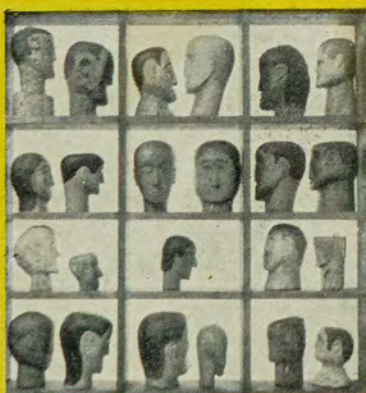
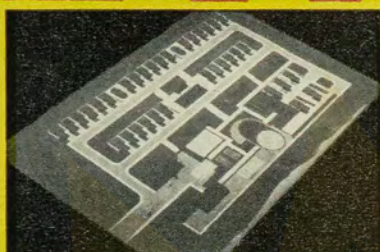


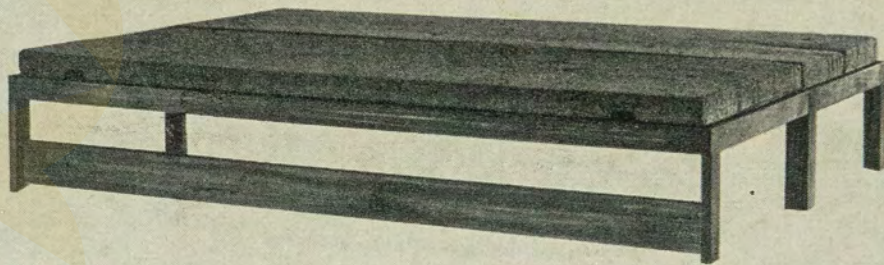
HABITAT

Julho/Ag. 1964

78

arquitetura - interiores
artes plásticas - artesanato

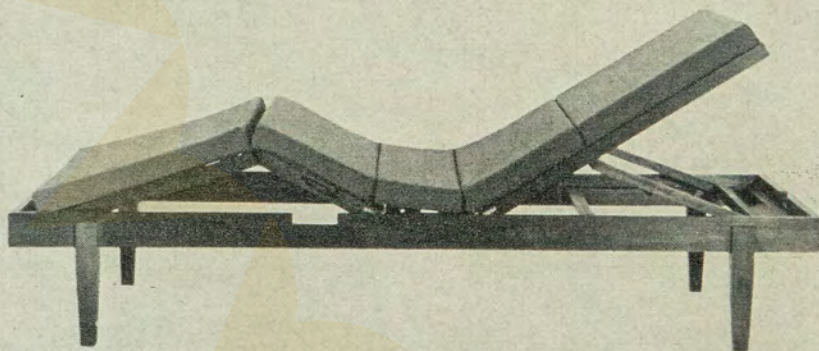




SOC 1
ESP 3

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



— Para
proteger
(e embelezar)
madeiras



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



POLIDURA DO BRASIL S.A.

— *tintas que pintam bem*

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



CREMISINI CONSTRUTORA S. A.

CONSTRUÇÃO — ADMINISTRAÇÃO — APARTAMENTOS

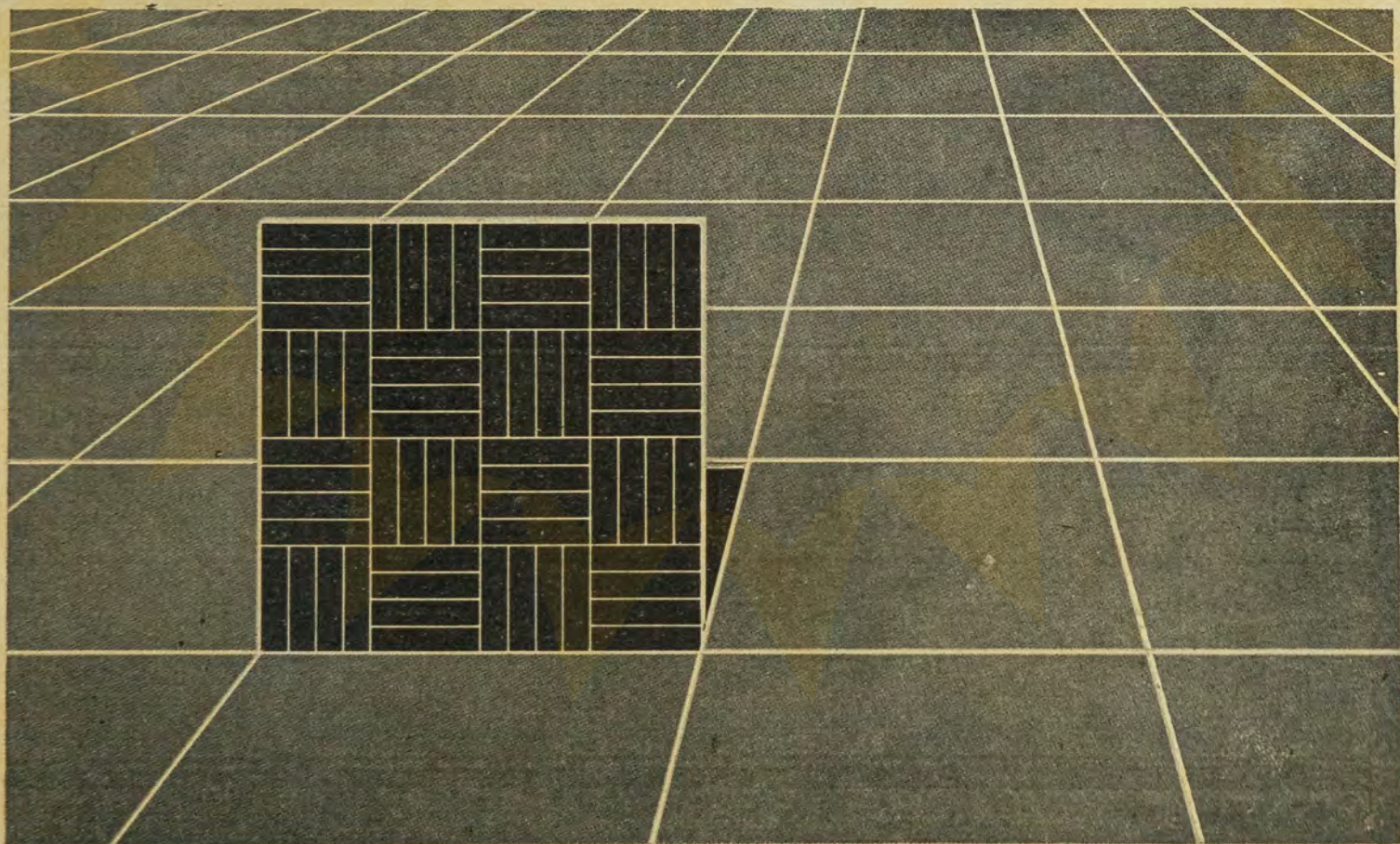
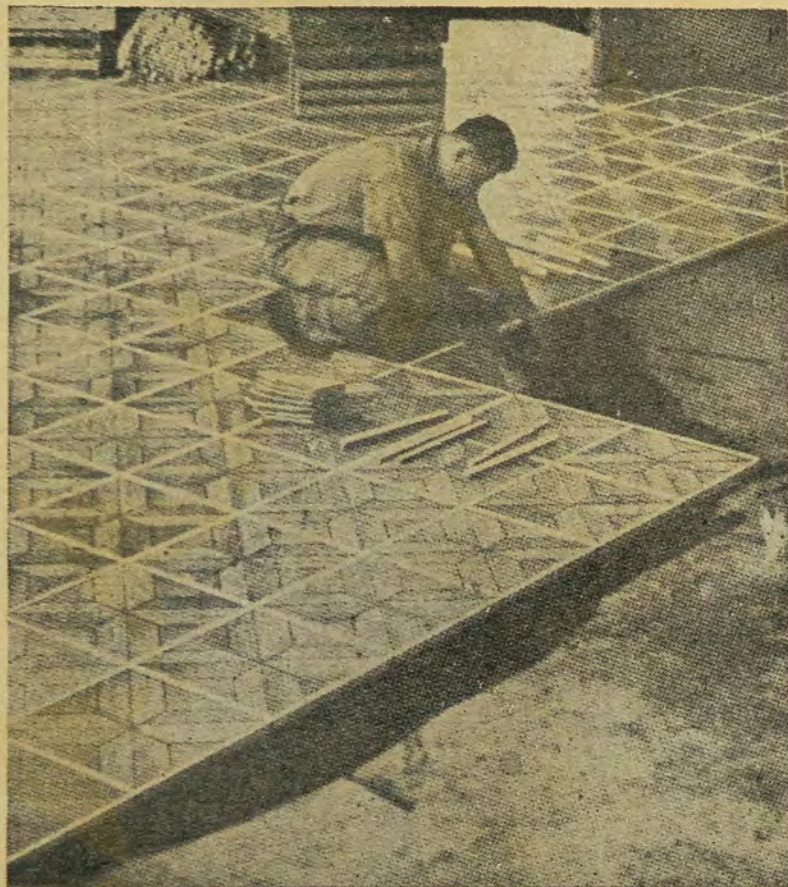
CASAS — TERRENOS — TERRAS PARA AGRICULTURA

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



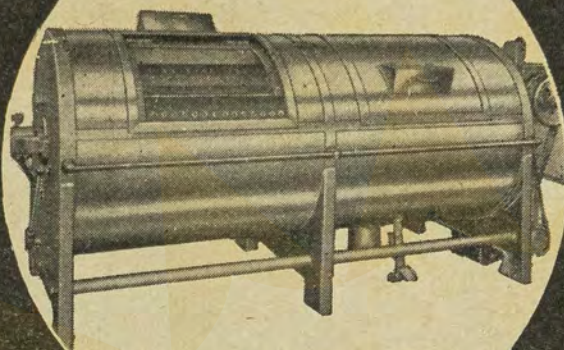
PEDRO KAPOR

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

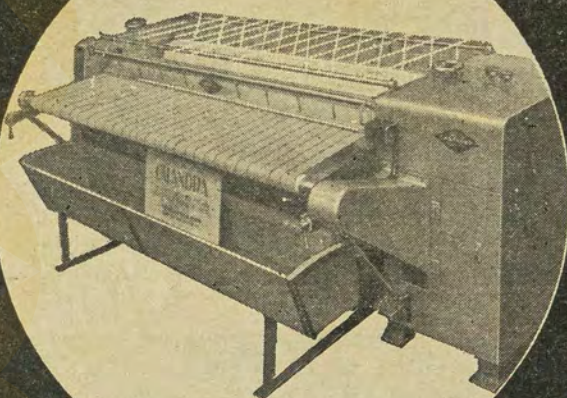


TACOS INDUSTRIAIS

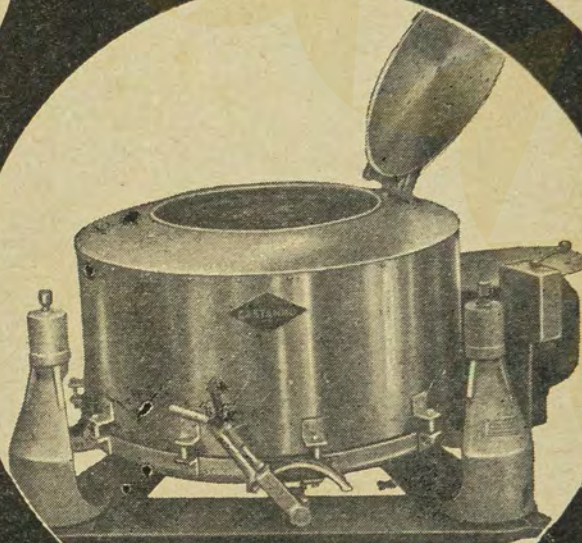
MAQUINAS PARA LAVANDERIAS



MAQUINA DE LAVAR



CALANDRA



EXTRATOR CENTRIFUGO

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 México, 119 — Gr. 1.809 — Tel.: 42-5529

BRASÍLIA

Distrito Federal

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

RECIFE

Estado de Pernambuco

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

CURITIBA

Estado do Paraná

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

VITÓRIA

Est. do Espírito Santo

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

BLUMENAU

Est. de Santa Catarina

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

BELO HORIZONTE

Est. de Minas Gerais

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 Gonçalves, 1.503 — Telefone: 3-1033

FORTALEZA

Est. do Ceará

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

BELEM

Est. do Pará

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

JUIZ DE FORA

Estado de Minas Gerais

V. Castegiani — 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

Johnson



HÁ UMA LÂMINA JOHNSON ESPECIAL PARA CADA TIPO DE BARBA!

PARA BARBA DURA:

SUPER LÂMINA *Johnson*

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

PARA PELE SENSÍVEL:

LÂMINA FINA *Johnson*

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

Johnson & Johnson — GARANTIA DE QUALIDADE

PRIMOROSA FABRICAÇÃO DA

FABRASA S.A. Fábrica Brasileira de Lâminas

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

Trabalhos finos
para
propaganda
folhetos
prospectos

SECÇÃO ESPECIALIZADA EM

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

TIPOGRAFIA GLORIA S.A.

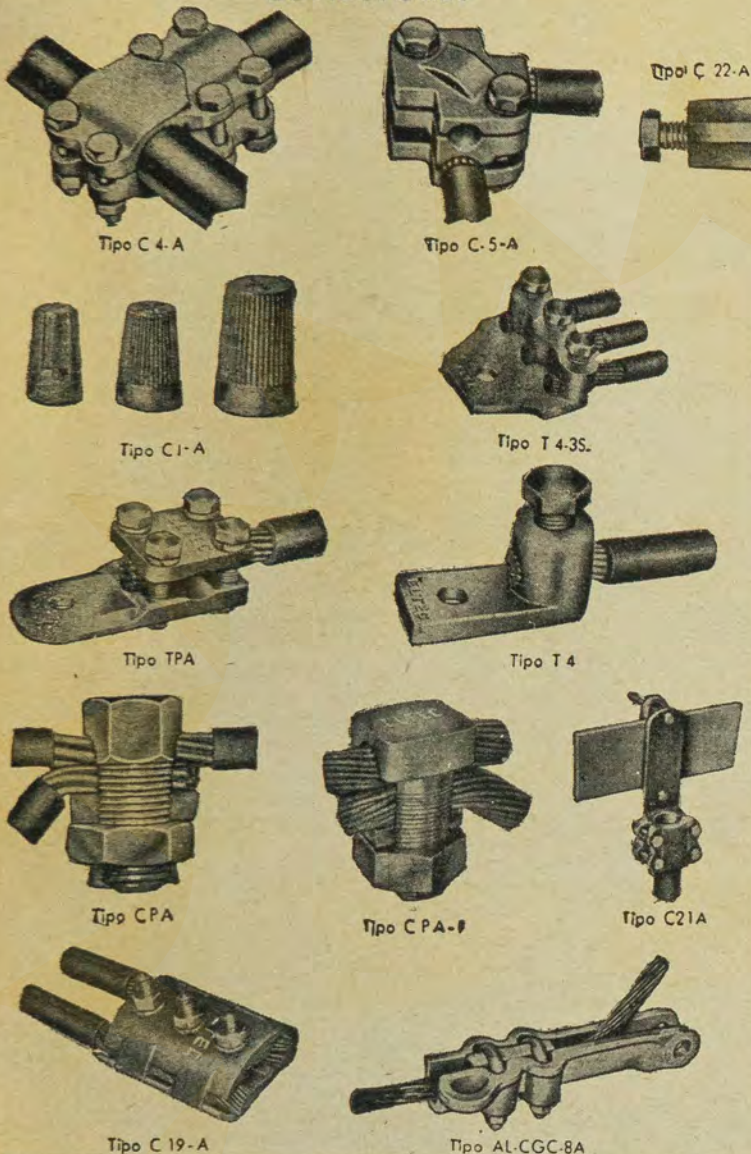
RUA ALMEIDA TORRES, 119 - TELEFONE 31-0278 - SÃO PAULO

MILHÕES DE PEÇAS EM TODO O BRASIL

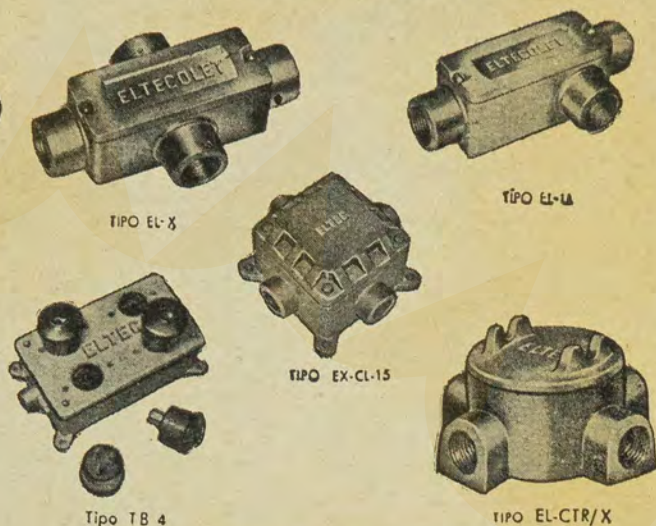
ELTEC

TRADIÇÃO E QUALIDADE

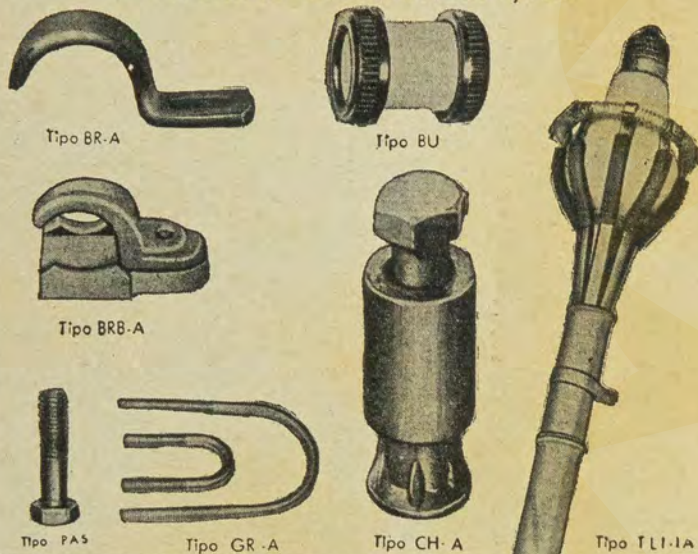
CONECTORES



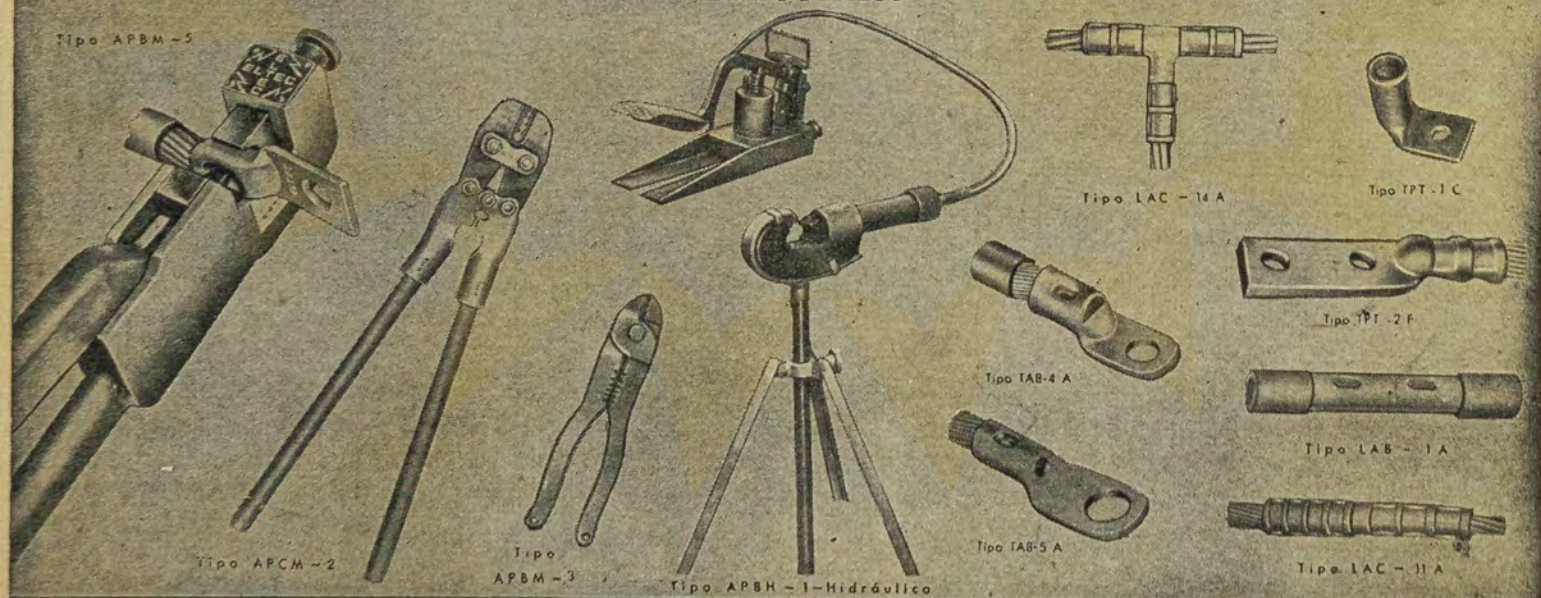
MATERIAL BLINDADO



MATERIAL DE INSTALAÇÃO



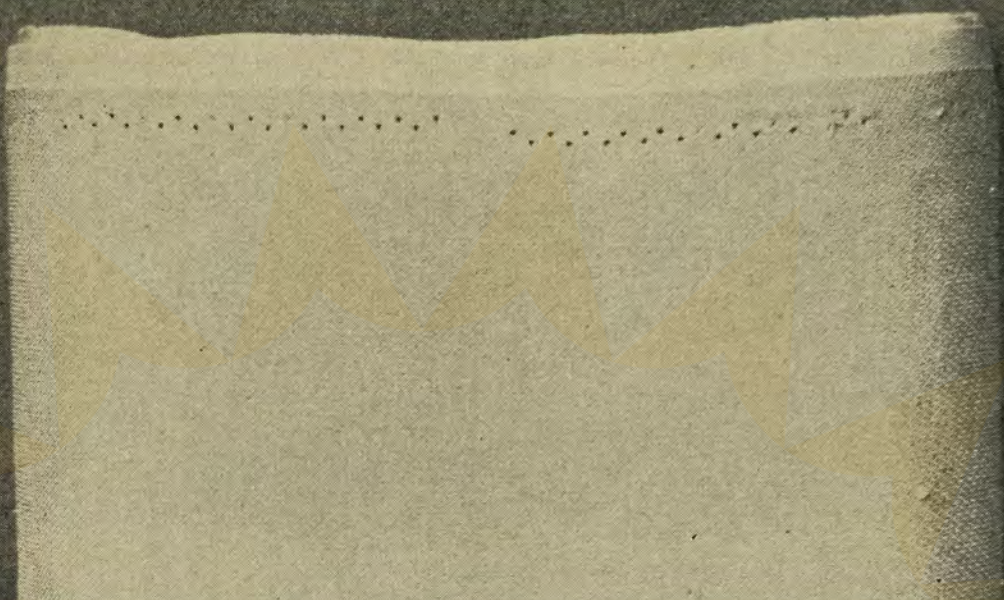
ELTECOPRESS



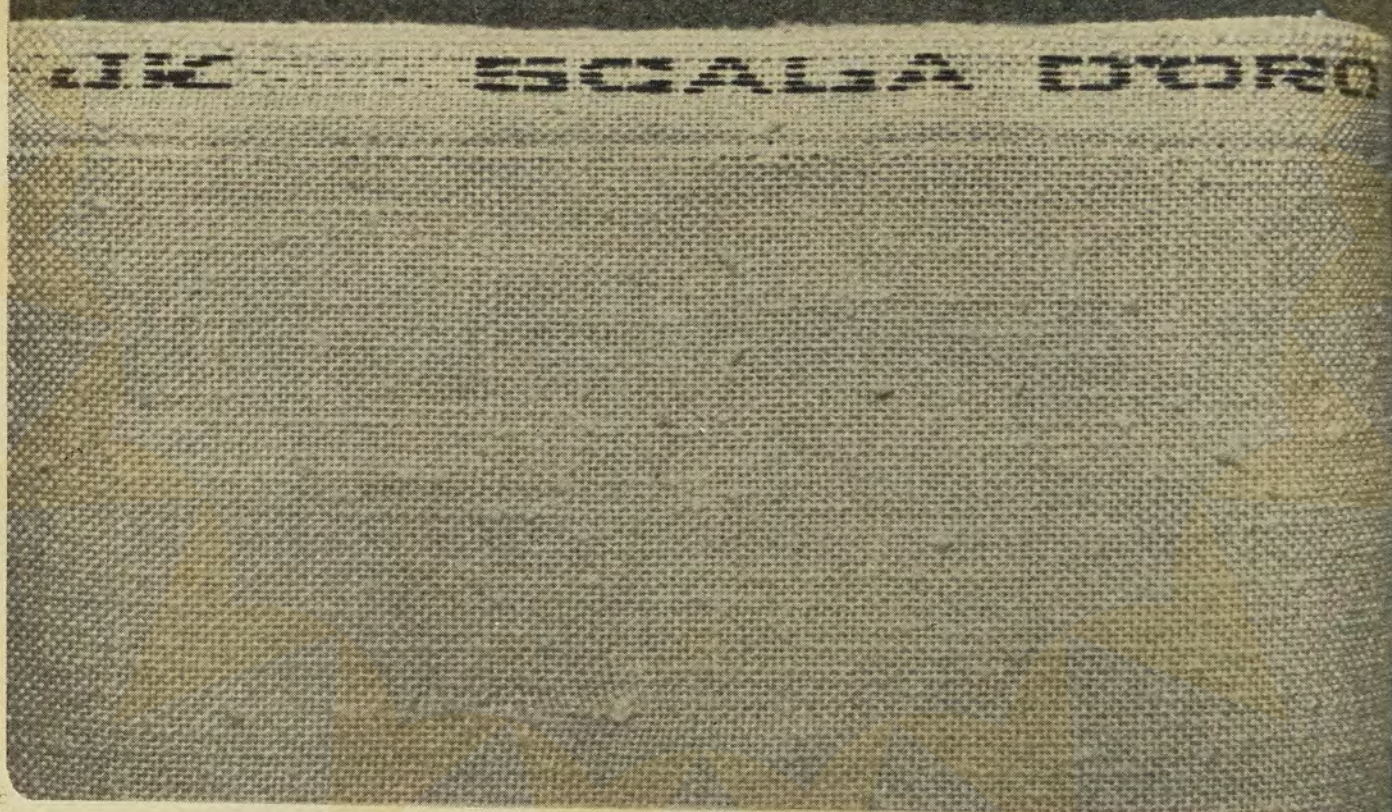
CONSTRUÇÕES ELÉTRICAS ELTEC S/A

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-s



Painel de Alfredo Mucci

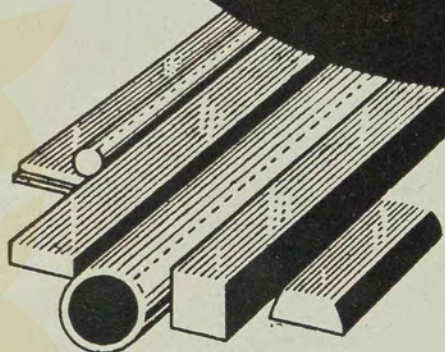
Mosaico Vidroso

VIDROFIL

VENDAS:

S A O P A U L O : S/A DECORAÇÕES EDIS — Rua Aguiar de Barros, 59 — Fone: 32-2326
RIO DE JANEIRO : ARTHUR P. KRUG — Rua Prefeito João Felipe, 328 — Fone: 34-9177
S A L V A D O R : GERALDO GONZAGA — Rua Álvares Cabral, 8 — 1.º andar — Fone: 2850
V I T Ó R I A : CARLOS A. VIANA FREIRE — Rua General Guaraná, 156 — Fone: 4304
PÓRTO ALEGRE : MILTON CARLOS BOHRER — Rua Pinto Bandeira, 364
BELO HORIZONTE : A. J. DAVIS — Rua Espírito Santo, 605 — Sala, 1104

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

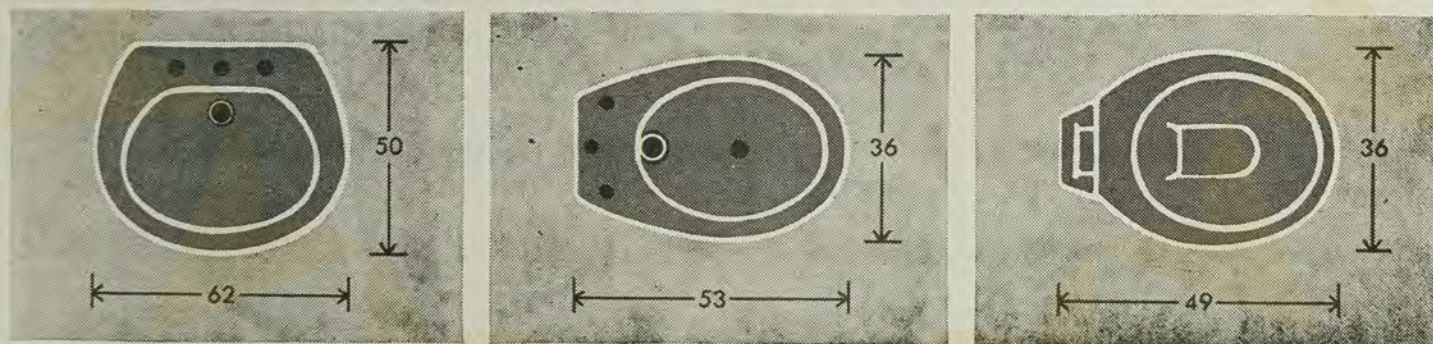
FUNDADOR: RIZKALLAH JORGE EM 1898

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

nôvo conjunto
PAPOUULA



melhor aproveitamento de espaço nos banheiros atuais



A última criação CELITE. Solução racional do problema de compor um banheiro moderno. Compacto, permite aproveitamento inteligente das áreas dos aposentos médios e pequenos, realça a beleza dos quartos de banho maiores. Funcional. E belo (é apresentado em 12 cores, em gréz-vitrificado). Qualidade CELITE, consagrada.

CELITE



Um lançamento da
CERÂMICA SANITÁRIA PORCELITE S.A.
Matriz - R. Itapura, 626 - Tel.: 93-1183 - C. Postal 2818 - SÃO PAULO
Filial - R. da Assembléia, 11 - 9.º - Tel.: 31-0784 - RIO DE JANEIRO

S. A. DECORAÇÕES EDIS

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

REVESTIMENTOS de
fachadas e interiores em
granito artificial,

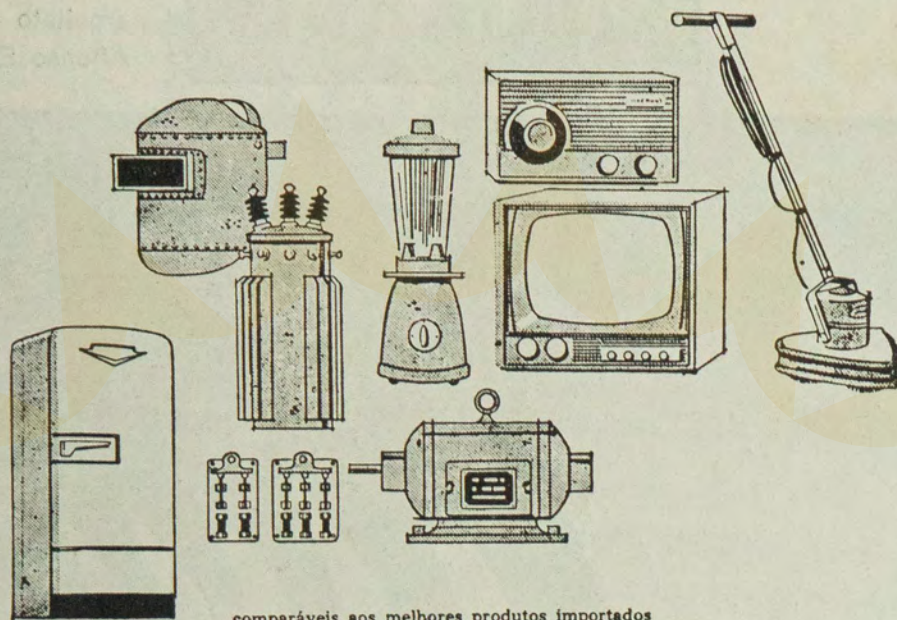
Mosaico vidroso "VIDROTIL"

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

Sob projeto, executamos qualquer
decoração em GESSO
em CIMENTO.

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

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



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.



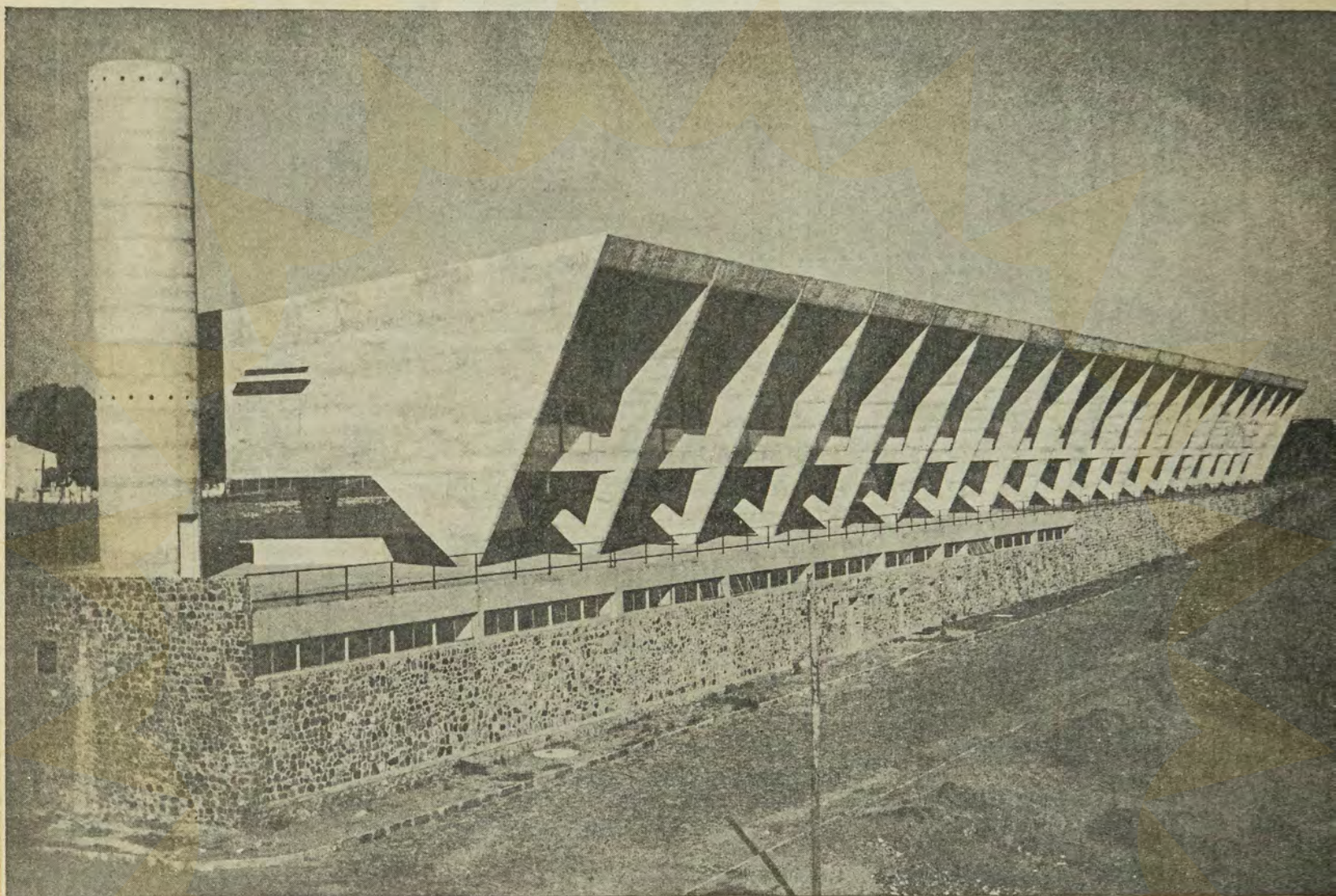
CONSULTE-NOS, SEM COMPROMISSO

Adamas do Brasil s. a.

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



arquiteto
Affonso Eduardo Reidy



Colégio Experimental Paraguay Brasil
Doação do Governo Brasileiro à Universidade Nacional do Paraguay
Projetado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy e construído sob
os auspícios do Ministério das Relações Exteriores, abrigará a
Faculdade de Ciências e Letras e o Colégio Modelo.
O Colégio está equipado com móveis Brafor.



Brafor

classe internacional em móveis para escritório

Rua México, 21-A tel. 22-0180 Rio de Janeiro, Gb.
Praça Roosevelt, 159 tel. 34-6665 São Paulo, S. P.

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, tôres 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 todas as casas do ramo no Brasil. Para qualquer ajuda ou orientação que você precisar, na utilização correta de vidros termo-absorventes — ou informações sobre 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 (Brasil) Ltd. Caixa Postal 2075 - ZC-00 - Av. Venezuela, 213/219 - Rio de Janeiro.

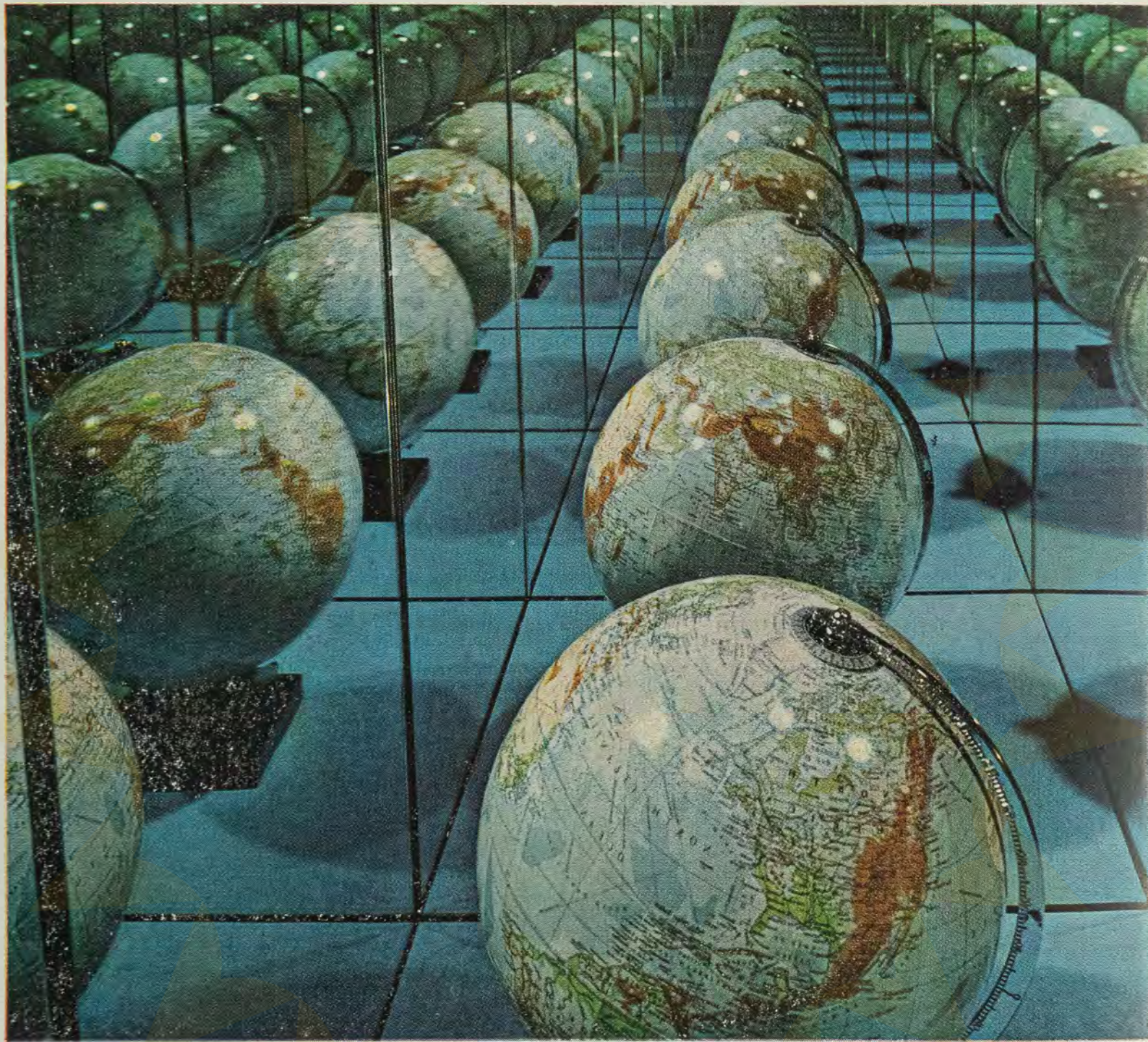
PILKINGTON - líder mundial na fabricação de vidro

Matriz: St. Helens, Lancashire, England.

“Calorex” é marca registrada da Pilkington Brothers Limited.

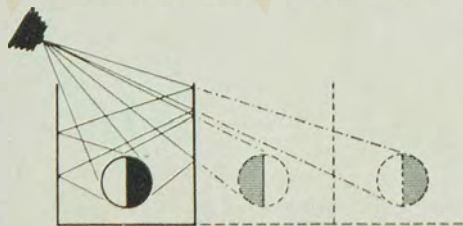
PILKINGTON - líder mundial

— graças à invenção do vidro Float



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

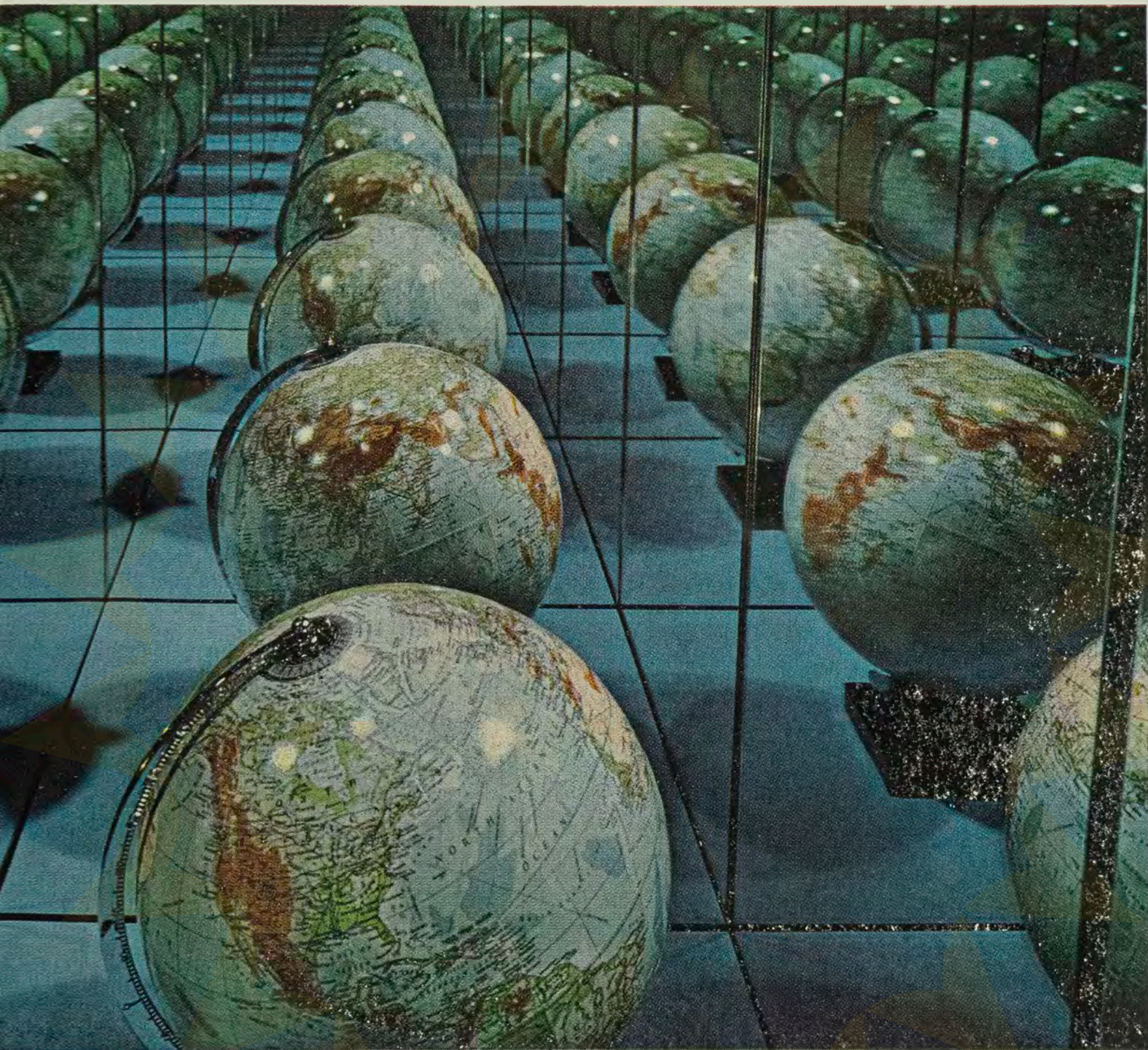
Não há teste mais minucioso para um vidro do que transformá-lo em espelho e nele fazer um objeto se refletir muitas vezes. E o vidro Float, inventado e desenvolvido pela Pilkington, é, sem dúvida, o que atualmente permite obter os espelhos mais fiéis e de mais perfeita qualidade.



O vidro da Pilkington é produzido em modernas fábricas em nove países. Alguns dos maiores laboratórios da indústria de vidro, operando em controle de qualidade, pesquisa e desenvolvimento, utilizam seus vastos recursos para garantir o máximo de perfeição a cada produto. A pesquisa e o desenvolvimento realizados pela Pilkington resultaram na produção do vidro Float, o qual, com seu novo brilho e claridade, supera o vidro plano polido na moderna construção, na fabricação de espelhos e na tempera de vidros de segurança. Para vidros de 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 (Brasil) 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 (Brasil) 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 (Brasil) Ltd. Caixa Postal 2075 - ZC - 00 - Rio de Janeiro - GB

Solicito, por favor, enviar-me literatura sôbre

Nome

Enderêço

C

PILKINGTON - INVENTORA DO VIDRO FLOAT



Luz e beleza moderna

ARMOURPLATE
faz o ambiente mais convidativo!

Residências, escritórios, lojas, fábricas, imediatamente se transformam com portas de cristal ARMOURPLATE. Ganham em funcionalidade... em beleza... em luz! 4 vezes mais resistente do que o cristal comum, ARMOURPLATE não estilhaça nem tem ondulações. Proporciona visão clara, fiel, e proteção segura. É oferecido em espessuras de 9 até 11 mm.

Para divisões internas, ARMOURCAST é uma excelente solução. Impede devassamento. Em qualquer espessura, acima de 5 mm.

Conheça também ARMOURCLAD — vidro colorido. De grande poder decorativo no revestimento de exteriores, é apresentado em escala de cores que vai desde o gelo até o preto.

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

Para conhecer tudo sobre estes extraordinários produtos, procure a

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

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

HABITAT

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

78

Ano XIV — Julho/Agosto 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

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

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

ARGENTINA: Carlos Hirsch,
Florida, 165 - Buenos Aires

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

PORTUGAL: Article 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

14 Editorial

17 **Geraldo Ferraz**
Desaparecem dois grandes arquitetos

25 **Arqs. Décio Tozzi e Luiz Carlos Ramos**
CHERP: Núcleo residencial de Ibitinga

35 **P. M. Bardi**
O Jardineiro Burle Marx

42 **Jardins e Parques Europeus**

46 **Arq. Miranda Martinelli Magnoli**
Arquitetura de exteriores

48 **Mário Barata**
Aspectos da arte contemporânea — Mostra internacional
em L'Aquila, Itália

49 **José Geraldo Vieira**
Visão histórica da arquitetura finlandesa

55 **Manuel Germano**
Ex-votos nordestinos

63 **J. G. V.**
"Phases"

69 **Theon Spanudis**
A importância internacional do Surrealismo

72 **Theon Spanudis**
A pintura de Niobe Xandó, ou as maravilhas do mundo

74 **Theon Spanudis**
A pintura heróica de Silvano Vescovi

76 **Theon Spanudis**
A pintura estrutural de Wega

78 **Theon Spanudis**
A pintura temperamental de Shila Brannigan

80 **Sigwart Blum**
Cristina Hopfer

82 **Ubirajara — o arquiteto pintor**

83 **Quirino da Silva**
Wagner de Castro

84 **Mario Schenberg**
Gilson Barbosa

85 **Fred Madersbacher**
"Senhora de todo o Oriente"

87 **ARTENE — Artesanato do Nordeste**

89 **Mosaico**

98 **Foto: Jaime Oliveira Vidal**
Um interior do decorador Francesco Spicciari

Habitação e Democracia

Ao serem publicadas estas linhas o País estará com o Plano Habitacional em seu repertório legislativo.

Nunca se pense que a habitação pode ser considerada um tema fora da área do governo, exclusivo interesse entre proprietários, inquilinos, empreendimento particular imobiliário, compradores eventuais. A casa própria tem de contar com tudo isto, mas também com a assistência estatal.

Se tivéssemos certeza de que a assistência estatal estaria bem esclarecida, à altura de computar a habitação entre os fatores primordiais de felicidade coletiva, de segurança, de saúde, de estabilidade social — e se se acrescentasse a essa consciencialização do problema a resolução de ir ao âmago dos aspectos técnicos da arquitetura e do urbanismo, então ao Estado caberia cuidar, exclusivamente, do vasto campo que aí se estende.

A boa habitação, a habitação digna, é um dos pressupostos de justiça social, dos direitos do homem, duma sociedade democrática.

Num livro que nem por ser velho envelheceu tanto que não valha a pena recordá-lo, Richard Neutra corrigia a expressão "housing", dar habitação, por "rehousing", ou seja, dar habitações novas. E lembrava que há vinte mil anos o sentido de construção sempre foi o de dar nova moradia ao homem. O que importa então é construir novo e reconstruir o obsoleto. Ao obsoleto a civilização democrática o condena, pois o que se quer é qualidade também distribuída. Se se pensa que o Estado não pode fazer isso é negar a planificação presidida por "Sir" Patrick Abercrombie para a Grã-Bretanha, o deslocamento das massas londrinas para as cidades satélites, livres do "smog" e da promiscuidade.

Importa, então, que o Plano Habitacional, proporcionando um financiamento, seja aplicado no sentido de dar a todos os brasileiros habitação condigna, em qualquer local que seja. Não apenas o abrigo do cortiço, da favela, dos chamados "apertamentos" das cidades empilhadas de que S. Paulo é o exemplo culminante, mas habitação mesmo, com a moradia simplificada e funcional, mesmo dentro do planejamento em série, mas sempre no contexto de uma sistematização urbanística.

O atual governo da República voltou as suas vistas para o problema e no setor do Planejamento está um homem informado e de boa vontade, que deseja, realmente, trabalhar pelos princípios da democracia na modernização do País. Urge que lhes demos, a esse governo e a esse setor de Planejamento toda a colaboração possível. Porque a vida democrática é ampla colaboração.

Certamente, haverá muitas dificuldades a vencer, e a primeira delas é a de eliminar o vício do lucro rápido, do enriquecimento à margem da inflação galopante, em que temos, realmente, "galopado", nestes últimos 22 anos. Num país subdesenvolvido como o nosso, a história do período aberto com a nossa entrada na segunda guerra mundial, constituiu uma série até agora não interrompida de aproveitamento da guerra. O setor imobiliário sofreu tal impacto com essa mentalidade do enriquecimento rápido, que os investimentos nesse setor causaram espanto a frios economistas como a equipe da Missão Abbink, que aqui encontrou um aceleração de especulação inimaginável. As famosas "valorizações de terrenos" só foram pagas pelo povo que nada recebeu em troca das fortunas feitas da noite para o dia.

O período deflacionário terá de percorrer, revolucionariamente, o caminho inverso, na eliminação da especulação.

Pensamos então que é chegada a hora dos Arquitetos e dos Urbanistas, em suas entidades de classe, em seus conselhos de estudos, em suas publicações, na cátedra, junto aos empresários, mas principalmente em esclarecimento das melhores soluções ao governo, para que a obra democrática que o problema da habitação apresenta seja bem fundamentada e encontre suas grandes linhas de novo desenvolvimento.

É chegada a hora do Arquiteto e do Urbanista, do Engenheiro e do Construtor — é chegada a hora de estabelecer para o futuro esta esperança do presente.

arquitetura

Desaparecem dois grandes arquitetos

Geraldo Ferraz

A uma curta distância um do outro, quatro semanas apenas, desapareceram, levados pela morte, Marcelo Roberto e Affonso Eduardo Reidy. Trata-se de dois grandes vultos da arquitetura moderna brasileira, dois dos que travaram as primeiras batalhas, dos que participaram dos momentos iniciais dessa afirmação vitoriosa. No caso de uma aproximação no tempo, as duas figuras foram índice que não se apagarão facilmente de referência imediata, quando por qualquer motivo, a história da nossa arquitetura viva for lembrada. Pois ambos começaram bem antes do "grupo do Ministério da Educação", embora Reidy e ele pertencesse como uma das suas mais autênticas figuras.

A diferença de um ano de idade separava os dois arquitetos. Mas começaram a trabalhar quase contemporaneamente e ambos desde o início dentro das preocupações da arquitetura nova. Os dois arquitetos marcaram sua presença na década de trinta, ao entrarem pelos vinte anos de idade, apenas formados. Era essa a época em que Warchavchik plantara as suas primeiras casas modernistas em São Paulo e no Rio de Janeiro, e a convite de Lúcio Costa — então ainda um arquiteto do "colonial" — começara a participação da célebre "reforma da Escola Nacional de Belas Artes", ensejada pela revolução de 30. O assistente de Warchavchik, em sua função junto à turma de arquitetura que ensaiava pelos novos rumos, foi Affonso Eduardo Reidy.

O albergue da Boa Vontade de Reidy e Gerson Pinheiro e a primeira série de casas de Marcelo Roberto "já então preocupado com o problema da sombra" como assinala Lúcio Costa no Depoimento de um Arquiteto Carioca — são as contribuições que os dois arquitetos desapareceram deram à sua intrusão na história, aos vinte e poucos anos de idade, na década de trinta.

São ambos eles os que compareceram à Exposição da Arquitetura Tropical de 1933, com Warchavchik: ninguém mais construíra até então modernamente na capital do País. Singularmente, formados no mesmo ano, ambos se interessaram logo também pelos problemas da Urbanística, tanto é verdade que toda Arquitetura tem de desembocar no Urbanismo, da organização do pequeno para a organização do grande espaço.

Havia, no caso particular de Reidy, outra motivação para isto: no período imediatamente anterior da administração carioca, o período do prefeito Antonio da Silva Prado, um arquiteto e urbanista, Alfred Agache, fora chamado para tratar dos problemas do Rio de Janeiro, sob a nova luz da Urbanística. A visão de Prado Junior, que se iguala à dos grandes prefeitos que o Rio teve, como o prefeito Passos, a cuja providencial inspiração urbanística se deve a abertura das avenidas Beira Mar e Central — deve-se essa orientação, que iria marcar para sempre a personalidade do jovem estudante de arquitetura, já ingressando nos quadros do funcionalismo municipal, para participar da urbanização de Alfred Agache.

Aquêle período em que tanto se construiu, de uma a outra ponta da "cidade maravilhosa", do quarteirão Serrador ao edifício da "A Noite", não produziu, entretanto, na paisagem renovada, o aparecimento da novíssima arquitetura — era uma arquitetura avulsa a que se apunha à estrutura de cimento armado dos grandes empreendimentos, como o edifício da praça Mauá, até hoje testemunha do período. Em 1925, em São Paulo, a engenharia alcançara, pela intervenção de Toledo Malta, um ponto de dominação técnica suficiente do cimento armado; mas a arquitetura ainda marcava passo. Warchavchik começara com seu manifesto também nesse ano de 1925 — um estudante paulista, estagiando em Roma, enviava dali seu apelo pela renovação da arquitetura no Brasil, era Rino Levi.

No Rio, a encarnação primeira das novas idéias, depois das casas Nord-schild e Schwartz, de Warchavchik (1931), será devida à iniciativa de Lúcio Costa, que fez o arquiteto de São Paulo ir trabalhar no Rio, lecionar e obviamente construir.

Antes do Ministério da Educação, antes do grupo que ali trabalharia, o vencedor de um concurso para a sede da Associação Brasileira de Imprensa, moço de 26 anos, levantaria em linhas de uma nobreza jamais sobrepassada, o edifício que arrancaria dos atormentados "estilos" da arquitetura carioca a sua descaracterizada ornamentação — foi a sede da ABI e o seu autor Marcelo Roberto, que já teve a colaboração de Milton Roberto, ainda estudante.



Vida e arte de Marcelo Roberto

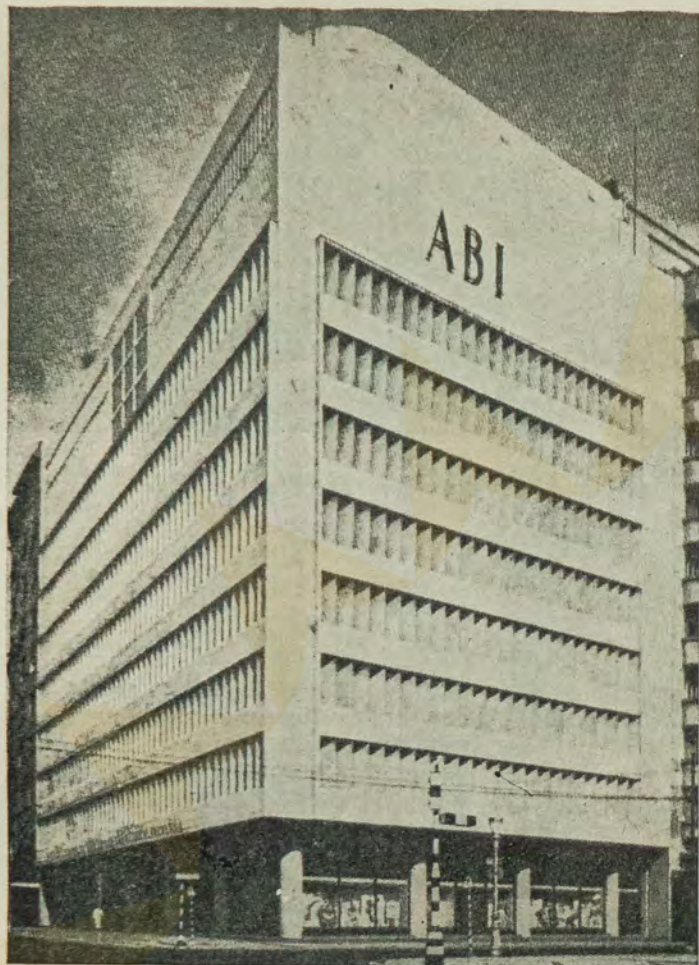
Nascido a 30 de maio de 1908, no Rio de Janeiro, numa casa da av. Nossa Senhora de Copacabana, onde ele construiria o edifício de apartamentos citado por Giedion (*Dix Ans d'Architecture Contemporaine*, Girsberger, Zurich, 1951 — pg. 105), que foi a sua morada durante muitos anos e onde ele morreu — Marcelo Roberto era um homem tipicamente carioca, dotado de todas as qualidades de inteligência amável do carioca, um certo tom de zombaria diante dos falsos valores mas uma consideração imediata para com as coisas que lhe mereciam o interesse. Incutiu ao movimento modernizador da arquitetura um sentido pragmático — o da escolha atenta, exaustiva, da melhor solução. Foi isto o que lhe valeu, a par da ansia de originalidade construtiva, e à sua equipe logo formada

com os três M, Marcelo, Milton e Maurício — os MMM Roberto — a significação altíssima que ele concretizou, para a arquitetura de seu tempo e de seu País.

Diplomou-se em 1930, na Escola Nacional de Belas Artes e passou a trabalhar em construção imediatamente após uma tomada de contacto com os problemas da arquitetura pelo mundo. O carioca, filho de uma terra de sol, como já citamos na observação de Lúcio Costa, foi dos que primeiro se preocuparam com o problema da sombra na arquitetura tropical brasileira. Suas claras casas iniciais respondem a essa exigência, mas seria majormente posto em equação o problema no projeto com que venceu a concorrência para a sede da ABI. Isto ocorreu em 1935, e o arquiteto colocava a solução dos que-

brassóis em filas de lages diagonais fixas, de oitenta centímetros de profundidade, lages de dois centímetros de espessura abrindo-se numa passagem estreita e contínua. O sol incide diretamente sobre essa proteção que produz um efeito decorativo inesquecível. Ao lado daquela passagem, algumas salas foram dotadas de vidraças no lado interior, enquanto outras foram deixadas abertas. O acerto da solução está na perenidade do uso funcional, quase trinta anos depois da construção do edifício. E não resta dúvida de que a arrojada solução dos quebrassóis por via dessas venezianas colocadas de lado passou para outras construções, disseminou-se pelo Brasil afóra.

Na exiguidade de terreno em que foi colocada, a sede da ABI logo teria de defrontar a obra de maior



A fachada da sede da Associação Brasileira de Imprensa, A.B.I., no Rio de Janeiro.

envergadura da arquitetura moderna do período: o Ministério da Educação. Parece-nos que esse confronto, até hoje em nada desmerece o marco anterior, assinalado por Marcelo Roberto.

Logo a seguir, Marcelo Roberto projetava, antes dos trinta anos, o Aeroporto Santos Dumont, obra que o funcionalismo adador e a decoração deformaram bastante. Nesse ano de 1937 é que se funda a firma MMM Roberto, cujo primeiro golpe seria a morte de Milton Roberto, em 1952. Mas é uma glória a ser dividida entre os dois irmãos o Edifício do Instituto de Resseguros do Brasil, em que uma nítida realização se espelhava, a ponto de o Year Book, da Enciclopédia Britânica, cita-lo em suas páginas como a melhor construção do ano. Infelizmente, anos depois essa joia da arquitetura moderna brasileira era deformada por um acréscimo, em sua lage do teto, sem que o arquiteto fosse consultado.

O renome internacional do arquiteto começava a surgir e é prova desse reconhecimento o título de membro honorário do Instituto Real de Arquitetos Britânicos, tendo em vista o projeto realizado para a Colônia de Férias da Tijuca, classificada entre as vinte realiza-

ções de arquitetura mais importantes do século XX. Entretanto, o arquiteto que chefiava a equipe dos irmãos Roberto, continuava inquieto com a arquitetura que Frank Lloyd Wright chamou de arquitetura de caixão. Nos projetos para dois edifícios, um de apartamentos e outro de escritórios, ele fará com que a tridimensionalidade dê uma nova sensação ao alinhamento da fachada. No Marques de Herval, grande edifício à avenida Rio Branco, insistiu, mais do que no edifício do Flamengo, o projetista — levava-o, aliás, a tal pertinência, a necessidade funcional que se incutiu nessa solução, a fim de dar vista, de todos os pontos, à avenida que passa lá em baixo. E a fachada vertiginosa assim criada foi batizada pelo carioca de “tem nêgo bebo aí...”. É um dos edifícios de incontestável originalidade da nova arquitetura brasileira.

Ao lado desses trabalhos, o planejamento urbanístico ocupou a atenção dos irmãos Roberto. Marcelo e sua equipe formulam o Plano Diretor de Niterói, o Plano Urbanístico de Cabo Frio (HABITAT lhe abriu grande espaço, por ocasião da exposição desse plano no Museu de Arte Moderna de São Paulo), o Plano de Búzios, a Cida-

de Balneária de Grumari e um plano urbanístico para Tunis. Não deixou, também, a equipe de participar dos projetos para o Plano Piloto de Brasília, à margem do qual cabe registrar a opinião de “Sir” William Holford, que participou do Júri e antecipou a vitória de Lúcio Costa nesse concurso; segundo “Sir” Holford, o projeto apresentado por Marcelo Roberto “foi o mais completo e minucioso plano de urbanismo que lhe fora dado estudar em toda a sua vida profissional”. O projeto vencedor é como se sabe apenas um desenho sumário.

Solicitado para vários projetos no país e no exterior, para realizar conferências e participar de vários juris, Marcelo Roberto e Maurício foram convidados a por no papel o projeto para um grande centro turístico em Arenzano, na Itália. A obra foi a última grande organização de espaço que Marcelo Roberto teve sob suas vistas. Partindo do ante-projeto vencedor na concorrência, realizando a idéia que dele constava, por estabelecer, como sempre, de maneira indiscutível a solução mais correta — MMM Roberto preteriram nomes importantes da arquitetura italiana nesse concurso, como os arquitetos Gio Ponti, Gardella, Veneziani e Magistretti.



Arq. Marcelo Roberto; O edifício para a Caterpillar, com oficinas e escritórios, projeto de 1949.

O conjunto de Arenzano, que vimos ainda em julho, semanas antes da morte de Marcelo Roberto, e que ele nos confessava estar aguardando o término da inflação na Itália para começar a executar, reúne vários edifícios de quinze andares sobre a paisagem privilegiada de Arenzano, no Mediterrâneo. Os prédios, cada um distante do outro cem metros, são ligados por rampas, formando um todo harmonioso, no qual os locais de esportes e recreio ativo se acham entrosados com adequação e simplicidade. Marcelo Roberto se orgulhava muito justamente desse projeto e confiava em que os distúrbios cardíacos que haviam sido controlados lhe permitiriam ver a construção de Arenzano.

Isto não aconteceu. Dias depois de nosso encontro, a 17 de julho, o arquiteto morria no Rio de Janeiro. Com ele desapareceu uma personalidade realmente interessada em todos os problemas culturais brasileiros. Espírito ávido, curioso em vários ramos, acompanhava a literatura e as artes plásticas, com amorosa atenção, o que não lhe impedia o juízo crítico, sempre servido por uma ponta de humor, que castigava qualquer descaída de mediocridade.

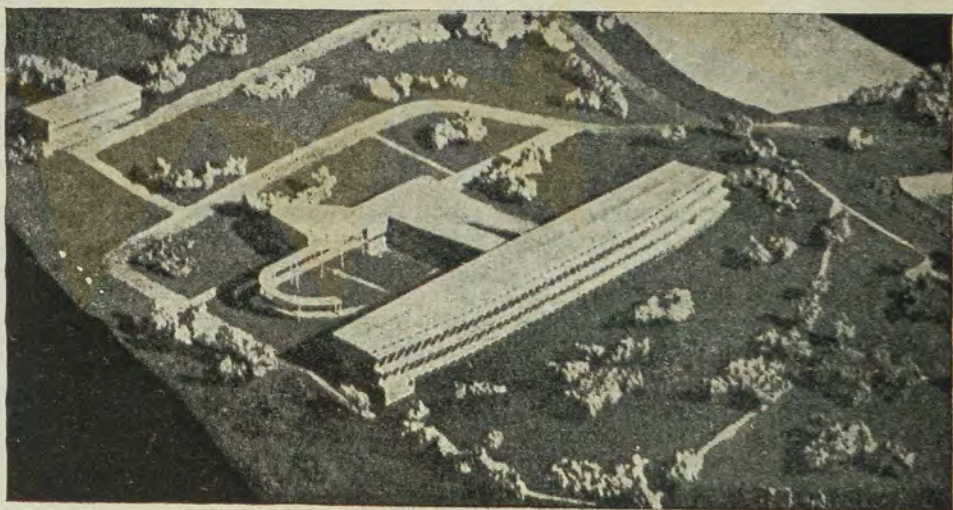
Carioca de Copacabana, tinha seu escritório na rua do Ouvidor. Estivera antes na rua Rodrigo Silva, e numa ou noutra rua, era no coração do Rio que ele trabalhava. Às vezes dedicava-se, em sua residência, à resolução dos projetos, até altas horas da madrugada. Mas era um carioca raro por desadorar a perda de tempo, embora não considerasse perda de tempo conversar largamente com pessoas com as quais possuía afinidade. Doirava a sua graça, seu improviso de frase, sua agilidade mental, um espírito

colocado acima das contingências sociais — Marcelo Roberto possuía em alta dose mais tolerância do que intolerância, como acreditavam ao vê-lo fazer-se difícil, para os encontros inúteis...

O arquiteto Marcelo Roberto deixou um vácuo impreenchível, sua ausência marcará uma contribuição ativa na arquitetura brasileira, onde poucos se dispõem a ir até o fundo dos problemas para achar-lhes a solução que mais corresponda à necessidade. O bom gosto que imprimia à escolha final, tinha sempre um tanto de audácia e de originalidade, mas não deixava de estar assente em equilíbrio e sobriedade. Essa difícil conciliação era uma das características da seleção operada por Marcelo Roberto, desde o edifício sede da ABI. E desde o edifício sede da ABI, os irmãos Roberto, conduzidos por esse líder

admirável, não fugiam a entrar em concurso. Eles poderiam inculcar-se como quaisquer outros — mas preferiam sempre vencer a confrontação. E quando não venciam, muitas vezes ocorria que os juris, por melhor boa vontade que demonstrassem, deixavam de considerar o aspecto fundamental da solução apresentada. De certa feita, confessou-nos o arquiteto vencedor de um concurso em que enfrentara os irmãos Roberto, que só por cegueira do júri tinha lhe sido atribuída a obra. "Quando vi o projeto dos Roberto exposto, ao lado do meu, pensei que, seguramente, não havia outra solução para o caso, embora eu não a tivesse formulado. O júri porém preferiu a pior solução — a minha...". Essa confissão de um renomado arquiteto é a maior homenagem a prestar-se à orientação traçada, em sua vida, pelo arquiteto que aqui recordamos.

Arq. Marcelo Roberto, Sanatório para tuberculosos, P. Alegre, R.G.S., 1951.





Vida e arte de A. E. Reidy

Affonso Eduardo Reidy, caso de confluência de ancestrais provindos de diferentes áreas, ele mesmo brasileiro nascido em Paris, filho de um inglês, neto de irlandês, de mãe brasileira, nascida de pais italianos, trazia na massa do sangue, como se vê, razões de sobra para admitir em sua arquitetura a fantasia mediterrânea e a contensão das raízes nórdicas.

Ele explicou, certa vez por que, formado, adotou o caminho do funcionalismo público: "Era impossível naquela época (quando se formou, em 1930), para um arquiteto principiante, viver exclusivamente do produto do trabalho de seu ateliê, sobretudo quando este arquiteto defendia de maneira intransigente certas idéias que eram consideradas como insensatas e subversivas". Isto explica a ligação à carreira do serviço público, no Rio, mas também condiciona o interesse que o arquiteto começou a ter pelos problemas urbanísticos da cidade, desde os primeiros passos da urbanização Alfred Agache.

Ao mesmo tempo que o egresso da Escola Nacional de Belas Artes — aluno a quem coube a medalha de ouro — se acostumava com os problemas urbanísticos, o arquiteto, em sua primeira obra mencionada, o Albergue da Boa Vontade, em colaboração com Gerson Pinheiro, teria a sua atenção voltada para o aspecto social da organização do espaço. Então, entre a urbanística e a função social, vai transcorrer a preocupação de Reidy.

Mas havia a arquitetura propriamente, e ele que já tinha leituras de Le Corbusier, participaria também da reforma do ensino da Escola de Belas Artes, ao lado de Warchavchik, na tarefa empreendida por Lúcio Costa. Estava tudo determinado. O problema didático não abandonará mais Reidy — anos depois em concurso conquistaria a livre docência.

Como um dos que estudaram projetos para o Ministério da Educação, ele acabaria integrando a equipe que, em 1936, se reuniu em torno de Lúcio Costa, para participar do projeto definitivo, mediante um risco de Le Corbusier. E daí por diante temos um Arquiteto e um Urbanista a serviço da Cidade.

Depois da construção do Ministério, na década de quarenta é que começam a surgir os primeiros grandes projetos — o edifício para serviços municipais projetado em 1938 é uma obra relativamente importante, como no ano de 1939 a direção dos serviços da City ensejariam um projeto original. A fábrica de produtos Sydney Ross é também um excelente projeto de 1948. Já lançara seu primeiro edifício em altura, a sede da administração ferroviária de Estradas de Ferro do Rio Grande do Sul, intensamente elaborado em 1944.

Mas o período foi marcado, no ano de 1947, pela obra principal de Reidy: o Conjunto Residencial do Pedregulho. Num amplo terreno, em diferentes planos, o arquiteto-chefe

do Departamento de Habitação Popular do Rio de Janeiro, elaborava uma unidade residencial completa, a serviço de 508 apartamentos. Ao alto da elevação do Pedregulho, corre uma serpentina de habitações, colocadas estrategicamente para que o acesso se produza mediante rampas. O espaço térreo é todo livre e os quatro blocos de apartamentos são servidos por uma escola primária, ginásio para recreio ativo, piscina, centro de saúde, lavanderia, mercadinho, parque infantil, "nursery", jardim de infância, passagem subterrânea para pedestres.

Obra principal de Reidy é como denominamos o Conjunto Residencial de Pedregulho, e o qualificativo decorre da pesquisa e do objetivo que ela visava e alcançou. Tratava-se de acabar com o casario ali existente, velhos tugúrios, e dar habitação digna a uma pequena população. Desde o problema habitacional colocado, até a ornamentação do Conjunto, com jardins de Burle Marx e mural de Portinari, a realização avulta pelo seu significado social. Com todas as restrições que fazia à arquitetura brasileira pelos excessos de plasticidade que verificava, Max Bill reconheceu no Conjunto Residencial do Pedregulho a existência de uma solução social, plenamente atingida.

Na sequência do Conjunto do Pedregulho, é o Conjunto residencial da Gávea que se segue, para responder à eliminação de uma favela, em 1952. A equipe do Departa-



arq. Afonso Eduardo Reidy, Montepio dos Empregados Municipais.

mento procedeu à pesquisa e Reidy planejou o Conjunto, qualitativamente em escala inferior à solução dada no morro do Pedregulho, pois havia que fazer economia nesse setor da habitação popular, e Reidy não deixou de estudar uma solução que atendessem à redução orçamentária prevista. Estamos em plena fase dos grandes projetos do arquiteto, embora, ao mesmo tempo que solucionava o problema de uma favela inteira, na Gávea, fosse lhe dado estudar a solução de uma pequena residência em Jacarepaguá. Esta casa, a residência Carmen Portinho, é um dos pequenos trabalhos antológicos de Reidy. Ela aproveita de maneira admirável a existência do declive, entrosando habilmente as conexões necessárias para as partes inferiores da habitação. Só em 1953-55 o arquiteto voltaria a estudar uma residência, também de pequena envergadura, a casa para o dr. Couto e Silva.

O problema do teatro e da escola estiveram na consideração do arquiteto, nos projetos que teve de traçar para o teatro de Marechal Hermes e para o Teatro do Estudante em Campo Grande. Pequenos projetos de solução correta, eles se situam paralelamente ao projeto da Escola Experimental para Assunção, no Paraguai, em que a solução horizontal já indica a preferência de Reidy para o que será o seu grande projeto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Estamos em 1954...

Na área do aterro da avenida Beira Mar, o arquiteto projetou um conjunto cultural-artístico de significação extraordinária: o edifício escapa, pela sua localização, às restrições daqueles que são encaixados na textura urbana. Um teatro, relativamente grande (1000 lugares), o Museu e suas dependências administrativas e a parte de salas de aula para criação artística, são os elementos programados e articulados no projeto. A arquitetura é aberta. Ela é entregue ao ar livre da baía, à intrusão da natureza na edificação, libertada de paredes, à exceção das fachadas cegas Oeste e Leste. Cabe reproduzir as palavras do próprio arquiteto sobre a idéia fundamental do projeto do MAM: "Se a correspondência entre a obra arquitetônica e o meio ambiente é questão da importância capital, no caso deste edifício, a referida condição adquire maior relêvo, dada a situação privilegiada que ocupa, em pleno coração da cidade, no centro de uma zona que será um parque formoso, dando para o mar, e rodeado pela mais linda paisagem do mundo. Foi preocupação constante de o arquiteto evitar, dentro do possível, que o edifício constituísse um elemento perturbador da paisa-

arq. Afonso Eduardo Reidy, Conjunto do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, GB. (maquete).

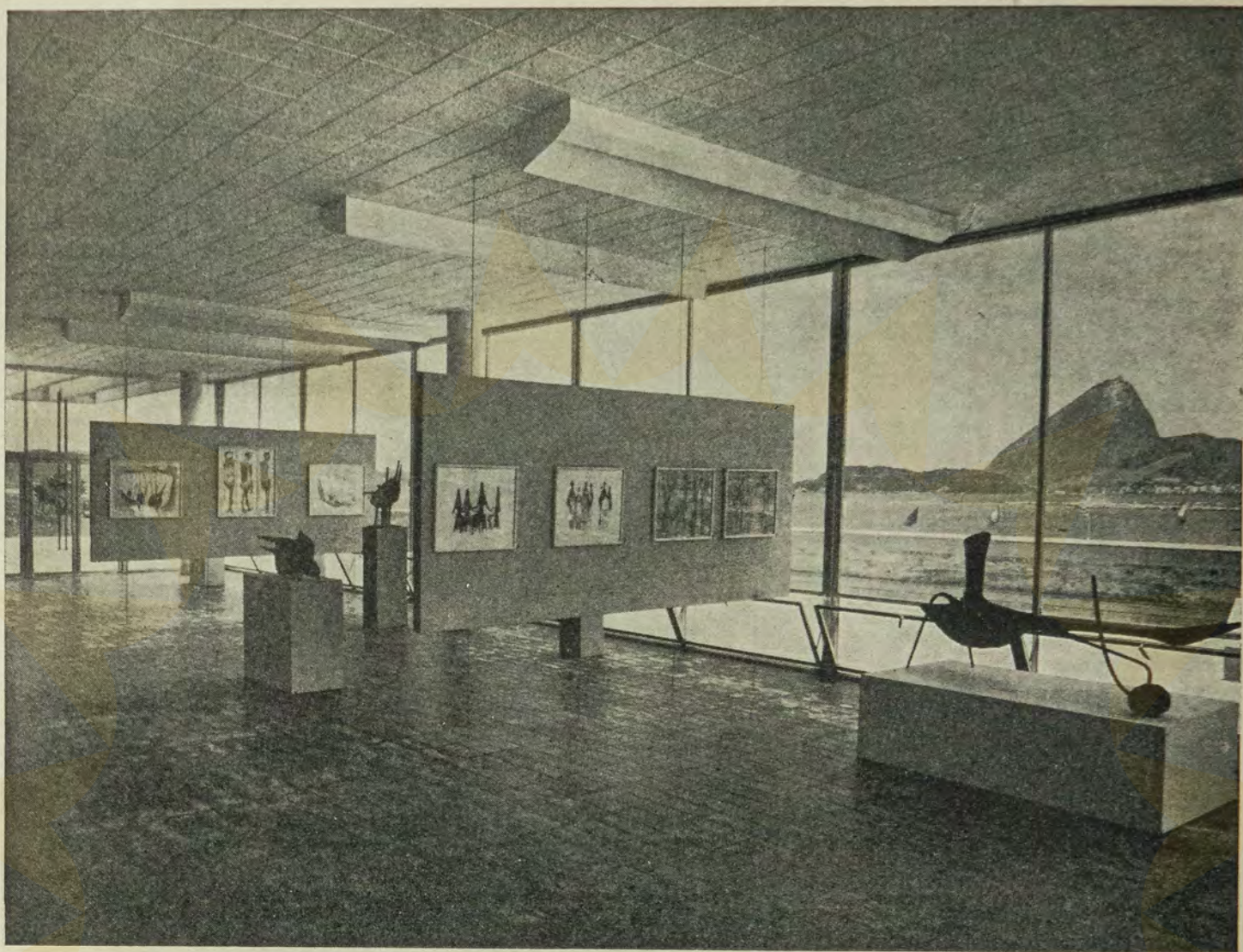


gem, contrastando com a natureza. Esta é a causa do nítido domínio da horizontal — em contraposição com o acidentado perfil das montanhas — e o emprêgo de uma estrutura extremamente transparente e leve, que permite a continuidade dos jardins, frente ao mar, através do próprio edifício, no qual ficará livre uma parte apreciável da planta baixa. Portanto, em vez de encerrar as obras de arte entre quatro paredes, num isolamento absoluto do mundo exterior, adotou-se uma solução aberta, de modo que a natureza circundante participasse do espetáculo oferecido ao visitante do Museu”.

No momento em que o MAM do Rio levantava as suas vigas de cimento, inaugurava-se em Nova York o Guggenheim. São ambos, o

do Rio e o dos Estados Unidos, dois edifícios em que os arquitetos, aprimorando-se para o fim em vista, formularam o que se pode chamar, com propriedade, de templos de arte.

Depois dêste projeto, Reidy formula o Edifício do Montepio para os Empregados da Guanabara. Visitamos esta construção recentemente em companhia do arquiteto Bolonha, que ia proceder a uma fiscalização da obra, pois Reidy, enfermo, não podia acompanhar a execução do trabalho. A construção desta obra faz lembrar a pureza incrível de Mies Van der Rohe. A fachada para avenida Getúlio Vargas parece animada por uma frequência de luz que vibra no brilho do alumínio. Um bom gosto atento percorre toda a extensão dessa



arq. Affonso Eduardo Reidy, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Sala de Exposição (Ben Nicholson).

frente, informando as proporções, realizando ao mesmo tempo o geométrico e o plástico, a mescla feliz das imposições funcionais e urbanas — o arquiteto se recusa a dar a sua submissão às injunções industriais de série. Se ele teve a liberdade de escolher, diante do Pão de Açúcar, toda a ordenação plástica adequada ao espetáculo circundante, aqui Reidy exerce pela solução dada no meio urbano, nessa densidade que liquidaria, para outro qualquer, toda a velocidade de liberar a imaginação criadora.

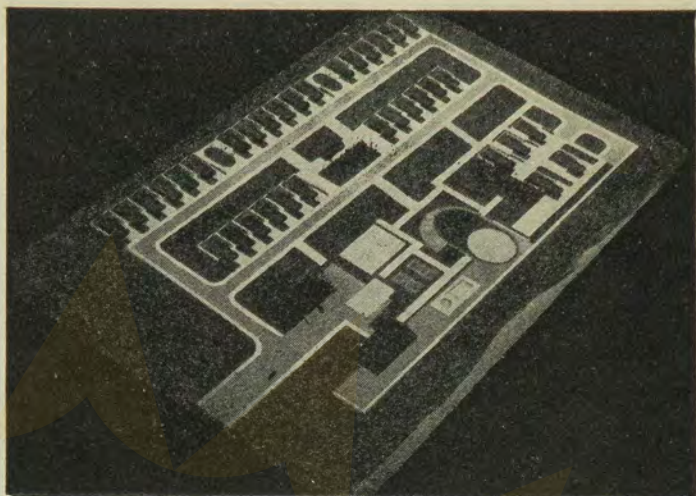
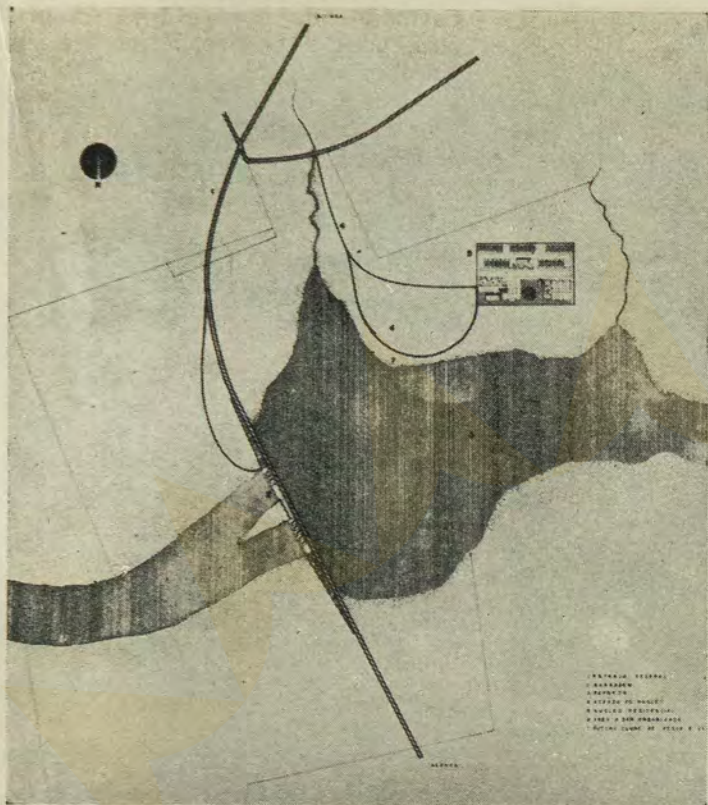
O arquiteto que perdemos em 10 de agosto último era um cultor extremo da forma em arquitetura, mas seu grande projeto urbanístico, a planificação da área do desmorte do Morro de Santo Antônio, estudada em 1948, dá-nos o mesmo artista dentro da Urbanística. A ordenação do grande espaço alcan-

ça ali outro vôo de inspiração mais larga. Ele situou os elementos novos no terreno, relacionou-os, e manteve, nos extremos da situação, as marcas da tradição da cidade, o velho convento e os arcos do aqueduto antigo. Esta simples referência ao projeto de Reidy, para a solução urbanística da área aberta em pleno centro do Rio de Janeiro, corporifica bem os sonhos da mocidade, do mômico arquiteto que auxiliou Alfred Agache nos seus trabalhos da administração Prado Júnior.

Reidy voltou aqui ao ponto de partida. Pensando e repensando o espaço urbano do Rio. Aposentara-se. Dizia que iria entregar-se a um trabalho mais pessoal, mais seu; entretanto, a insistência da administração da Guanabara o manteve em seu lugar à frente dos trabalhos de planejamento. O arqui-

teto, dez dias antes de sua morte ainda teve forças para inspecionar, pela última vez, as obras do Museu de Arte Moderna. Foi passar um fim de semana em Itaipava, numa casa que construira ali. Depois voltou e seus amigos conheceram a notícia triste de sua definitiva retirada. Seu corpo foi velado no Museu de Arte Moderna, a casa de cultura que ele construía com tanta paixão e lucidez.

O homem ficará para sempre na lembrança dos que o conheceram, trataram com ele, com ele colaboraram. Era um amigo desta casa. Correção, cavalheirismo, finura, sensibilidade — e tudo com uma franqueza de palavra e gesto, uma contida maneira de estar sempre entre humildes e poderosos, sem causar ressentimentos a uns ou demonstrar submissão a outros. O gentilhomem da arquitetura brasileira, eis o que ele era.



PLANTA DE SITUAÇÃO

- 1 Estrada Federal
- 2 Barragem
- 3 Reprêsa
- 4 Acesso ao núcleo
- 5 Núcleo residencial
- 6 Área a ser urbanizada
- 7 Futuro clube de pesca e vela

CHERP: núcleo residencial de Ibitinga

arquitetos Decio Tozzi
e Luiz Carlos Ramos

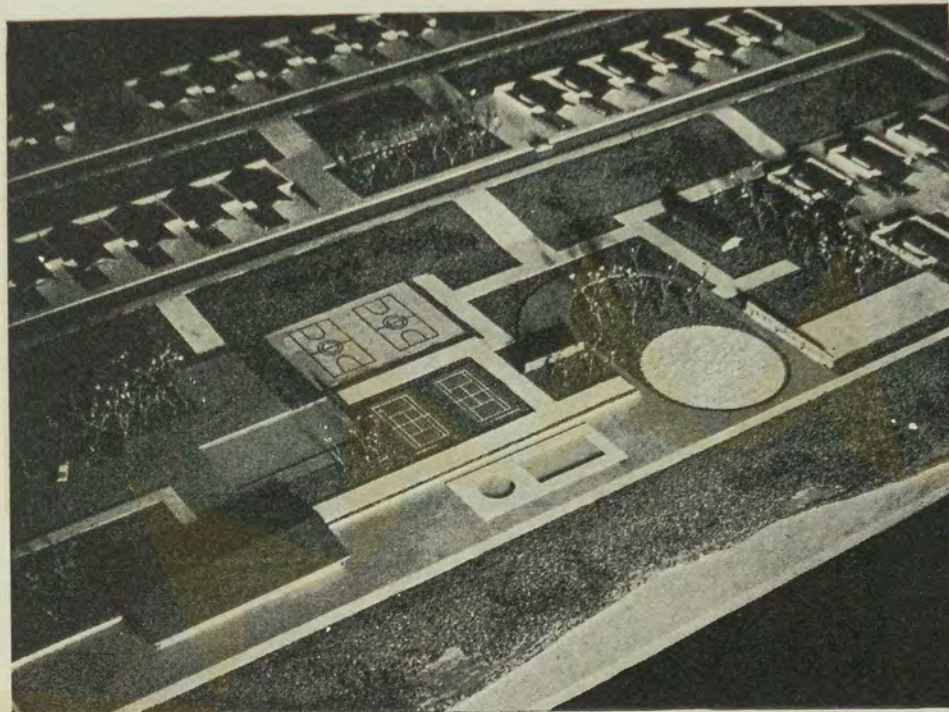
Parece-nos justo o prêmio dado aos arquitetos Luiz Carlos Ramos e Decio Tozzi, ao projeto apresentado para o núcleo residencial de Ibitinga, pedido pela CHERP (Companhia Hidro-Elétrica do Rio Pardo), voto do Júri do 13.º Salão de Arte Moderna de São Paulo. Ao conferir o 1.º Prêmio "Govêrno do Estado" a êsse projeto, o Júri reconheceu as qualidades que nêle se inserem, tendo em vista a organização do espaço destinado ao pessoal da Companhia, e principalmente não acentuou a afirmativa direta dos arquitetos que eliminaram, na conjugação dos fatores, tôda a questão estética, dita de vanguarda, como processo construtivo para o conjunto. Colocamos a nossa atenção nesse ponto nevrálgico do preconceito de modernidade para elogiar o corajoso ponto de vista dos arquitetos, que ambientaram, antes de tudo, a arquitetura, desde o material. Dirigiu-se a CHERP aos arquitetos com um programa que visava a um

conjunto de 30 residências para operadores, 5 residências para engenheiros, uma Pousada e uma Cooperativa, Parque Infantil e Praça Esportiva. Dado o caráter imutável das operações na usina a que ia servir o conjunto, não haverá ampliação de pessoal, nem, pois, necessidades de desenvolvimento futuro para as instalações. Analisados topografia, clima, orientação e funcionalidade, foi adotado um partido decorrente das condicionantes, conforme ficou explicitado no memorial descritivo.

Aproveitaram os arquitetos a topografia em que se ia implantar o conjunto com o seu leve declive voltado para a futura reprêsa. O clima sêco e quente impunha, o que foi feito, que predominasse as soluções amplas e arejadas. E dada a inclinação da área para o sul, terminando o declive junto à reprêsa, tôdas as áreas sociais, desde os setores das residências ao setor de convergência do núcleo (Pousada,

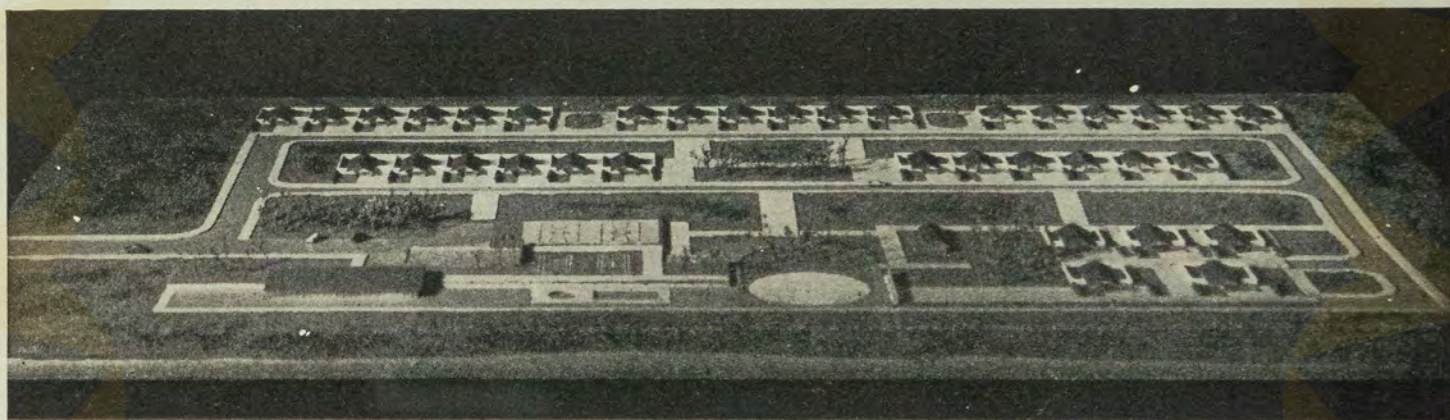
Centro Esportivo e Parque Infantil), foram orientadas para o sul. Nesse rumo, no aproveitamento do declive, geraram-se patamares, meio eficiente tanto a proporcionar visibilidade total da reprêsa quanto a determinar a movimentação de correntes de ar.

Então, o projeto adotou o partido de localizar na área dentro daquelas condicionantes topográficas e climáticas os três setores gerais: residencial, recreativo e de convergência (Pousada, Centro Esportivo e Parque Infantil); a leitura do plano permite imediata compreensão das correlações estabelecidas. Reclama apenas uma explicação o centro de convergência, assim denominado por se constituir também, na Pousada, ponto de recepção dos visitantes e que ainda, pelas suas características, pode se tornar o centro quase que social, noturno, da comunidade. Pousada compreende restaurante e sala de estar voltados para sul e poente e dormitórios orientados para leste.

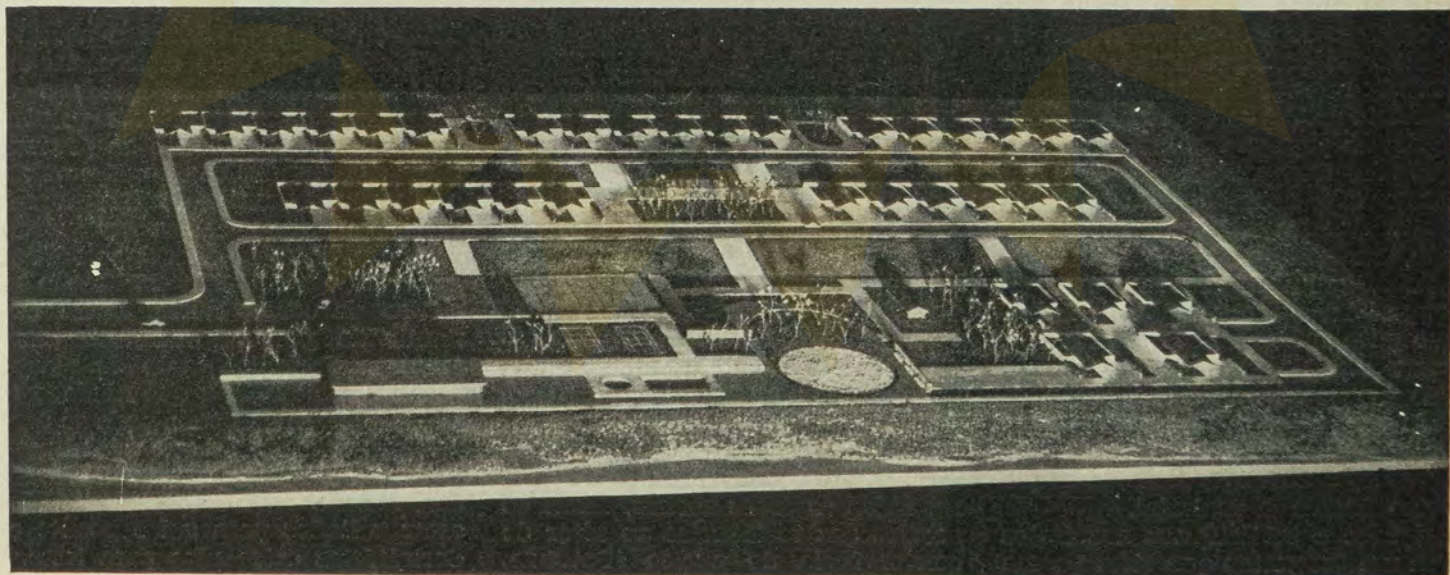


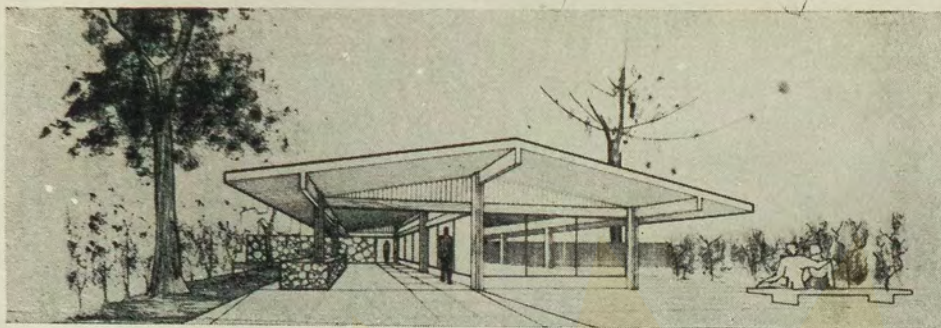
Pormenor da implantação do projeto, com o Centro Esportivo em detalhe.

O projeto visto em expansão na sua totalidade; Visão horizontal baixa.

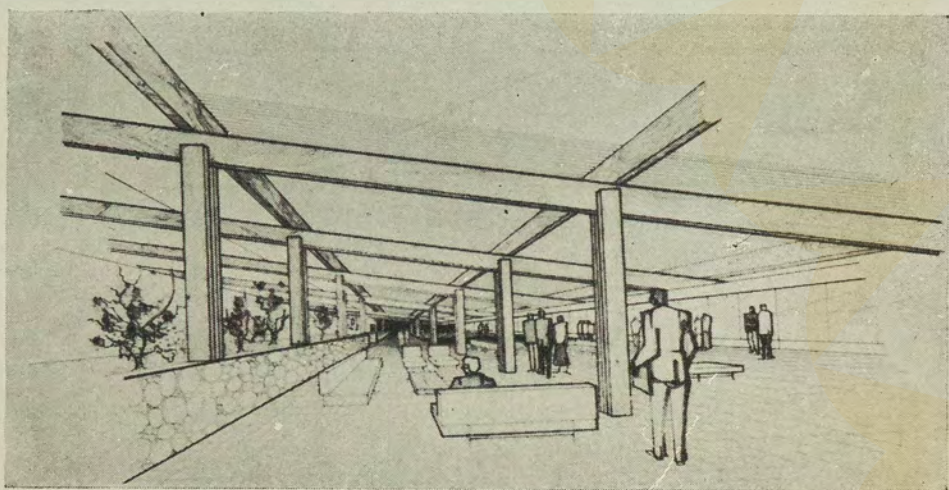


O projeto total em visão aérea inclinada, permitindo abarcar-se bem o relacionamento ordenada.

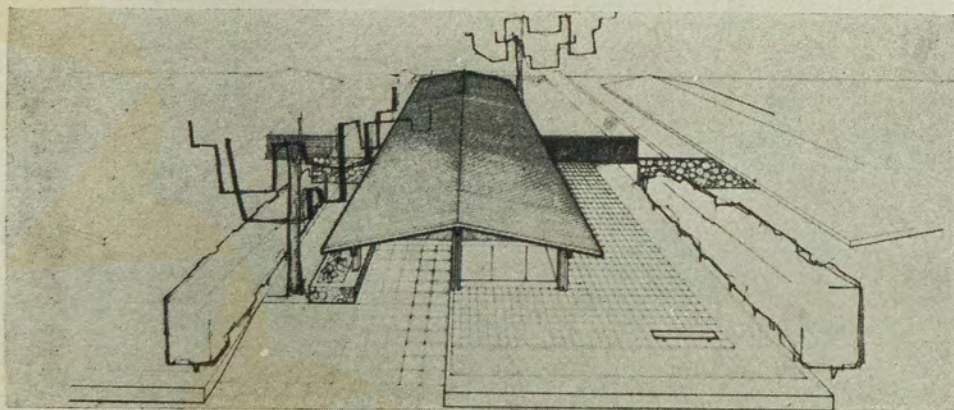




Perspectiva externa da Pousada.



Perspectiva interna da Pousada.



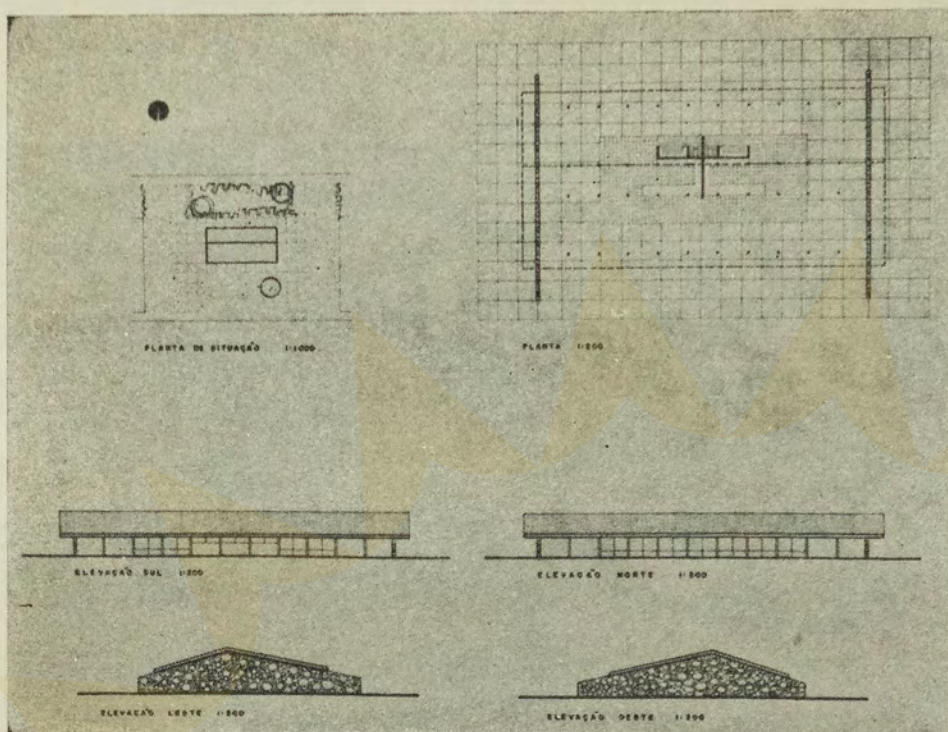
Perspectiva de uma das instalações do Centro Esportivo.

Ao retângulo emprestaram-se as vias de acesso por meio de duas ruas que circundam todos os conjuntos residenciais sem se cruzarem e uma rua que dá acesso à pousada. O sistema é muito simples, não interferindo na circulação dos pedestres.

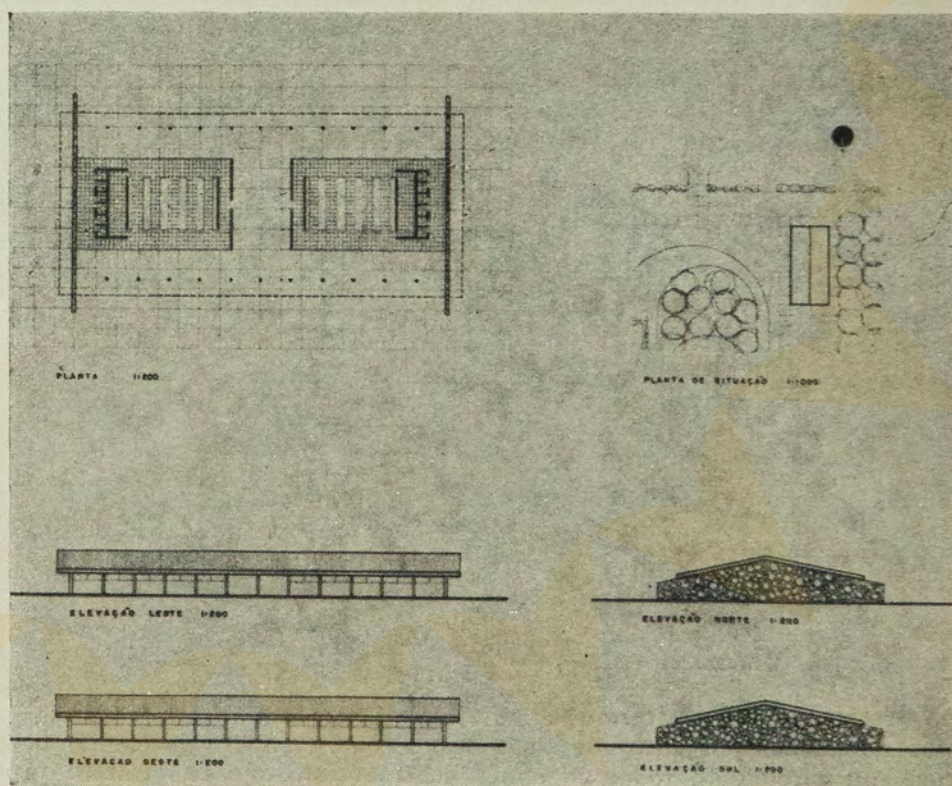
Finalmente, voltamos ao ponto de partida: projetadas as áreas residenciais, ordenadas as complementações do núcleo, tudo objetivando

a ordenação em proporções harmoniosas, compatíveis com o bem estar social, não se visaram processos construtivos de vanguarda. A indicação abrange os materiais encontráveis na região, pedra, tijolo, tela, areia e madeira, para a base, e em pormenor os materiais que se encontram na indústria de construção civil, padronizados, para pisos, esquadrias, janelas, azulejos, vidros, portas, batentes, vasos, banheiros, pias, chuveiros, etc.

O planejamento situou-se no nível requerido, não excedeu na concepção, mas a amoldou em uma tranqüila formulação pela simplicidade atingida. Organizou a casa operária e a casa do técnico dentro de um padrão uniforme, talvez um pouco rígido, o que poderia ser admissível. Enquadrou as funções da moradia, recreio e da circulação, em referência ao trabalho da reprêsa. Não se podia desejar mais com a correta solução do desenho.

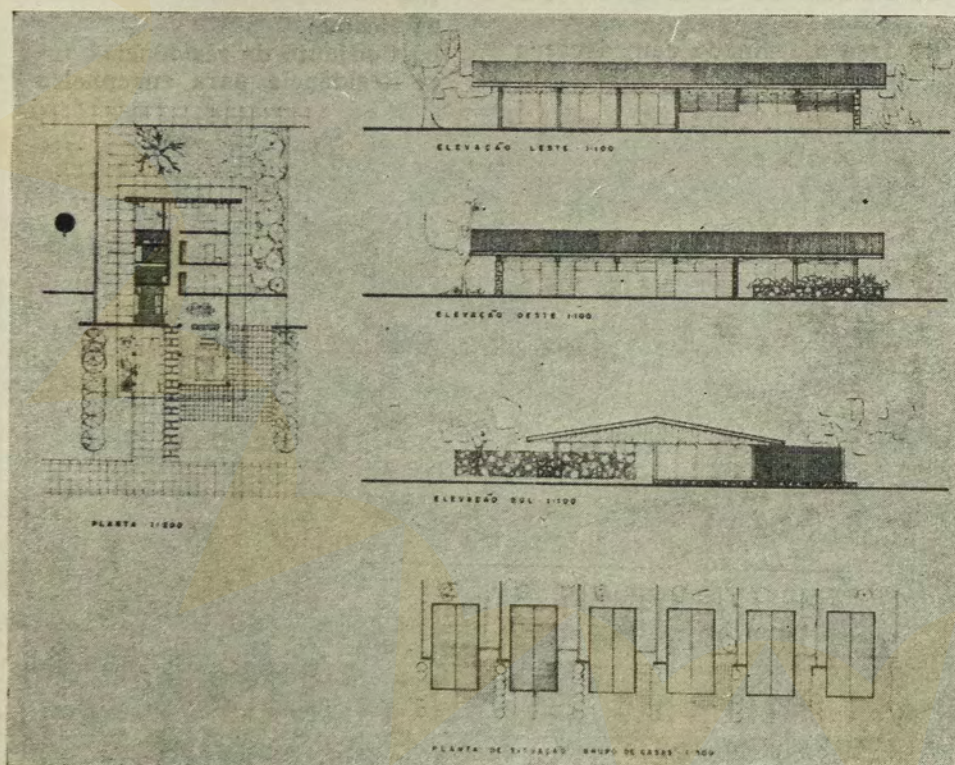
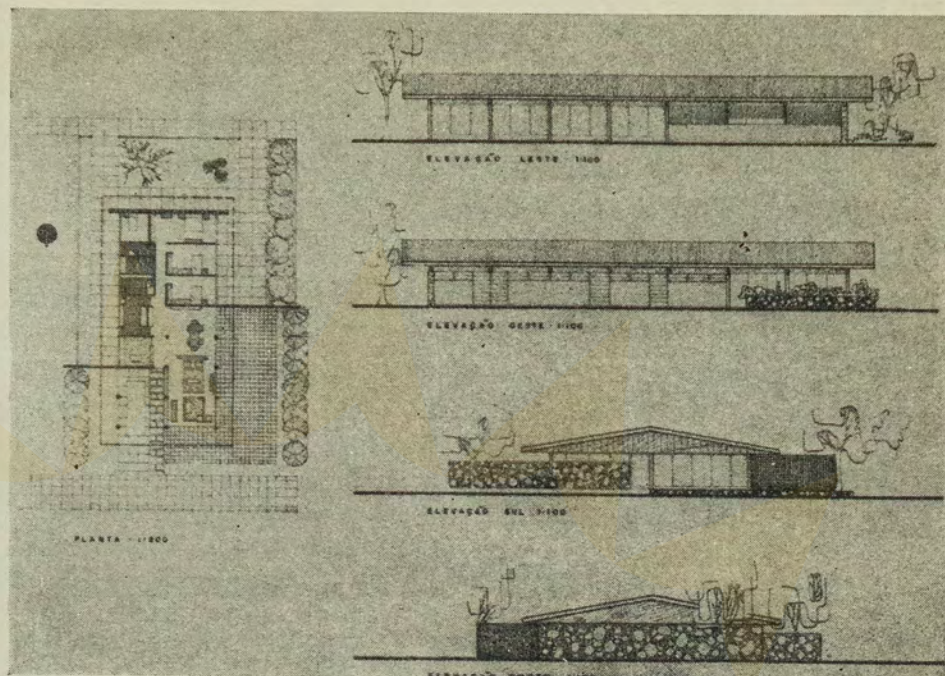


Plantas e desenhos de detalhe;
a cooperativa.

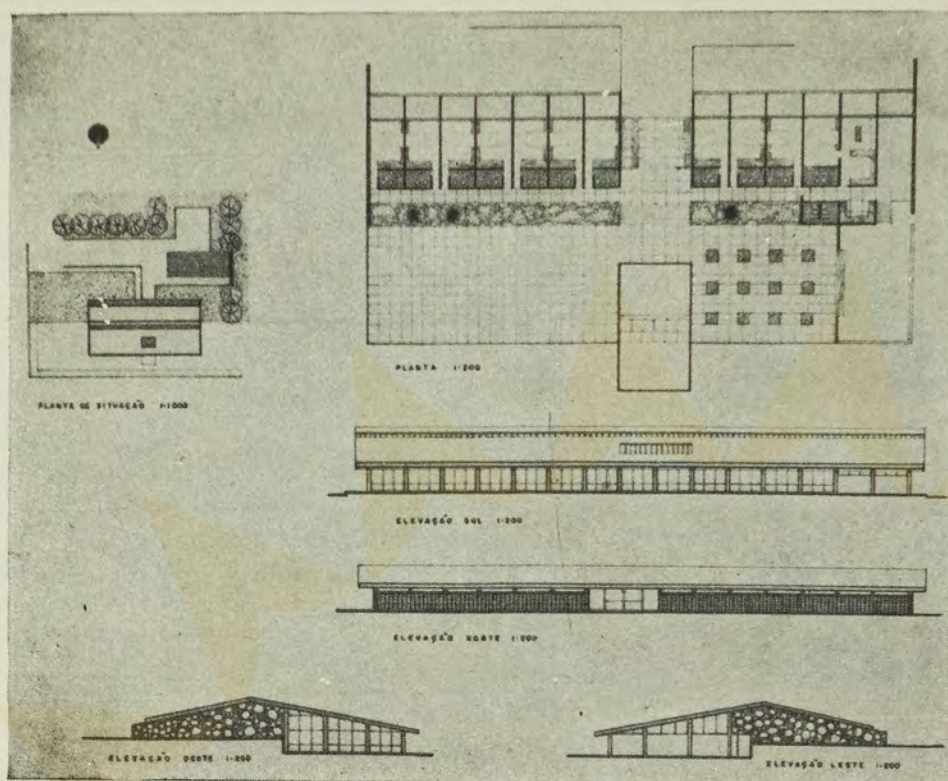


O vestiário do Centro Esportivo;
plantas e desenhos de perspectiva.

Plantas e desenhos das residências típicas para engenheiros.



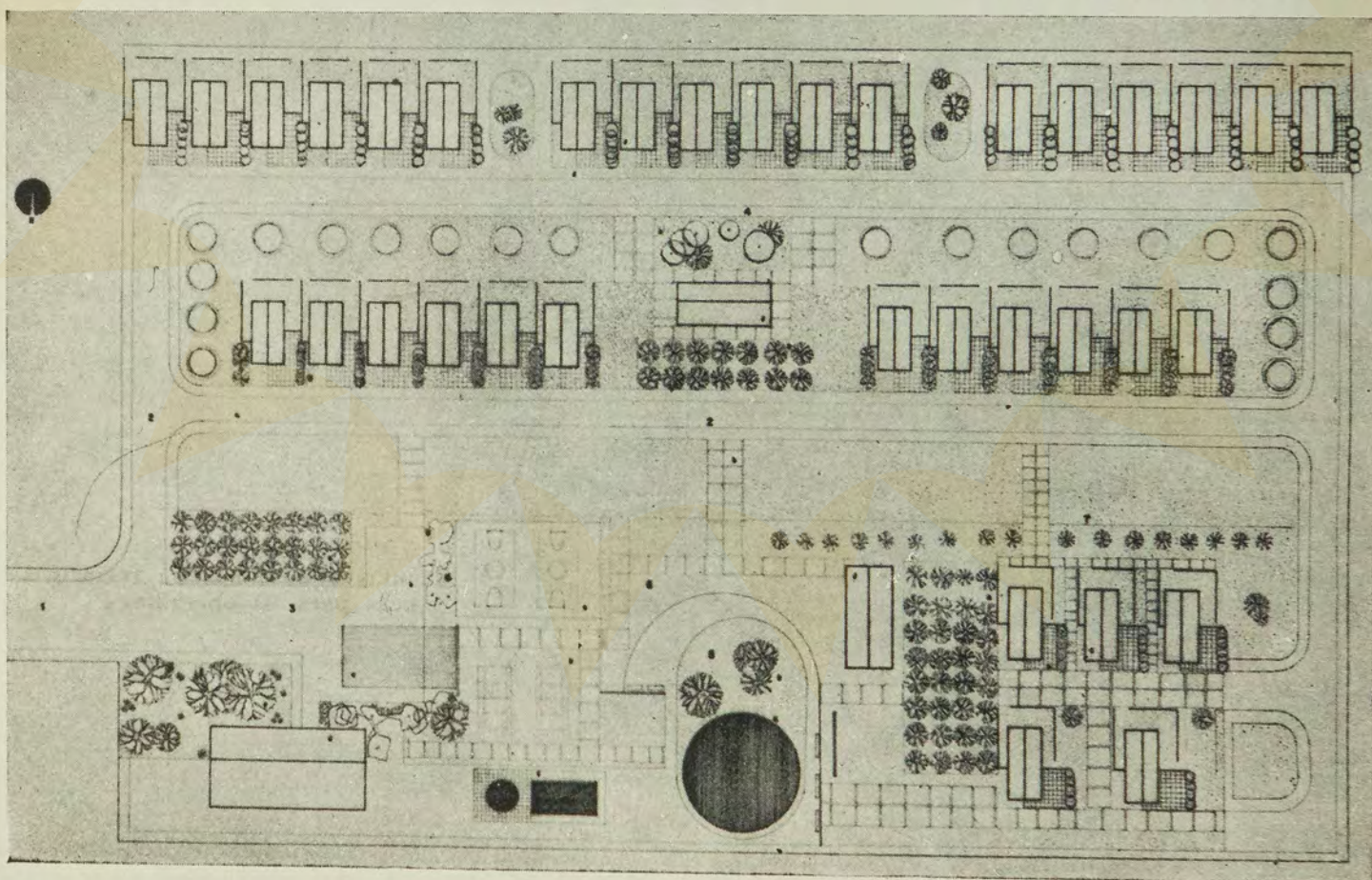
Plantas e desenhos das residências típicas para os operadores.

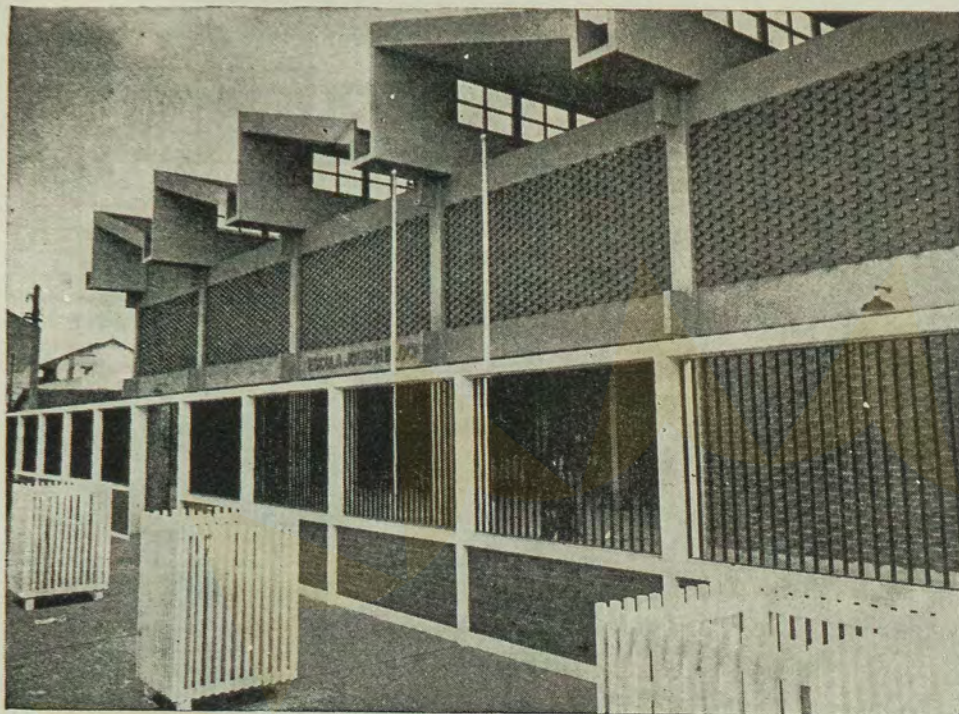


A pousada, em pormenor de plantas e desenhos.

O PLANO

- 1) Acesso ao núcleo residencial
 - a) Vias internas para autos
 - b) Vias internas para pedestres
- 3) Praça de acesso à Pousada
 - a) Bosque
 - b) Estacionamento
 - c) Espelho d'água
 - d) Pousada
 - e) Área ajardinada
- 4) Setor residencial dos Operadores
 - a) Praça comercial
 - b) Bosque
 - c) Cooperativa
 - d) Conjunto de seis residências
 - e) Residência
- 5) Parque infantil
 - a) Tanque de areia com aparelhos
 - b) Área ajardinada com árvores de sombra
- 6) Praça de Esportes
 - a) Quadras de basquete, volei, futebol de salão
 - b) Quadras de tenis
 - c) Piscina de adultos e piscina infantil
 - d) Vestiários
- 7) Setor residencial dos engenheiros
 - a) Bosque
 - b) Conjunto de residências
 - c) Residência para engenheiro





Fachada da "Escola Joseph Bloch", Parada de Lucas, Rio de Janeiro.

Projeto de uma escola "fechada"

Arquiteto Francisco Bolonha
Construção Eng. Isaac Hazan

Visitamos em julho último a Escola Joseph Bloch, na Parada do Lucas, trabalho devido ao arquiteto Francisco Bolonha, que se tem dedicado, ultimamente, a projetos de edifícios escolares, como diretor da Divisão de Construções e Equipamentos Escolares da Secretaria da Educação da Guanabara.

Uma pequena escola primária, com capacidade para 400 alunos, nesta primeira etapa da construção, pois estabelecida em módulo que permite uma ampliação posterior, a escola parte das necessidades atuais, apta a ser desenvolvida.

Francisco Bolonha, com o zelo da pesquisa no terreno didático, estabeleceu uma inovação — a escola primária "fechada". Uma escola primária sem janelas para o exterior; a iluminação é zenital e a ventilação horizontal pelas aberturas da

frente e do fundo, funcionando o telhado de cimento aparente em shed como as antigas coberturas chamadas de telha vã, isto é, diretamente apoiadas as telhas sobre o vigamento, o que favorecia uma constante renovação de ar.

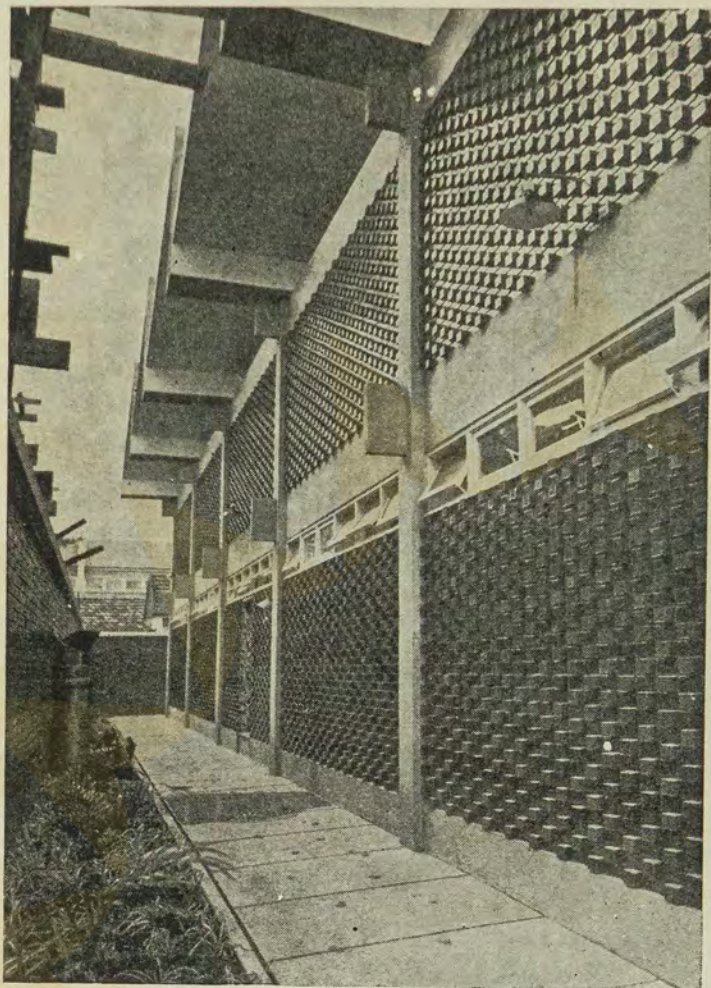
Há espaço, há luz e ar. Mas haverá também uma concentração muito grande dos alunos no estudo, o que deverá ser objeto de uma outra consideração, a da pedagogia, para medir os resultados que essa arquitetura virá — hipoteticamente — a produzir. O arquiteto parte da hipótese e ela é justificável. Talvez, mesmo, tal concentração venha a determinar períodos de descanso de estudo, mais amiudados, durante o horário de aulas. Será uma questão a levantar: uma grande concentração de atenção não implicará em maior aproveitamento, mas

também em mais fadiga? São aspectos psicológicos, médico-pedagógicos talvez.

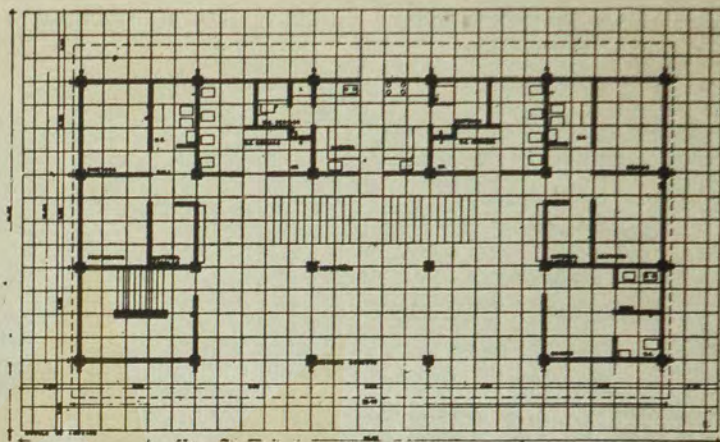
De toda a forma, aí está a escola primária da Parada do Lucas, que a Gráfica Bloch doou ao Estado da Guanabara, ao mesmo tempo que atendia ao requisito da construção de uma escola para os filhos de seus trabalhadores.

O edifício adotou um partido simplificado; os dois andares funcionam entrosadamente, situando-se no térreo recreio coberto e refeitório; sala da diretoria, sala de professoras, sala de médico, sala de dentista, cozinha, sanitários, instalações como despensa, copa, depósitos de material escolar e de material de limpeza. No andar superior as salas de aula.

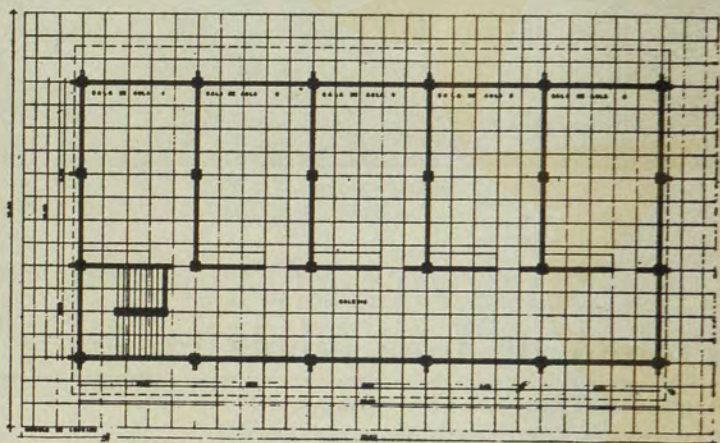
O arquiteto não adotou nesta escola qualquer decoração estimulando



Área lateral da "Escola Joseph Bloch", Rio de Janeiro.



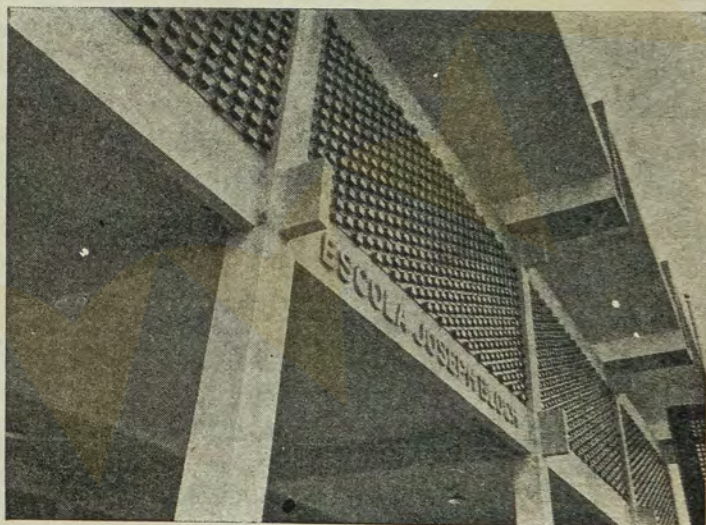
Planta do 1.º pavimento.



Planta do 2.º pavimento.

te, murais artísticos ou históricos. A única decoração existente emerge do próprio material construtivo, o tijolo, utilizado em relevo, quebrando a uniformidade da parede. Aparecem, então, o cimento, o vidro, a madeira e o tijolo, este empregado como dissemos, para a decoração das paredes, interna e externamente.

Pode-se dizer que há uma simplicidade que visa ao absoluto da linha, em verticalidade e horizontalidade. Num pequeno projeto, o arquiteto resolveu com originalidade o programa que tinha em mãos. É admirável.



Pormenor da fachada da "Escola Joseph Bloch".

paissaggismo



O Jardineiro Burle Marx

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

Inegavelmente existe uma sempre crescente curiosidade por tôdas as coisas da arte brasileira desde que este país tomou iniciativas as mais avançadas no campo da arquitetura e cujo ápice culmina, certamente, com a nova capital, Brasília.

Inaugurada por Le Corbusier com os riscos iniciais para o Ministério de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, a arquitetura brasileira foi se estruturando, principalmente, por obra do engenhoso Oscar Niemeyer. Longo é o caminho percorrido pela

arquitetura brasileira neste último quarto de século.

Um dos protagonistas da sempre renovada arquitetura brasileira e que apresenta caracteres que formam um estilo, é Roberto Burle Marx, arquiteto, paisagista, ou jardineiro, como ele mesmo espiritualmente, gosta de definir-se.

É um dos personagens mais vivos e mais cultos do grupo que regula as coisas da arquitetura brasileira, oferecendo sua colaboração, de uma sensibilidade naturalmente



Jardim Kronforth. Pedras com *Eragrostis curvula* Stapf., *Phormium tenax* Forst., *Moraea iridioides* L., e *Cordyline terminalis* Kunth.

disposta a ambientar construções, aperfeiçoando-lhes as possibilidades através de arranjos e recomposições de elementos que hábilmente sabe tirar da flora, complacente enciclopédia à disposição de quem tenha gosto e sensibilidade. Tal recurso externo da arquitetura em termos de racionalismo mecânico e de filosofia existencialista pode motivar certa espécie de adaptação na ruptura decisiva com toda recordação da tradição talvez numa correção ao rígido funcionalismo. O homem não perdeu ainda o hábito de decorar.

De uma maneira geral os bons artistas brasileiros são intuitivos, ingênuos, despidos do cerimonial rigoroso das técnicas e da história. Burle Marx, ao contrário, é excessão, lembrando um personagem de Huysmans, pela sua cultura, sensibilidade, gosto apurado para a redescoberta dos matizes com um espírito sutilmente reflexivo em panoramas de melancolia, reagindo depois em conclusões criativas de obras, diremos semoventes e lábeis por sua própria natureza, em perpétuo sofrimento e convulsionamento: ricas de tênues veias de poesia, impulsos rebeldes de uma parte e de outra acórdos com mundos evanescentes.

Burle Marx pensa como os ingleses que uma paisagem é feita de tristeza; que a natureza é assim como algo despenteada e a arruma, com sutil experiência, artificialmente, como uma outra natureza.

A natureza é um objeto, não uma obra de arte, um maravilhoso objeto anárquico, e incoerente ao qual é necessário pôr ordem, sistematizar, para que encontre sua condição de arte.

"L'opus topiarum", em essência, queria servir-se de uma árvore como material para fazer uma estátua e foi brincadeira surrealista; entendeu, todavia, que a natureza precisava de artifício, de corrupção e de correção, isto é, da arte do homem. Foi também lógico que se modelasse o jardim segundo a simetria, com uma ordem diversa daquela da flora; o jardim geométrico destrói a idéia da imitação da natureza. Para Burle Marx, a arte deve continuar, todavia, a imitar a natureza: mas pode ser uma das contradições próprias de um artista irrequeto que adota, para exprimir-se, a própria natureza e por isso tem-lhe um temeroso respeito.

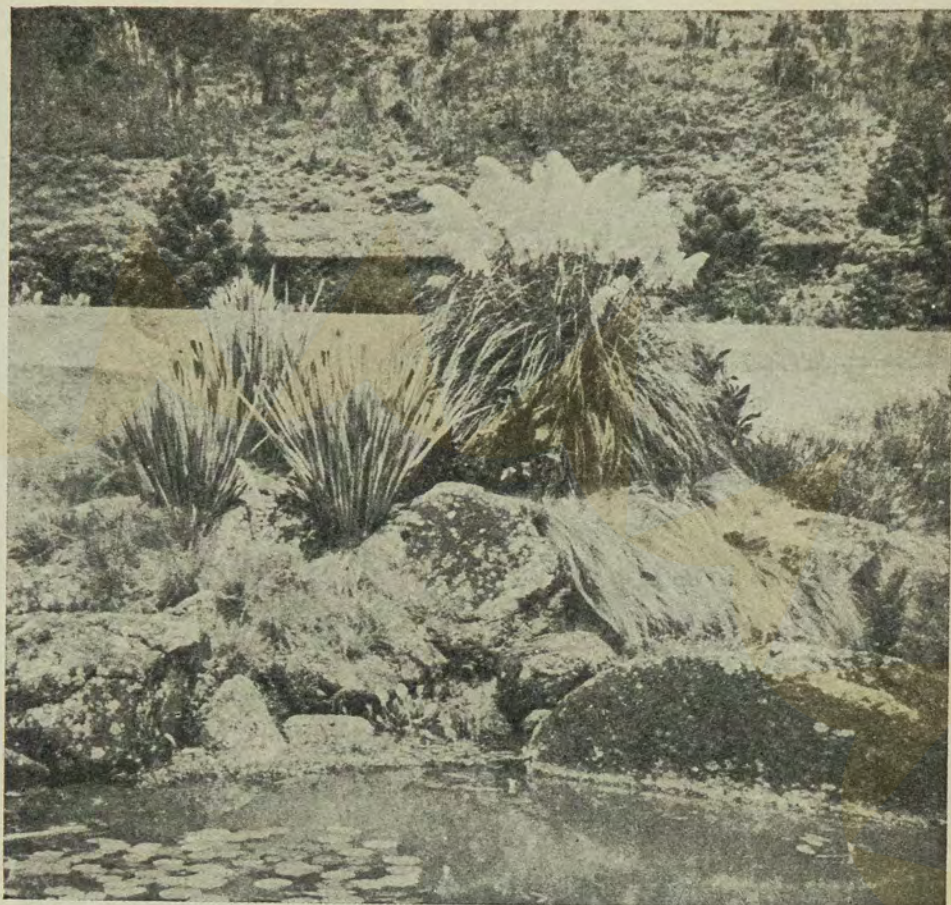
Burle Marx parece-nos assim um artista de espírito humanístico, seiscentista e romântico ao mesmo tempo: poderia simultaneamente, somar a idéia da Ominiscência da

natureza de Ulisse Aldronandi, à inquietude do comediógrafo e controlador de jardins de Luiz XIV, Charles Dufresny, ao espírito amoroso e defensor da flora brasileira de Barbosa Rodrigues. Três personagens que exerceram influência afetiva sobre ele.

O dramaturgo francês é lembrado como um tipo exuberante, boêmio e generoso, polêmico reivindicador para a França, do jardim à inglesa, que ele mesmo teria idealizado primeiro, quando se procurava estabelecer quem tinha se destacado no gosto "à parterre".

Roberto justamente reivindica para o Brasil a idéia do jardim tropical dramático, variado, coloridíssimo e na sua defesa põe um calor e uma inteligência que lembram Dufresny. Entre os personagens ideais que transmitem uma mensagem a Burle Marx, não pode faltar um brasileiro, e o escolhemos entre aqueles que no século passado contribuíram com ardor para criar o espírito nacional da nova cultura: João Barbosa Rodrigues, autodidata genial, insaciável explorador, buscando novas espécies de orquídeas, tribos indígenas para catequizar, lendas para anotar, um claríssimo cientista e ao mesmo tempo um poeta da floresta. Quando encontramos Roberto na sua chácara de

Jardim Kronforth, as mesmas plantas da ilustração anterior, com *Cortaderia selloana* (Schut) A. G. Na água: *Nymphaea* sp.



Campo Grande, no seu jardim-laboratório familiar, enquanto recebe dezenas de hóspedes durante os fins de semana como um senhor que tem o Galateo junto à Bíblia; devemos então juntar aos acima citados predecessores, um daqueles gentís-homens do campo, orgulhosos de haver construído em 20 anos de paciência e emoção, um jardim que obscurecesse Le Nôtre.

Inclinação pela cultura, vivacidade faiscante de idéias, capacidade incrível de trabalho, versatilidade de artista curioso de qualquer arte, Roberto deixa de desenhar um canto para estudar as formas novas de uma jóia ou para captar um complexo plástico floreal ou para realizar a encenação de um ballet. E esta é apenas uma antecipação de seus interesses que compreendem, no complexo das experiências em todas as artes, o modo de integrar no seu trabalho, a incomensurável variedade da aventura das formas e dos movimentos: de uma macro-fotografia de nervuras de folhas, a "Portea" gigantesca que um dia fotografamos juntos numa floresta de Cabo Frio, de uma ágata à uma montanha, de uma teia de aranha à uma pintura de Mondrian.

Com ele se pode considerar um simples objeto de uso popular como descoberta de arte, de fantasia e

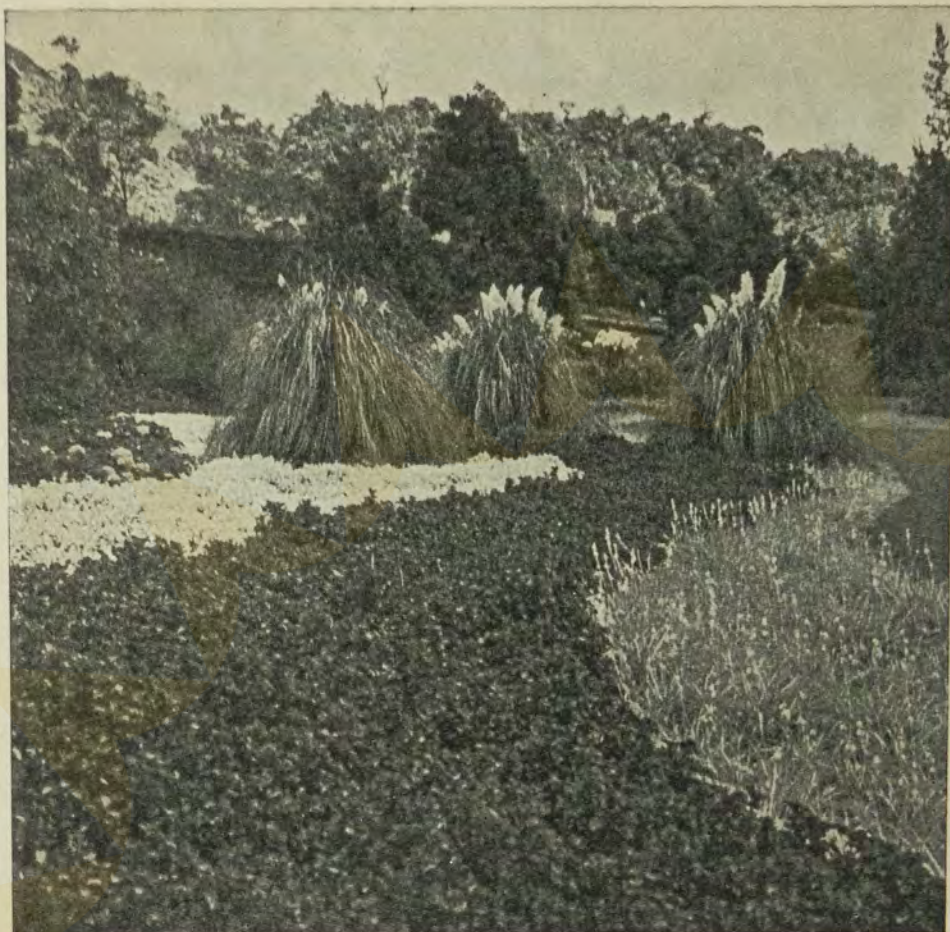
relações que não acabam mais e conduzem à divagações as mais distantes do objeto.

Os seus jardins são, assim, a consequência, o resultado de uma intensa variação e renovação de considerações sobre idéias e coisas: parecem um pouco com a última saída de um labirinto no qual ele se introduziu por conta de uma instrutiva curiosidade.

Diremos que ele tende ao ambicioso feto de dar afinidade e simpatia às ciências e às artes, começando justamente por aquilo que é menos entendido hoje, talvez porque é o mais difícil: unidade da arte.

Arquiteto, pintor e escultor, ele se exprime através da paisagística que estas três artes harmonizam e integram.

Para governar tal compêndio, é necessário possuir a técnica, ou melhor, o sentimento técnico da natureza, ao qual se chega através da ciência: Roberto dedicou-se e é este um aspecto da personalidade do nosso mestre que cultivou o seu saber não tanto dentro das estufas e laboratórios, quanto sob os tetos insidiosos da floresta brasileira, à caça emocionante da flora ignorada para a nova ornamentação, tornada esta ociosa, pelo uso das espécies mais fáceis de obter e divulgar.



O Jardim Kronforth. Plantas: *Chlorophytum comosum* Bak., var. *variegatum* Hort., *Iresine herbstii* Hook, *Heliochrysum petiolatum* o Don. No fundo: Três grupos de grama da pampa, *Cortaderia selloana* (Schut). A. G. Neste ângulo aparece evidentemente o estilo de Burle Marx; uma plástica com as composições controladas do volume bem controlado. Aqui temos um espaço cheio de contrastes, com arabescos marginais e sempre com a preocupação do esquema colorístico.

Como arífice de jardins, Burle Marx tem o mérito de ser um inovador e um mestre ainda que a definição de sua arte seja, por enquanto, fugidia. No espaço de trinta anos, desde aquele tempo em que, ainda garoto, começava a pintar mangueiras, pitangueiras, cajueiros da praia e das praças do Recife, restaura o sentido da flora tropical, estuda-a a fundo como artista, cultiva-a e a aclimata a distâncias impressionantes, dá seu nome a plantas desconhecidas, cria o amplo e berrante jardim à brasileira que na história paisagística sucede ao inglês, abrindo novos caminhos desta arte que nasce das fábulas paradisíacas.

Neutra disse-lhe: "não acho nenhuma raiz de sua arte no passado, ela é inteiramente original". Tais palavras dão-nos indubitavelmente conta do fato que o presente é síntese do antigo e que o antigo sugere tudo aquilo que a arte manifesta; nem mesmo Picasso foge aos misteriosos influxos da presença constante do passado.

Uma experiência depois da outra, um desejo intenso de redescobrir, um arriscar-se em outras empresas, a exploração paciente, metódica e apaixonada a Humboldt, a amizade e a colaboração com os botânicos,

o manter-se continuamente em dia, põem no caráter deste novo poeta de "canticum botanicum" a felicidade da criação e junto a velada melancolia, própria dos temperamentos que tentam conjugar o efêmero das empresas quotidianas à eternidade que nos circunda.

Roberto Burle Marx chegou à botânica por instinto. A curiosidade e o desejo de participar das empresas criativas, o impeliram ainda jovem a interessar-se por hibridações: as primeiras experiências foram com um "Caladium" que sua mãe cultivava no jardim à inglesa em Pernambuco; nas folhas alongadas e reticuladas de nervuras da arácea, parecia-lhe que circulava um sangue cálido; começou a obter diferentes tons de um vermelho mais raro, imaginando-se um pintor que procura uma nova tonalidade.

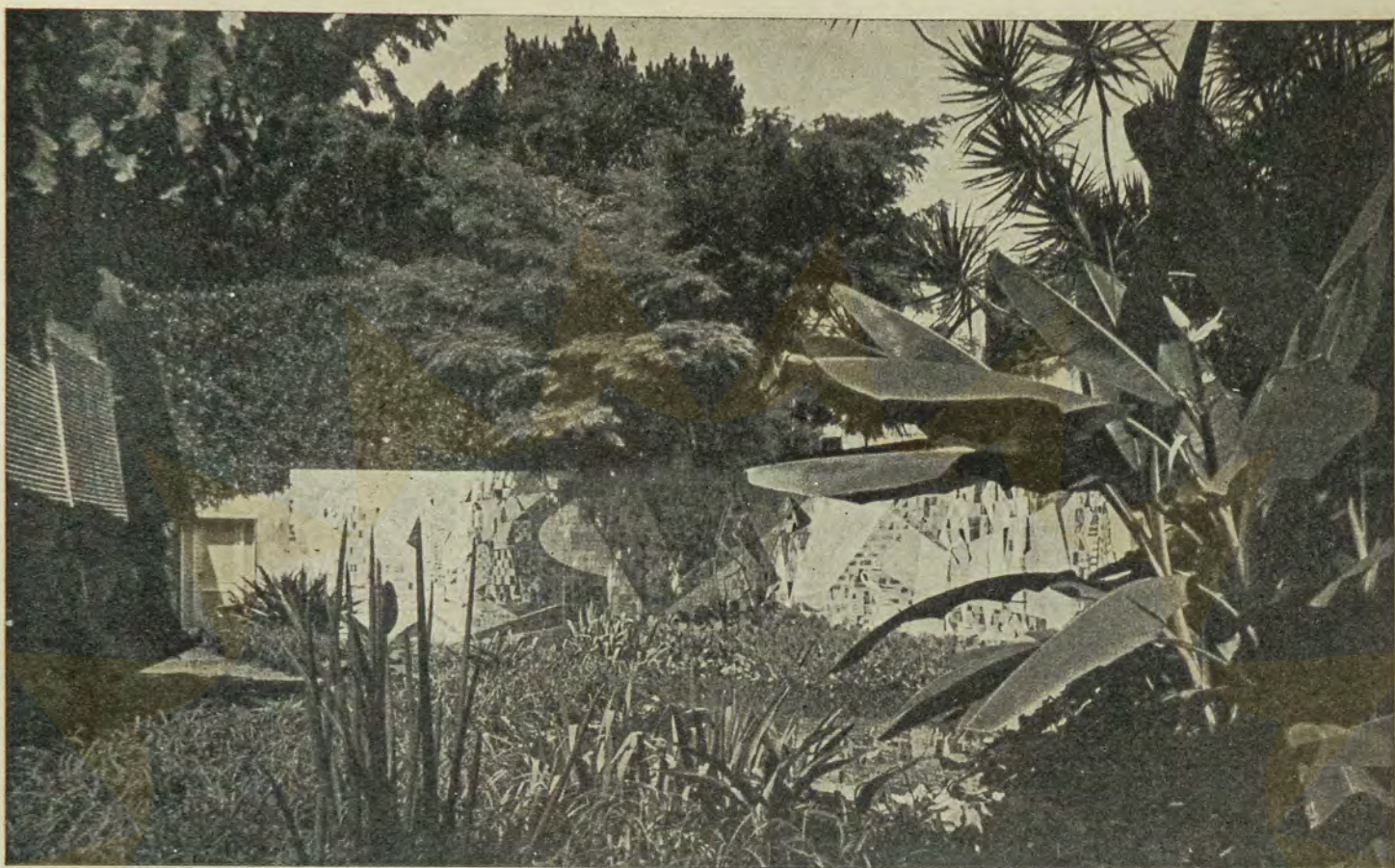
Foram essas experiências de neófito, prosseguidas depois no jardim experimental criado pelo jovem na casa do pai em Copacabana, que atraíram a atenção de um seu professor da Escola de Belas Artes, o arquiteto Lúcio Costa. Roberto estudava pintura com Cândido Portinari. Costa intuiu que a predisposição do jovem era a flora e confiou-lhe a preparação do pequeno

jardim de uma casa que ele construía em colaboração com Gregori Warchavchik, um russo que tinha estudado na Itália e a quem muito se deve, no primeiro renascimento da arquitetura brasileira, quando esta saía do seu período conformista de repetição de estilos, entre os quais o insensato colonial.

A genialidade, o entusiasmo do jovem, o instinto da natureza não eram suficientes para projetar um jardim; Roberto era favorecido por outra forma de sensibilidade muito importante: o gosto de conhecer em todos os campos, o sentimento pela história, o respeito pelos mestres.

Como primeiro mestre ideal, observou os trabalhos paisagísticos de um engenheiro de drenagens francês, François-Marie Glaziou, chamado em 1858 ao Rio de Janeiro para onde importou o seu gosto romântico à Rousseau.

Este francês tinha um caráter notavelmente interessante: bom botânico, foi nomeado por D. Pedro II diretor geral das Florestas e Jardins e se notabilizou como paisagista, na criação do parque da Boa Vista e na arborização das ruas e praças do Rio, com plantas achadas por ele mesmo em numerosas expedições pelo Brasil, deixando ao



Arquitetura paisagística. Ilustração extraída do livro de P. M. Bardi; "Os jardins tropicais de Burle Marx".

Museu Nacional um herbário de 24 mil exemplares.

Glaziou prosseguiu, enriquecendo esplendidamente aquilo que no fim de 1700 o vice-rei tinha tentado realizar na capital.

O primeiro jardim no Brasil se fez na Beira Mar do Rio, em 1773 e foi organizado por um engenhoso artesão muito versátil nas artes ornamentais, Mestre Valentim da Fonseca e Silva. Um pântano frente ao mar foi aterrado com a terra cavada de uma colina ao lado. Mestre Valentim era imitador do barôco internacional e o jardim que resultou, obedecia ao gosto simétrico então em moda. Sobre esse terreno, Glaziou deu vida ao primeiro jardim de gosto romântico tropical.

O jardineiro francês, cobriu o jardim de ruínas para ficar de acôrdo com a moda enchendo o recinto de bancos feitos de troncos de árvore, de grutas com estalactites, de pedras e chalés, tudo construído em cimento. Porém o verde, a variedade de plantas baixas e a estratégia da colocação das árvores, anunciavam a novidade. Burle Marx soube apreciá-la e tirar ensinamentos. Viajando pela Europa aprendeu a verdadeira lição do passado através das obras dos grandes paisagistas.

Assim ele cãdidamente admitiu ter-se inspirado para projetar o traçado do jardim da antiga praça da Casa Forte, em Recife, um conjunto de três laguinhas, em certos aspectos do jardim botânico de Kew, perto de Londres. No espelho da água central, o jovem, já ansioso de novidade, transplantou pela primeira vez no Brasil, a Vitória Régia.

Em seus primeiros jardins já é evidente e claro o gosto de criar zonas d'água; e logo depois, o gosto pelas pedras polidas pelo tempo, o sentido da forma sólida e escultural.

Em sua longa viagem à Alemanha, tinha descoberto no jardim botânico de Dahlen, em Berlim, a perturbadora beleza dos cactus: uma antologia sem limites que devia voltando, explorar na misteriosa caatinga, a zona da sêca do nordeste brasileiro. Depois, o encontro com as helicônias ignoradas pelos jardineiros e consideradas como plantas de banana. Na floresta, Burle Marx, descobriu e continua a descobrir tesouros de plantas: de longínquos pântanos trouxe consigo, em várias expedições, sessenta espécies de helicônias, das quais dez eram desconhecidas. O seu guia, o seu mestre, na parte científica,

foi o ilustre botânico Henrique Lahmayer de Mello Barreto.

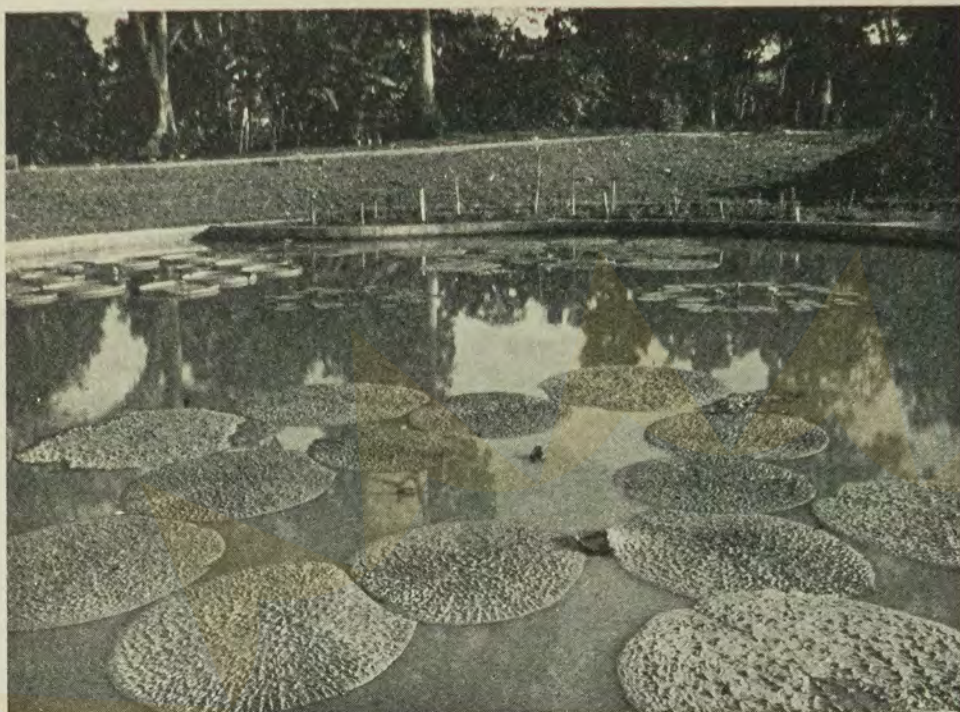
As planimetrias de seus jardins ressentem do espírito, diremos tradicional, com canteiros de contornos inspirados na forma ovalóide, uma espécie de transição entre os modelos ingleses e a novidade afetada. Roberto pensou logo no lançamento de formas novas que se adaptassem à dramaticidade da paisagem tropical e dentro do paraíso infernal da nossa flora amadureciam suas idéias.

Sua diretriz formal foi a consideração e a reconsideração da flora brasileira desconhecida, como também a inclusão da flora de outras regiões tropicais, para enriquecer a flora local, como sucedeu na época colonial.

Recordaremos a mais célebre, a Palma Imperial (*Roystonea oleracea*) importada das Antilhas em 1808 por D. João VI e plantada no então recém inaugurado Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

Burle Marx serviu-se dessa planta, que alcança 30 metros de altura, para formar uma arquitetura de efeito estupefaciente.

Aquilo que admiramos em Burle Marx, é a sua excepcional qualidade de organizador, indispensável num atelier do gênero, sem o que a



Vista do Lago com as plantas aquáticas, no Parque Del Este, Caracas.

mais esplêndida idéia se desvaneceria no vago e no genérico. E organizar à distância: da Califórnia a São Paulo, de Bruxelas a Cuba; agora da Venezuela, onde está dirigindo um grupo de arquitetos e botânicos associados na construção do espetacular Parque do Este de Caracas.

Burle Marx trabalha, também, com os jovens arquitetos Maurício Monte, Júlio Pessolani, John Stoddart, Fernando Taborda. É o caso de se recordar aqui dois de seus alunos e colaboradores: Haroldo Barroso e o israelense Zvi Dekel.

Mente clara, simplificador de problemas reduzidos a esquemas elementares, contemplador de paisagens com fantasia de artista e com gosto pelo imprevisto e ocasional, unindo fecundidade de raciocínio e felicidade de achar, ele é capaz de confraternizar com a flora e com boas maneiras, fragmentá-la, reelaborá-la, modificá-la e recompô-la em novos organismos, reconduzindo-a e enxertando-a em pedras monumentais, abrindo-lhe novos caminhos, levando-a às margens de um curso d'água ou em volta de uma cascata.

No que se refere ao jardim, o mundo continua romântico: encontrado o tema, deve-se desenvolvê-lo, distinguindo o espiritual, o sensível e o mecânico. A mesma emocionante empresa, talvez ainda mais emocionante que a recomposição paisagística, que os pré-impressionistas executaram com os infinitos detalhes e formas e coloridos desenhados do original nas campanhas inglesas. Estes procuravam representar na pintura a natureza duma paisagem ideal;

Burle Marx com um processo análogo, representa numa recomposta e viva natureza, os elementos recolhidos na exploração da selva tropical, dando-lhes sua própria forma. O resultado é o mesmo de um pintor; não por casualidade começou a exercitar-se nesta arte e ainda hoje se isola para ficar "tête à tête" com a sedução de uma tela.

Quando começou, era o post-cubismo que sugeria motivos para a sua genialidade; depois foi o geometrismo e pagou o seu tributo à moda do concretismo; todavia, desenvolve de preferência a forma como a encontra cada manhã na natureza, nas linhas curvas e na liberdade das raízes irracionais intrincadas de uma árvore. Atraído por todas as experiências, participa de todas as vanguardas, não por ecletismo mas principalmente por afinidade espiritual com a obstinada procura do novo quociente e não escandalizado pelo fato de que a arte de hoje se fabrica também com palavras de manifestos e títulos alquimistas.

Burle Marx é uma pessoa espirituosa, urbaníssima, com a prerrogativa de usufruir de uma cultura conciliadora do humanismo e desta espécie de tumulto de romantismo junto às pândegas bizantinas deste fim de era: por isso sabe adaptar-se e adquirir "savoir faire" e cultura, com o garbo que o verdadeiro senhor mostra nas situações imprevistas, para seu decôro.

Todos sabem que o artista acostumado a inovar, desenformar as excentricidades formais, os pressu-

postos de uma avançada estética na suspeita e indolente república das artes super-populadas de gente que se deixa levar, é destinado, à medida que a sorte aumenta, a ser primeiro copiado, depois imitado e conseqüentemente combatido.

São estes tipos que nas escolas de todos os países e de todos os tempos articulam o fenômeno do maneirismo. Infelizmente, a sorte encontrada por ele está gerando no Brasil o maneirismo à Burle Marx. No setor de jardins, isto adveio também na Inglaterra, em 1700.

Ele assiste ao pulular de paisagistas que se improvisam no trabalho armados de santa ignorância; o homem do mundo sorri-lhes, amavelmente.

Uma recente visita feita aos jardins de Burle Marx, nos férteis arredores do Rio de Janeiro, persuadiu-nos que a arte de construir tem cada vez mais necessidade de união com a flora. Wright e Neutra nos ensinam isso magistralmente.

Pode-se observar que quarteirões inteiros da recente arquitetura eclética, fruto do cruzamento entre o pretencioso e a manipulação dos estilos, por exemplo, o famoso Jardim América de São Paulo, foram salvos pelo verde que tem a mágica capacidade de chamar a atenção sobre si fazendo passar para segundo plano o espetáculo penoso das fachadas tipo Parthenon com colunas ímpares. Uma sebe, um grupo de vegetação, uma mancha de flores têm o poder de dar tom a uma casa.

No Brasil se assiste a um fenômeno curioso: o amor cívico pela na-



Roberto Burle Marx e o Embaixador Lobo, numa exposição de arquitetura.

tureza é tão grande quanto os delitos botânicos do desbravamento das florestas. Cada mercado tem suas floristas, as casas são sempre adornadas com flôres, até a mais modesta casa de terra batida tem na parede uma lata florida. Mas o reverso da medalha é a progressiva destruição das florestas.

Burle Marx não perde nenhuma ocasião de bater-se em favor da preservação da flora: ele não limita o seu trabalho à arquitetura paisagística, à idéia de construir pensando no complemento verde, mas amplia o problema a uma consideração de origem geral, à recuperação do incomensurável patrimônio florestal brasileiro. Deriva deste modo de pensar, o respeito imediato e a valorização de tudo que encontra no local quando é chamado a criar um jardim.

A sua "machine à émotions" trabalha sempre com o entusiasmo da primeira vez, imaginando o fausto, o singular, a idéia surpreendente que entretanto quase sempre deve ser discutida com o cliente e deve atravessar as imagináveis discussões deixadas ao critério do gosto e das despesas, tanto que o cliente torna-se em certo sentido um colaborador, sem mencionar que dele depende mais tarde o futuro do jardim.

Já falamos como a arte do jardim é semovente e imprevisível, pois sua conservação depende de fatores e extravagâncias climáticas. Acompanhando Burle Marx nas visitas aos seus trabalhos, compreende-se qual seja a condição e a dependência desta intervenção harmonizadora

na natureza. Um jardim varia continuamente aos olhos do seu conservador; qualquer coisa que lembra a fantasmagoria, na qual imaginação e a ajuda da fantasia colaboram para a conclusão da nossa impressão.

Certa vez, ele olhou num parque algumas folhas amareladas sobre ramos de um "Ficus elastica" e nos mostrou a esplêndida e fria cor dourada, quase o tom de ouro saído de fusão, que se destacava num amontoado de outras folhas em vias de amarelar o verde. Uma simples observação que nos sugeriu outras maneiras de considerar um jardim, a constituição cambiante das coisas destinadas a envelhecer e a desaparecer, o seu existir na parábola natural.

Disso vem outra consideração: quanto tempo dura a construção de um jardim e quanto dura um jardim? Zuella na Ilha Bela sobre o Lago Maggiore, começou em 1622 e terminou em 1672. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, depois de sete anos, está ainda em construção: o jardim de Burle Marx destinado a circundá-lo está agora apenas em vias de formação o que faz prever um decênio para completá-lo definitivamente.

A um jardineiro acontecem trabalhos de vários gêneros: das pequenas áreas das vilas na cidade que implicam em verdadeiras acrobacias de construção, aos vastos espaços das vilas no campo onde Burle Marx se sente à vontade e dá amplitude a grandes projetos.

Durante sua vida profissional coube-lhe uma vez um trabalho entu-

siasmante, daqueles que chegam como inesperados prêmios a um artista: a criação numa pequena ilha no Jardim Zoológico do Rio de Janeiro, dum protótipo de "habitat" para pássaros característicos da região pantanosa da Guanabara. O saneamento dessa baía com a progressiva eliminação dos pântanos estava destruindo a vida natural que ali havia; assim, o diretor do Jardim pensou na formação desse "habitat" e Burle Marx foi chamado para colaborar: experiência única de um jardim não destinado ao prazer do homem mas à vida dos animais.

De qualquer modo a experiência de um verdadeiro artista como Burle Marx, parece-nos notável e atual. Para quem entende a vastidão e a atualidade destes problemas e sabe ver através de um pequeno caso a posição humana no recinto da natureza, Burle Marx supera o interesse contingente do arquiteto de jardins para ganhar a consideração de um personagem do humanismo americano que um dia ou outro deverá determinar-se. Indicaremos Burle Marx, pela sua originalidade de inovação na arte do jardim, como um elemento digno de ser ainda mais conhecido no mundo: é a finalidade desta monografia.

N. da R. — O presente artigo, é uma síntese da introdução do livro «Os Jardins tropicais de Burle Marx», de autoria do ilustre diretor do Museu de Arte de S. Paulo, recentemente editado nos Estados Unidos, na Inglaterra, na Alemanha, na Itália, na Holanda e no Brasil pela Colibris Editora Ltda. e distribuída no país pela Livraria Kosmos Editora.



Gravura francesa do XV século.

Jardins e parques europeus

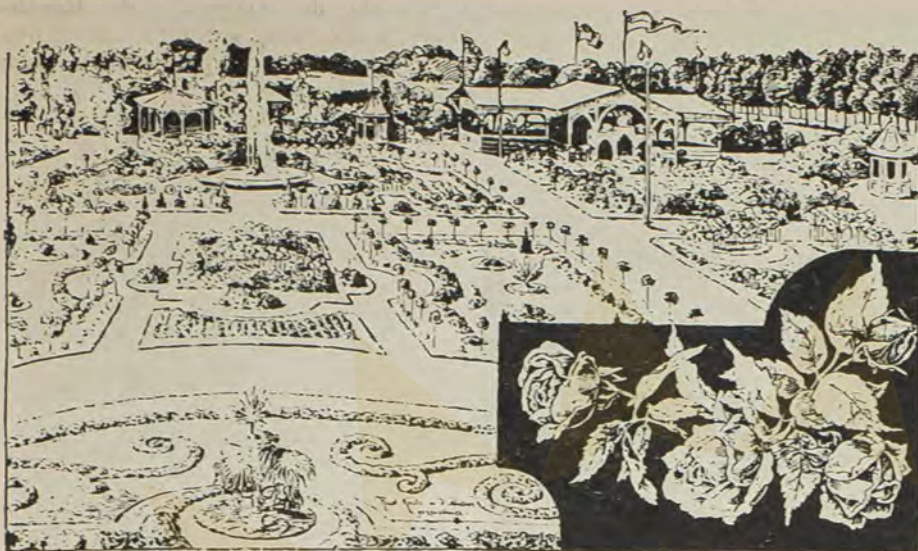
Ao novo sentimento da natureza juntou-se no século dezoito na Europa a divulgação do Jardim Inglês, com o que se produziu uma extraordinária valorização das flôres, plantas e jardins.

No ritmo em crescendo dos primeiros catálogos de plantas do "Capitulare de villis vel curtis imperialis", desde a Ordenação publicada por Luiz o Piedoso, em 795 e, em maior parte, dedicada a Carlos Magno, até o comêço do século dezanove, situaram-se vários marcos. Cabe mencioná-los aqui: o mais antigo trabalho sôbre jardins, o "Hortulus", do abade Walahfried Strabo, do claustro de Reichenau, cêrca de

825; a memória sôbre a horticul-tura de Erfurt, do arcebispo Adalberto de Mainz, por 1133; as descrições de jardins e plantas do filósofo, teólogo e naturalista Alberto Magno (1193-1280), a fundação da união dos jardineiros em inúmeras cidadezinhas entre Basileia e Lübeck, de 1268 a 1370; o primeiro jardim botânico, do farmacêutico Angelus de Florentina, em Praga, cêrca de 1360; a primeira pintura de jardins, o "Paradiesgärtlein" (o pequeno jardim paradisíaco) do pintor do Reno Médio, por volta de 1420, imagem do jardim vivo e símbolo da essência mística do jardim.

No fim da Idade Média, com a passagem para a Renascença, as grandes arquiteturas que chegam ao período do Barroco, incluem sempre a criação dos jardins. Entretanto, na Alemanha iniciara-se, em plena Renascença, com os primeiros herbários e livros sôbre jardins, um vasto repositório de conhecimentos de numerosas espécies de plantas, oriundas de países conhecidos ou recém-descobertos.

Dessa atividade tôda decorreram as exposições de flôres e plantas, em que pequenas corporações concorriam, apresentando os resultados do trabalho criador nos parques e jardins, ao lado da produção da



Exposição de Rosas, plantas e flô-
res em 1897, em Frankfort s/Meno.
No fundo, um pavilhão para Banda
de Música. Desenho de Rudolf
Koch, Arquivo do Estado, Frankfort
s/Meno.



“Bagatelle”, papel pintado para pa-
rede, do tempo do “Directoire”.

Jardineiro trabalhando no parque do Castelo Saint Fargeau (Yonne,
França), Gravura de cêrca de 1750.





“Escola de Árvores”, de Booths, cêrca de 1810; segundo uma aquarela do Arquivo do Estado de Hamburgo, Alemanha.



Parque do Castelo Ermenoville, França. (Gravura colorida do tempo romântico).

insipiente indústria e da agricultura. Dêsse passo, nasceram as exposições industriais, que são assinaladas em 1756, em Londres, em 1791, em Praga, em 1798, em Paris, em 1822 em Berlim.

Cresceu, extraordinariamente, a atividade das exposições, e em 1843 em Berlim havia o recorde, espantoso para o tempo, de 3.040 expositores. Em Londres, a exposição internacional de 1851 estimulou outras no continente.

Mas o intuito de fazer da exposição uma obra artística total vai ser verificado na exposição mundial de 1867, quando em tórno de um jardim exótico como seu núcleo, mostrando-se plantas de todo mundo, ergueram-se construções de ferro e vidro. O parque transforma-se em terreno de exposição.

Em 1865, no parque de “Flora”, Colônia, realizado conforme uma sugestão de J. P. Lenné, realizava-se uma exposição provincial de jardinagem.

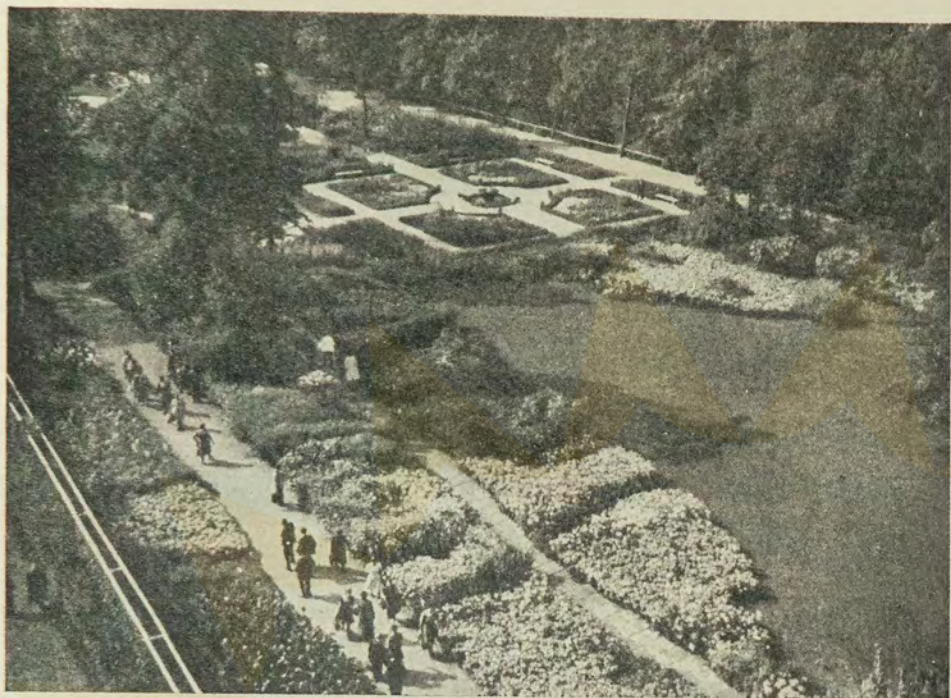
Sem a ciência e a técnica não teria sido possível o desenvolvimento que vimos assinalando. Tudo partiu do conhecimento da botânica destinado ao jardim.

Com a primeira exposição de flôres efetuada no continente europeu, em 1809, em Gant (Bélgica), manifestou-se o primeiro impulso para a formação de exposições permanentes de flôres. Tendo sido anteriormente os príncipes, nas suas áreas de domínio, e os círculos abastados da burguesia nascente, mediante os seus jardineiros, os grandes estimuladores do cultivo de plantas em estufas, depois de

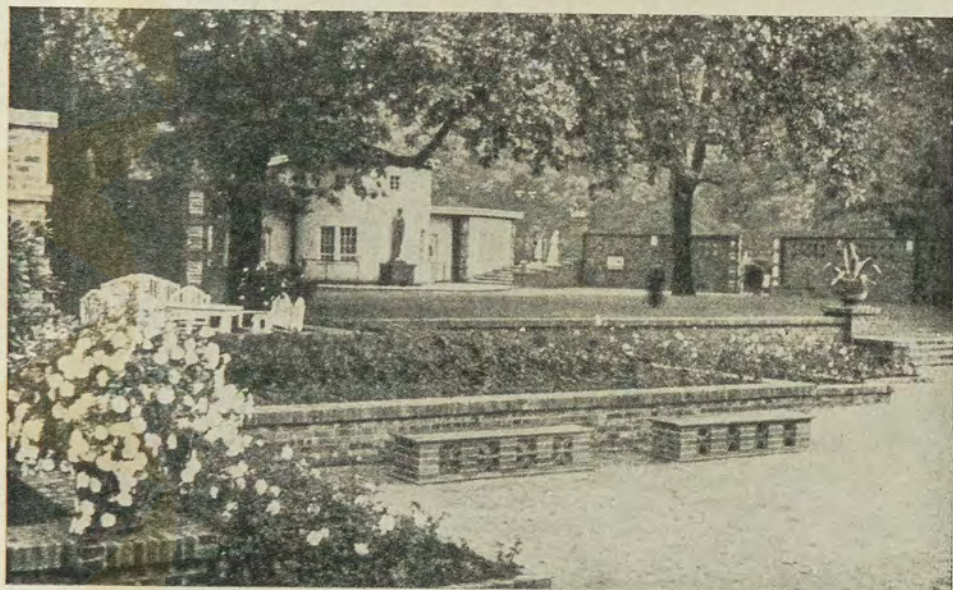
1822, Berlim se mostrou um grande centro dessa atividade. Ali se fez a “União para o incremento da jardinagem nos Estados Prussianos Reais”.

Estava lançado o germe do grande desenvolvimento ulterior, levado adiante também por via das exposições. Adquiriu-se a grande noção do significado social das exposições de jardins. Diferentes governos municipais, a exemplo do de Hamburgo, com a exposição industrial de 1889 e da exposição geral de jardins, em 1897, decidiram também manter no futuro os recintos ligados às exposições como parques permanentes.

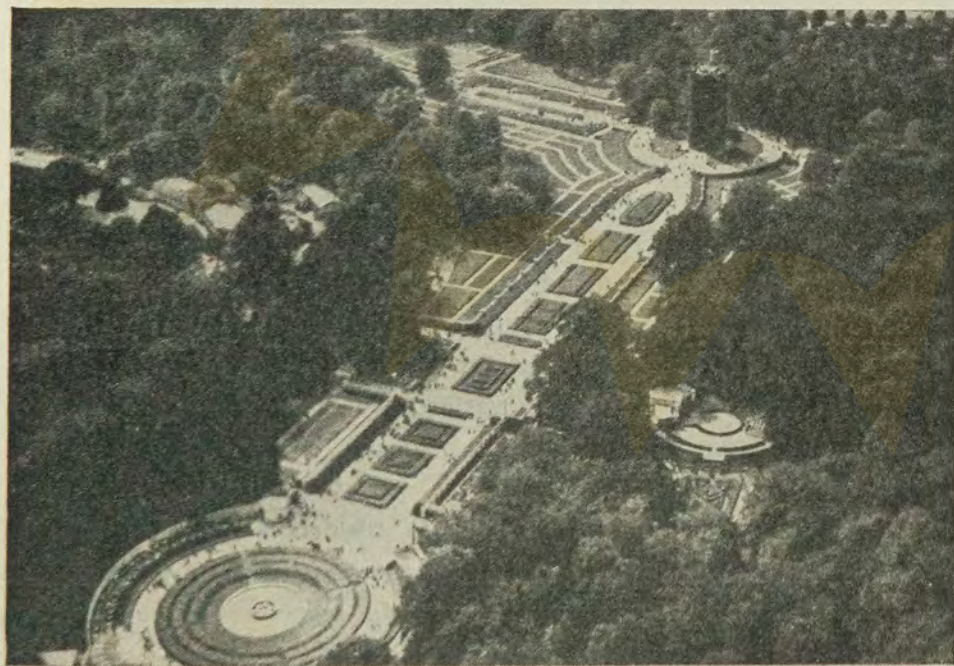
A Bienal de Veneza ocupou os Giardini e na linha da tradição a Trienal de Milão instalou-se no Parque Scipião.

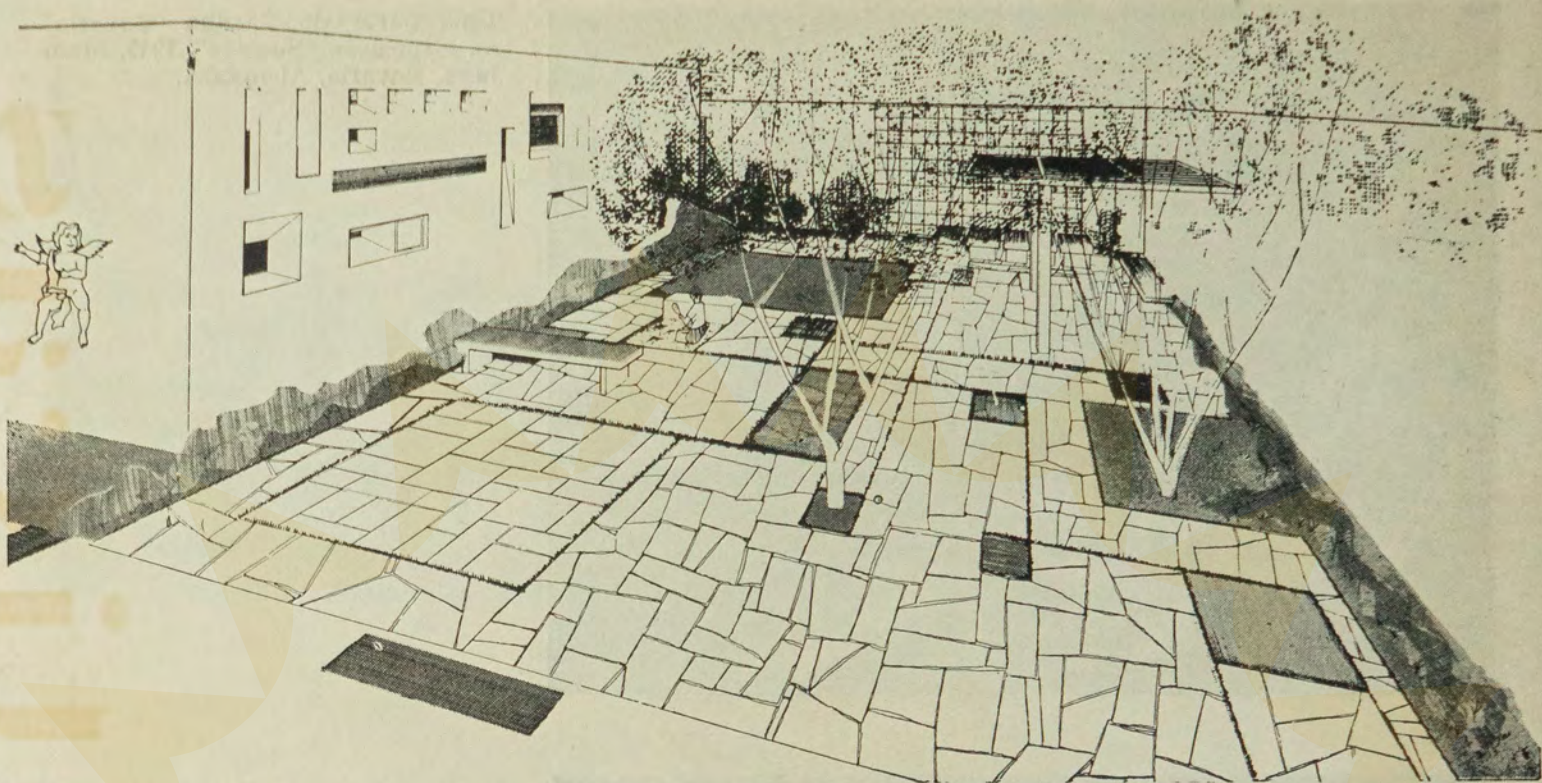


Uma parte do Jardim "Bavaria", na Exposição "Süwega", 1949, Starnberg, Bavaria, Alemanha.



Exposição de Ajardinamento em Dresde, 1926. O grande jardim de rosas. Em cima, o teatro ao ar livre em Eichenhain, em baixo o jardim de verão com os campos de flôres. Projeto: Gustavo Allinger, Berlim, Alemanha.





Ante-projeto do jardim da residência do sr. Ilzo Vianna. Santos, Est. de S. Paulo. Perspectiva do terraço.

Arquitetura de exteriores

arq. Miranda Martinelli Magnoli

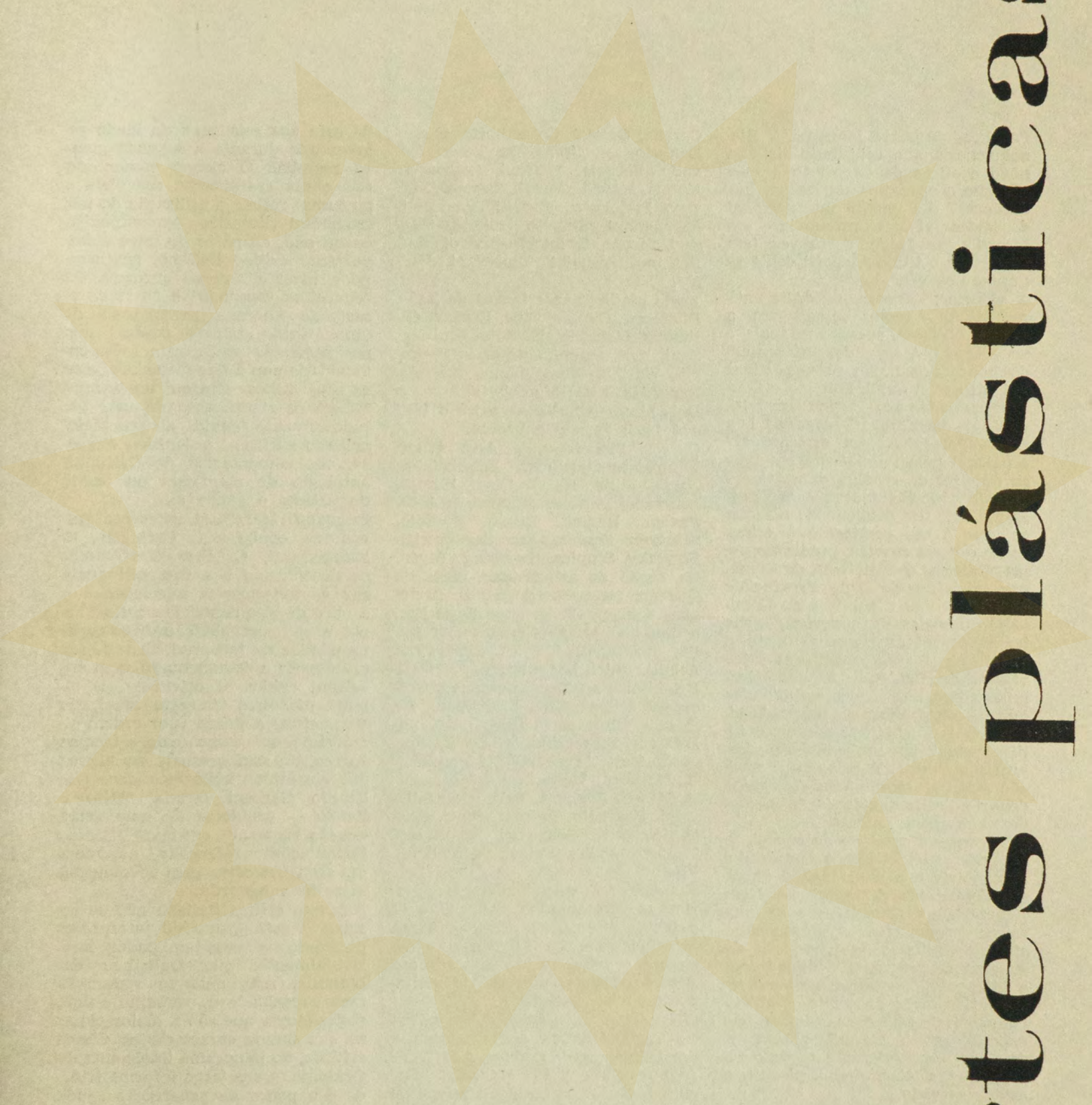
Publicamos nesta página um projeto de arquitetura de exteriores de pequenas áreas isoladas em residência de programa muito extenso.

Pelo fato da residência destinar-se a família com 5 crianças, a área posterior foi destinada a pátio das mesmas: automaticamente chegou-se a ampla pavimentação, em pedras de ardósia (regulares) com incrustações de área gramada, caixa de areia, pequenas zonas de "horta" para crianças, e piso em granito polido para dansas.

O pequeno pátio junto à sala de jantar, por se tratar de área de efeito visual foi tratado usando-se ao máximo ondulações de terra e variações de texturas de plantas rasteiras. Ao fundo será colocada peça escultórica antiga brasileira.

O pátio interno, núcleo da residência, terá peças escultóricas de alto valor sobre piso em seixos brancos, soltos e pedras graníticas cinza. As respectivas plantas estão reproduzidas na página 90.

artes plásticas



Aspectos da arte contemporânea

Mostra Internacional em L'Aquila, Itália

Mario Barata

Paralela, de certa maneira, à Bienal veneziana e utilizando sistema novo e eficaz de exposição e seleção que a aproxima da Documenta de Cassel, é a mostra internacional de artes visuais promovida em L'Aquila, na Itália, desta vez (em 1963) com o título "Aspetti dell'Arte Contemporanea".

A anterior, denominada "Alternative Attuali" (com homenagem a Burri) obtivera sucesso no país e no exterior. A segunda, apresentando homenagens, em retrospectivas antológicas, a Cagli, Fontana e Quaroni, cuidadas por Enrico Crispolti, Antônio Bandeira, S. Benedetti e Paolo Portoghesi foi certamente excepcional pela inteligência e agudeza sensível da escolha das obras e da redação dos textos exegéticos. Raramente um catálogo de resenha coletiva é tão pertinente e eficaz como o desta mostra, publicado pelas "Edizioni dell'Ateneo", de Roma, por iniciativa do Ente Provinciale del Turismo de L'Aquila e do Comité Organizador da exposição. Seus textos levantam exaustivamente o estado atual quase febril das artes visuais do Ocidente, no seu dinamismo interno e nas possibilidades que oferece reflexão crítica. A leitura do belo catálogo é mesmo indispensável ao conhecimento dos atuais métodos de trabalho e posição cultural renovadora da crítica de arte italiana, através de alguns de seus novos valores.

Não conheço catálogo de exposição de arte moderna com o sentido documentário e a segurança e erudição de exérese, deste volume. Nem Veneza, nem Cassel, nem os museus norteamericanos, possuem-no similar. Aplica-se aqui a fusão do sistema de crítica "filosófica" com a utilização do documentalismo informativo mais completo e objetivo possível. Daí os caminhos que os catálogos de L'Aquila abrem para a cultura moderna e o vasto futuro que a eles, como pioneiros, está reservado.

A resenha contava com as seguintes partes:

Exemplos de gravura contemporânea: Guarreschi, Hoelme, Kalinowski.

Antologia do novo desenho italiano: Adami, Aricó, Bergolli, Canonico,

Carena, Ceretti, Colombotto, Rosso Dangelo, Del Greco, Del Pezzo, Devalle, Fergola, Ferroni, Gribaudo, Notari, Novelli, Perilli, Persico, Olivero Pistoletto, Pozzati, Recalcatti, Romagnoni, Rosello Rotella, Ruggeri, Saroni, Savinio, Scanavino, Sofiantino, Somaini, Trubbiani, Vacchi.

Treze pintores americanos de hoje: Bontecou, Copley, Dine, Durkee, Gironella, Lichtenstein, Rauschenberg, Saul, Télémaque, Thibaud, Twombly, Warhol, Wesselmann.

Recordação de Réquichot:

Dois pintores italianos entre o 1947 e o 1963: Fieschi e Vacchi.

Outros Pioneiros da Arte Atual: Baumeister, Bellmer, Buchheister, Farfa, Fillia, K. O. Götz, Hérolde, Mannucci, Alberto Martini, Melotti, Paalen, Radice, Rosso, Savinio, Schröder Sonnenstern, Servranckx, Stryksy, Stupica, Svanberg, Toyen. Na seção de arquitetura, além de Quaroni (apresentado por P. Portoghesi) estão, sob o título de **O Empenho das Novas Gerações na Itália**, documentados trabalhos de: Achilli, Aulenti, Aymonimo, Belotti, Brigidini, Canella, Capobianco, Ceccarelli, Crosta, Dall'Olio, Dardi, De Rossi, Dezzi-Bardeschi, D'Isola, D'Olivo, Fiorentino, Gabetti, Gregotti, Isola, Magistretti, Mangiarotti, Mattioni, Meneghetto, Morassutti, Mosso, Pagliara, Pellegrin, Pellegrini, Polesello, Raineri, Ricci, Rossi, Saivoli, Semerani, Stoppino, Tentori, Valle, Valori, Vercelloni, Viganó.

Note-se, entre os artistas norte-americanos apresentados, Rauschenberg e Lichtenstein, colocados após em evidência na XXXII Bienal veneziana e o primeiro já destacado em Bienal paulista, através de visita-conferência, que fiz.

Além dos comentários sobre obras de Cagli, escritos com agudeza e pertinência por Crispolti, referindo-se por vezes a René Guilly, Marchiori e outros, estão transcritos prefácios e textos vários do pintor e extratos para uma antologia de críticas sobre o artista.

Também coube a Crispolti estudar a obra surpreendente e vivíssima de Lúcio Fontana, nascido em Rosário de Santa Fé, na Argentina, de on-

de saiu aos seis anos de idade regressando durante a segunda guerra mundial. O elenco comentado das obras (esculturas, desenhos e pinturas) reflete a utilização de instrumental filosófico, fenomenológico ou não, de parte do novo e importante crítico italiano, em campo e nível altamente europeu. Os "conceitos espaciais" e as "naturezas" de Fontana revestem-se de uma atitude criadora pessoal, que nas segundas prefiguram a espontaneidade **pop** e nos primeiros, com os seus talhos, atingem um campo atuante e significativo de arte paradoxalmente (devido ao seu racionalismo evidente) pré-mítico. Segue-se, aos comentários de Crispolti, antologia de manifesta ou textos do artista e sobre ele.

Enquanto Marchiori apresenta gravadores, coube a L. Carluccio, E. Sanguinetti, O. Ferrari tratarem os desenhistas e a Crispolti analisar os americanos selecionados e a obra de Réquichot, Fieschi e Vacchi e sua contribuição e situação na poética do **informal**, além de ter examinado e documentado, com antologia crítica, a atividade de alguns pioneiros da arte atual, de Baumeister e Toyen (por ordem alfabética), em grupo onde a técnica surrealista está presente em alguns dos elementos mais fecundos.

Emílio Garroni estuda "**Mito e Razão — problema de uma reabilitação racional**", em texto onde as formulações reflexivas assumem um tom filosófico bem adequado à arte de vanguarda.

A jovem crítica italiana não se resume a este grupo de interpretes profundos e bem equipados intelectualmente, que trabalhou em L'Aquila, mas nele se vislumbra uma capacidade de trabalho e uma metodologia que são a maior riqueza e a maior característica desses críticos, no panorama intelectual do Ocidente. A sua larga informatividade e o poder de penetração aguda de que sua cultura é dotada, fazem de sua atividade um protótipo raro e de bastante futuro, devido à eficácia e ao fascínio cultural que são dotados, na vocação de análise fiel e lúcida, mas ampla e viva, da obra de arte.

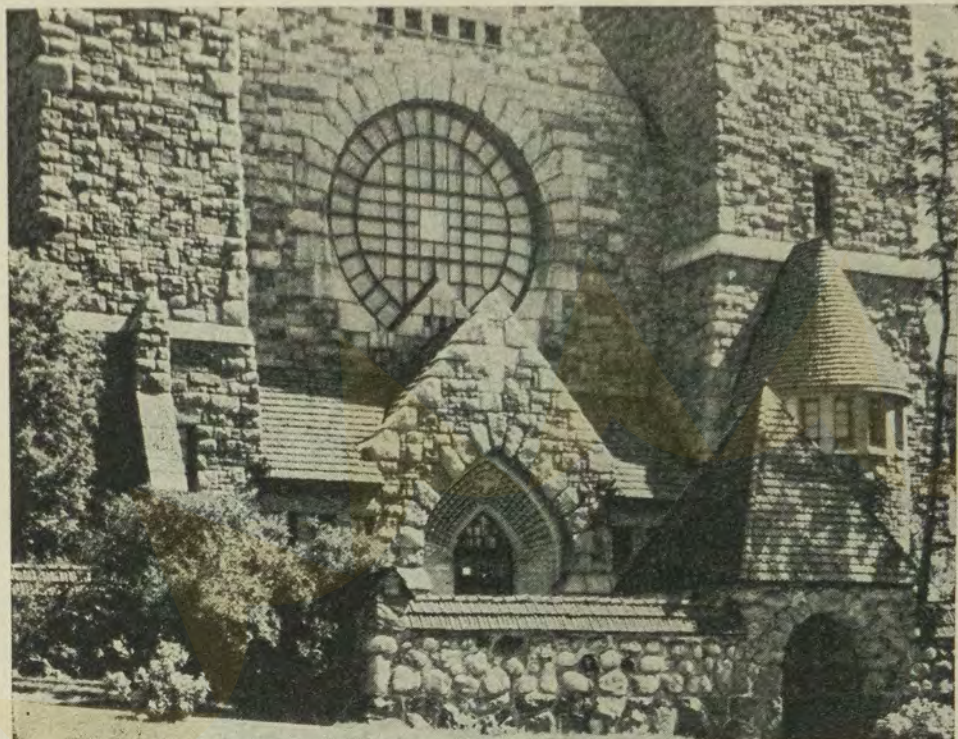
A direita: Castelo medieval “Ola-
vinliuna”, século XV. Em baixo:
Igreja de Hattula, século XIV.



Visão histórica
da
arquitetura
finlandesa

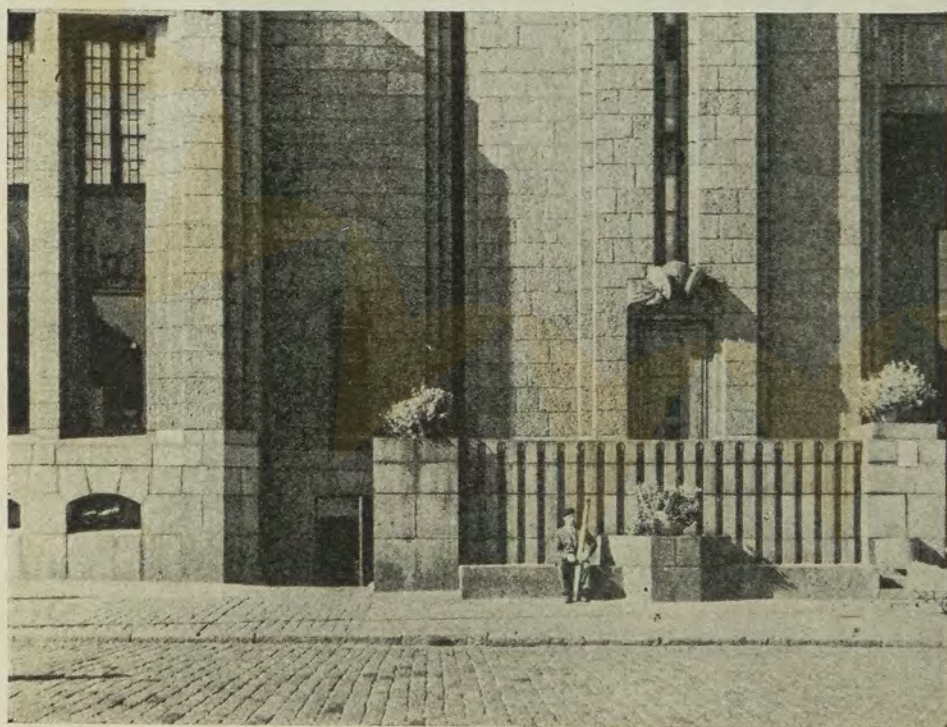
José Geraldo Vieira





Lars Sonck, Catedral de Tampere, 1902-1907.

Eliel Saarinen, Estação Central de Helsinque, 1906-1914.



Não foi nas duas últimas Bienais de Arte de São Paulo que nos familiarizamos com a arquitetura finlandesa, tanto a exportável (como no caso da "Maison Carré" de Elissa e Alvar Aalto construída em Bazoches, na França) quanto à irremovível (como as realizações de Arno Savela e Erkki Kairamo). Vi-mo-la de relance quando ela nos surgiu dispersa na tarde em que sobrevoamos a tundra, o labirinto de lagos e a gafurinha dos pinhais antes de descermos em Helsinque. A impressão foi duma tela horizontal de John Marin tendo como braços de cavalete os lagos Enara e Saima. Tela antiquíssima, pintada por primitivos artistas uralo-altáicos, hirsutos como os magiares e atravancados como os samoiedos. Para nós, do Trópico, a Finlândia vista da escotilha dum quadrimotor lembra um pouco o nosso Pantanal no inverno. Só que com a catadura nórdica aqui e acolá ainda impregnada de fâneros medievais; pois que nas ribanceiras sôbre rios ou sôbre o golfo de Botnia surgem de vez em quando torreões e barbacãs, como os do castelo Olavinlinn, ou cumieiras como a da igreja de Tyrva, ambos com a arrogância duma arte nacional vetusta situada entre a pauta ortodoxa eslava e a clave orográfica sueca.

País pequeno e de pouca densidade demográfica, tem contudo uma natureza bem peculiar como que indicando de antemão aos habitantes os módulos da sua arquitetura, desde os centros urbanos maciços até as esparsas unidades-moradias.

Disse bem Nils Erik Wickberg que as vagas de estilos civilizados da Europa têm batido como inúteis ressacas nos flancos das ilhas Alan e da península; repele-as a resistência telúrica da terra e anula-a o senso romântico e ao mesmo tempo racionalista do povo que sempre conheceu a liberdade individual quando nem sempre a nacional.

Região de ecologia própria, conforme prova o Kalevala, e de espiritualidade sensível, conforme prova o diapasão de Sibelius, a Finlândia, ante a oferta de ar, água, terra e fogo de seus arquipélagos, litorais, lagos e florestas, com cidades arcaicas como Turku parecendo burgos lacustres, sempre permaneceu poupada, intata e infiltrável em sua essência e, conseqüentemente, em sua arte. E quando, não faz muito tempo, resolveu pôr em ritmo de baterias conjugadas as suas cidades, modernizando-as, não o fez em teor artificial de "maquete" e sim prevendo-lhes a organicidade funcional, humana, coletiva, tendo em vista o consenso utilitarista. Para tanto dispunha dentre os elementos de sua cultura e da sua técnica, de personalidades co-



arq. A. Blamstedt, Grupo de viviendas "Ketju", em Tapiola, 1954.

mo Saarinen, Toivo Jantti, Korhonen, Viljo Revell e Alvar Aalto. E estes agiram sucessivamente quando não simultaneamente como batteadores de resíduos de lagos que, após centrifugar minérios, com eles construísssem residências, pavilhões, conjuntos, capelas, escolas, institutos, estádios, usinas, fábricas e universidades de modo a que tudo isso se coadunasse assim, pela origem e pela sequência, bem como pela analogia, com a natureza que lhe era a base e o interstício, a criação, enfim.

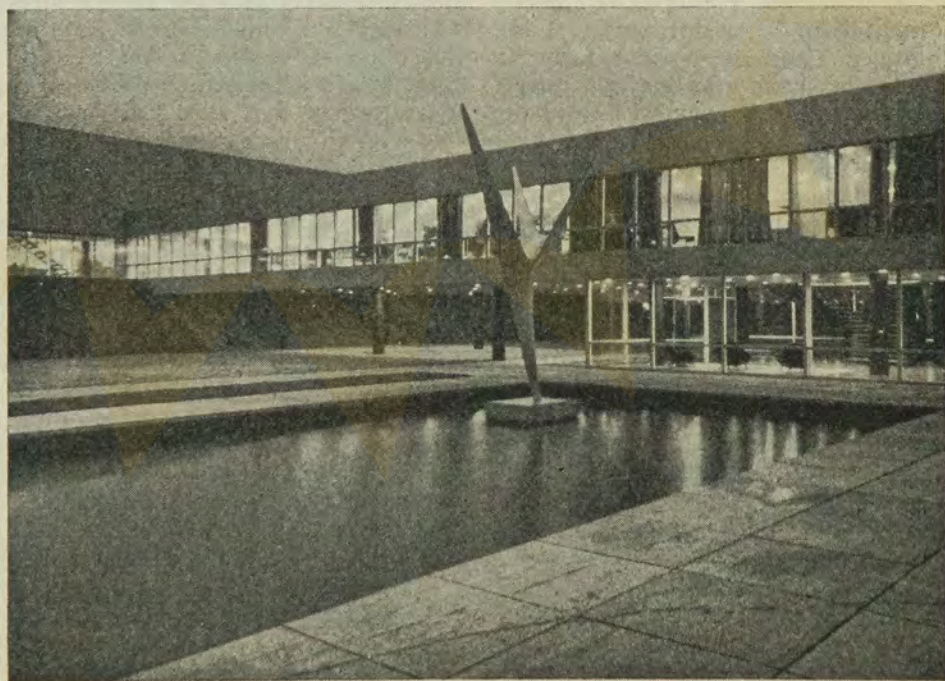
Em síntese se pode dizer, do ponto de vista plástico, que o "make up" da nova efígie arquitetônica finlandesa não provém apenas da natureza; dizer isso seria um lugar-comum à la Palisse; mas que, sobretudo, se integra na paisagem como

as formas numa composição plástica sobre uma tela se integram nas estruturas cromáticas do suporte previamente sensibilizado.

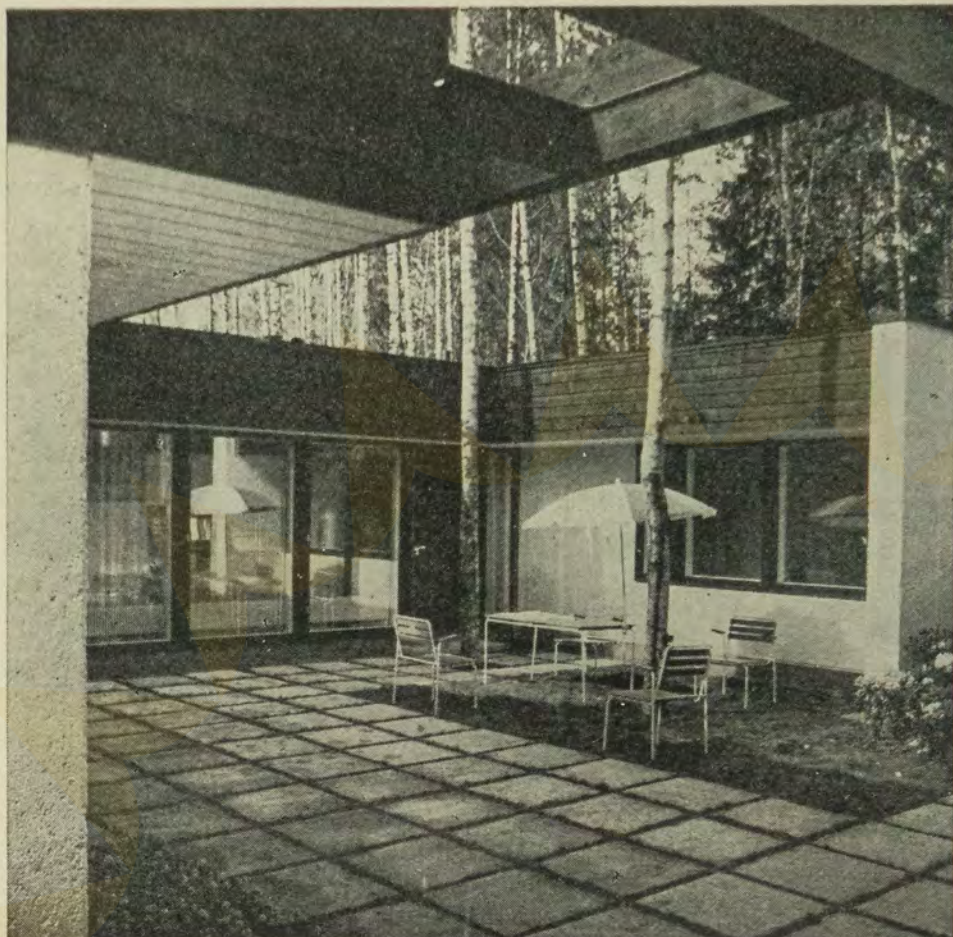
Eis porque razão constitui acontecimento de alta importância e utilidade sob múltiplos aspectos a exposição de arquitetura finlandesa instalada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Pavilhão Armando Arruda Pereira, no Ibirapuera). A montagem das fotografias, dos painéis e das plantas, a cargo de Bengt Lundsten, em admirável mas dispendiosa flexibilidade, não visa a criar ambiência atrativa de finalidade turística mediante cartazes, e sim o seu estrito intento é de teor didático, de empostação universitária. Sendo esta nossa secção de HABITAT a de Artes Plásticas e não a

de Arquitetura, que a antecede, é evidente que aqui procuraremos comentar o conjunto arquitetônico e urbanístico finlandês da atual mostra através apenas duma dioptria essencialmente plástica.

Por certo nos sentiríamos mais à vontade se nos coubesse analisar a pintura ecológica e nacionalista de Kallela, Edelfelt e Schjerfbeck; ou a escultura maciça e retórica de Aaltonen, Hiltunen e Haivaoja, destacando-lhes as matrizes lendárias e arcaicas — as runas do Kalevala e as baladas de Sibelius — como coadunação básica e analógica com a Finlândia dos rios e dos lagos, dos abetos e dos freixos, das bétulas e dos pinhos, dos alces e das renas, das anêmonas azuis primaverais e das estalas de neve em que o inverno transforma sempre os



arq. Viljo Revell, Fábrica têxtil "Kudeneule", Hanko, 1957.



Ao lado: arq. Pentti Ahola, Casa com pátio "Haka", em Tapiola, 1962. Em baixo: arq. Viljo Revell e equipe, Projeto do edifício da Municipalidade, Toronto, Canadá, 1959.



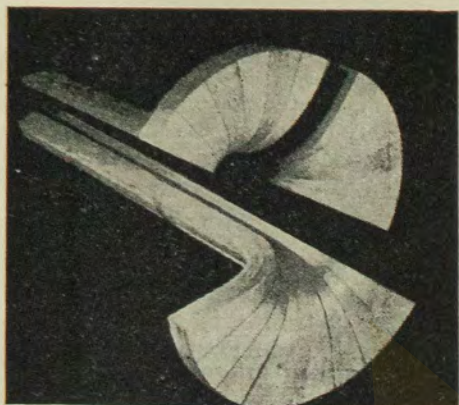
espruces. Mas diz com razão Walter Zanini que o nosso diálogo mais simétrico e silogístico com a Finlândia é através da arquitetura; e isso por motivos contemporâneos óbvios. Tenta-nos, portanto, antes do levantamento didático da presente sintaxe nacional e internacional da arquitetura finlandesa, evocar primeiro aqueles períodos não diremos pré-históricos nem pagãos, porém de catadura ainda medieval, em madeira e em pedra, cuja semântica severa inspirada em certa percentagem, ulteriormente, Lars Sondk e Erik Bryggman; fazendo o primeiro coadunar a efígie quase de catacumba da secular igreja de Hattula, por exemplo, com a bossagem áspera e bruta da fachada e dos flancos da catedral de Tampere; fazendo o segundo valer-se depois dessas transfigurações para projetar a capela funerária de Turku. Bem sabemos, outrossim, que a estação ferroviária de Helsinque, com seu romantismo majestoso de cenário de ópera wagneriana, é apenas tataravó caduca da planta para o edifício da municipalidade de Toronto, assim como um aldeão da Lapônia, com a sua rena, é antepassado carismático dum estudante de universidade se especializando em eletrônica e cibernética. Esta imagem nos serve de plataforma para as considerações que se seguem.

Evidentemente um turista não espera encontrar apenas na Finlândia de hoje, como ápice geográfico do Ocidente, aqueles aspectos obsoletos de Porvoo, com seus pitorescos edifícios de madeira cantados pelo poeta nacional Runeberg, aquelas vivendas armadas com troncos de bétulas, ou aquela catedral do século XV com alizares de pedra. Isso será apenas eventual remanescente ecológico e histórico, tal como o chalé com corações pintados nas portas e janelas lá no Tirol. O que a Finlândia oferece hoje em dia à comodidade da sua rala demografia e à confiança dos clientes estrangeiros é a sua atual capacidade nacional e internacional para uma arquitetura específica, de alto sentido orgânico, funcional, sociológico e estético, cujas variantes e padrões se caracterizam por extraordinária sintaxe técnica e por excelente semântica plástica. Enfim, por sua capacidade em produzir uma arquitetura inteiramente "à la page".

Se tal produção, em certas unidades ou conjuntos, provier ainda de influxos de C. L. Engel ou C. T. Hoijer, já será perempta, como em poesia os versos de Runeberg e Kivi. Mas a presente exposição no Ibirapuera prova que, partindo de influxos exógenos, das lições categóricas de Van de Velde e de Le Corbusier, a arquitetura finlande-



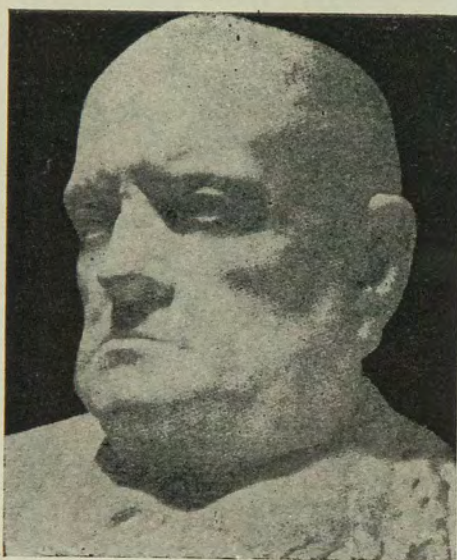
arq. Reima Pietilä, Projeto da igreja "Kaleva", Tampere, 1959.



De cima para baixo: arq. Alvar Aalto; Waino Aaltonen, "A Liberdade e a mocidade"; Kauko Rasanen, "Irmãos".

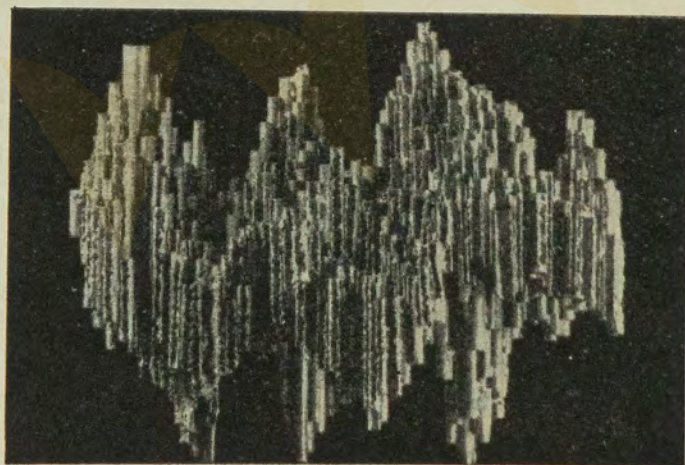


Oskari Janhiainen, "Estátua de Mikael Agricola".



Waina Aaltonen, "Jean Sibelius".

Eila Hiltunen, "Monumento a Sibelius, Helsinque".





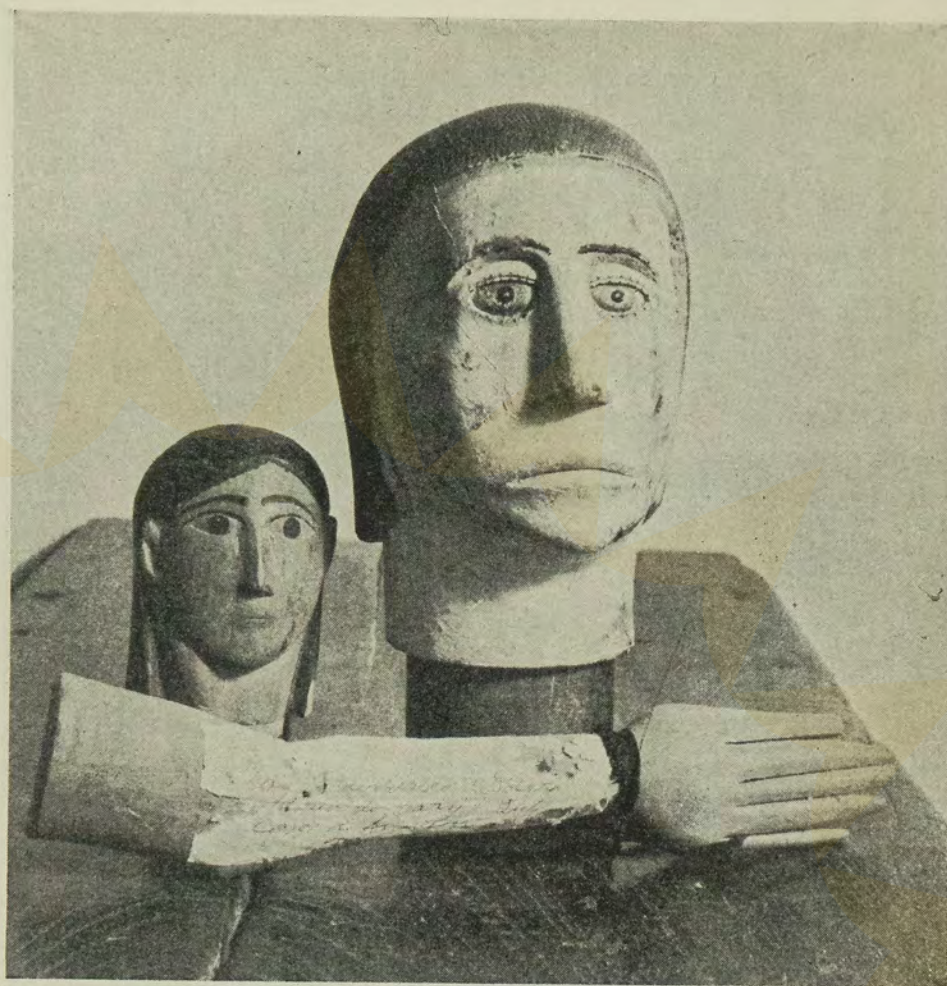
Vidros de Kaj Franck.

sa já é nacional por atributos típicos e se alitera à melhor arquitetura universal por suas soluções vanguardísticas. Isto não equivale em absoluto a sujeitar a produção da arquitetura finlandesa a standardizações estrangeiras, mesmo que se admita haver ela sido bafejada pelo sopro do Bauhaus. Antes, contudo, ela já possuía sua essência legítima, quando Saarinen, Geselius e Lindegren a levaram à Exposição Internacional de 1900 em Paris. Outrossim Lars Sonck, na primeira década deste século, integrava na imponência mística duma

catedral atributos geodésicos, rudes e arcaizantes, enquanto Saarinen, ao completar na década seguinte a estação ferroviária de Helsinque, lhe dava uma grandiosidade hierática, eivada de características nacionais em meio às massas de influxo exógeno erudito. Nova fase e novo período, portanto também novo sentido e nova mentalidade decorreriam da entrada da geração ulterior. De fato, Alvar Aalto passa a obter em sua pátria primeiramente metaplasmos de Le Corbusier (como o sanatório de Paimio) para ulteriormente e cada vez mais

chegar à organicidade dos compounds de pedra, alumínio, madeira e vidro de escolas, universidades, fábricas, hospitais e estádios. De então em diante a demarcação se desenvolve em velocidades mais livres e eclodem joias como o projeto de Viljo Rewell para a municipalidade de Toronto ou como o conjunto de casas em Tapiola, da autoria de Blomstedt. Trata-se em Helsinque, Tampere, Turku, Lahti, e até mesmo em Porvoo e Rovaniemi — cidades velhas e afastadas — da aplicação prática duma arquitetura moderna, empostada em grau notável, em que primeiro se fundem internacionalismo e nacionalismo e depois se cristalizam conceitos orgânicos e funcionais do bem-estar e da beleza. Estes ambos em sua correlação humana e social, técnica e estética.

Ora, a verdade é que essa inflorescência arquitetônica disseminada em Viipuri, em Kotka, em Hanko, em Helsinque, em Jyväskylä, em Tapiola, em Saynestsalo, etc., e da autoria de Alvar Aalto, Erik Bryggman, Viljo Rewell, Jorma Jarvi, Keijo Petaja, Aulis Blomstedt e outros, se merece ser estudada por técnicos brasileiros capacitados a fazê-lo do ponto de vista arquitetônico, também pode por um ângulo aparentemente empírico, isto é o ângulo artístico, ser comentada como realização plástica aberta, maciça, espacial, rítmica e cromática. E merece-o porque suas massas, volumes, espaços e desvãos, e principalmente os seus efeitos se harmonizam com as artes visuais de legítima cepa finlandesa de pintores como Kallala, Edelfelt e Schjerfbeck, e de escultores como Renvall, Kallio, Tohka, Hiltunen e Pullinen. Matérias alvas como o gelo que no inverno cobre os espruces, e matérias pardacentas como os troncos dos abetos que se engastam em cumieiras valeram a Aaltonen a possibilidade de esculpir a cabeça marmórea de Sibelius e a Hiltunen a possibilidade de plasmar o pope russo. Há afinidades, analogias e elos de imantação entre as artes plásticas e a arquitetura na Finlândia. E tendo em vista o nosso país tropical e imenso, posto em equação com aquela nação quase boreal e do tamanho da Inglaterra, se pode, numa mesa-redonda estabelecer, à guisa de dialética eficiente, um diálogo entre a arquitetura do Brasil e a da Finlândia, entre os criadores de Brasília e os de Lahti. E, como síntese de efeito gênero epíteto, cumpre harmonizar as vantagens para os arquitetos, os críticos, os artistas e os observadores brasileiros desta mostra excelente numa sinergia de afinidades mútuas cuja semântica viável é a imantação plástica que fibrila na arquitetura moderna.



Ex-Votos Nordestinos

Manuel Germano

Os ex-votos são oferendas de gratidão, decorrentes do compromisso de promessas. **Ex-voto suscepto.** O hábito teria começado há milênios com a oferta aos templos de Éfeso e Delfos de espadas, troféus e despojos. Na época medieval, ao longo do trajeto para São Tiago de Compostela, por exemplo, segundo alusões no "Decamerone", os acesos de convergência, geralmente eram alastrados de conventos e igrejas cujas portarias aos poucos se atulhavam com reproduções em madeira e cêra de braços, pernas, seios e cabeças, além de muletas, roupas, mechas de cabelo, hervas,

etc. Nas ermidas à beira-mar, quer no Mediterrâneo quer no Atlântico, as miniaturas de navios dentro de garrafas e as pinturas descrevendo milagres em naufrágios antecederam de muito à grande arte plástica encomendada nas cidades a pintores célebres pelos chamados doadores, geralmente burgueses ricos. Inútil, pois, tentar aqui um verbete erudito e cronológico sobre os ex-votos. Seria mais interessante derivar o assunto para o caso brasileiro e em especial, para a área nordestina, escrevendo alguma coisa sobre os ex-votos de madeira acolá chamados "milagres" e aqui no Estado de São Paulo denomina-

dos "premissas". Leva-nos a isso a descoberta de rica coleção particular que descobrimos abarcando o vestibulo, as salas e até a garagem duma residência da Rua Ana Cintra. O possuidor, Pepe Baccaro, aliás proprietário da Galeria Selearte, colheu-os em excursão através de diversos Estados. Ignoramos se os conseguiu de imaginários propriamente ditos com comércio dessa especialidade aplicável ao rito, se os foi juntando em cruzeiros e capelas à beira de estradas ou se os "requisitou" de sacristias de santuários onde em certas épocas são encontrados por atacado.



Já conhecíamos desse mesmo colecionador uma série italiana de "ta-volte dei miracoli", proveniente do litoral napolitano: peças de metal, dentro de cujos caixilhos se encontram segmentos anatômicos humanos (mãos, pés, seios, mandíbulas, articulações) também em metal mas resultantes de moldes em cêra e em gesso.

Etnógrafos e antropólogos da classe de Claude Levy-Strauss, Schneider-Lengyel, Roger Bastide e Levy-Bruhl dão grande importância aos ex-votos como ilustrações concretas e objetivas de cerimônias, ritos; enfim, processos estandardizados e estritos de costumes estáveis, já que os aspectos subjetivos dessas tradições seriam música, danças, etc.

A tal respeito os ex-votos, quanto à sua objetividade analógica, são antropomorfos, zootáxicos e potenciais. Isto é, a reprodução dum órgão afetado patologicamente, a oferta dum bicho como sacrifício, a oferta de fitas, tranças e objetos os mais variados.

Há quem distinga ainda os ex-votos em gráficos e plásticos, segundo a fatura: cartas de agradecimento, retratos do ofertante, desenhos, pinturas e esculturas do episódio durante o qual teria sobrevivido o milagre, etc. Outros estudiosos há que os dividem em pagão e cristãos. Esta chave é ampla pois ou designaria o antigo ex-voto anterior ao Cristianismo, ou designaria, mesmo agora, a oferta de cunho laico e a oferta de cunho místico. Entre os ex-votos plásticos cumpre conside-

rar primeiro as pinturas; desde as primitivas e ingênuas até as eruditas e valiosas; isto é, tanto as feitas pelo povo como as realizadas, sob encomenda, por artistas mesmo. A Renascença está repleta de tais exemplo, desde a Itália até o Norte da Europa. Outro ex-voto essencialmente plástico é a escultura; portanto, no nosso caso, as reproduções em madeira ou em cêra de partes do corpo.

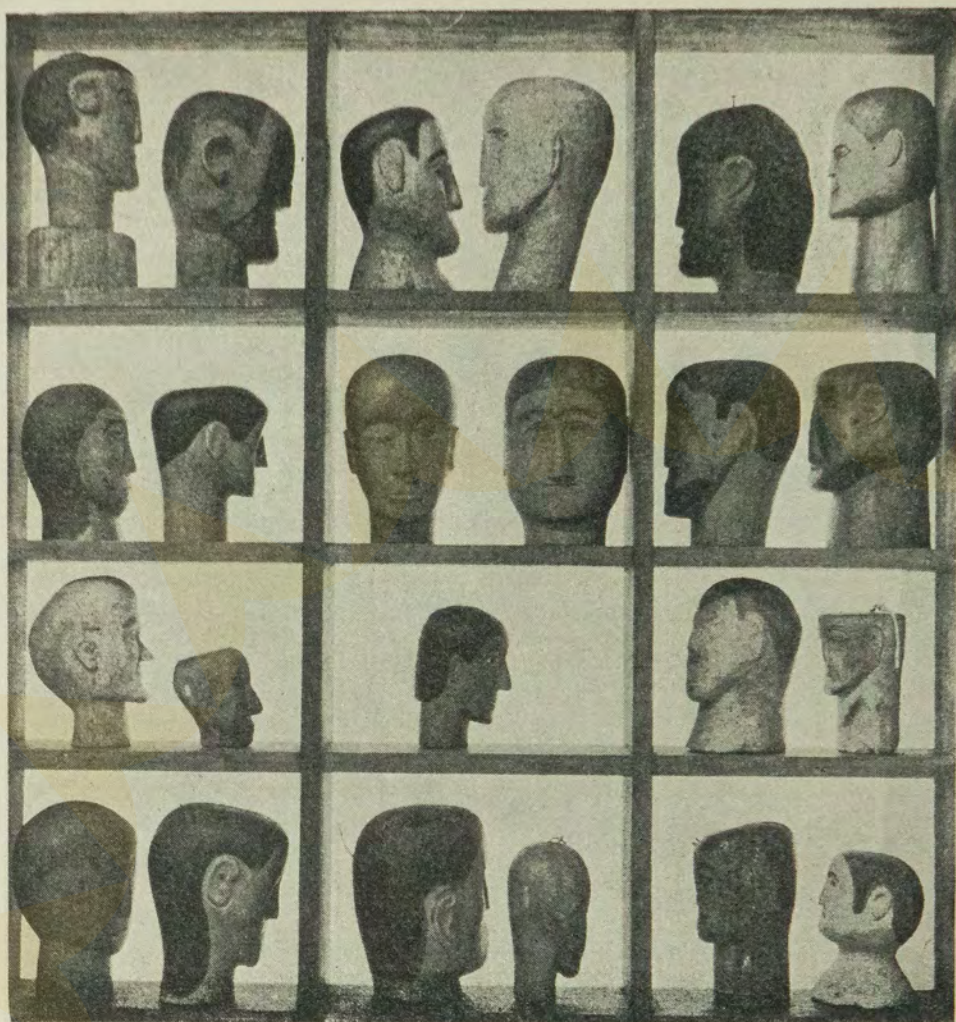
As sedes de criação, aquisição e oferta dos ex-votos ou são avulsas e eventuais (junto de cruzeiros, cruzeiros, ermidas) ou se situam na própria área onde é paga a promessa, área essa que pode coincidir ou haver coincidido outrora com o próprio local do milagre. Suponhamos que exista uma basílica hoje onde antes foi uma capela que por



sua vez antes fôsse levantada num litoral onde se deu um naufrágio. A capela teria sido o primeiro ex-voto ou cumprimento da promessa. A força de imantação mística do local e a memória do fato primordial explicariam a presença agora da basílica, e os ex-votos apinhados na sacristia ou nos altares seriam desdobramentos objetivos dum rito tradicional. As salas de milagres de certos templos popularmente famosos esclarecem as duas conjunturas. Aliás há santos cuja fama determina a classe dos pedidos e a classe das promessas pagas. Santa Luzia restringir-se-ia a doenças dos olhos; São Sebastião, a perebas; São Bento, a casos de peçonha; São Gonçalo, a casos de paralisia; Santo Antônio, a casos

de objetos perdidos e à obtenção de casamentos; e assim por diante. Do ponto de vista plástico, os ex-votos mais interessantes, que chegam a interessar críticos de arte tanto quanto antropólogos e etnógrafos, são as pinturas de composição populista e de repertório episódico. Vêm, depois, as esculturas também de fatura singela. Se ambos podem dar azo a divagações a propósito de ritos, costumes, tradições, fórmulas, processos e cerimônias, o lado que nos interessa neste artigo é o artístico. Isto é, aproveitar-se o múltiplo ensejo que oferecem telas, desenhos, reproduções alusivas, esculturas de corpos, de partes de órgãos, de membros para examinarmos a valia da composição em seus atributos gráficos e plásticos.

Excusado lembrar aqui o interesse manifestado por folcloristas e críticos de arte da classe de T. Munto, P. Guillaume e Luís Saia pelas objetivações dos milagres segundo o vasto e incalculável repertório de ex-votos encontrados em certas áreas. Bastaria fazer-se uma triagem crítica dos desenhos e das pinturas que se encontram coladas, dependuradas e emolduradas nas salas de milagres das igrejas de Bom Jesus de Pirapora, Bom Jesus de Iguape, Bom Jesus de Perdões e Nossa Senhora da Aparecida, só aqui no Estado de São Paulo, para se conseguir uma coleção interessante de "art naïf", de arte ingênua, figurativa, episódica, antropomórfica e zootáxica. Arte essa valendo tanto quanto as unidades dos primitivos célebres, tais como André Bau-



chant, Jean Eve, Jules Lefranc e René Rimbert, cujas trabalhos primitivos vimos aqui na IV Bienal; ou mesmo comparáveis, por seu frescor, insolitismo, extravagância e pureza, às telas de homens do povo tais como Aristide Caillaud, Pierre Charbonnier, George Rohner, tornados depois célebres por sua vocação e imaginação a ponto de haverem interessado críticos da classe de Raymond Cogniat.

Os ex-votos nordestinos da coleção de Pepe Baccaro, dos quais alguns lotes estão reproduzidos aqui mediante excelentes fotografias de Corção, podem ser classificados como obras plásticas.

Há, no entretanto, uma diferença em relação aos anteriormente tratados; é que em geral os ex-votos, pinturas e desenhos, muitas vezes foram feitos pelos próprios doadores que assim expressam diretamente a sua gratidão contando, narrando à sua maneira como se deu o desastre, a desgraça e como foi obtido o milagre; ao passo que, via de hábito e de regra, os ex-votos esculturas, no caso os chamados "milagres" no Nordeste e as chamadas "premissas" em São Paulo raramente promanam do próprio doador, quase sempre são obtidos ou encomendados a um imaginário que ou já os possui em estoque ou

os faz a curto prazo segundo indicações adredes.

Neste último caso seriam alguns até retratos mesmo dos doadores, com as características fisionômicas. Claro é que muitos ex-votos esculturas são no geral meras reproduções de corpos inteiros, ou cabeças ou membros apenas, com as doenças aí localizadas, desde a loucura, de objetivação sintomática no esgar, no olhar, na catatonia, etc. até a fratura de base, o câncer de mandíbula, a cegueira, a cachumba, a sinusite, a varíola, etc. De modo que um dos valores mais interessantes da coleção aqui reproduzida em parte é o poder do imaginário



quanto à reprodução fisionômica inclusive quanto a fâneros, barba, cabelos, prognatismo, etc. Trata-se assim de escultura antropomórfica do tipo retrato. E como tal coleção foi reunida em lugares os mais diversos ao longo dum trajeto desde Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Piauí, devendo as peças ser também de épocas diferentes, isso dá a entender a existência permanente de artistas primitivos, potenciais, desde o litoral até o sertão. Serve o conjunto como documento fotográfico e vale não raro como escultura mesmo.

Se os ex-votos desenhos e pinturas são de conservação precária, já os ex-votos esculturas, sejam eles originais ou resultantes de moldes, valem como peças perenes porque em geral são talhados em matéria sólida e resistente.

Os núcleos de fabricação estandarizada de ex-votos interessam outrossim como peculiaridades locais, como eventuais profissões a serviço de ritos e costumes. Mas é difícil encontrar-se uma banca de artesanato dessa gente esparsa pelo Nordeste. Se aqui no Vale do Paraíba, por exemplo, em Taubaté, em Tremembé, em São Luís do Paraitinga, podemos surpreender em

seus trabalhos os ou as ceramistas, o mesmo não se dá no Nordeste quanto aos escultores de ex-votos, no máximo se conseguindo ver como trabalham em cerâmica os artesãos de Maragogipinho, Alagoinhas ou Mar Grande. Já encontramos tais ex-votos como produtos prontos, aplicados, isto é como promessas cumpridas em decorrência de milagres. Não atingimos portanto, infelizmente, às fontes de produção nem as matrizes de artesanato; vamos colher todo esse material, avulso ou conglomerado, sempre nas salas de milagres, só raramente num cruzeiro ou numa ermida. A tal respeito, os grandes focos de



aglomeração plástica são logicamente os santuários. Por exemplo, a igreja matriz de Canindé, dedicada a São Francisco das Chagas. A sua sala de milagres, de flexibilidade notável, está com as paredes repletas de ex-votos gráficos (retratos, cartas, desenhos, emoldurados ou não) ao passo que o assoalho vive atulhado de bonecos de madeira, corpos, braços, pernas, troncos, torsos, cabeças, uns até vestidos e de chapéu. Estes objetos plásticos ora são realistas, ora simbolistas, ora anatômicos, ora até surrealistas. Podem-se selecionar

segundo categorias de assuntos, de órgãos, de atitudes, de gestos.

Há ex-votos compósitos, tais como cruzeiros de beira de estrada que lembram os "calvários" da Bretanha, por que em seus braços vemos cabeças, mãos, etc. Exemplo disso é o cruzeiro antes da entrada de Laranjeiras, terra de meu amigo e escritor Barreto Filho.

Não vem a propósito aqui especificar o significado místico do ex-voto; isso cumpriria mais a um especialista debatendo a ortodoxia cristã do ex-voto ou a sua mais que provável origem afronegra, mesmo

nas unidades ou nos lotes encontrados no sertão ou no litoral onde haja ou tenha havido pouca infiltração de ritos da África Ocidental, como é o caso da presente coleção formada com peças avulsas ora de Areia, Macaíba e Itabaiana, ora de Taracatu, Canindé e baixo São Francisco.

Outro aspecto interessante além das áreas e locais, é o caráter anônimo das peças escultóricas. Geralmente as peças pinturas trazem o nome do ofertante e autor. Já os ex-votos de madeira são como as peças de ritos negros e índios, dos



camdomblês e macumbas e dos catimbós e torós: anônimos, encontrados aquêles em santuários e êstes em mercados.

Mas uns e outros testemunham a favor do grau maciço de artesanato especializado da turma que os faz e fabrica.

Do ponto de vista antropomórfico e zootáxico, os ex-votos nada têm como finalidade e consequência das outras peças também zootáxicas e antropomórficas do folclore brasileiro, tais como o canhambora, o curupira, o saci-pererê, o lobisome, a mula-sem-cabeça, o papa-fígado,

a onça maneta, etc. E quer como serventia quer como forma, estática e cinética, nada têm que ver os ex-votos com as finalidades diretas (embora também rituais) dos fetiches, apetrechos, insígnias, ferramentas, espadas, muletas, abêbês, damatás, idês, paxôxôs, xaxarás, ídolos e calungas dos terreiros. Mas aquêles e êstes, por seu risco, desenho, forma, composição, volume, côr, sejam maciços, abertos ou espaciais, são peças de arte, legítimas esculturas populistas, a serviço de ritos exclusivos, e não feitas ao acaso como curiosidade para cole-

ções urbanas em cima de bares domésticos nas residências agnósticas de meros hedonistas.

Pelo que até aqui foi considerado, podemos chegar às seguintes conclusões:

Como arte ou no mínimo como artesanato eventual, o escultor de ex-votos consegue tais peças mediante matéria sólida e emprêgo de serrote, formão, grossa, lima e goiva; pode ainda aplicar pigmentos fixos. Não obstante a provável capacidade retratística que êle demonstra, acaba afinal realizando uma espécie de escultura mágica, em decorrên-



cia inconsciente dum mestiçamento cultural; pois tais esculturas significam sempre a transformação contínua de meras sobrevivências em elementos de cultura, captando auras lendárias do sobrenatural. Se não correspondem voluntária e expressamente a uma mensagem artística direta, são contudo um depoimento realista, também. Não seria petulância talvez, querer fazer que tais unidades rudes, primitivas, ombreassem como arte propriamente dita com as peças antropomórficas peruanas de Tiahuanaco, Mochica, Paracas, Chimú. Extravagantes, quase cubistas às vezes, têm semelhanças formais inclusive com peças de Chinca-Ica e de Vicus. E

isso não obstante não procederem duma ou de várias civilizações genuinamente americanas e sim, muito e bastante da África. Em algumas há até mesmo tendências a um estilo de escultura maciça e fechada que lembra as unidades argentinas pré-históricas de Condorhuasi; só que aquelas são de madeira e as argentinas são de pedra polida. Mereciam alguns ex-votos estar em museus. Em São Paulo há um museu de folclore, que nunca visitamos, conhecendo apenas o catálogo organizado por Luís Saia. Mas quando falamos em museu não queremos aludir a museus ilustrando e documentando pontos de vista antropomórficos, históricos, pré-histó-

ricos e etnográficos. Queremos re-ferir-nos a museus de artes visuais e plásticas não eruditas, e sim espontâneas, decorrentes exatamente de mestiçamentos culturais. Pois se trata de forma-substância promanando de instinto criador. Autênticas concreções artísticas de finalidade mágico-religiosa. Soergamos, portanto, os ex-votos nordestinos de madeira se não ao nível dos "aribalos", dos "keros", dos ídolos andinos, dos "cuchimilcos" ortoestáticos, pelo menos à categoria artístico-popular das esculturas de Tafi e Aguada, que são antigas, mas cujas imagens perdem o sentido de ídolos e símbolos por irradiarem imantações da condição humana.

“Phases”

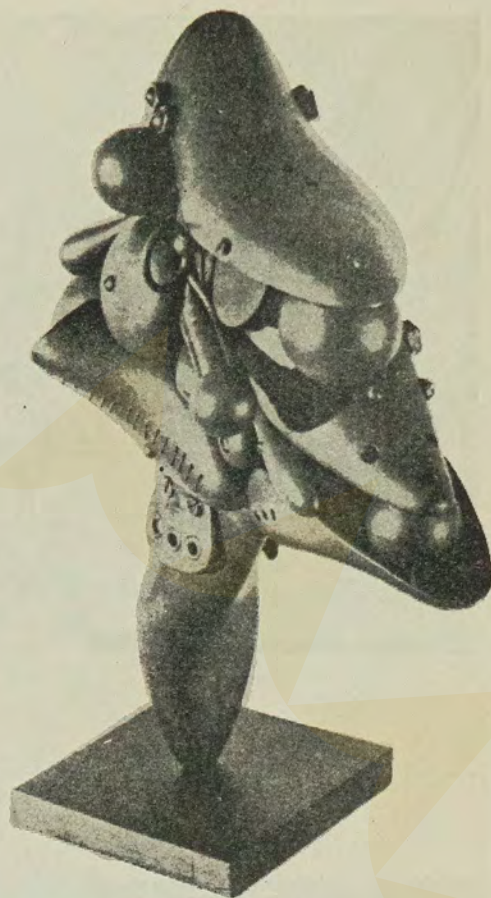
J. G. V.

Já conhecíamos alguns dos artistas mais representativos dessa ala, pois haviam mandado produções ao Brasil. Na VII Bienal de Arte, por exemplo, tivemos ensejo de ver unidades gráficas e plásticas de Alechinsky, Baj, Peluffo, Reinhoud, etc., sem ser preciso citarmos as obras de Bin Kondo, Wesley Duke Lee, Yo Yoshitome e Odriozola que selecionamos no júri de triagem para aquele certame.

Há que louvar com o devido apreço a iniciativa e a capacidade de Walter Zanini, diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, a cujo esforço devemos esta exposição no Pavilhão Armando Arruda Pereira, no Ibirapuera, sede da entidade.

Trata-se de conjunto de 202 peças de nada menos de 57 membros do movimento “Phases”, conjunto este comparável ao apresentado de 1960 para cá em Bruxelas, Milão, Paris e Belgrado. Aqui em São Paulo, durante a VII Bienal, onde fomos comissário e membro do júri nacional e presidente do júri internacional, conversamos bastante com Julio Llinás, comissário argentino

e marido de Martha Peluffo, sobre os movimentos “Cobra”, “Rixes”, “Bases” e os grupos afins que desde 61 costumam agrupar-se em Paris, na Galerie Ranelagh. Julio Llinás ofertou-nos então números da revista argentina “Boa” e números das revistas italianas “Il Gesto” e “Documento-Sul”. Para esclarecer ou interessar os leitores a respeito do sentido e da programação múltipla e simultânea dos elementos de “Phases” fariamos melhor se transcrevêssemos os sete excelentes períodos de Edouard Jaguer. Sendo isso impossível mas estando tal apresentação às ordens de todos no MAC, lá no Ibirapuera, convém portanto alinhar aqui um verbete didático sobre “Phases” que aliás nada tem que ver com os movimentos Novas Tendências, Novo Realismo e Nova Figuração e muito menos com as manifestações em público do “pop art” e dos “happenings”. “Phases” é um movimento artístico, plástico e até mesmo literário, de arcabouço em labirinto e de carcaça heterogênea, com atmosfera e psicologia de comportamento ao mesmo tempo neo-dadá, surrealista



Michel Todd, “O Kozloff Especial”, Escultura, madeira, metal e materiais diversos, 1963.

e algo “cabotina” no bom sentido de promoção. Adota várias sintaxes e semânticas; contudo, é coeso e dialético, eufórico e otimista, dinâmico e polêmico. Não provém da Geração Desesperada.

No certame exposto no MAC, vemos por exemplo reliquats surrealistas em Gironella; robôs cientificistas em Ginet; torvelinhos gráficos tipo Sondenborg em Karl-Otto Goetz; preciosismos tipo Sobriño em Guy Hallart; e várias outras experiências ou soluções, que Durrell e Muller chamariam de esquizofrênicas, em Remo Martini e Wesley Duke Lee, etc. Ironia, paixão e inteligência, eis o triângulo isósceles que abarca esse frenético grupo que de fato está metralhando com tiros de barragem os pragmatismos obsoletos.

Já declaramos que se trata dum conjunto de vanguarda mais avançado e mais denso do que o grupo “Cobra” e mais ousado por seu automatismo em fluxos conscientes e em gestos gratuitos do que o movimento “Nova Figuração”. Mas é preciso desde já ficar explícito que os elementos que o compõem, não



Pierre Alechinsky, Desenho, 1962.

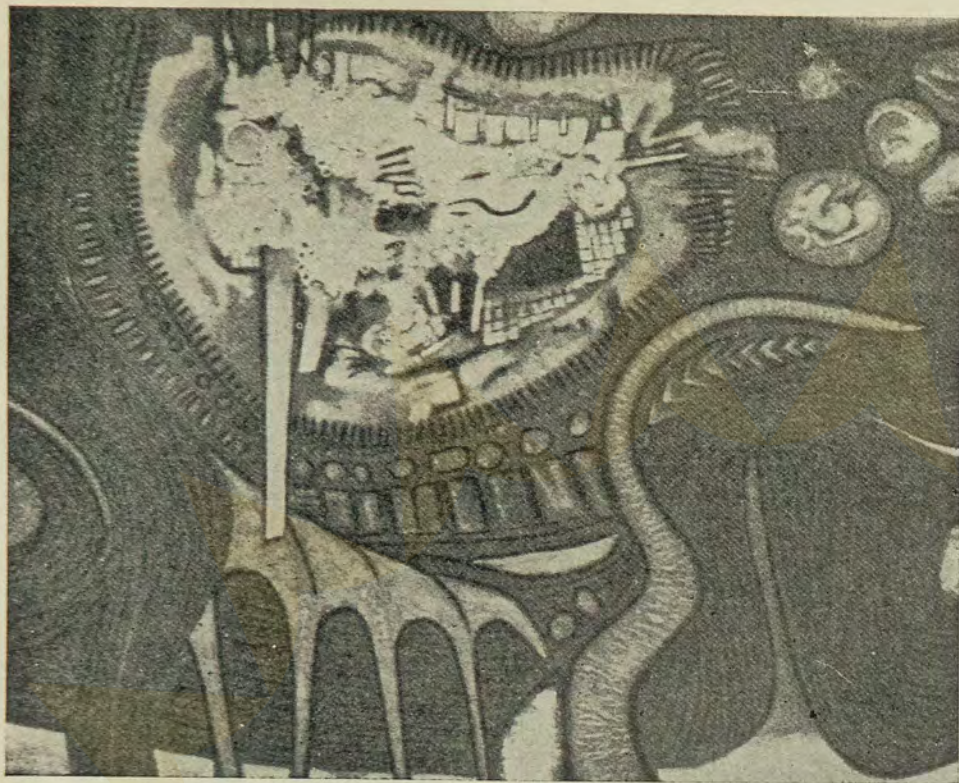


Fernando Odriozola, Brasil.

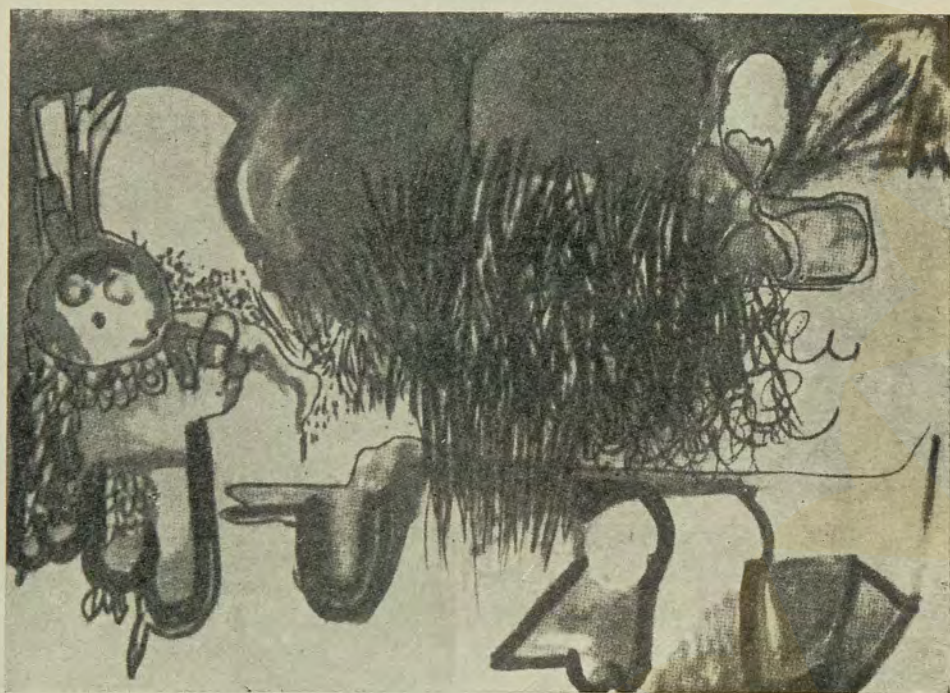
pertencem a uma equipe própria-mente dita e de programação ortodoxa como é o caso do grupo "Arte Visual Francesa" constituído por concretistas responsáveis pelas Pesquisas de Arte Visual, grupo fechado composto por Le Parc, Morellet, Sobriño, García Rossi, Stein e Yvaral, também de Paris, e que trabalha no sótão da casa n.º 9 da Rue Bautreillis, utilizando-se de telas, duratex, papelão, arame, cobre, plexiglass, nailon, alumínio, tesouras, cinzeiros, goivas, pigmentos, pontas

de aço, plumas de ganso, etc. "Phases" é mais um movimento a bem dizer disperso; ou, melhor, ubíquo, que não se fecha numa trapa para trabalhar escondido e de modo egoístico, quase hedonista. "Phases" é essencialmente exterior, extrovertido, heterogêneo, internacional; sua obra é plural não apenas pela massa de sua produção anticcia mas sobremaneira por sua simultaneidade complexa, quase em "pot pourri", numa centrifugação paralela à velocidade histórica do

progresso cibernético e da estética existencial. Pois "Phases" procura atender a pesquisas duma nova mitogênese capaz de sensibilizar emoções já gastas e "blasées". Caracteriza-se, assim, portanto, pela exploração sistemática das possibilidades de combinações e automatismos, em que tanto entram os ingredientes sintáticos visando a uma nova "coisificação", como também entram renovações semânticas com novos signos. Mas o fato do movimento ter um sentido tão amplo



Yo Yoshitome, Brasil.



Wesley Duke Lee, Brasil.

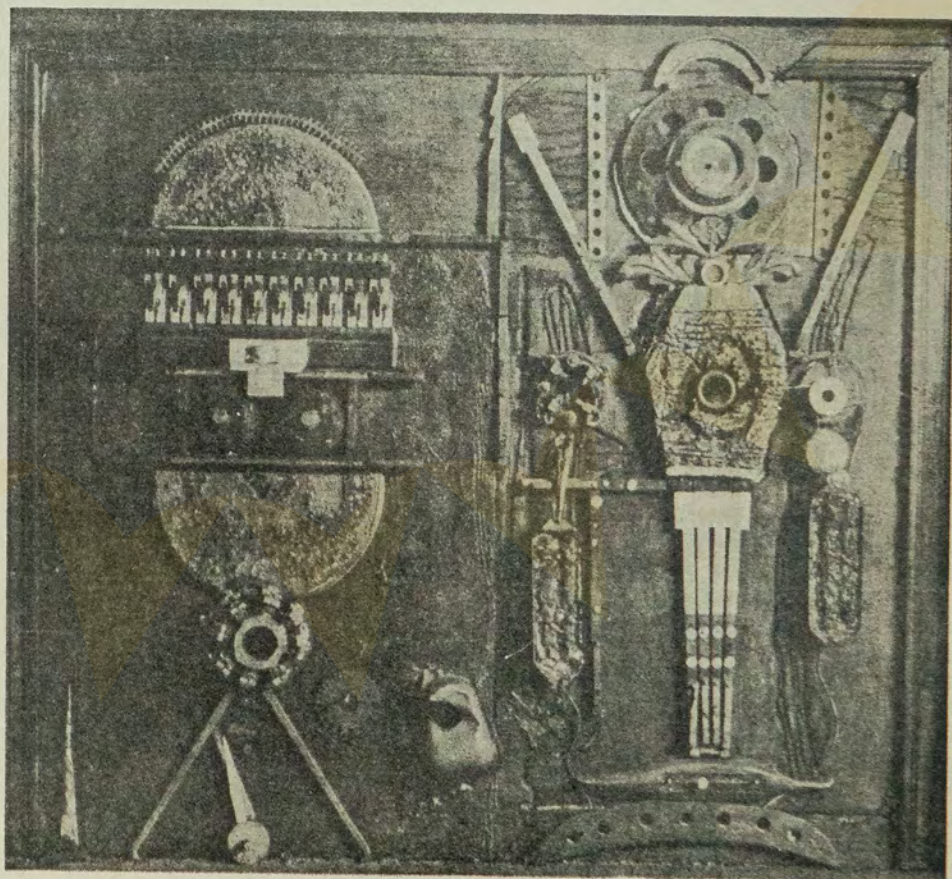
e agir em várias frentes não o iguala à pluralidade da Escola de Paris, por exemplo, que é mais um equador cronológico de gerações internacionais morando em Paris à sombra das "cimaises" do Museu de Arte Moderna dirigido por Bernard Dorival. A ainda relativa pluralidade de "Phases" decorre mais da consciência da precariedade da arte, da sua antiperenidade, da sua condição caducável e substituível sempre. Assim o movimento se sente na obrigação dialética de criar

e congregar tarefas inclusive pragmáticas de renovação categórica, tendo como plataforma o surrealismo para se opor ao "volapuk" da arte-esperanto que domina salões e bienais como variantes dum padrão mais que estandardizado. Quanto às pesquisas e experiências feitas por artistas brasileiros no nosso setor nacional de "Phases", me parece que conviria incluir-se mesmo à revelia valores humanos e técnicos da classe de Ivã Serpa e Flávio Shiro.

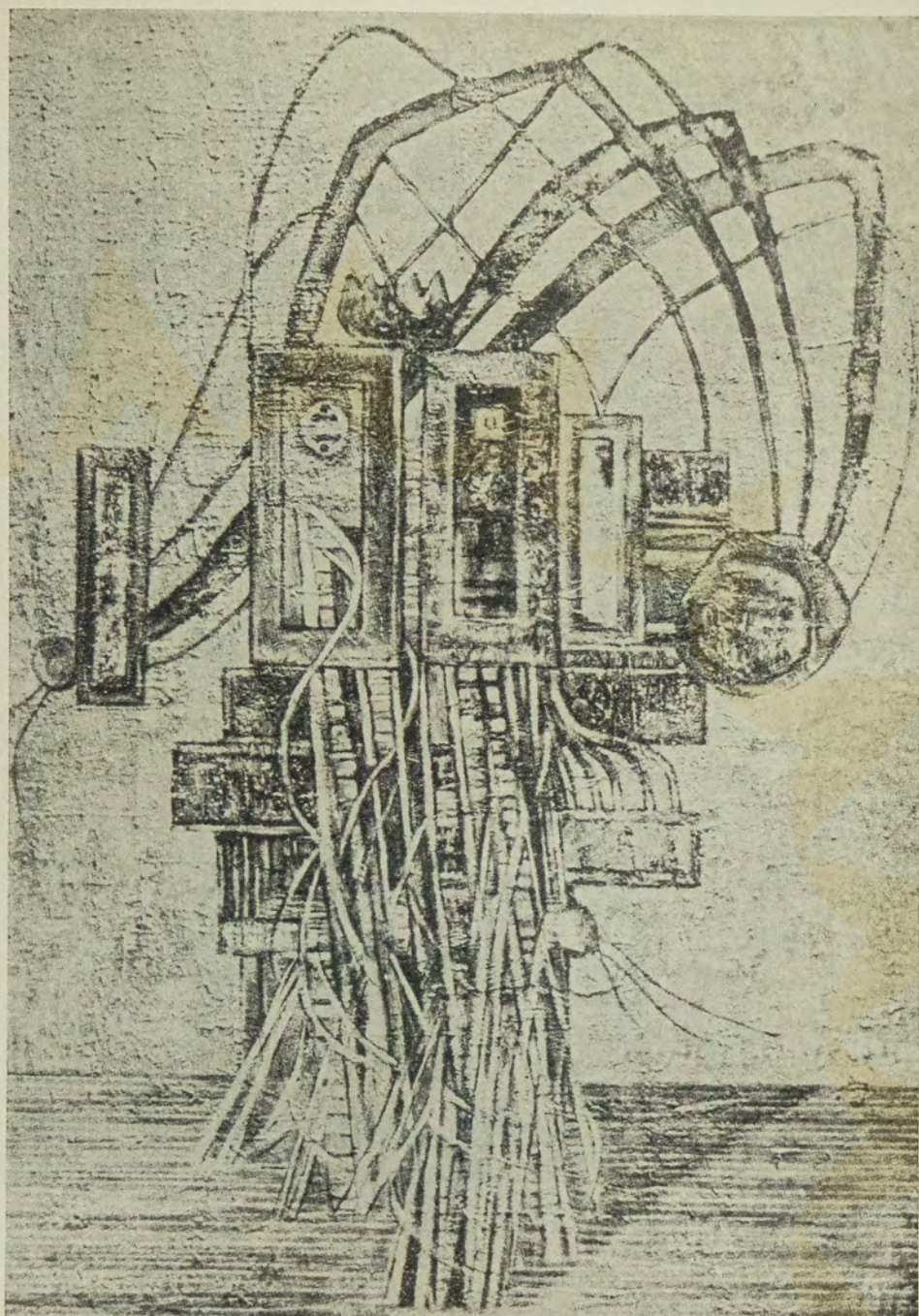
Há de marcar época em São Paulo a exposição "Phases" por se tratar dum conjunto cujas promoções diferem tanto nos salões coletivos como nas mostras individuais e particulares das meras variantes do virtuosismo figurativo e abstrato em clave de solfejo em série. E que difere também porque dêle resulta algo mais do que uma estatística lançada paradoxalmente em forma de quocientes periódicos dando cotações efêmeras e mutáveis, com



Karl-Otto Goetz, "Sniphy IV", 1962.



Remo Martini, "A noite sem amanhã", Colagem, 1963.



Henri Ginnet, "Ele se ama à si mesmo", óleo, 1962.

tendência para a baixa duma produção maciça e rotineira mesmo quando imita vanguardas experimentais quanto à matéria e temário.

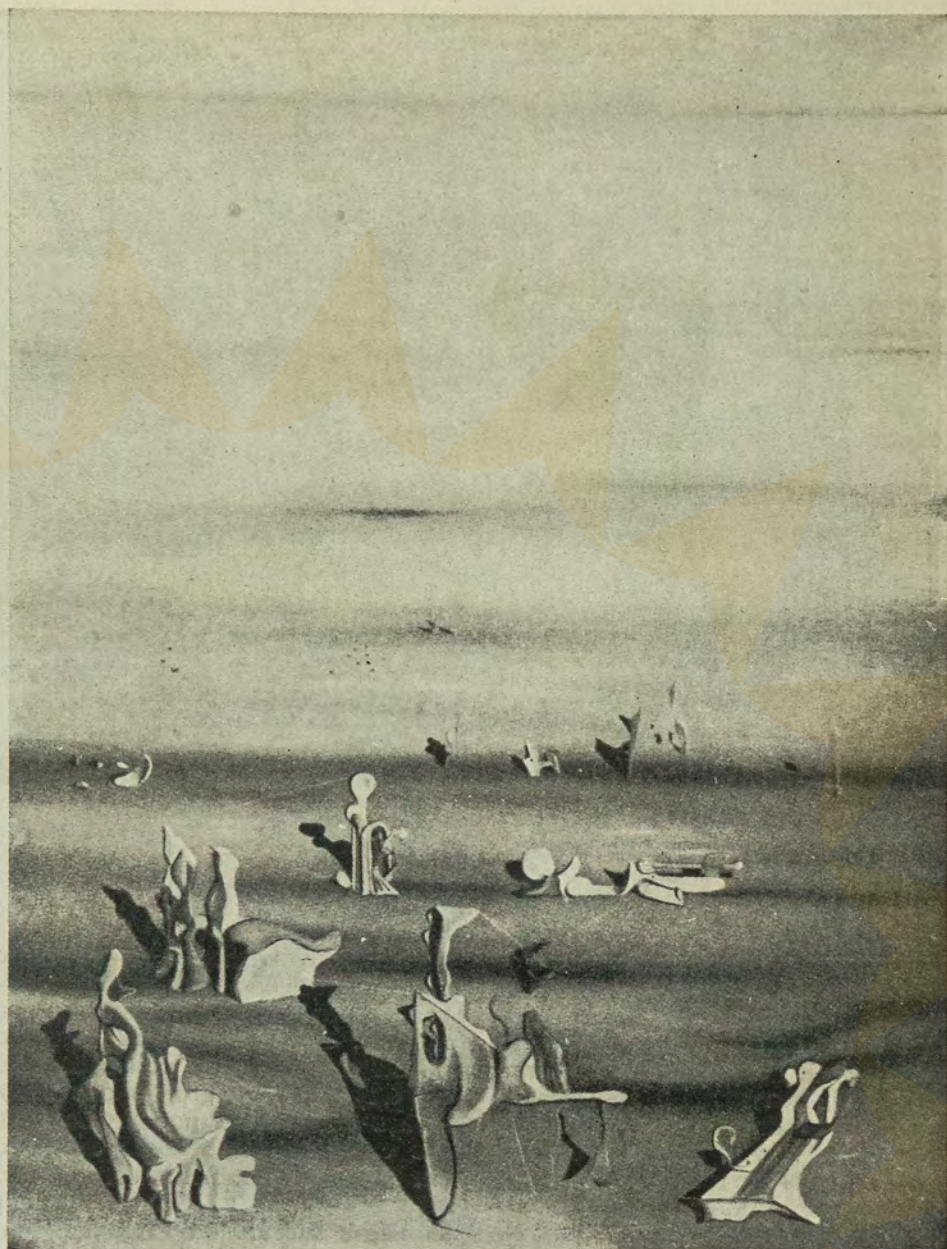
Como movimento estético tem que atuar com sua ponta-de-lança em teor de "Public Relations"; tem que atuar como um "telex" a difundir em onda universal as múltiplas expressões quer experimentais quer de solução, seja mediante processos conscientes seja mediante gestos gratuitos, seja de maneira surrealista seja em fluxos automáticos, até obter em suas bigornas coisas-signos. Algo, globalmente, como as



Alberto Gironella, "Cão devorando a Rania Maria", óleo, 1963.

atividades das corporações religiosas as mais diversas, mas de cujas regras, liturgias, missões e tarefas resultaram no tempo e no espaço abadias, conventos, universidades, cardeais, arcebispos, missionários, papas e santos das mais diversas ascendências espirituais, mas todos em síntese mágica, autênticos mirólogos e oráculos. Pois se a "pop art" e os "happenings" são comícios democráticos instaurando um pragmatismo ao alcance do povo, "Phases" me parece ser algo assim como um pátio de manobras, uma pista para decolagens, uma plataforma para lançamentos.

Yves Tanguy, "O mobiliário do tempo", 1939.



A importância internacional do Surrealismo

Theon Spanudis

Num artigo anterior, "O Surrealismo no Brasil", afirmamos que de todos os movimentos da arte moderna aquela que pôs mais em evidência as contradições, antinomias e os conflitos profundos de nossa época, é o surrealismo. Não temos de alterar nada nesta afirmação que continuamos a considerar válida. Apenas neste artigo queremos examinar outros aspectos do surrealismo, não somente os artísticos. Aspectos mais profundos, filosóficos e cosmovisionários. Surrealismo não é somente pintura e poesia. O surrealismo tem uma parte filosófica profunda e uma cosmo-

visão muito coerente. São estes os aspectos que nos interessam neste artigo. Antecipando o desenvolvimento do nosso pensamento sobre a filosofia do surrealismo, diríamos que André Breton entrará na história da humanidade e da cultura como um dos grandes pensadores-agitadores, tipo Marx-Engels, ou Freud-Adler-Jung, talvez mais importante de que todos estes cientistas-filósofos-sociólogos, porque a sua cosmovisão é mais larga, abraçando todas as manifestações do homem e não tão unilateral e restrita como a dos economistas e psicólogos. De todas as filosofias do

culturalmente moribundo mundo ocidental (no qual incluímos também os Estados Unidos e a União Soviética), o mundo das técnicas, ciências e superorganizações, a manifestação mais profunda, mais gigantesca, mais heróica, a tentativa mais séria de uma modificação radical e salvatória do homem ocidental, decadente e enfermo pelo excesso de técnica, ciência e superorganização, é sem dúvida o surrealismo. Como manifestação filosófica, se aproxima muito ao existencialismo. O existencialismo fez uma análise bem profunda do mal-estar do homem moderno. Princi-



René Magritte, "Passo de verão".

palmente a perda da raiz sacral da existência do homem foi pôsto em evidência como a profunda raiz do mal e do empobrecimento do homem atual. Mas o existencialismo, em geral, fica restrito ao trabalho da análise e da descoberta das causas, mas evita ir além disto e tomar atitudes corretivas. Não assim o surrealismo. Mais otimista e ativo do que o existencialismo, ele proclama a autossuperação do mal, aproximando-se muito à filosofia do psicólogo C. G. Jung que acreditava também nas funções restituídas, compensatórias e criativas do inconsciente humano, e que por sua vez, seja guiado por uma psicanálise boa ou mesmo automaticamente em casos especiais pudessem superar atitudes errôneas e doências do consciente, produtos por sua vez de uma civilização vazia, frívola, mecânica, materialista e superficialmente oportunista.

O surrealismo exige a reintegração da intuição como algo mais valioso do que o nosso conhecimento consciente. Ele exige a reintegração da orientação instintiva como algo mais valioso do que a orientação racional. Ele exige a reintegração da fantasia criativa como algo mais valioso do que o raciocínio. Ele exige a reintegração do inconsciente como algo mais rico, vivo e produtivo do que a consciência com suas restrições racionalistas, mais aumentadas ainda pelo tipo tecnocrático e lógico-científico da civilização ocidental. Ele exi-

ge o desenvolvimento de capacidades e funções parapsicológicas, típicas dos povos e sociedades primitivas. Ele exige a reintegração da magia em nossa vida cotidiana, ele exige a reintegração dos fenômenos ocultos em nossa vida real. Ele exige a reintegração do mito em nossa existência como algo vivo e atuante. Ele quer reganhar as bases sacrais da existência em geral. Ele quer a reintegração da morte em nossa vida como a parte escura e sombria da existência. Ele quer reganhar o irracional sobre as restrições empobrecedoras do raciocínio. O programa de reintegração, recuperação e salvação do homem em bases tão amplas é vasto, gigantesco e heróico. Como tal ele é iadado a um fracasso trágico, porque a civilização ocidental, a civilização tecnocrática é doentia demais para ser salva. O surrealismo e os surrealistas desabafarão produzindo suas pinturas, seus poemas, suas esculturas e seus objetos surrealistas. Mas pode ser que outros povos, povos não desgastados ainda, povos com uma seiva humana, instintiva e integral maior, povos asiáticos e africanos que entrarão mais cedo ou mais tarde no jogo e no drama da civilização ocidental, possam se aproveitar convenientemente destas exigências e destes ensinamentos sadios dos surrealistas. Povos mais novos no desgaste da história podem aproveitar-se destas teorias e realizar um

tipo de civilização realmente mais amplo e mais humano em vez de cair simples vítimas dos males terríveis e catastróficos da civilização tecnocrática e industrial. Pessoalmente não acreditamos num futuro da civilização industrial e ocidental. Sem dúvida continuará aperfeiçoando suas técnicas e ciências e, o que é mais importante, continuará produzindo sua arte. Esta sim é o seu produto mais valioso. Na arte, todos os anseios do homem para uma vida mais completa e ampla, mais sadia e enraizada no mistério, são realizados. Quase que todos os sonhos dos surrealistas. Mas só no campo da arte. Ambas estas manifestações, técnica aperfeiçoada e arte passarão para as mãos dos novos povos que vão entrando no palco da história moderna. Nós pensamos principalmente nos povos da Índia, Maláia, e nos povos do Continente Africano. Acreditamos que estes povos tem mais seiva humana e instintiva para realizar uma civilização humana e generosa. O povo da China e do Japão já são excessivamente ocidentalizados. Se eles terão as forças de superar o empobrecimento terrível que o materialismo bruto traz, se eles serão capazes de reintegrar em sua alma as riquíssimas tradições espirituais que eles mesmos criaram em épocas remotas, fica problemático e duvidoso.

Ao nosso ver, a decadência e a morte do ocidente começou com as cruzadas, a primeira manifestação



Max Ernst, "A velha Esfinge", Colagem extraída do 4.º caderno de "A Semana da Bondade".

organizada de barbárie materialista, feita, apesar do seu pretexto religioso, exclusivamente para roubar as riquezas dos reinos islâmicos e do reino bizantino. A descoberta, colonização e exploração do mundo inteiro pelos ocidentais foi a continuação lógica deste primeiro ato de pirataria. Todas as conquistas anteriores do mundo, mesmo extirpações de povos entre si, foram sempre incentivados por motivos mágicos, metafísicos, religiosos (de religiões realmente vivas e palpitantes), e nunca pelo cálculo frio como o dos ocidentais que conquistaram e colonizaram o mundo inteiro simplesmente para explorá-lo materialmente. Esta barbárie é única e apareceu pela primeira vez na história do mundo no ocidente e pelos ocidentais. O pa-

ralelo desenvolvimento da técnica, ciência e superorganização são outras facetas da mesma manifestação profundamente materialista do homem que simplesmente perdeu a fé na raiz sacral da sua existência e quer de qualquer maneira forçar um bem-estar material, uma segurança fictícia a custa dos outros e a custa das energias da natureza. Trata-se de uma civilização eminentemente doentia, doentia em sua raiz e que simplesmente desengraçou o homem de sua existência natural. Por isto não acreditamos que programas de recuperação, embora sadios e profundos, como o programa dos surrealistas, poderiam jamais funcionar no mundo ocidental, um mundo essencialmente morto, que terá ainda desenvolvimento mecânico das ciências,

técnicas e organizações, e que é realmente e amplamente vivo só no campo das artes. Mas isto não quer dizer que um programa tão profundo como o dos surrealistas não poderia, no futuro, beneficiar benevolmente povos novos e virginais que entrarão no caminho ambíguo da civilização moderna. De que o mundo moderno, pelo menos no ocidente, é um mundo morto, vemos na falta calamitosa, completa e fatal de uma arte de arquitetura moderna. Cubículos higiênicos para dormir, cubículos higiênicos para tomar refeições, cubículos higiênicos para tomar banho, tudo isto não é arquitetura, mas a exploração bárbara e monetária do espaço real e degradação do homem às suas funções biológicas mais primárias e primitivas. Tudo isto não é criação do espaço significativo, nem festejo sacral da existência do homem, mas pelo contrário, degradação do homem ao seu nível mais baixo. O espaço significativo não foi mais criado para o homem porque a significação do homem foi perdida. Somente instrumento de trabalho, de forças musculares, mentais e psicológicas, ele virou um número insignificante e facilmente substituível desta máquina gigantesca e desumana que é a sociedade moderna, e que só sabe produzir para consumir, e consumir para produzir. Neste círculo vicioso de uma existência restrita e bestializada desgasta-se a vida. A única exceção, a única manifestação realmente sadia é a arte que sonha e realiza no campo estético uma vida mais ampla, rica e humana.

A arte dos surrealistas demonstra toda a melancolia e tristeza da vida arruinada entre o mostruário das máquinas e das ciências. Toda a melancolia da vida castrada do indivíduo moderno. Toda a melancolia e a aspiração à soluções revelatórias. Uma arte profundamente triste e heróica, pesada, noturna, demonstrando quase que com frieza científica, as contradições trágicas da nossa existência. Esta arte é mais um documento sociológico e psicológico do que arte mesmo. Sem dúvida, é muito difícil fazer previsões a respeito do futuro. E as nossas convicções também tem de ser tomadas cum grano salis. Mas não resta dúvida de que num futuro histórico, o surrealismo figurará como uma das mais nobres tentativas de tradição clássica da filosofia aplicada e cosmovisão ativa, para restaurar o homem após sua queda irrevogável pela ansia materialista do homem ocidental, que perdeu de vista o que tinha de mais valioso, o amor para com o próximo e em geral para com o existente.



Niobe Xandó, diante de uma sua obra.

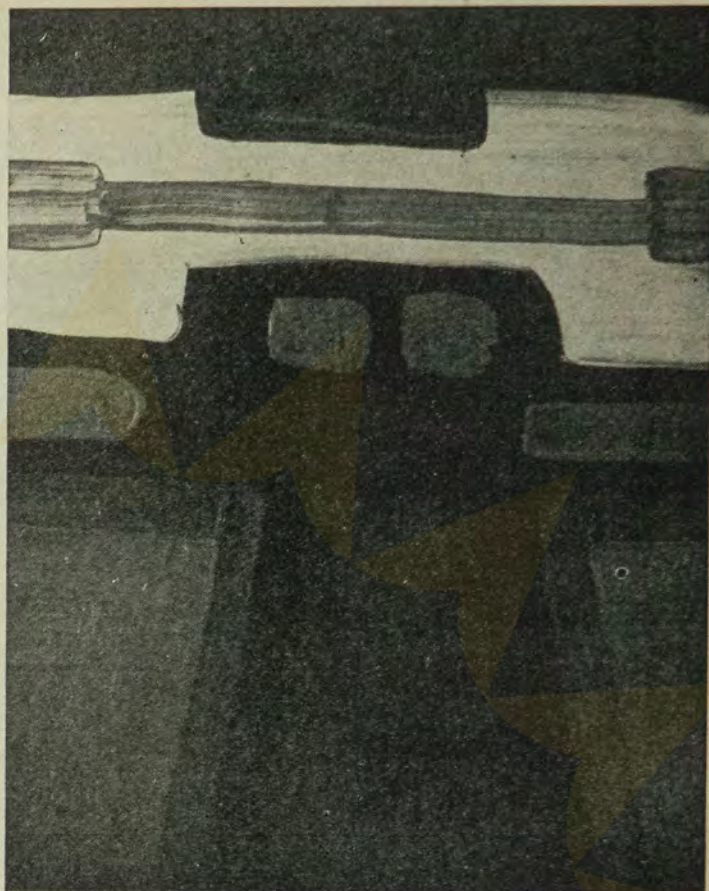
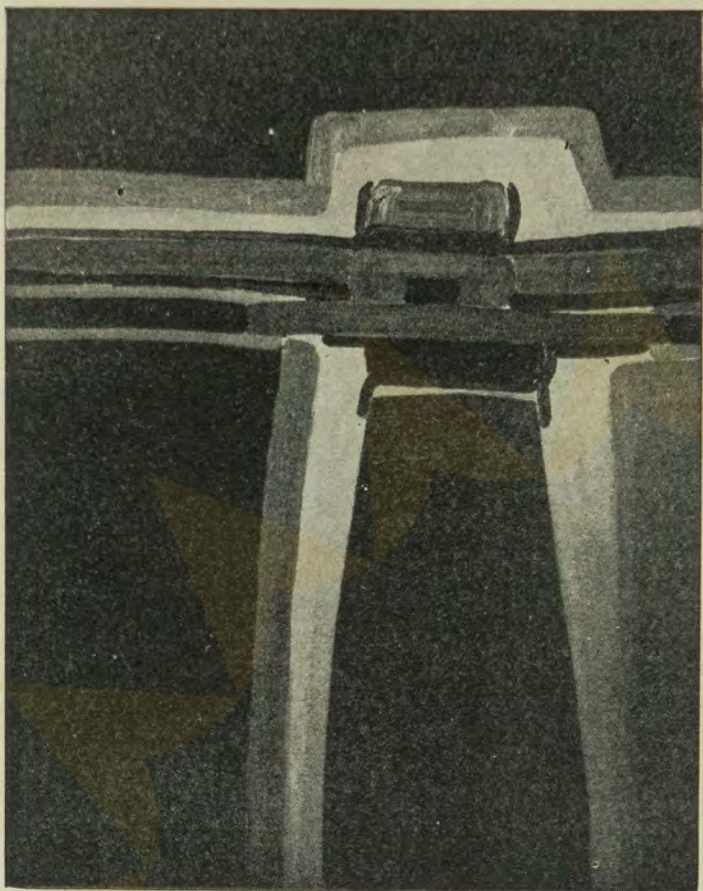
A pintura de Niobe Xandó, ou as maravilhas do mundo

T. S.

Óleo de Niobe Xandó, 1964.



Há um detalhe na vida particular da pintora Niobe Xandó que esclarece muitos aspectos de seu espírito e de sua arte. Os fins de semana, ela os passa num sítio fora da cidade e fica horas e horas com absoluta calma e com uma lente na mão observando as borboletas, os insetos, as plantas e as flôres do seu sítio, maravilhando-se sobre as belezas da natureza, os coloridos ricos e ousados, as formações estranhas, penugens veludosas e cascas estriadas, segmentações rítmicas de insetos, asas transparentes, exuberância dos coloridos das flôres. Todo este maravilhar do mundo dos insetos e das plantas está em sua arte, é o âmago da sua arte, o espírito da mesma. Tôda uma festividade que demonstra a alegria sobre estas maravilhas e estes tesouros emana de suas telas misteriosas, ora sombrias, ora claras. Azuis veludosos, verdes sedosos, lanugens cabeludas, fogos metálicos e brilhos metálicos dos insetos, tudo isto se mistura em amontoados e arranjos festivos, onde não se pode mais separar entre insetos e plantas, porque tudo é uma mistura e uma nova unidade. Niobe Xandó é uma mística da micronatureza, da natureza das plantas e dos insetos, da natureza observada pela lente.



Dois óleos de Silvano Vescovi.

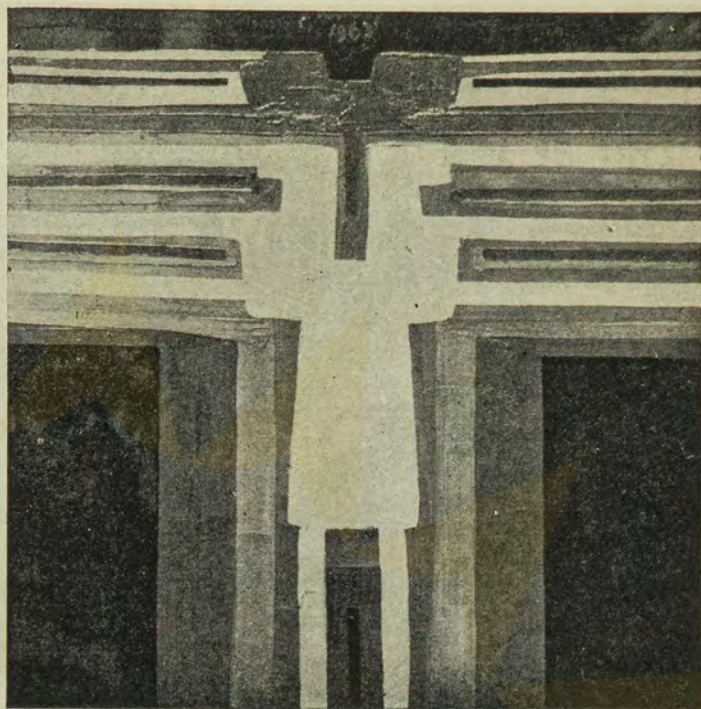
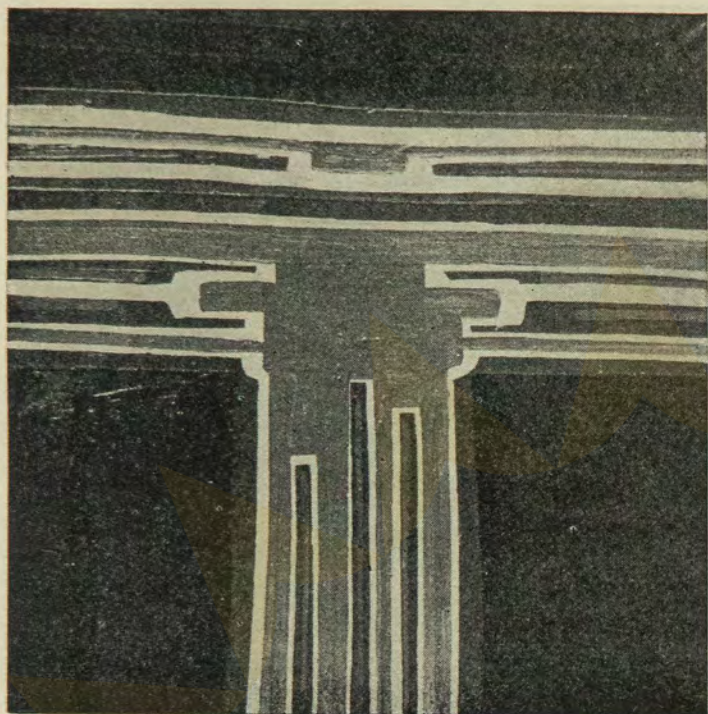
A pintura heróica de Silvano Vescovi

T. S.

Quando Vescovi veio da Itália para cá, trouxe também uma pintura tonal e paisagística. Aqui, no início, prosseguiu do mesmo modo. Pintava a paisagem urbana. Porém a paisagem horizontal das extensões infinitas do planalto brasílico, o inspirou para um novo tipo de pintura. Uma pintura mais abstrata e que devia captar e revelar toda a sequência rítmica da horizontalidade. Ele começou a pintar as suas paisagens abstratas de faixas largas horizontais, de coloridos suaves e diferenças tonais mínimas. Assim realizou toda uma série de grandes e interessantes telas da rítmica horizontal. Um magismo telúrico emana destes trabalhos, e algo infinito que faz da massa da terra coisa indefinida como o mar. Saturado, porém, com a monotonia da horizontalidade, ele inventou, tempos depois, um novo tipo de pintura para combinar e completar a tensão horizontal pela vertical.

Os quadros que disto resultaram, chamariamos de arquiteturas heróicas. Mesmo o formato da tela mudou. De horizontais, ficaram mais quadradas ou verticais. Estes seus quadros apresentam cantos interiores de arquiteturas fantásticas. Colunas e travessas ornamentais formam o casamento da vertical e da horizontal. São os nós de fixação destes dois ritmos cósmicos e que formam o assunto exclusivo da recente pintura de Silvano Vescovi. Parece que a horizontalidade dos trabalhos anteriores que resultava sempre em algo indefinido e macio como o mar, tinha de ser substituído por algo mais sólido que representa a vontade do homem de dominar as coisas, construir e erguer. Estas arquiteturas heróicas de Vescovi são absolutamente fantásticas e não podem ser identificadas. A intensidade dos coloridos porém e uma certa luxúria orna-

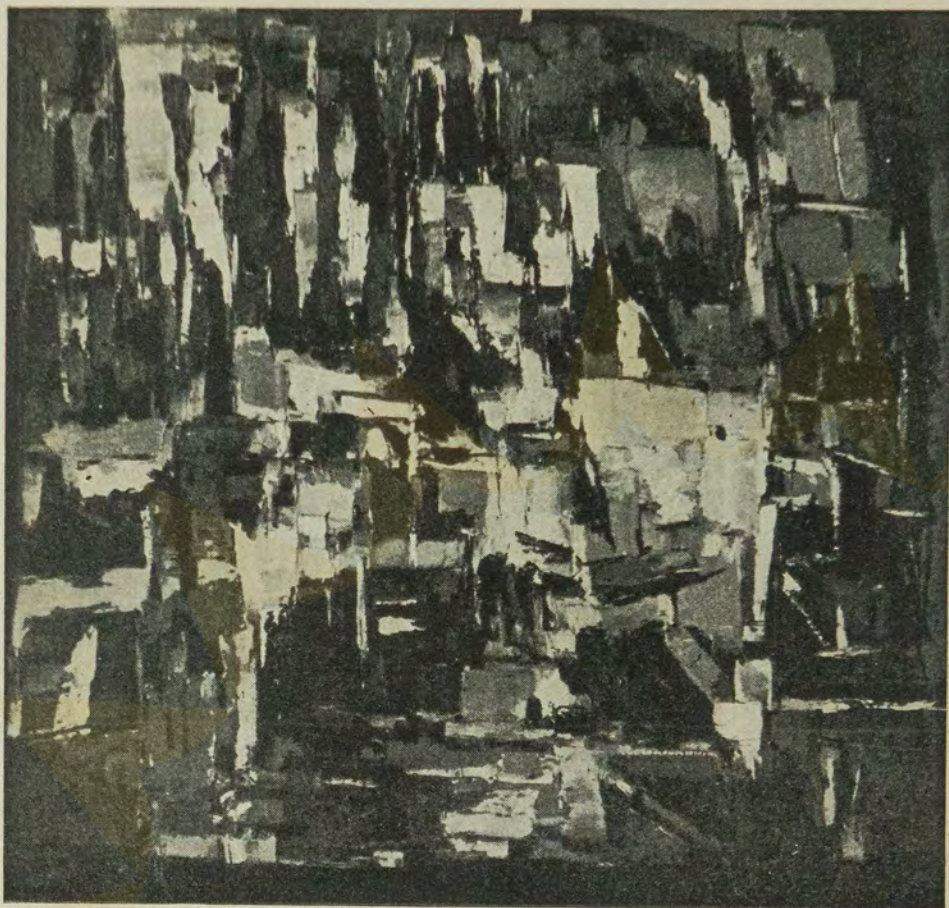
mental dos capiteis faz paradoxalmente lembrar arquiteturas precolumbianas, palácios e templos dos aztecas, cuja exuberância bárbara é mais ainda aumentada pela vegetação exuberante da paisagem tropical. Algo de elevado e heróico emana destas arquiteturas festivas que parecem realizadas para festejar acontecimentos míticos e extraordinários, chegadas de deuses por exemplo, ou misturas temporais entre os deuses e os homens mortais. Esta passagem da sua pintura da horizontalidade fluida para a combinação dinâmica entre a horizontal e a vertical, significou para Vescovi, um grande passo pela frente. Principalmente para o seu colorido. Com este passo desenvolveu a coragem para um colorido direto, abandonando a sua antiga pintura tonal. Não são mais progressões e regressões tonais e matizadas que criam os quadros, mas tensões de coloridos diretos e equivalentes,



Dois óleos de Silvano Vescovi.

principalmente tensões entre coloridos quentes e frios. O seu colorido tem agora um vigor extraordinário, vibração e intensidade, um colorido que é ao mesmo tempo expressivo e estrutural. Silvano Vescovi está em pleno caminho dos Volpi e Ferrari. Os seus quadros tem exaltação festiva, silêncio e mistério ao mesmo tempo. São composições heróicas de alto voo e grande domínio plástico. Ele está em pleno caminho de maturidade pictórica e colorística. Vescovi é um dos valores mais valiosos e mais promissores da nova pintura brasileira. Além de pintar, Silvano Vescovi realiza, também, uma belíssima escultura que desenvolve paralelamente a sua passagem da horizontalidade épica para o casamento da vertical com a horizontal. Esta passagem deve ter sido uma coisa muito séria e profunda. Toda uma revolução e evolução interna. O ca-

ráter profundo e metafísico tanto de sua pintura como também de sua escultura, testemunham a seriedade deste enorme passo para a frente. A sua escultura tem a mesma temática como a sua pintura. São volumes e ritmos horizontais contrabalançados por volumes e ritmos verticais. Nestas esculturas há também um peso metafísico e material que lembra paradoxalmente esculturas précolombianas, principalmente as pedras esculpidas dos aztecas. A beleza de seus quadros, com seus coloridos intensos e a beleza de suas esculturas com as falas silenciosas das formas, ritmos e volumes, completam-se mutuamente. Vescovi é um feiticeiro da arte. Nele e no seu espírito criativo, forças superiores se movimentam, se agitam e se manifestam. Em sua frente ele abriu um caminho riquíssimo de arte revelatória. Que os deuses o protejam neste caminho heróico e perigoso.



"No lugar dos palácios desertos e em ruínas", Wega, óleo, 1964.

A pintura estrutural de Wega

T. S.

As últimas pinturas de Wega são construções vastas como tapeçarias irrequietas, estruturas dinâmicas que lembram bandos de aves prestes a voar ou a mudar a direção do voo. Há entre o desenho de Wega e sua pintura uma estreita correspondência. Em seu desenho são linhas finas e paralelas que criam os planos. Estes desdobram-se em tensões dialogais sempre mais complexas e mais vastas. Mas, apesar deste caráter dinâmico e dialogal, reina sempre uma calma, ordem e claridade apolínea. Este é o encanto do seu desenho. A tensão antinômica e dialogal entre dinamismo e calma, fuga e estrutura. Mas o mesmo caráter, a mesma característica encontramos também em sua pintura. As linhas finas do desenho

são substituídas pelas pinceladas grossas. Estas, por sua vez, criam facetas dos planos dinâmicos, com seus desdobramentos dialogais e fugitivos. Assim criam-se grandes áreas de planos contraditórios, de direções que se chocam entre si, de tensões dialogais, de fugas e movimentos complexos: os bandos das aves em voo, a imagem que evocamos no início do nosso artigo, ou aquelas que estão prestes a mudar a direção de seu voo. Desta maneira criam-se verdadeiras sinfonias polifônicas de movimentos, tensões e direções fugitivas. Uma pintura verdadeiramente grandiosa, palpitante e dinâmica, em que, na maioria das vezes, do ponto de vista cromático, baseia-se no choque entre azuis intensos e os laranjas

luminosos, cuja luminosidade aumenta mais ainda quando perto dos coloridos escuros e sombrios. Na pintura de Wega há algo de heróico em sua expansividade dinâmica. Há algo ao mesmo tempo clássico e romântico, ou seja a ordem, a estrutura e a fuga. Um pouco mais de estrutura e ela entraria no mundo das formas fechadas, aparentemente estáticas e esculpidas (apesar de cheias em contradições internas), digamos no mundo de um Arnaldo Ferrari. Um pouco mais de dinamismo e fuga, e ela entraria no campo tachista. Wega não é nem um, nem outro. A sua beleza e sua originalidade reside no fato de ter achado uma arte pessoal de limite entre o clássico e o romântico, entre a estrutura



“Cortejos triunfais”, Wega, óleo, 1963.



“Materiais da ponte”, Wega, óleo, 1963.

sólida e a fuga. Esta é sua grandeza pessoal e sua voz plástica, toda especial e sonora. O seu mundo cromático é relativamente restrito. Ela usa com frequência e grande facilidade os coloridos frios, principalmente os azuis de tôdas as modalidades e tonalidades, desde os mais escuros e intensos até os mais cinzentos, em contraste com os coloridos quentes, mais exparsos e principalmente os laranjas luminosos. Deve haver muito da vivência com o sol e com o mar nesta sua escolha colorística. Há algo de inquietante nestas superfícies irrequietas que lembram superfícies lisas de águas quebradas pelo bafejo de vento. São verdadeiras sinfonias polifônicas de dinamismos matizados, uma pintura realmente sonora e musical, fugas verdadeiras de contrapontos, ascensões e diminuições polifônicas e plásticas. Uma pintura rica, vital, temperamental, no amplo sentido da palavra. Grandes aves em fuga. Convites para vôos e fugas marítimas. Inquietações e ondulações íntimas como o arrepiar da água levemente tocadas pelos ventos. E há muito vento, muito espaço vivo e

palpitante nesta pintura densa e vibrante, ordenada e fugitiva.

Wega está agora no auge da sua produtividade. Na série das grandes telas da sua Sala Especial da última Bienal de São Paulo, ela conseguiu captar uma grande beleza. São convites para o mar, convites para a fuga, palpitações incertas, saudades enormes da ampla vida que abraça num só tempo o céu, o vento e o mar. Saudades dos sonhos e da riqueza da vida em todo o seu sentido. Tudo isto palpita, se movimenta, se manifesta nas grandes e nobres telas de sua autoria. Seria curioso saber o que produzirá no futuro. Mas mesmo não produzindo mais nada, alcançou tudo que deveria alcançar. Conseguiu uma pintura de grande maturidade, cheia de vigor e palpitância sadia. Poucas pessoas acharam um caminho tão pessoal e tão rico. Poucas pessoas tiveram a coragem de caminhar no caminho tão estreito entre o classicismo e o romantismo. Poucas pessoas tiveram a felicidade de alcançar aquilo que Wega alcançou. Festejamos com ela e felicitamo-la por este grande acontecimento.



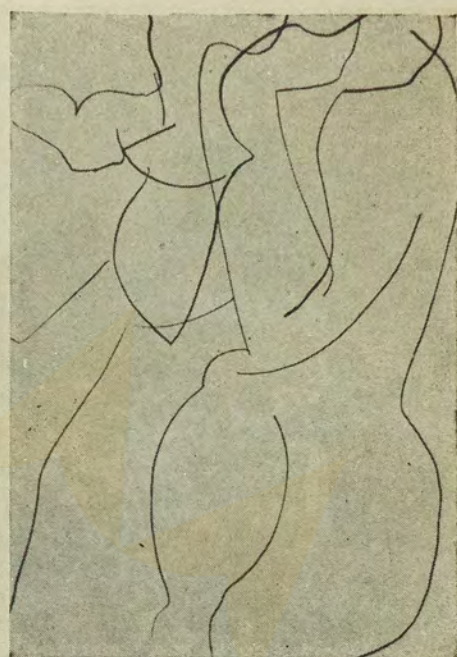
Dois óleos de Sheila Brannigan, 1964.

A pintura temperamental de Sheila Brannigan

T.S.

A pintura de Sheila Brannigan pertence em parte ao informal. Poderíamos talvez definir informal como o grau de maior liberdade que o artista toma para com o mundo das formas. Uma definição mais adequada diria talvez que o informal se preocupa com as pré-formas, as formulações plásticas que tendem a chegar ao mundo das formas completas, sem que este processo terminasse. Mas a pintura de Sheila Brannigan participa também muito fortemente da pintura formal. Nesta pintura que se inspira muito no desenho, são sempre as formas do corpo feminino e seus movimentos o ponto da partida. Mas o corpo humano, não chega a ser o objetivo desta pintura. Apenas o ponto da partida. As pinturas de Sheila Brannigan são variações livres de esboço do corpo humano. Linhas musicais e dançantes que se inspiram nos movimentos do corpo e que se desenvolvem automaticamente. São como que coleções dos possíveis movimentos do corpo humano, movimentos exaltados, dramáticos e poéticos ao mesmo tempo. Sheila

Brannigan é uma feiticeira do corpo humano e de suas posturas exaltadas. Os esboços desses movimentos são o essencial de sua pintura e dos vazios que os incluem. De certo modo há muito do desenho clássico e de sua severidade na pintura de Sheila, desenvolvido naturalmente, livremente e variado. Uma série de quadros de Sheila Brannigan são como que uma série de posturas. O corpo humano não é mais estudado como uma entidade, mas como ponto de partida de movimentos. Movimentos poéticos e exaltados. Movimentos que criam beleza, dança. Uma pintura temperamental que sabe movimentar a varinha mágica de uma orquestração de movimentos dançantes. Não conhecemos nenhum artista que explorou os movimentos e as insinuações fluidas do corpo com tanta leveza, tanta segurança, tantos ingredientes gostosos, tanta maestria. Existem de Sheila Brannigan, antigos desenhos de cavalos, belíssimos na sua segurança e clareza, na cristalinidade e pureza da linha, na linha temperamental que insinua posições e movimentos. Há muita



Um óleo e um desenho de Sheila Brannigan.

semelhança entre os seus antigos desenhos clássicos e sua pintura atual. A mesma singeleza, a mesma simplicidade, a mesma busca do essencial, a mesma economia, o mesmo abandono do supérfluo. Não são as massas que interessam a Sheila, não são os volumes, não é nenhum elemento estático e maciço, mas sim os movimentos, os ligeiros espasmos dos músculos, as ligeiras mudanças de posição, as decisões e execuções. Estamos no mundo da dança, mas com observações cristalinas. Estamos no mundo dos movimentos, mas com a capacidade de capturar o essencial num só movimento delineado e cristalizado. Este é o mistério de Sheila Brannigan, o ponto sensível da sua arte, o segredo da sua força. Algo de muito cristalino, delineado, seguro, em meio de movimentos mais impetuosos e mais ondeantes. Esta capacidade de capturar a maestria do momento é seu encanto e seu segredo. O mundo de gestos é o seu mundo artístico. Gestos ora carinhosos, ora macios, ora duros, ora fluidos, ora bruscos — mas sempre gostosos, sempre cheios de

ingredientes temperamentais. Todas estas formulações de gestos não querem capturar o corpo, mas são gestos abstratos, gestos que abrangem não o corpo mas os movimentos. O essencial da nossa comunicação gesticulada são os movimentos. Os movimentos dos músculos e das direções que eles insinuam. Direções dos possíveis movimentos. Estas direções são o âmago da pintura de Sheila Brannigan. Ela pode dispensar do corpo porque são as direções dos movimentos que à ela interessam. Dispensando o corpo e sua forma ela vira abstrata e informal. Porque o ímpeto do movimento em sua execução aproxima-se à uma caligrafia. Sheila Brannigan está na estreita fronteira entre o informal e o formal. A sua caligrafia não é a caligrafia espontânea da aventura em busca da forma, mas é a intenção e a direção do movimento capturado. Ela pinta realidade objetiva e não formulações. Esta é a força da sua pintura e o marco todo pessoal da sua arte temperamental. Que ela continue nos enriquecendo com estas belas séries de movimentos espontâneos e cristalizados.



Cristina Hopfer, "Noé, a arca e o fim do dilúvio", óleo.

Cristina Hopfer

Sigwart Blum, Buenos Aires

Num pequeno atelier, no meio da grande cidade de Buenos Aires, diante de um cavalete, pinta uma criatura loira, de uns cinquenta anos de idade, dotada de olhos extraordinariamente vivos.

Não pinta apenas aquilo que contemplam os seus olhos artísticos e atentos; pelo contrário, existe em sua pintura um misto de fantasia e de realidade à maneira inortodoxa própria de todos os criadores.

Cada um dos seus quadros reflete o respeito à criação, sinal característico dos seres profundamente religiosos. Esse amor sem compromisso e, ainda por cima, ilimitado, constitui o motivo da arte de Cristina Hopfer. Em quase todas as

pinturas, além do homem, estão reproduzidos animais. O anseio do sonho paradisíaco, colorido, de tantos líricos do pincel, concretiza-se em suas imagens. A pintura, com alegre espontaneidade, nos descreve as suas histórias bíblicas, e outras, que ela — sem antes esboçá-las — fixa com amor na tela. Dotada de grande senso de perspectiva, sabe colocar as suas figuras no espaço que ela prefere avarar com homens, animais e plantas.

Diga-se, de passagem, que a pintora, proveniente da Alemanha, estudou em Leipzig, mais tarde em Paris e em Munique. Na Argentina, foi discípula de Emilio Potoruttis, durando seis anos o seu período abstrato, após o qual, voltou-se de novo para a arte objetiva.

Ainda me lembro bem dos seus primeiros trabalhos expostos, pela primeira vez, em 1960, na Galeria Wildenstein, de Buenos Aires, e que tiveram, aliás, um êxito completo. Em que consiste o vigor de participação existente na obra desta pintora? Para ela, que vive na Argentina desde 1935, que viajou bastante pela América, pintar é uma necessidade, é um anseio íntimo que a obriga a empunhar o pincel todos os dias.

Nascida sob o signo do Sagitário, ama acima de tudo a liberdade. E neste nosso mundo ameaçado, a pintura constitui para ela uma fuga para o imaginário, para o irreal. Sempre foi assim em todos os tempos. Acresce que o mundo se tornou hoje tão pequenino, desde que



Cristina Hopfer, "José explica o sonho do Faraó", óleo.

deixou que o explorassem, atravessassem, sobrevoassem. E quanto mais reduzidos se nos afiguram os limites, tanto mais cresce em nós o anseio e o sonho do nôvo, do incontemplado, do além.

O seu estilo possui o sabor do popular, tanto que a pintura de Cristina Hopfer raia, muitas vezes, a proximidade do ingênuo. Mas o descritivo das suas pinturas manifesta o prazer da fabulização, algo que ela possui em comum com todos os artistas, a realização, pela pintura, dos sonhos de criança.

Essa espécie de fuga para o mundo dos sonhos é que lhe caracteriza o trabalho, e o éco é particularmente vigoroso nas criaturas que, ante os seus quadros, experimentam uma espécie de edificação.

O que a artista fixa na tela são fragmentos de arte visionária, que, repentinamente, se revestem de uma forma. Uma paisagem do planalto boliviano (um dos quadros se encontra na coleção do príncipe Salm) ou uma cena de colheita, no México, vivem diante de nós tanto

quanto as pinturas de terras e cidades com casas, árvores, homens, animais.

Como Erasmo de Roterdão, é humanista que acredita na bondade dos seres humanos. Como São Francisco, ama extraordinariamente os animais. E em pleno mundo de crises latentes e de uma pressa desenfreada, Cristina Hopfer, possuída pela arte, pinta fantasias que suscitarão o prazer de nossos netos e bisnetos.



Ubirajara, o arquiteto - pintor

“Êstes quadros contam a história da rosa, versão moderna e atualizada de um símbolo-chave, trazendo-a porém modificada em seu conteúdo tradicional conhecido e aceito, visando reinventá-la em seus aspectos míticos.

O símbolo-rosa, sempre entendido em termos líricos decorativos, torna-se personagem participante, e é recriado em fórmula de herói de novela ou história em quadrinhos. Atualiza-se, sofrendo o impacto de todo um sistema tecnicista de vida: surge a rosa-gente, humanizada face ao cotidiano, o real, que fala e grita, sofre e geme, come e morre como a gente.

Este reinvento da rosa obriga e faz nascer êstes quadros-mensagem, onde só pintura não mais é suficiente, onde há o grito expresso pela palavra pintada, objetiva, direta e cruel.

Aquelas fórmulas do cotidiano, esta vivência de bomba e desamor, êste clima de circo, presentes e gritantes nas manchetes, das telas do cinema, nos bares e prostíbulos, na política ou futebol, nos monoquínis e berros beatles, são levadas

para o quadro em linguagem de rosa.

Tem-se, antes uma posição polêmica e crítica da própria pintura, da vida e dos homens, e através mesmo dos próprios meios da pintura, do que a defesa e feitura desta em suas determinantes técnicas ou estéticas.

Usamos da liberdade e direito de pintar, como crianças si possível fôsse, tudo aquilo que mais de perto tocamos, procurando a nova dimensão do vulgar e do dito pouco sério.

Estas rosas rompem as fronteiras do quadro pintura e do quadro objeto, buscando a multiplicidade de visões e imagens de um mundo onde as coisas acontecem simplesmente, coexistindo em simultâneo, sem enredo engendrado visando ao happy end.

Procuramos entender e desvendar estas novas dimensões do mundo moderno, usando de uma mesma linguagem visualizando seus aspectos mais diretos e atuantes, recriando e salvando do caos esta pobre rosa-gente que somos.

“O pintor mesmo”

Da apresentação do catálogo de sua recente exposição na Galeria Móvel, Taubaté, Est. de S. Paulo:



Dois pinturas de Wagner de Castro, de sua recente exposição. À esquerda: "O círculo da Consciência", 1964, à direita, "O solitário ou O Despertar da Alma", 1962.

Wagner de Castro

Quirino da Silva

Esta é a primeira exposição individual do artista mineiro Wagner de Castro. Trata-se dum figurativo cujas composições, temas e episódios se enquadram num simbolismo ao mesmo tempo lírico e panteísta. Desconhecemos os influxos técnicos e estéticos que vêm atuando em sua maneira pictórica tão sui generis. Sem dúvida devemos inserir a temática predominante na órbita de Redon, quanto ao romantismo; e na órbita dos surrealistas belgas, quanto a certo lirismo lúbrico. Seus quadros, alguns de teor monumental, lembram a fatura dos painéis de Helios Selinger, no começo do século. Indiscutivelmente sobressai em diversas telas, com lances às vezes inédito, um culto à natureza e à juventude. O desempenho plástico revela temperamento introspectivo e recalcado.

José Geraldo Vieira

Do catálogo de sua recente exposição:

Wagner de Castro, embora não sendo muito conhecido no nosso meio artístico, dispensa qualquer apresentação. Sua obra fala por si mesma. O pintor paulista não foi lançado, isto é, não se precedeu a sua exposição, aqui, da costumeira atoarda publicitária. E, no entanto, é Wagner pintor, um ótimo pintor. Sua obra não deve, felizmente, agradar à crítica retorcida, pernóstica. Sim, porque Wagner não lê na cartilha que ela aconselha ler. Sua leitura é outra, bem mais clara, e alta. E é por isso que ele disse: "Sou um temperamento introspectivo, levado à pesquisa do mundo interno; criei, ou penso ter criado, a necessidade de canalizar os impulsos em expressões externas capazes de traduzir a vida íntima. O figurativo — especialmente o que se refira ao humano — dita ele-

mentos de que me utilizo a fim de obter meu desejo. Em constantes pesquisas, atingi um conceito de superrealidade da matéria plástica. Distanciando-me, dêsse modo, da idéia de solidez tátil, consegui uma fluidez progressiva quase insubstancial. Daí a insistência de transparência nas superfícies que, analisadas apressadamente, levam, é claro, a um juízo errôneo (embelezamento, preocupação de agradar, ou, se quiserem, concessões). Mas, na realidade, a desenvoltura plástica obedece àquela necessidade de exprimir mais, muito mais o imaterial, o imponderável, conduzindo-me dêsse modo aos limites do misticismo".

Wagner de Castro nestas linhas acima já disse o que a crítica avisada, é claro, poderia dizer de sua obra.



Gilson Barbosa

Mário Schenberg

Gilson Barbosa é uma das figuras mais interessantes do grupo promissor de jovens pintores de São Paulo. Vindo da Bahia há cinco anos, só agora começa a ser conhecido nos meios artísticos paulistanos, após a sua recente exposição. Os óleos expostos são suficientes para revelar o talento de Gilson e a sua personalidade, já bastante marcada. Excetuando uma das naturezas mortas, não dão porém a medida correta do desenvolvimento da visão artística do artista, como os seus belos desenhos coloridos, ainda desconhecidos do público.

Gilson é fundamentalmente um colorista. Mesmo nos seus desenhos coloridos predomina sobre os elementos lineares. Há alguns anos, muitos de nossos jovens artistas manifestavam um certo desinteresse pela cor, preferindo o desenho e a gravura em branco e preto. Parece ter ocorrido uma transformação profunda, voltando-se os jovens para a expressão cromática. É o que se nota em artistas de tendências tão diversas como Aguilar, Aloisio e Gilson.

Apesar de ter pintado mais em São Paulo, a temática de Gilson continua a refletir muito as recordações da Bahia. Tem a fascinação dos artistas nordestinos pelo mundo vegetal, especialmente pelos frutos e folhas. Isso lhe inspirou deliciosas naturezas mortas, talvez os seus

melhores trabalhos. Gilson tem também um amor peculiar pelos gatos, galos e peixes. Móveis antigos e santos barrocos aparecem também em suas telas.

Gilson é no fundo um aristocrata, inteligente, sensível e docemente irônico. Tem algumas das características de Brennand, menos senso trágico e barroquismo, mais ironia. Gilson deve ser menos aristocrático do que Brennand, mais livre de ligações afetivas com um passado senhorial. Em suas telas saboreia recordações gostosas da infância, sem compromissos sérios com o mundo semi-colonial. Lembra-se dos santos barrocos, sem efetiva vivência religiosa, deliciando-se com o seu pitoresco. Recebeu indubitavelmente um impacto forte do ambiente paulistano, atenuando seu lastro baiano pré-industrial.

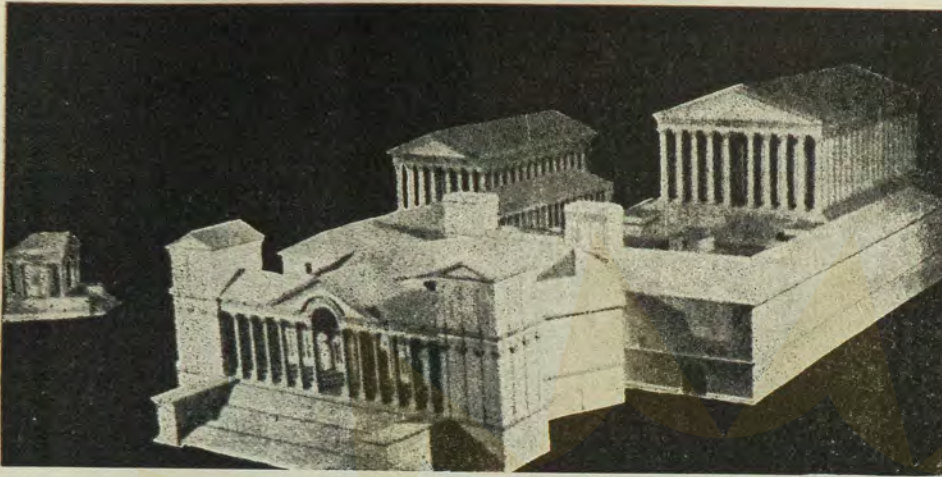
A figura humana não desempenhou até agora um papel central na temática de Gilson, se bem que já tenha criado algumas imagens tocantes de meninas e de criaturas do bas fond. Nisso se diferencia da maioria dos jovens artistas paulistanos, que por ela demonstram um interesse profundo e apaixonado. A paisagem e as casas também não têm sido temas preferidos por Gilson, em sua última fase.

A pintura de Gilson revela compreensão dos fatores básicos da composição e do cromatismo. É

uma pintura de construção clara e lúcida, notável pela elegância e o equilíbrio. Ele usa áreas extensas de tons puros de grande beleza, com uma intuição justa dos contrastes, conseguindo obter formas coloridas simples e fortes, em que o desenho e a cor se fundem de maneira sobremodo feliz. Há uma afinidade colorística surpreendente entre Gilson e Aloísio, estando ambos espontaneamente integrados na nascente tradição cromática brasileira, iniciada por Volpi e Djanira, que possui raízes populares muito autênticas.

Nos seus desenhos coloridos, Gilson conseguiu unir um extraordinário senso decorativo de preenchimento da superfície com uma vivacidade e leveza excepcionais da cor e do ritmo linear, em composições impregnadas do espírito da arte popular. Conseguiu atingir o plano em que a arte popular de todas as nações como que se identifica, com a superação das diferenças particulares.

O senso decorativo de Gilson parece ser uma característica dos grandes artistas baianos, tão brilhantemente demonstrada pelo seu conterrâneo Raimundo de Oliveira, de resto tão diferente de Gilson. Podemos esperar que esse surto do alto senso decorativo leve ao florescimento em nosso país das antigas artes da tapeçaria e do vitral e também do afresco.



A reconstrução do conjunto da acrópole de Heliópolis.

“Senhora de Todo o Oriente”

Fred Madersbacher

O templo de Venus, em Heliópolis.



No começo do século 17, a cidade mais próspera da Índia ocidental era, talvez, a “Goa Dourada” dos Portugueses, que Camões chamou de “Senhora de Todo o Oriente”.

Entrando do mar na boca do rio Mandovi, os navios passavam pelos baluartes dos Reis Magos, de Aguarda e pela Velha Fortaleza e depois aportavam na Ribeira dos Vice-Reis ou na dos Galés, perto da Alfândega.

O arco dos Vice-Reis dava entrada à cidade de Goa — e subindo pela rua Direita, o visitante chegava em frente ao palácio dos Vice-Reis.

A cidade era fortificada com muralhas altas e com baterias de canhões e tinha então cerca de 200.000 habitantes. Era esplêndida, rica com o comércio de cavalos que eram importados da Arábia e vendidos ao reino hindú de Vijayanagar.

Desde 1521, Goa tinha tomado o lugar de Cochin como capital das Índias Portuguesas, e estava adornada de igrejas faustosas, conventos, colégios e palácios; tinha-se tornado um protótipo de Lisboa e “quem viu Goa escusa de ver Lisboa”.

Foi em 1510 que a ilha de Goa foi tomada de assalto do “Idalcão” pelas tropas de Afonso de Albuquerque, que escrevia a El-Rey em outubro do mesmo ano: “...he ilha cercada dagua, de muita renda, e muito proveitosa; barra de muita agoa, porto morto de todollos ventos, ilha de muitos mantimentos...” O “Idalcão” era Yussef Adil Khan, Senhor de Bijapur, e já a Goa muçulmana era centro comercial importante fortificado, com palácios e casas grandes, mesquitas e minaretes.

Mas a história de Goa é mais antiga do que isso.

Do século I ou II DC data uma estátua de Budha, descoberta em Colvalé. Placas de cobre com textos sânscritos foram expedidas por um rei chamado Devaraja, no século 4 DC.

A capital deste reino era Chandrapura, a atual Chandor, de Salcete, e o pavão era o seu animal heráldico. Pouco, porém, sabemos desta época, e as ruínas enterradas de Chandor ainda esperam a pá dos arqueólogos. Lápides mortuários dos séculos 12 e 13, algumas com relevos mostrando lutas marítimas, falam de heróis esquecidos e lápides de doação prometem as receitas de terras determinadas para templos hoje desmoronados — “tão eternamente como duram sol e lua”. No século 11, a capital foi transferida de Chandor para Gova Puri (Cortalim), sítio também não escavado. Reza uma inscrição sânscrita do ano de 1053, que um ministro árabe deu grande impulso à



As seis grandes colunas do templo de Júpiter, em Heliópolis.

nova cidade, onde fundou uma mesquita; é o documento mais antigo de Gopak-Pattana ou Govapuri, a Goa Velha. Há várias inscrições dando uma idéia da grandeza da Goa Velha, ainda hoje conhecida em língua concani como "Voddlem Goe" ou "Grande Goa", e uma inscrição compara Govapuri ao paraíso de Indra (Pissurlencar).

Nos séculos 13 a 15, Goa mudava de mão várias vezes, ora tomada pelos muçulmanos, ora reconquistada pelos indús; e pertencia ao reino de Vijayanagar de Hampi, quando, em 1472, foi atacada pelo general Khwaja Mahmoud Gawan com uma armada de 108 navios, e tomada — "era motivo de inveja de todas as ilhas e portos da Índia". Diego de Couto escreveu na sua Década IV: "Esta ilha de Goa he tão antiga, que se não acha nas escrituras Canaras... Mas acha-se que foi sempre tão continuada dos estrangeiros, que andavam entre eles por andajo, vamo-nos recrear as frescas sombras de Goa, e a gostar da doçura do seu betre. E assim lhe chamavam por excelência de "Goe moat", que na sua antiga linguagem quer dizer terra fresca e fértil..."

Quando o viajante Ibn Batuta passou por Goa em 1433-34, havia duas cidades na ilha de "Sandabur": Goa, uma antiga, fundada pelos indús (a Goa Velha) e a outra dos muçulmanos, esta a Velha Goa de hoje, tomada do Adil Khan por Afonso de Albuquerque.

Os Portugueses puseram fogo na mesquita principal, construindo no sítio o Colégio de São Pedro, hoje em ruínas, onde mais tarde viverá São Francisco Xavier.

Por enquanto, a administração da cidade ficou na mão dos indígenas indús, tal como era tido sob os muçulmanos.

Em 1511, viajou para Portugal um artífice indú que sabia "fazer tão boas espingardas como as da Boêmia" e em 1520 esteve em Lisboa um Brahmin, especialista em finanças goesas.

Ao contrário do que se deu nas conquistas holandesas ou inglesas, os portugueses logo tiveram intimidades com os indianos, que não eram considerados como "selvagens" ou "prêtos".

Havia em Goa os soldados e os Portugueses "casados", os que tinham casa, estavam estabelecidos e não precisavam fazer serviço militar.

Portugueses castiços (brancos) lidavam livremente com os Portugueses mestiços, com os "Canarins" (cristãos indígenas) e com os Gentios (indús).

Falando da dança indú, Tomé Pires escreveu que "as gentias mulheres de Goa são geitosas no vestir; as que dançam e volteiam o fazem com melhor maneira que todas as destas partes", referindo-se ao traje da mulher indú, o padre Sebastião Gonçalves dizia "as Brahmanas são honestíssimas assy na vida, como no traje; o vestido que sempre trazem escusa alfayates; porque assy como a peça de pano branco vê do tear, assy a trazem, com tal artificio que ficando o corpo até o peito de pé coberto, e os peitos, os braços, contudo ficam desembaraçados para o serviço de casa" (Pissurlencar).

As línguas indígenas faladas eram o concani e o marati e parece que os primeiros livros nestas línguas foram impressos em Goa, com textos religiosos.

Em 1540 chegaram os missionários, e começou a assimilação dos indígenas à civilização ocidental, muitas vezes pela força. Evidentemente, o motivo era o melhor; sem a conversão, a alma dos gentios estava perdida no inferno, para sempre... Assim, em dois dias, em 1540, todos os templos hindús de Goa arderam e foram destruídos, e entre 1557 e 67, todos os Hindús, que não aceitavam a conversão, foram expulsos. Os novos cristãos ganhavam nome e traje ocidental — era importante; depois da conversão eram considerados portugueses. O Jesuíta Luís Froes escreveu em 1560 que havia mais gente a batizar do que vestimentas, e chegando a conclusão de deixar a conversão para

mais tarde, quando tivessem chegado as roupas. Costumes e tradições hindús foram combatidos. Um fato curioso: A família indiana gosta de viver junto: pais, filhos, noras, e no século 17 foi baixada uma lei, de que cada nóra, que vivesse na casa dos sogros recebesse na porta da igreja, antes de poder entrar, cinco palmatórias.

São Francisco Xavier chegou a Goa em 1542. O plano de conversão geral dos indígenas foi aprovado, ou mesmo proposto por ele e às vezes batizavam-se 5.000 ou mais pessoas em um só dia.

São Francisco Xavier trabalhava pela maior Glória de Deus, durante os dez anos e meio seguintes. Levava a mensagem cristã à Índia, Malacca, Singapura, Japão e China, caminhando, segundo a tradição, 3 mil milhas, sofrendo toda sorte de privações, mas iluminado pela chama da sua missão.

Quando morreu, em 1552, foi enterrado na ilha de Sachian. Exumado mais tarde, o seu corpo estava milagrosamente conservado. Foi trasladado para Goa dois anos mais tarde e, em 1665, transferido com grande pompa para a nova Basílica do Bom Jesus, onde até hoje fica, num santuário especial.

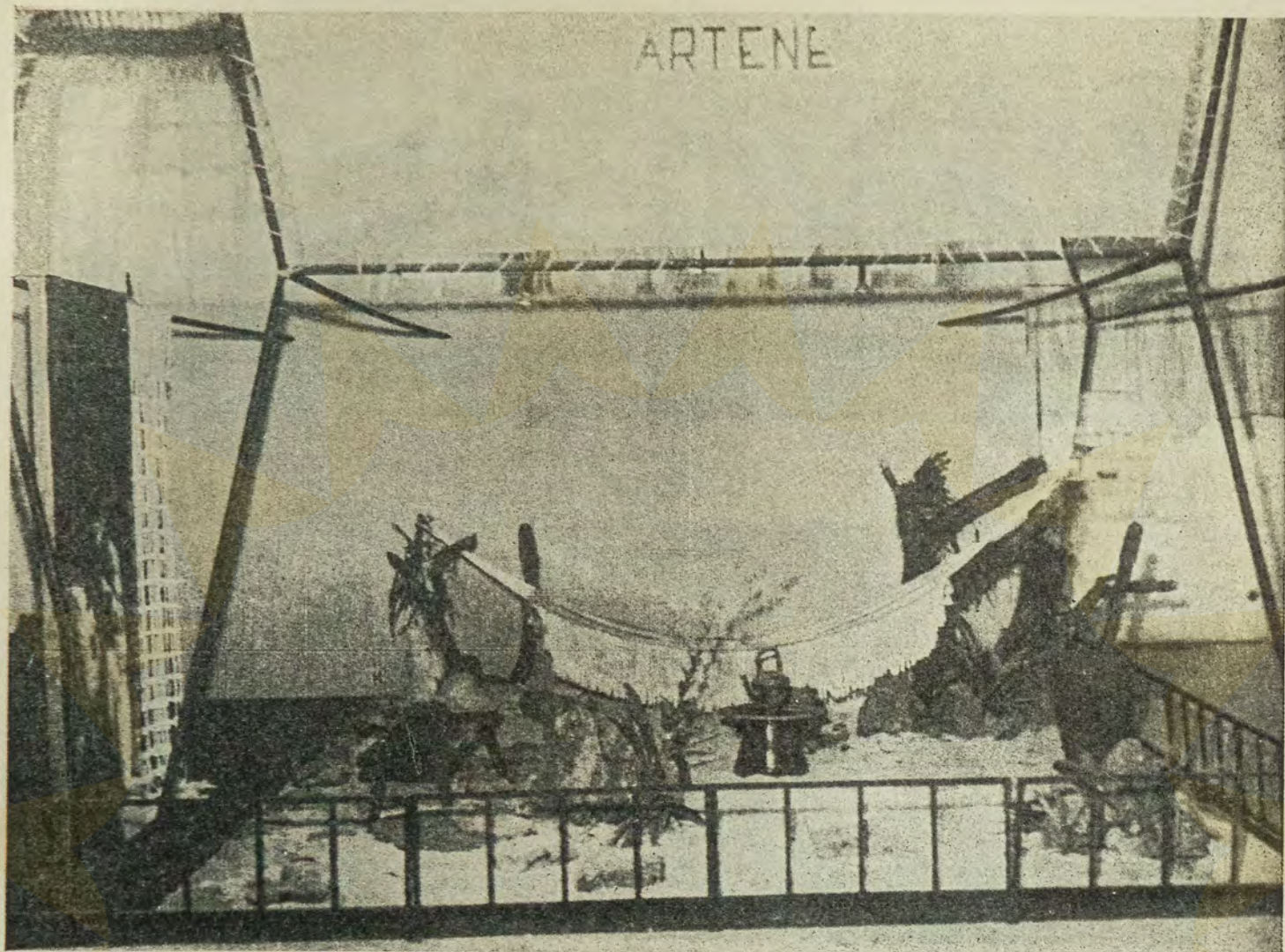
Muitos milagres são atribuídos a São Francisco Xavier e de vez em quando o seu corpo era exposto. Algumas das suas relíquias têm história estranha.

Durante a exposição do ano de 1554, na Igreja de São Paulo, um dedo do pé do Santo foi trincado à dentada por Dona Isabella de Crome. A relíquia recuperada foi levada por um dos fidalgos ao Portugal para ser presenteada à Dona Verdiana Leite Pastena, esposa do Conde de Nova-Goa. Ainda hoje é possessão venerada dos descendentes da nobre senhora.

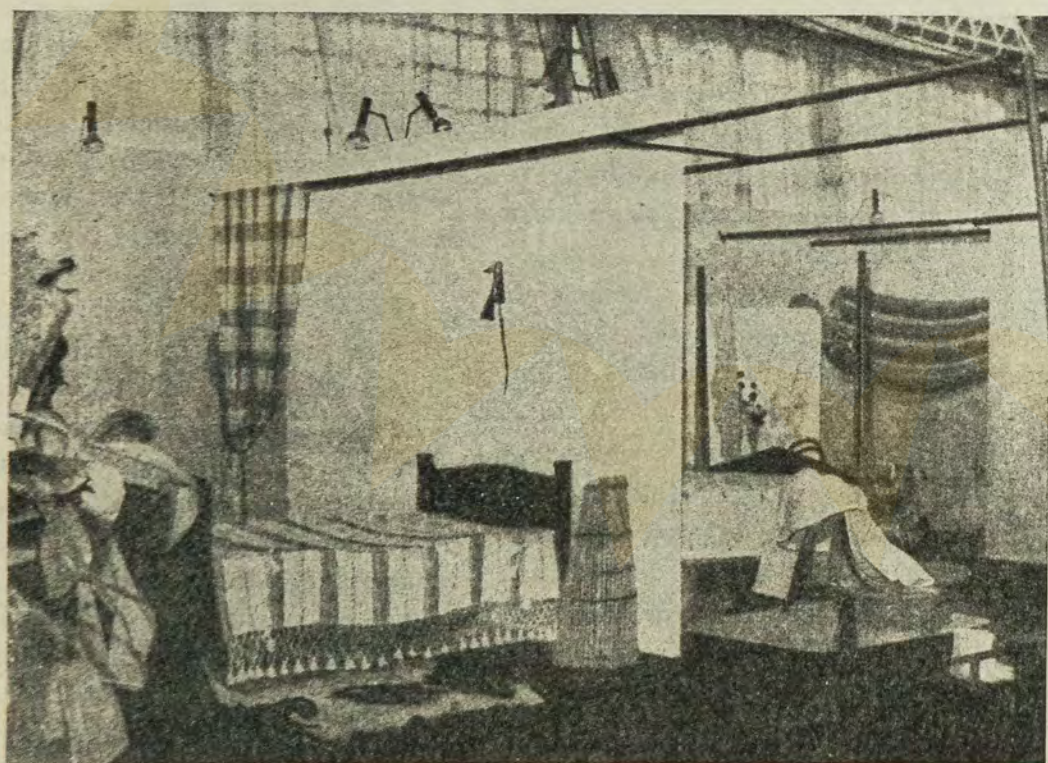
Assim a Velha Goa viveu. Sua decadência começou com a queda do reino hindú de Vijayanagar, e no século 18 a malária quase acabara com a sua população. O governo mudou-se para Pangim, a nova capital.

Hoje, pouco resta da cidade que já era a "Dourada". A Basílica do Bom Jesus com o túmulo de São Francisco Xavier, a Catedral da Sé, edifício grandioso, cuja construção levou 60 anos e onde hoje o serviço religioso é celebrado, sem congregação, o Convento de São Francisco de Assis com o seu portal no estilo Manuelino, o Convento de Santa Mónica e as Igrejas de Santa Catarina e de São Caetano.

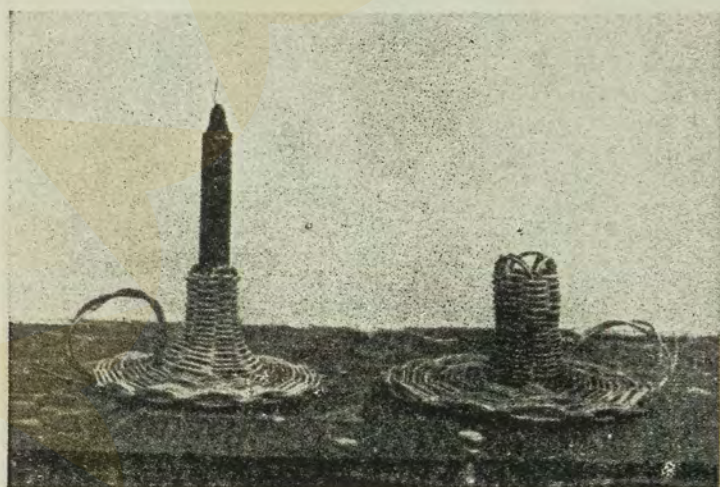
Todo o mais está em ruínas, cobertos de musgo verde, perdidos no meio de plantações de coqueiros, sonhando dos tempos quando era uma grande cidade, Senhora de Tudo o Oriente.



ARTENE - Artesanato do Nordeste



Os viajantes despreocupados que passam pelas ruas de Mocós, em Pernambuco, são surpreendidos com um espetáculo pitoresco, oferecido gratuitamente pelos artesãos da pequenina cidade. Durante os dias da semana eles costumam levar para a rua seus velhos teares e fusos. São homens e mulheres de rosto queimado pelo sol do Nordeste. Entregam-se pachorrentamente à sua faina, sem preocupar-se com as pessoas que querem passar. Em Caruarú os ceramistas populares costumam usar o barro das ruas para criar os seus bonecos, boizinhos coloridos e pequenos vasos. É um trabalho que vem de longe.



Passou de pai para filho desde os tempos coloniais. Virou tradição e amor. Muitas vezes eles não têm nenhum lucro com esse trabalho de tecer e moldar o barro. O célebre ceramista popular Severino de Tracunhaem, muitas vezes deixou de trabalhar em suas figuras para voltar à enxada. Mas aquilo está no sangue deles. As mulheres de Caruarú, de Morena, Poção, Aracati ou Joazeiro, aprenderam a movimentar antigos bilros de madeira com suas avós e bisavós, que “viram aquilo” nos conventos, olhando para peças francesas ou mulheres nordestinas holandesas. Agora fazem as suas rendas “Irlandesas” ou “Renascença”, calcadas em modelos que a tradição trouxe de Bruges.

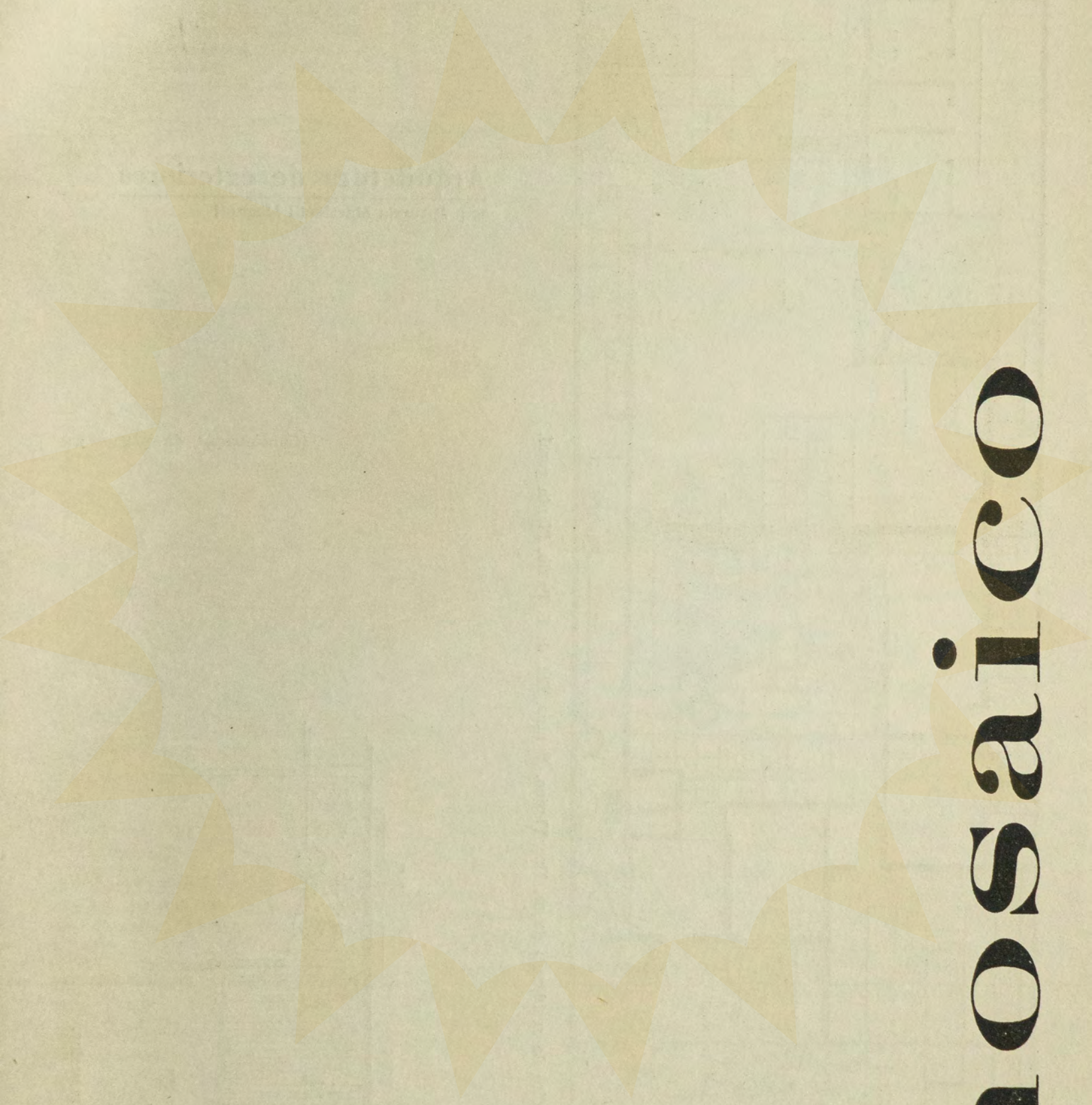
Cêrca de 400 mil pessoas entregam-se ao trabalho e à arte artesanal, nos Estados do Norte e Nordeste brasileiros. Muitas mulheres fazem essas tarefas para garantir a sua subsistência, quando os maridos emigram para o Sul.

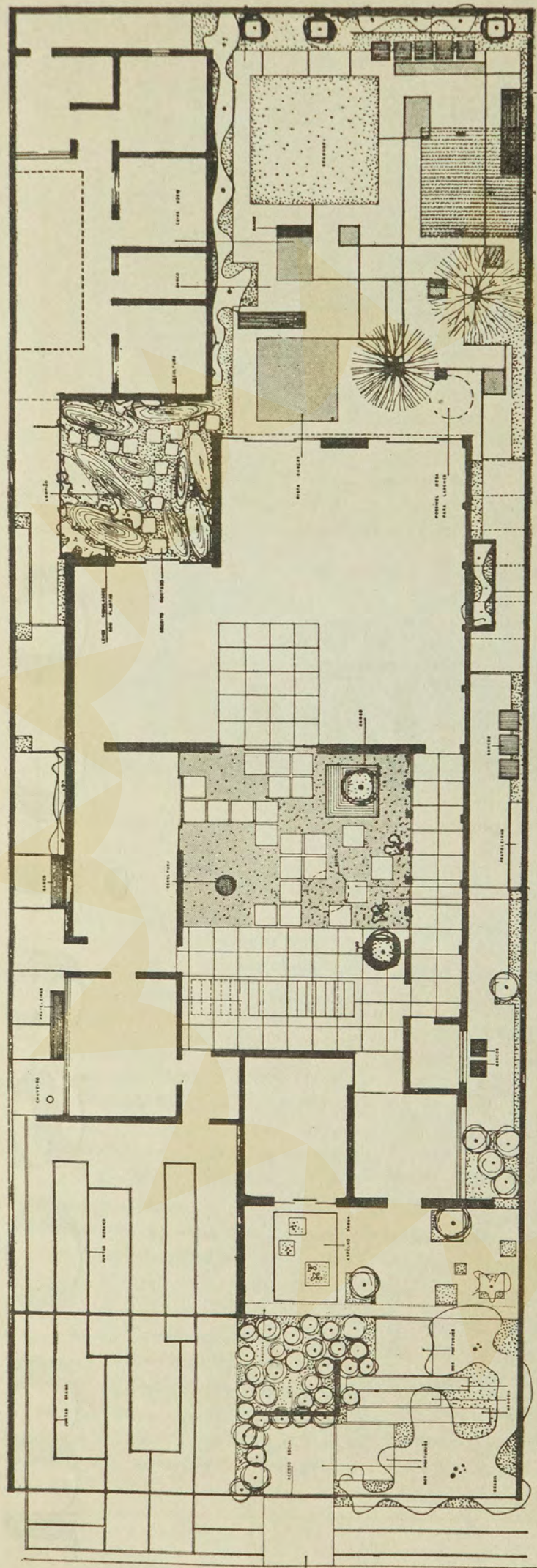
Todo êsse material compõe-se de cerâmica, cestaria, rêdes, tecidos a mão, metais, armas, fumo, artigos de couro e de metal, rendas, sapatos, tapetes de cizal, chapéus, etc. Os artigos expostos na última Fenit em 1963, têm a seguinte origem:

Pernambuco: Região de Caruarú: cerâmicas, rendas e bordados e trabalhos de artistas populares, **Mocós:** Tecelagem. **São Lourenço:** trabalhos da cooperativa de borda-

dos. **Tracunhaem:** cerâmica e arte popular de Lídia e Mário. **Ponta de Pedra:** rendas em geral. **Tirabaúba:** sapatos, burzegin, botinas de cangaceiro. **Morena:** bordados. **Poção:** rendas renascença. **Alagoas:** Marechal Deodoro - labirinto e filé. **Bahia:** Feira de Santana - couro - ourivesaria. **Maragogipinho:** cestos, fumo e artigos de metal. **Ceará:** Aracati - bordados. **Fortaleza:** redes. **Crato:** couro, chicotes, chapéus. **Joazeiro:** ourivesaria e redes. **Sobral:** cestos e trançados. **Rio Grande do Norte:** Natal - cestos e trançados. **Paraíba:** Salgado de São Felix - rendas de bico, aplicações, rendas de almofada. **Maranhão:** trançados de Buriti, armas baccamarte.

mosaico



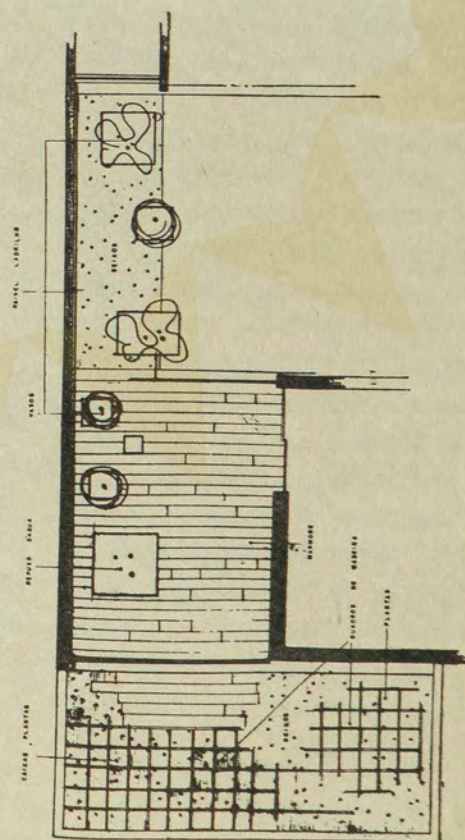


Ante-projeto do jardim da residência do sr. Ilzo Vianna, Santos, Est. de S. Paulo. Planta geral.

Arquitetura de exteriores

arq. Miranda Martinelli Magnoli

(Continuação da pág. 46)



Planta do terraço superior.

A MORTE DE FAUTRIER • Chegaram notícias de França participando o falecimento do pintor Fautrier. Ele foi, de início, um dos poucos expressionistas franceses; aliás de técnica, a tal respeito, profundamente pictórica, bem mais do que temática. De repente deixou de pintar, até que por volta de 1953 recomeçou. Foi a bem dizer uma reapresentação feita à crítica e ao público, na Galeria Drouin, por intermédio nem mais nem menos de André Malraux.

Tornaram-se célebres, então as suas telas "Otages". Verdade é que o público não gostou ou não compreendeu. E, por que motivo? Exatamente pelo lado revolucionário. Fautrier apresentava proposições inteiramente novas na arte e na técnica de pintar parecendo tal processo algo deveras antiplástico. E isso porque se distanciava (tal processo) das pesquisas anteriores, mesmo as mais recentes, bem como dos temas generalizados e até da própria sistemática pós-cubista ou pós-surrealista então em voga ainda. A bem dizer os novos meios de Fautrier eram brutais, violentos, como traço e ritmo, como cromatismo e como magma. Em meio a essas espécies de vorticismo pairavam conteúdos profundamente dramáticos.

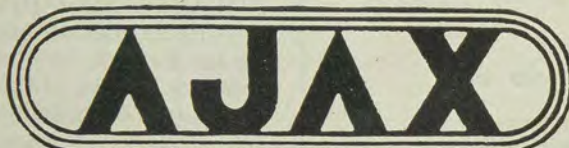
A MORTE DE LISA FICKER • Yolanda Mohalyi comunica-nos a morte de sua patrícia e amiga, a veneranda octogenária Lisa Ficker, que morava no interior do Paraná. Grande gravadora, com absoluto conhecimento da lito e da xilo, esta artista dedicava-se a objetivar em sínteses episódios trechos do Antigo Testamento, das épocas dos Reis e dos Juizes. Paisagens e figuras assumiam nas perspectivas das suas gravuras de excelente entalhe harmonias correlatas que constituíam a sua maneira pessoal de extrair dum suporte analogias com a história bíblica.

DOCUMENTA III • Reune-se de meados de setembro a meados de outubro, em Kassel, a terceira exposição internacional de arte moderna, conhecida como Documenta por seu caráter testemunhal e registrador bem como didascálico e didático. Trata-se de certame severo, de empostação mais firme do que a Bienal de Veneza, pois não tem setores de nações nem remessas oficiais. O acervo que ali se reúne se caracteriza como contribuição solicitada e visando a determinar sem sentido de estatística nem de nomenclatura, mas de evolução e de exceção, as linhas de vanguarda das artes gráficas e plásticas através do mundo.



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



LIMITADA

R. Cel. Albino Bairão, 161/177
Fones: 9-6169 - 9-6160 - 9-8136
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.



- Vendas
- Incorporação
- Administração

Edifício em

Condomínio

São Paulo - Santos

- São Vicente



ADMINISTRADORA DE
IMÓVEIS LTDA.

R. Major Sertório, 349

2.º and. - Tel: 35-7155

São Paulo

Desta vez haverá setores distintos. O primeiro compreenderá cerca de 500 desenhos caracterizando com exemplos marcantes (Cézanne, Dix, Kokoschka, Schlemmer, Toulouse-Lautrec, etc.) o desenvolvimento gráfico de 1880 a 1963. No outro setor formarão eventuais simetrias, em "cimaises" fronteiras, os elementos de linha tradicional e os elementos vanguardistas mesmo, todos já do século XX. Assim, veremos Lehmbruck, Corinth, Klee, Picasso, Chagall, etc. Dentre os alemães, veremos por exemplo Kirchner e Beckmann, em face do dadaísta Kurt Schwitters e do surrealista Max Ernst. O último setor é dedicado todo ele ao campo estritamente experimental, dicotomizada a área em ambiências relativas a Gabinetes Gráficos, à Figura e à escultura espacial. Rematará o certame a ala dedicada a 1964, oferecendo um panorama da arte contemporânea realizada por artistas já agora com a idade de 40 a 60 anos. Nesta última ambiência o que será tentado tende a ser exatamente o efeito de contrastes materiais, cromáticos, grupais, etc.

ROUAULT NO LOUVRE • Acabam de ser instalados no Salão Quadrado do Louvre, 200 telas de Rouault, legadas àquela entidade pela viúva do pintor. O interessante é que dessas unidades apenas 4 propriamente ditas é que estão deveras terminadas; são elas: O Aprendiz operário, Homo Homini Lupus, Veronique e Miserere. Desta série vimos o conjunto aqui no Brasil, numa das primeiras Bienais de São Paulo. As demais telas não foram radicalmente terminadas e escaparam mesmo às sucessivas destruições a que Rouault de vez em quando submetia os "encalhes" do seu estúdio depois que obteve ganho de causa na questão com o seu "marchand", o célebre Vollard.

A GUERRA DE 14 • O Museu do Castelo de Vincennes apresenta no Pavilhão da Rainha uma coletiva plástica de interesse insólito. Pois se trata de comemorar a guerra de 14 com trabalhos testemunhais de artistas que participaram dela. Vem a ser um cinquentenário plástico, conforme se depreende.

Há ali testemunhos, interpretações, registros, documentos enfim, de artistas como Dunoyer de Segonzac sobre a vida diuturna e noturna nas trincheiras; nada menos de 60 aquarelas, numerosos desenhos e todos os originais das ilustrações que ele fez para o livro "Croix de Bois" de Roland Dorgelés. Outra contribuição notável é a sala com grandes telas sobre o inferno de Verdun, pintadas por Luc-Albert Moreau. Há que consignar também

desenhos de Jacques Villon, Raoul Dufy, Zadkine e André Warnod.

ÉCOS DA BIENAL DE VENEZA

• O predomínio da Nova Figuração na última Bienal de Veneza dividiu as opiniões da crítica italiana. Elementos como Dorfles acham que a Bienal dêste ano é a mais interessante que já houve, exatamente pelo vigor das pesquisas e pela ousadia dos recursos plásticos. Carluccio é da mesma opinião. Já, porém, Morosini se sente no meio do que ele chama de "barafunda", como no porão dum cargueiro consignado ao mercado internacional; isto é, aquela arte exposta no Palácio dei Giardini visaria a uma promoção comercial.

Isto é o mesmo que se reconhecer que a "pop art" já invadiu Veneza, também.

BIENAL DE ESCULTURA DE PARIS

• Não dispomos ainda de informes sobre os concorrentes da última bienal de escultura de Paris. Apenas estamos informados do predomínio duma arte aberta, espacial, feita de articulações com solda, e predominando o alumínio e o ferro. Quanto ao seu grande prêmio internacional foi outorgado pelo júri à peça "Composição Referente a uma Queda", da autoria de Antoine Zuber.

EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE PITTSBURGH

• 34 países, dos quais 10 da América Latina, figurarão na Exposição Internacional de Pittsburgh a inaugurar-se em outubro. As seleções foram feitas pelo diretor do Instituto Carnegie, Gustave von Groshwitz. Ignoramos ainda qual o lote brasileiro acaso já selecionado para aquele certame.

PAULISTA NO BRASILIAN INSTITUTE

• Sob o patrocínio do Itamarati, seguiu para os Estados Unidos o pintor paulista Paulo Chaves, que vai expor naquela entidade. Leva como credenciais haver exposto aqui em São Paulo na V e na VI Bienais de Arte; pertence à geração nova e estreou numa coletiva da Galeria da Fôlha concorrendo então ao Prêmio Leirner de Arte Contemporânea.

ANDRÉ MASSON • Este artista francês tem duas exposições programadas este ano fora do seu país. Uma em Berlim. Este, onde fará uma retrospectiva abrangendo sua evolução de 23 a 63, isto é, quarenta anos de pintura. O segundo certame, aliás, com o mesmo acervo, será em Amsterdão. Vem a propósito lembrar que André Masson ocupa com os seus trabalhos praticamente toda a sala surrealista do Museu de Arte Moderna de Pa-

ris, muito embora se tenha afastado há muito tempo desse grupo.

ARTE FLOREAL NO MUSEU DE ARTES DECORATIVAS • Realizou-se de junho a julho, no Museu de Artes Decorativas, de Paris, uma exposição coletiva de arte floreal, abrangendo os ápices do que se fez nesse gênero da metade do século passado até 1914, principalmente durante o período chamado La Belle Époque.

Predominam cartazes e anúncios no caráter típico do "affiche". Cada sala trata especialmente dum tema. A de Steinlen, por exemplo, trata de figurões sociais, pretexto aliás para cartazes sobre as categorias profissionais — banqueiro, deputado, funcionário público, estrôina, pelintra, e outros tipos que tiveram estas designações hoje obsoletas. Há os cartazes teatrais, como os de Chéret sobre artistas de comédias, dramas, revistas. Bem mais interessante, sem dúvida são os cartazes-gravuras de Toulouse-Lautrec sobre idênticos assuntos do então "Paris by night" ao tempo das noites em Montmartre e nos Champs-Élysées.

Caracteriza a promoção aquela modalidade que já se chamou o Art Nouveau, ou o Modern Style, comum a Bruxelas, Londres, Paris e Viena.

Claro que o desenho promocional mudou muito de então para cá, desde os cartazes de turismo até os anúncios de produtos comerciais. De modo que o certame instalado no Museu de Artes Decorativas tem certo sabor anacrônico quer como processo gráfico e plástico, quer como temário, pois que outros elementos, como o automóvel e o avião, vieram deslocar sobre o nosso ângulo de visão e exigir do "affiche" uma coordenação com a época de agora.

MORGAN SNELL • A artista brasileira Morgan Snell, ausente da pátria há já alguns anos, tem obtido êxitos invulgares em França. No último Salão de Maio, por exemplo, obteve o primeiro prêmio de escultura; no Salão dos Artistas Franceses deste ano recebeu a medalha de honra na secção de desenho; no Salão de Artes Concretas lhe foi outorgada a medalha de ouro. Conforme se deduz, se trata de artista anímada. Agora está expondo no Salão de Terras Latinas, ao passo que se propõe terminar ainda este ano o tríptico que lhe foi encomendado para a igreja da Trinité. Sua arte é figurativa, de teor neo-clássico.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO • Dando prosseguimento aos trabalhos de reorgani-

zação, a nova diretoria dessa entidade instalou a sua secretaria nas salas 703 e 704 do 7.º andar do Conjunto Nacional, à Avenida Paulista, esquina da rua Augusta. A diretoria estuda as bases da campanha financeira destinada a angariar fundos para a instalação da sede no terraço do mesmo edifício. Nas últimas reuniões têm sido debatidos os problemas relativos ao restabelecimento do seu patrimônio social.

EXPOSIÇÕES EM SÃO PAULO •

Na Galeria Astréia: Teresa Nazar, Raquel Vaz de Arruda e Geraldo Décourt. **Na Galeria Atrium:** Coletiva dos gravadores paulistas Antônio Henrique Amaral, Izar do Amaral Berlinck, Hans Grundzinsky, Odetto Guersoni, Moacir Rocha e Dudu Santos. **Na Galeria Selarte:** Retrospectiva póstuma de Rossi Osir; desenhos e óleos de Maria Helena Chartuni. **Na Galeria São Luís:** Óleos e desenhos de Carmélio Cruz; óleos de Tomie Ohtake; óleos e desenhos de Guilherme de Faria. **Na Casa do Artista Plástico:** Pintura de Alice Brill; guaches e aquarelas de Ernesto Meyer Filho. **Na Livraria Orion:** Pintura de Juan Ramon Capote Moreno. **Em La Ruche:** Gilson Barbosa. **Na Galeria Seta:** Manuel Cargaleiro e Acervo. **Na Galeria da Sociedade dos Amigos da Cinemateca:** Inauguração com unidades de Léger, Bissière, Tarsila, Flávio de Carvalho, Marcelo Grassmann, Aldemir Martins, Guignard, Caribé, Van Acker, Berti, Ianelli, Mohalyi, Wesley, Rebol, Fukushima, Piza, Maria Cecília, Vlavianos, Mabe, Vescovi, Darel e Odrizola. **No Museu de Arte de São Paulo:** Telas de Heinz Wagner. **Na Galeria da KLM:** Óleos de Anna Maria. **Na Galeria Dearte:** Geraldo Mayer Juergensen. **Na Fundação Armando Álvares Penteado:** Individual de Tatsuhiro Shimamura. Coletiva de Arte Visual Francesa. **Na Galeria Aleijadino:** Reproduções de clássicos por Isa Vick. **No Museu de Arte Contemporânea:** Arquitetura da Finlândia e Acervo. **Na Galeria Novas Tendências:** Coletiva Concretista. **Na Galeria Solarium:** Desenhos de Seoane. **EM CAMPINAS:** Na Galeria Aremar: Xilogravuras de Bernardo Caro. **EM RIBEIRÃO PRÉTO:** Grupo Local constituído por Adelaide Sampaio, Bassano Vaccarini e Francisco Amendola da Silva. **NO RIO:** Na Galeria Goeldi: Antônio Maia. **Na Galeria Barcinski:** Óleos de Leonello Berti. Óleos, guaches e colagens de Ivã Freitas. **Na Galeria Bonino:** Gravuras de Hansen. **No Museu de Arte Moderna:** Grupo Nipo-Brasileiro de São Paulo; coleção particular paulista



Construção
de edifícios
comerciais,
industriais e
residências

Rua Major Sertório, 349

6.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



Manuel Cargaleiro, “Flôres”, óleo, 1963.

de Ernesto Wolf. Grupo internacional “Phases”. Na **Galeria Relêvo**: Nova Figuração da Escola de Paris, certame organizado por Ceres Franco. Em **L’Atelier**: Móveis, risco de Jorge Zalszupin, unidades de Iberê Camargo, Marcelo Grassmann, Maria Polo, De Lamônica e Mohalyi.

EM TAUBATÉ: Na **Galeria Mobília**: Exposição de Ubirajara Mota Lima Ribeiro.

NA BAHIA: Na **Galeria Querino**: Maria Angela, Odetto Guersoni e Lênio Braga.

NO PARANÁ: Na **Biblioteca Estadual**: Coletiva gráfica do Cavaleiro Azul; esculturas de Vasco Prado; Gravuras de Zoravia Bettiol; pinturas de Costa Cabral.

BUENOS AIRES: Recebemos o catálogo da exposição de De Kolin, na **Galeria Van Riel**.

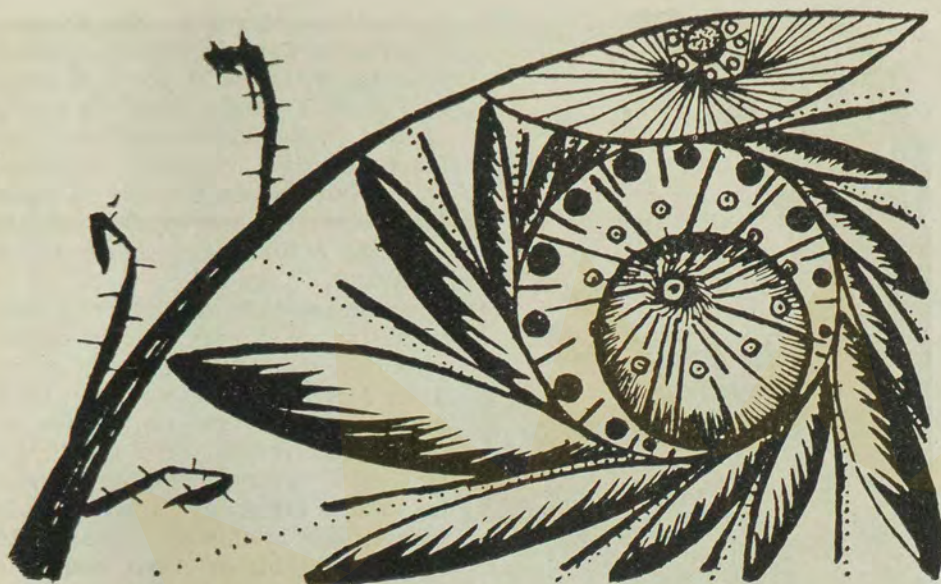
BELO HORIZONTE: No **Museu de Arte da Prefeitura**: “Retratos” realizados por Chanina, Carretero, Es-

tévão, Haroldo, Herculano, Inimá, Lizete, Mária-Helena, Petrônio, Santiago, Sara e Wilde. Na **Galeria Guignard**: Retrospectiva de Darcy Penteado.

LISBOA: Na **Sociedade Nacional de Belas Artes**: Desenhos de Zaluar.

MESA REDONDA • Realizou-se no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo uma mesa-redonda a respeito de “O Significado das Arquiteturas do Brasil e da Finlândia”. Falaram Eduardo Kneese de Melo, Joaquim Guedes, Maitre Jean, João Carlos Cauduro e Walter Zanini.

ARTE VISUAL DA FRANÇA • Inaugurou-se na Fundação Armando Álvares Penteado a Exposição Arte Visual da França, organizada sob os auspícios daquela entidade, da Air France, da Embaixada Francesa no Brasil e do Ministério das Relações Exteriores do Brasil.



Desenho de Seoane, 1964.

JOVEM DESENHO • Foi inaugurada em Pôrto Alegre, a exposição do Jovem Desenho Nacional, organizada em São Paulo pelo MAC.

XXIII SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES • Foi inaugurado na Galeria Prestes Maia.

ALTAS CULTURAS AMERICANAS PRÉ-COLOMBIANAS • A professora Bente Bittmann Simons, arqueóloga e antropóloga, diplomada na Dinamarca, na Inglaterra e no México, deu no Museu de Arte de São Paulo um curso de sua especialidade.

LEILÃO DE OBRAS DE ARTE • Houve de 25 a 30 de agosto, no Museu de Arte de São Paulo, um leilão de obras de arte em favor da Associação de Assistência à Criança Defeituosa. Entre os artistas que doaram trabalhos para essa finalidade constam: Augusto Rodrigues, Anita Malfatti, Alice Brill, Antônio da Silva Prado, Alice Jorge, Antônio Augusto Marques, A. Alves de Almeida, Augusto Barbosa, Antônio Henrique do Amaral, Enrico Bianco, Antônio Bandeira, Anita Belucci, Leonelo Berti, Clovis Graciano, Carmélio Cruz, Lothar Charoux, Carlos Garcia Arias, Domenico Calabrone, Dora Basílio, Darel Valença, Dario Barbosa, Dolmeia Matos, Roberto De Lamonica, Dudu Santos, Eurydice Bressane, Fukushima, Flávio de Carvalho, Felícia Leirner, Fang, Gilda Azevedo, Giselda Leirner, Guilherme Malfatti, Glória de Almeida, Geraldo Décourt, Giuliana Pedrazza, Giancarlo Zorlini, Heinz Wagner, Handa, Heinz Kuehn, Haroldo Matos, Hans Grundzinski, Ingel, Roesler, Isabel Pons, Ivã Serpa, Izar Berlinck, Ina Ouang, Ismênia Coaracy, Irene Crespi, José Paulo Moreira da Fonseca, Luís Artur Jas-



Óleo de Teresa Nazar.

min, José Inácio, Mitsutaka Kogure, Lauria, Luís Verri, Luís Lima de Castro, Luís Novelli, Lila, Lilian Pereira da Silva, Lucy Calenda, Mabe, Maki, Masumi Tsushimoto, Manézinho Araújo, Maria Cecília Gismondi, Maria Antonieta de Sousa Barros, Maria Leontina, Miró, Magnelli, Milton Dacosta, Matilde Plá, Mariberto Blan, Marianne Overbeck, Mário Pinho Ferraz, Maria Luísa Sertório, Marina Colassanti, Marina Caram, Myriam Queirós, Aldemir Martins, Arcangelo Ianelli, Pedro Tort, Rebolo, Walter Lewy, Alberto Teixeira, Tarsila do Amaral, Takeo Shimizu, Marianne Peretti, Moacyr Rocha, Pietro Neric, Niobe Xandó, Nicola, Nelson Leirner, Odriozola, Massao Okinaka, Oswald de Andrade Filho, Ottone Zerlini, Odetto Guersoni, Poty, Paulo Prado Neto, Raquel Strasberg, Raimundo Oliveira, Renato Gottuso, Rosa Frisoni,



Incorporação
Administração
Vendas

Edifícios
em
Condomínio

SÃO PAULO — SANTOS
SÃO VICENTE



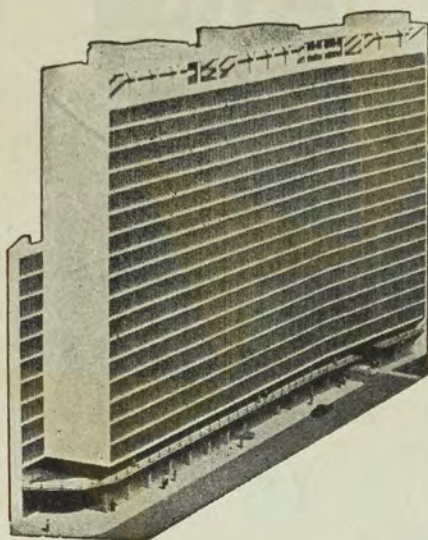
ADMINISTRADORA DE
IMÓVEIS LTDA.

Rua Major Sertório, 349

2.º andar - Tel.: 35-7155

SÃO PAULO

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



Tela de Zaluar.

Renée Lefèvre, Sebastião de Almeida Ribeiro, Stênio Pereira, Scliar, Sakai, Sofia Tassinare, Sérgio Miliet, Lasar Segall, Sílvio Jaguaribe Ekman, Sheila Brannigan, João Suzuki, Tran-Tho, Tamaki, Takaoka, Tomie Ohtake, Tica Rivetti, Tirso Brizola, Vera Prado Neto, Alfredo Volpi, Wakabayashi, Yoshiko Ysuhimoto, Yoshino Mabe, Yolanda Mohalyi, Yola Cintra, Vasco Prado, Zoraiva Bettiol, Zanotto, Zezé Botelho Egas, Mário Zanini, Zica Bergami, Cezar Pelegrini, Raul Pôrto, Ernestina Karman, Mário Toral, Alcy, Mariano Silva Rodrigues, Zamyach, Lize Faurell, Zita Viana de Barros, Darcy Penteado, Benjamin Silva, Helene Matarazzo, Tufia Delhome, Carlos Bastos, Zulmirinha Lunardelli, Renina Katz, Benedito L. Peretto, Ugo Eduardo Kovadloss, Inge, Belá Betim Paes Leme, Leila Costa Neto e Marcelo Grassmann. Essa campanha da Associação de Assistência à Criança Defeituosa é presidida por Trajano Pupo Neto e tem a seguinte comissão organizadora do leilão de obras de Arte: Sílvia Pupo Neto, Ivany Bouças e Brunhilda Leonel.

UMA NOVA GALERIA DE ARTE • A Sociedade Amigos da Cinemateca fundou na sua sede (2.º andar do 381 da rua 7 de Abril) uma galeria de arte dirigida por Flávio Império, Walter Zanini e Wesley Duke Lee. A inauguração foi à 14 de agosto, com unidades de Léger, Bissière, Tarsila do Amaral, Flávio de

Carvalho, Marcelo Grassmann, Guignard, Caribé, Manabu Mabe, Van Acker, Leonello Berti, Arcangelo Ianelli, Yolanda Mohalyi, Wesley Duke Lee, Rebolo, Fukushima, Piza, Maria Cecília, Vlavianos, Aldemir, Darel, Odriozola e Vescovi — trabalhos êsses do acervo das galerias Astréia, Atrium, Seta, Selear e Solarium.

Seria incompleto dizer-se que existe assim mais uma galeria de exposições em São Paulo; pois a verdade é que se tenta com isso criar uma atmosfera de confluência artística que redunde em resultados de certa maneira comparáveis à fusão em Londres, no começo do século, dos Imagistas e dos Vorticistas em Woburn Place, com Hume, Ezra Pound, Wyndham Lewis, Ford Madox Ford, Richard Aldington, etc. Já naquela ocasião a turma que depois ia discutir no restaurante Soho (como nós agora fomos conversar na Open Door) tinha como finalidade principal a estratificação de todas as artes.

PRIMEIRO SALÃO DE ARTES PLÁSTICAS DE EMBU

• Sob os auspícios da Prefeitura e da Câmara locais, realizou-se em Embu um Primeiro Salão de Artes Plásticas. Presidente: Sakai do Embu; Comissão Executiva: Antenor Carlos Vaz, Josefina Azteca, Claudionor Assiz Dias, Cirso Teixeira e Nazaré do Embu. Exposição de obras dos artistas locais Sakai do Embu, Sizu-ko Sakai, Assiz Dias, Josefina Azteca, Antenor Carlos Vaz, Cirso Teixeira, Antônio Gonzaga, Rita, Regina e Maria do Embu. Artistas convidados: Zezé Egas, Niobe Xandó e o casal Montagne.

O certame, que abrange o fim de julho e o começo de agosto, constou além disso de congadas de Poços de Caldas, danças (Cirandinha, Chimarrêta, Pancadão e Quadrilha), Moçambique, Catira, bem como de representação do Teatro Popular de Solano Trindade.

DECORAÇÃO DO SALÃO DE RECEPÇÃO DO ESTADO DA GUANABARA

• A OCA recebeu êsse encargo. Por tal motivo, a FENIT realizou um stand no Ibirapuera, cujo projeto é da autoria do arquiteto Sérgio Rodrigues, diretor-técnico da OCA.

ANÁLISE DA ARTE MODERNA, DE DAVID AOS NOSSOS DIAS

• O Museu de Arte Moderna do Rio, incumbiu Fayga Ostrower (recém-chegada dos Estados Unidos) de dar um curso no gênero dos que deu naquele país na Universidade de Atlanta, na Geórgia. O vasto te-



Pintura de Antônio Maia.

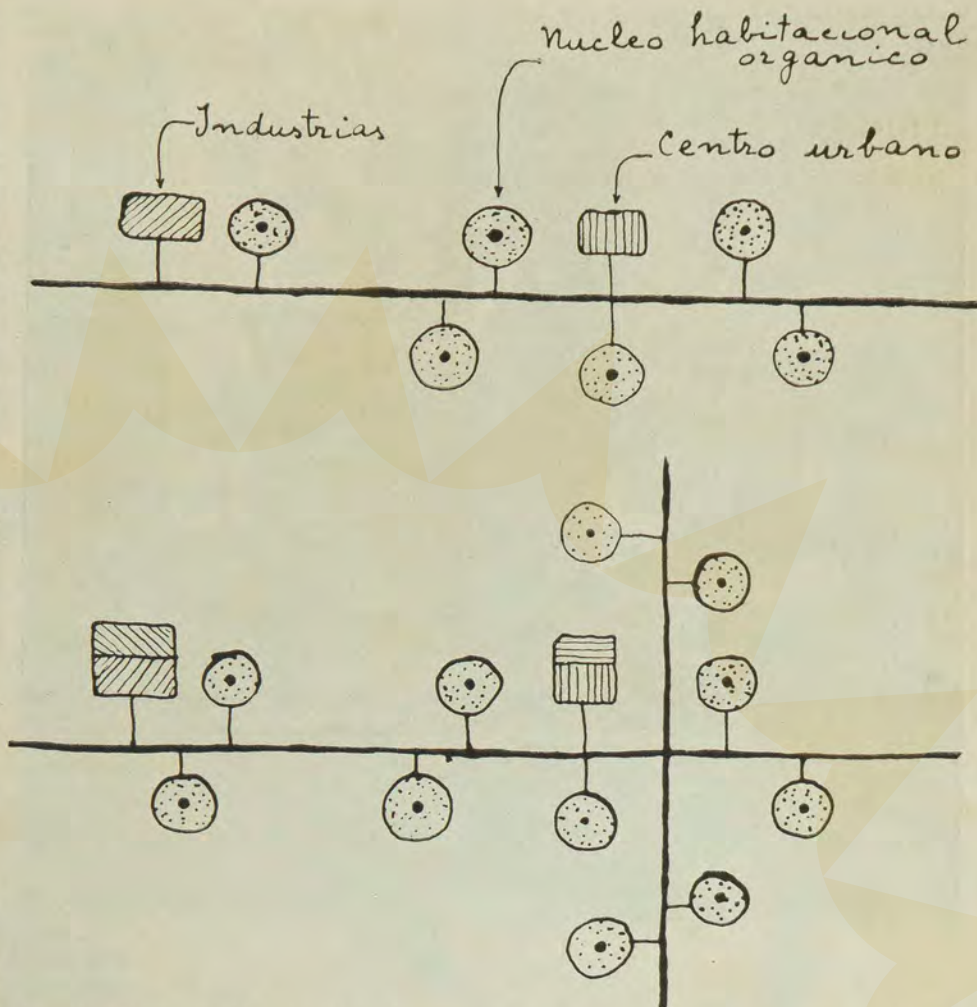
ma abrange as artes plásticas desde a Revolução Francesa até agora, começando com o artista David. Trata-se de promoção longa, devendo durar quatro meses.

RAIMUNDO OLIVEIRA • Em meados de setembro, o pintor primitivo bíblico, Raimundo Oliveira, que tem tido ultimamente bastante sucesso nas suas exposições em São Paulo e Rio, exporá em Buenos Aires, na conhecida Galeria Bonino, 20 quadros.

ATIVIDADES LETIVAS DO MAM DO RIO • Além do curso acima anunciado, aquela entidade está ministrando outro, de rotina didática especializada, assim programado: Iniciação à Pintura e ao Desenho, por Aluísio Carvalho; Técnica de Pintura, por Domenico Lazzarini; Pintura Livre, por Ivã Serpa; Pintura Infantil, por Ivã Serpa; Ensino de Gravura, por Edith Behring; Artes Gráficas, por Rogério Duarte.

A ESCOLA DE PARIS • Bernard Dorival (nosso conhecido no Brasil desde a II Bienal de Arte de São Paulo quando veio como comissário da França e competente diretor do Museu de Arte Moderna de Paris) escreveu recentemente o livro "A Escola de Paris", com referência especialmente a trabalhos existentes naquela entidade. Pois agora a editora inglesa Thames & Hudson acaba de publicar uma tradução britânica dessa obra. Encarregaram-se da versão Cornelia Brookfield e Ellen Hart.

ENCICLOPEDIA DA CIVILIZAÇÃO E DA ARTE • A Editora Martins



Esquema da cidade polinuclear em 2 etapas do seu desenvolvimento. Vide "Ruído e Urbanismo", HABITAT, n.º 77.

Em nossa edição anterior, de n.º 77, publicamos um trabalho sob o título "Ruído e Urbanismo", em que o arq. Rino Levi abordava o transcendente problema que vem afligindo os grandes aglomerados humanos, o ruído.

Por um lapso de todo lamentável, deixamos de incluir dois gráficos elucidativos das palavras do ilustre mestre, o que fazemos nesta edição, esperando que os leitores estabeleçam uma analogia entre a matéria anteriormente publicada e o os referidos gráficos.

(de São Paulo) está publicando em ritmo certo os volumes dessa obra de história e crítica das artes plásticas paralelas à civilização mundial.

Ainda agora saíram os volumes 5 e 6. Tradução de Sérgio Milliet do texto integral de B. M. Ugolotti, com a colaboração de R. Legnani e com mapas, esquemas e reconstituições de Élio Bertin. O quinto volume abarca Giotto e a Escola Florentina de seu Tempo; a Arte em Siena no século XIV e sua influência; o Gótico flamejante; o Fim da Idade Média; as artes no Norte da Europa no início do século XV. Há 360 ilustrações em cores. Por sua vez o sexto volume, também com 360 ilustrações em cores, abrange as artes na Renascença, com o seguinte escalonamento: o Humanismo; o século XV florentino; as Es-

colas sienense, úmbria e meridionais; a Escola vêneta; as escolas emiliana e lombarda.



Catedral de Reims, Grande Portal, Roseta Central.



Pequeno escritório constituído de dois móveis de canto, em jacarandá da Bahia, estilo inglês e uma mesa escrivaninha, estilo Luís XV, contrastando com uma mesinha porta-revistas e a poltrona bergère, estofada em veludo italiano estampado, de inspiração mais moderna.

Um interior do decorador Francesco Spicciati

Foto: Jaime Oliveira Vidal

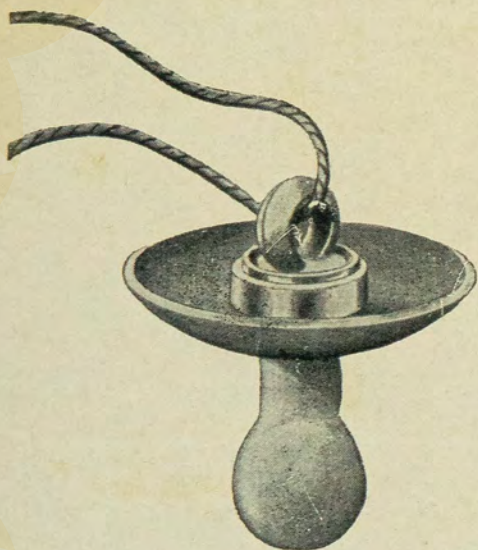


Para uma hall: uma arca em mármore e duas bergères, revestidas de setim de seda listado, podem ser usadas em conjunto com uma pequena mesa de mármore e latão.

CHUPETA

Tu-Ca-Leve

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



A chupeta leve
como uma folha!!!

IDEAL PARA O RECÉM-NASCIDO !

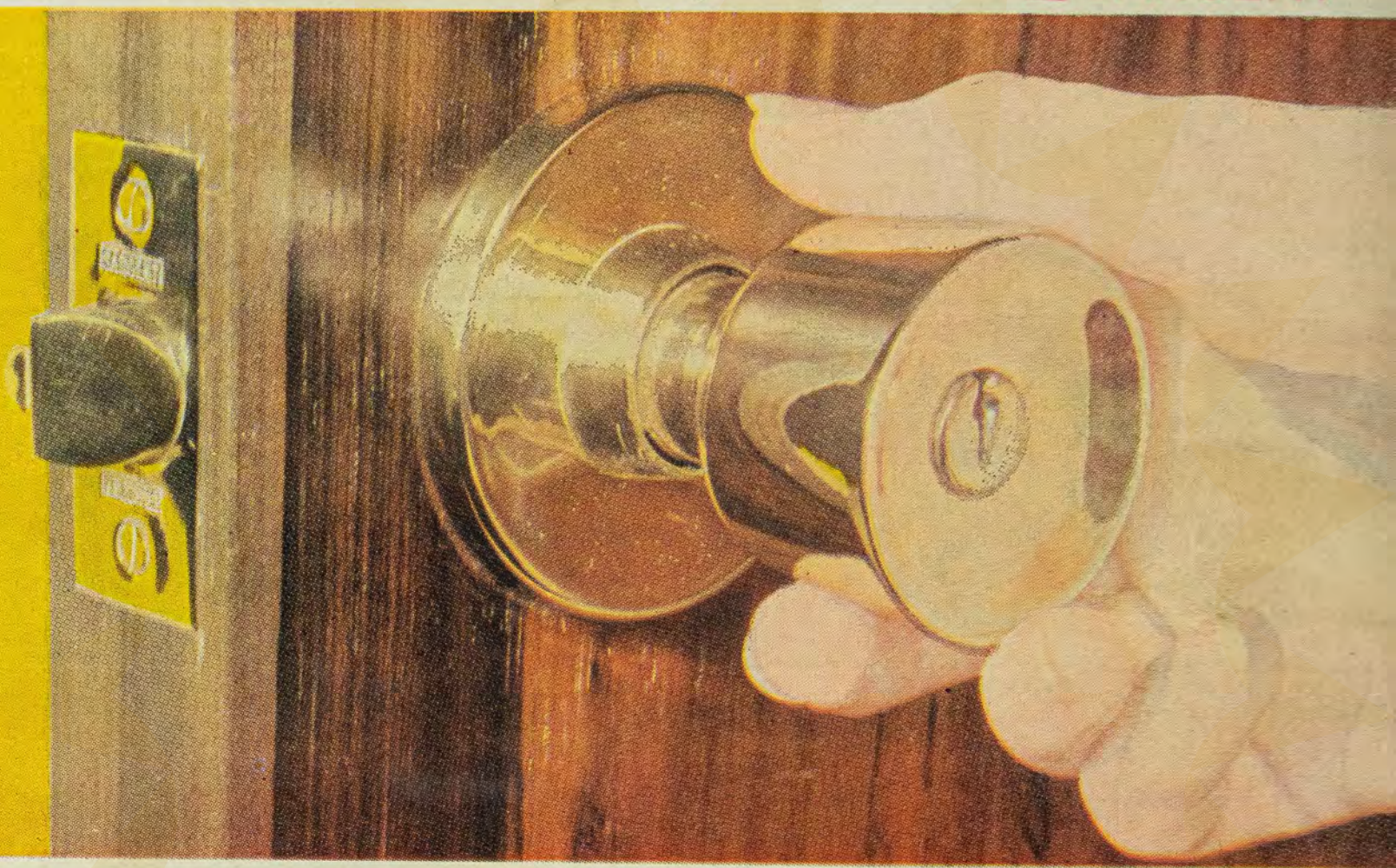
Fechadura Sargent "COPO"

F-4600

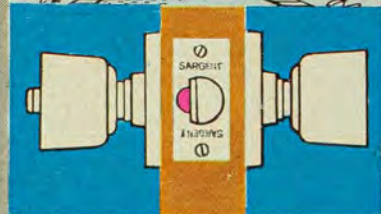
Você não a conhecia? Mas é claro, somente agora estamos colocando a NOVA SARGENT "COPO" no mercado. Ela foi criada para Você que exige e recomenda o que é de melhor e de bom gosto. Veja como Sargent "Copo" é facilmente ajustável à sua mão. Seu desenho é simples mas funcional. Note como sua presença é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



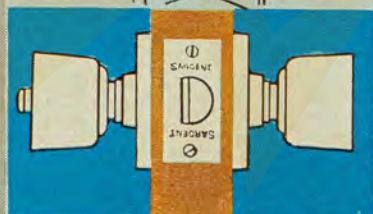
compacto: totalmente embutido. A propósito, você já notou o formato das chaves? É anatômico, têm ampla superfície de apoio e são de liga especial de latão. Sargent "Copo" agora é produzida no Brasil! Sua fabricação obedece aos mesmos padrões de qualidade estabelecidos pela Sargent & Company, New Haven,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



(Veja como ela é ajustável à sua mão)



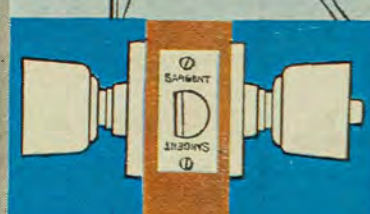
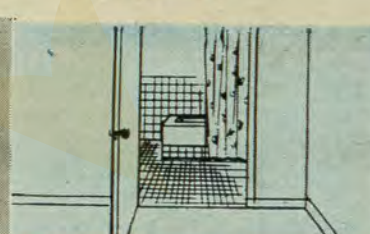
F-4600/1 COPO
PROVIDA DE PINO-TRAVA — PARA PORTAS DE ENTRADA. — Funcionamento: Do lado externo da porta, a fechadura é acionada girando-se, simplesmente, a maçaneta ou usando-se a chave, se o botão da maçaneta interna estiver travado. Do lado interno, é sempre acionada pela maçaneta.



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