seus trabalhos com a máxima urgência em sua sede, das 14 às 19 horas diariamente menos aos sábados e domingos. **2.º Ciclo de origens da Arte Moderna:** Reiniciou o Curso sobre as "Origens da Arte Moderna", organizada pelo MAC da Universidade de São Paulo e patrocinado pela Reitoria da USP (Divisão de Difusão Cultural). As conferências foram realizadas no auditório da Biblioteca Municipal, das 18 às 19 horas dos dias marcados. A primeira palestra do segundo ciclo foi proferida pela crítica de arte sra. Lisetta Levi sobre "Tendências da Arte no final do Século XIX". **Doação de uma Tela de Gamarra:** O sr. Walter Wey, antigo adido cultural do Brasil em Montevideu, onde durante vários anos residiu, estimulando o movimento artístico local tanto quanto divulgando a arte do Brasil no Uruguai, e que foi recentemente nomeado adido cultural no México, fez doação ao Museu de Arte Contemporânea da USP de uma tela de José Gamarra, pintor uruguaio atualmente radicado em Paris, onde obteve a Bolsa da última Bienal dos Jovens, de 1963.

PROGRAMAÇÕES CULTURAIS E ARTÍSTICAS • O escultor Caciporé, que esteve radicado em Paris muitos anos e que atualmente é professor na Fundação Álvares Penteado, está organizando uma série de peças em ferro, bronze e cobre para expor na Galeria Atrium. Walter Wey embarcou para assumir o cargo de adido cultural à nossa embaixada no México; já programou, aliás, uma série de exposições de brasileiros, a primeira, devendo ser de Wega; desenhos e óleos. Dada a brilhante e operosa atuação de Walter Wey no Paraguai e no Uruguai, sabemos que disporemos no México dum elemento de eficiência no plano cultural e artístico. Guersoni, Nicola e Douchéz contam expor ainda este ano em Porto Alegre, no respectivo museu, a convite do diretor Francisco Stockinger. Para o próximo Salão do Trabalho (destinado exclusivamente a comerciários) já estão abertas as inscrições. Como das duas outras vezes anteriores o certame será patrocinado pela Federação do Comércio de São Paulo, SESC e SENAC. Temas: Trabalho e Paz Social. Módulos técnicos: desenho, gravura e pintura. A pintora Ernestina Karman falará em Ribeirão Preto sobre A Evolução da Arte Moderna.

PREMIOS DA EXPOSIÇÃO JOVEM GRAVURA NACIONAL • O júri integrado por José Geraldo Vieira, Marcelo Grassmann e Walter Zanini, respectivamente crítico, artista e diretor do MAC, outorgou as seguintes láureas entre os gravadores que expõem no Primeiro Salão de Jovem Gravura Nacional: 1.º prêmio: Wesley Duke Lee; 2.º prêmio: Roberto Magalhães; Prêmios de aquisição: Anna Luísa Bellucci, Newton Cavalcanti e Anna Bella Geiger.

O SÍMBOLO DO IV CENTENÁRIO DO RIO DE JANEIRO • A Superintendência do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro, a ocorrer no próximo ano, vem de baixar instruções relativas ao uso do símbolo oficial, visando, com isto, evitar distorções ou utilização condenável. Assim, quem desejar utilizar-se do referido símbolo deverá entender-se com a citada Superintendência, com sede provisória à Rua São José, 90, 10.º andar, Rio de Janeiro, GB.

ENSINO DE ARQUITETURA NA UB • De acordo com a estrutura da Universidade de Brasília, o aluno que presta exame de habilitação à Universidade e obtém aprovação para arquitetura, cursa os seus 4 primeiros semestres no Instituto Central de Artes (coordenador Alcides da Rocha Miranda) onde, além de comprovar suas aptidões para arquiteto, dedica-se a estudos gerais, História da Arte, Introdução à Economia e a Sociologia (nos Institutos Centrais de Ciências Humanas), e a um treinamento constante em Desenho de Observação, Composição de Cor e de Espaço, Desenho Projetivo, iniciação aos Materiais e Noções das Edificações e à Teoria da Arquitetura.

Após o quarto semestre, o aluno é admitido na Escola de Arquitetura, para os seus estudos de Formação Profissional, reduzidos no currículo mínimo (três disciplinas obrigatórias por semestre) a três campos de estudo e trabalhos práticos: Composição e Planejamento, Técnica da Edificação e Teoria e História. A inexistência de catedráticos, proprietários individuais de cada matéria, e a conseqüente facilidade em integrar disciplinas que pertencem naturalmente ao mesmo Departamento, permite que, para cada projeto, os professores possam ajudar o aluno a desenvolver o seu talento criador e a conhecer as técnicas da Edificação, desde os detalhes de esquadrias, instalações elétricas e hidráulicas, até os processos mais atuais de construção de concreto armado, pré-moldado, protendido e a pré-fabricação de arquitetura. Urbanismo, compreendido, como arquitetura maior, é en-

sinado em Composição e Planejamento.

Além do currículo mínimo obrigatório, o aluno escolhe em cada semestre uma disciplina de complementação, com que dá ênfase a certos aspectos da sua formação profissional — Equipamentos de Interior, Jardins e Paisagismo, Comunicação Visual, Planejamento Regional, etc.

"NÃO VÁ O SAPATEIRO ALÉM DAS CHINELAS" • Nos grandes aglomerados humanos, como São Paulo, o problema da construção tem aspectos os mais curiosos. Constroem-se bastante, mas nas mais das vezes de maneira clandestina, originando-se, daí, situações e casos os mais anacrônicos. É com grande prazer que HABITAT saudou o gesto do CREA, Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura, fazendo publicar nos principais órgãos da imprensa, um anúncio cujo texto merece reprodução: "O que o sapateiro faz bem feito? Ora, o sapato! Porém, há gente acreditando ainda que edifícios qualquer um pode construir. Você é dessas pessoas? Não importa o que você pode gastar, nem o tamanho da obra a realizar: recorra sempre a um engenheiro ou a um arquiteto. Profissionais especializados, eles lhe orientarão sobre a maneira mais econômica, mais funcional e, sobretudo, mais segura de construir ou ampliar a sua casa, o prédio de sua indústria ou edifício para sua renda. Lembre-se, um antigo provérbio já dizia: "Não vá o sapateiro além das chinelas".

HOSPITAL NO RECIFE • Uma equipe de arquitetos paulistas liderada pelos arquitetos Milton de Almeida Pinheiro, Paulo de Melo Bastos e Paulo de Melo Zimbres, vem de ganhar em concurso oficial para construção de um Hospital no Recife, prêmio no valor de 5 milhões de cruzeiros.

INQUÉRITO SOBRE O MOVEL BRASILEIRO • O Instituto dos Arquitetos do Brasil, Dep. da Guanabara, está promovendo inquérito sobre o movel brasileiro, o qual pretende colher os elementos que possibilitem o estudo em profundidade dos problemas e permitam traçar as diretrizes capazes de contribuir na valorização do movel brasileiro. As seguintes perguntas foram enviadas aos mais importantes fabricantes de moveis do País: 1 O Brasil é um grande exportador de madeiras. O jacarandá, o mogno, a peroba, a imbuia, o pinho, e tantas outras, são disputadas no mercado internacional. Acredita que esta exportação maciça de madeiras não-manufaturadas seja proveitosa à nossa economia ou à nossa indústria do mobiliário?

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

2 Quais são as possibilidades do movel brasileiro no mercado internacional; tem ele condições de competir, em desenho, em qualidade, em preço?

3 Que medidas, em sua opinião, deveriam ser tomadas para colocar o movel brasileiro no mercado internacional, e quais os mercados onde este movel teria maiores possibilidades de penetração?

4 Qual a capacidade de absorção do mercado interno e quais as possibilidades de sua expansão?

5 No momento, o governo brasileiro está empenhado em enfrentar o grave problema nacional do deficit de moradias. O movel é um

complemento indispensável da habitação. Há, em sua opinião, possibilidade de se produzir moveis de bom desenho, em larga escala e a baixo custo? Como, em seu entender, o governo poderia estimular essa produção?

REGULAMENTO DO "CONCURSO DO CARTAZ PARA A VIII BIENAL DE SÃO PAULO" • Organizado pela Fundação Bienal de São Paulo, promotora de exposições internacionais de artes plásticas, artes plásticas de teatro, arquitetura, livros e artes gráficas e de exposição nacional de jóias.

HABITAT

Revista brasileira de arquitetura, artes plásticas, artesanato e decorações contemporâneas.

FORUM de engenharia, técnica e equipamentos

Uma nova revista dedicada à ilustre classe dos engenheiros, construtores, técnicos e industriais de equipamentos.

BRASIL TÊXTIL

Órgão oficial do Sindicato da Indústria de Fiação e Tecelagem em geral, no Estado de São Paulo.

REVISTA PAULISTA DE HOSPITAIS

Órgão oficial da Associação Paulista de Hospitais de São Paulo.

ARQUIVOS DE HIGIENE E SAÚDE PÚBLICA

Órgão oficial da Secretaria da Saúde Pública e da Assistência Social.

CERÂMICA

Órgão oficial da Associação Brasileira de Cerâmica.

REVISTA D.E.R.

Órgão do Departamento de Estradas de Rodagem — Secretaria da Viação e Obras Públicas do Estado de São Paulo.

EDITADO PELA **HABITAT EDITORA LTDA.**,
RUA DO LAVAPÉS, 540, FONES: 35-2837 E 36-3689,
SÃO PAULO

1 A Fundação aceitará trabalhos de artistas brasileiros e de estrangeiros residentes no Brasil há dois anos, no mínimo.

2 O concorrente enviará à Secretaria da Fundação, **até o dia 15 de janeiro de 1965**, projeto ou projetos assinados com um só pseudônimo, e envelope fechado, sobre o qual escreverá o pseudônimo, e que conterá seu nome por extenso e endereço.

3 As dimensões do projeto serão iguais às do cartaz. 96 x 66 cm.; admitem-se, no máximo, duas cores, além do branco. Os projetos devem conter, obrigatoriamente e por inteiro, os seguintes dizeres:

VIII Bienal de São Paulo — setembro a novembro — 1965.

Parque Ibirapuera — São Paulo — Brasil.

(O algarismo VIII pode ser também escrito em arábico).

Ao pé do projeto escolhido, acrescentar-se-á posteriormente:

Sob o Patrocínio da Prefeitura Municipal de São Paulo (Lei 4818, de 21-11-1955).

4 Ao autor do melhor projeto será atribuído um prêmio de Cr\$. 500.000,00.

5 Os trabalhos serão julgados por comissão composta de cinco membros, pessoas de reconhecida capacidade artística e técnica, convidadas pela Diretoria Executiva da Fundação. Além de indicar o premiado, incumbir-se-á a Comissão Julgadora de selecionar projetos dignos de figurar em exposição que a Fundação organizará, logo após o término do concurso.

6 As decisões da Comissão Julgadora são irrevogáveis, sendo-lhe facultado não outorgar o prêmio, se não houver projeto dele merecedor.

7 A Fundação reserva-se o direito de reproduzir o trabalho premiado para os fins que julgar convenientes.

8 Serão desclassificados os projetos que não atenderem as normas deste Regulamento ou que chegarem fora do prazo estabelecido.

9 A Fundação não se responsabiliza por eventuais danos e extravios, nem se compromete a devolver os trabalhos, que, entretanto, podem ser retirados pelos artistas, de 15 a 19 de março.

10 Os projetos de artistas residentes na Capital de São Paulo devem ser entregues de 13 às 17 horas à Secretaria da Fundação, no Parque Ibirapuera. Os projetos do Interior e dos outros Estados deverão ser enviados pelo correio, em registrado, com os seguintes dizeres:

Fundação Bienal de São Paulo
Concurso para o Cartaz da VIII Bienal

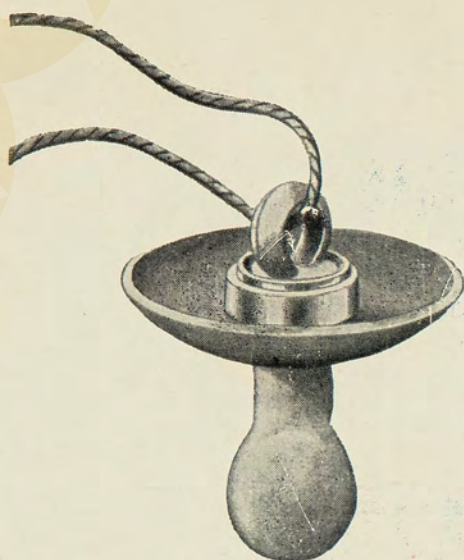
Caixa Postal 7832 — Parque Ibirapuera
São Paulo — Brasil.

CHUPETA

Tu-Ca-Leve

MARCA REGISTRADA

PAT. M. U. DEP. No. 85.735



A chupeta leve
como uma folha!!!

IDEAL PARA O RECÉM-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

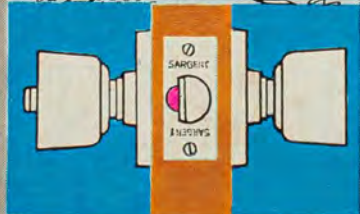


compacto: totalmente embutido. A propósito, você já notou o formato das chaves? É anatômico, têm ampla superfície de apoio e são de liga especial de latão. Sargent "Copo" agora é produzida no Brasil! Sua fabricação obedece aos mesmos padrões de qualidade estabelecidos pela Sargent & Company, New Haven,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