

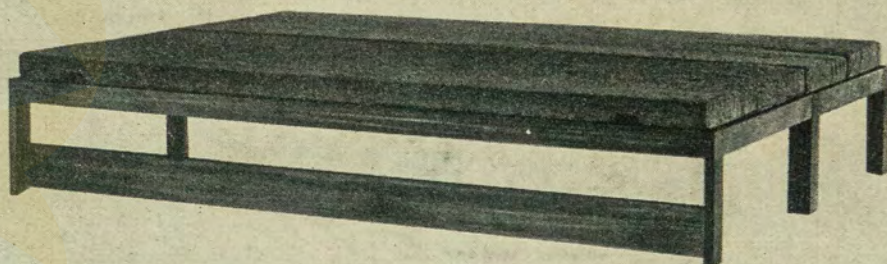
HABITAT

Maio/Junho 1964

77

arquitetura - interiores
artes. plásticas - artesanato

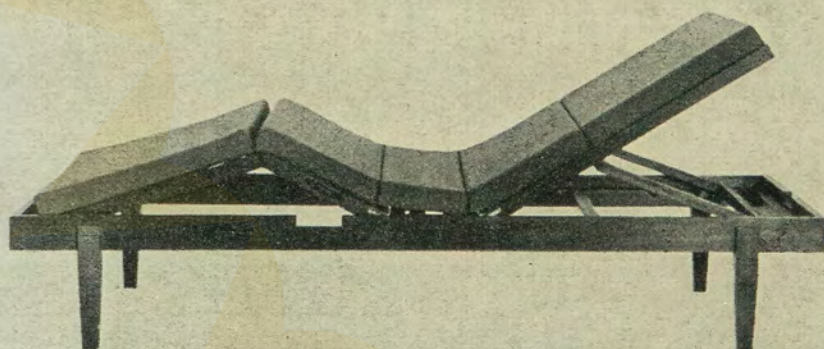




SOC 1
ESP 3

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



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

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



*Vale a pena examinar
uma pia CELITE*

PIAS DE COZINHA
CELITE
DURO-VITRIFICADAS



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



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

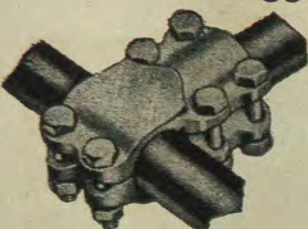
MILHÕES DE PEÇAS EM TODO O BRASIL

ELTEC

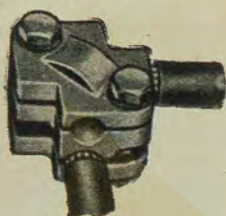
TRADIÇÃO E QUALIDADE

CONECTORES

MATERIAL BLINDADO

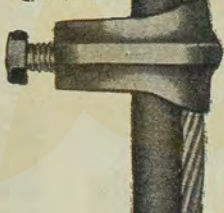


Tipo C 4-A

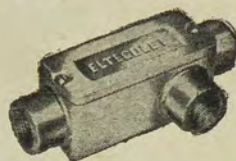


Tipo C-5-A

Tipo C 22-A



TIPO EL-8



TIPO EL-1A



Tipo C1-A



Tipo T 4-3S



Tipo TB 4



TIPO EX-CL-15



TIPO EL-CTR/8



Tipo TPA



Tipo T 4

MATERIAL DE INSTALAÇÃO



Tipo CPA



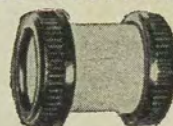
Tipo CPA-8



Tipo C21A



Tipo BR-A



Tipo BU



Tipo BRB-A



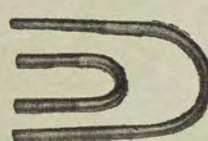
Tipo C 19-A



Tipo AL-CGC-8A



Tipo PA5



Tipo GR-A



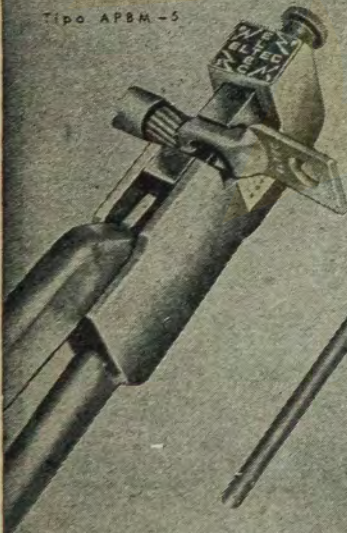
Tipo CH-A



Tipo TLI-1A

ELTECOPRESS

Tipo APBM-5



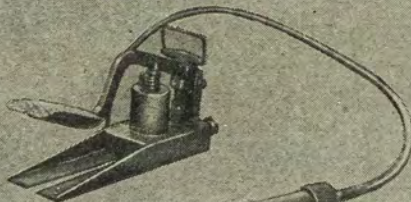
Tipo APCM-2



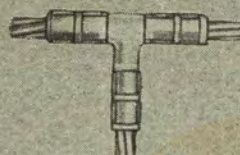
Tipo APBM-3



Tipo APBM-3



Tipo APBH-1-Hidráulico



Tipo LAC-14 A



Tipo IPT-1 C



Tipo TAB-4 A



Tipo IPT-2 F



Tipo TAB-5 A



Tipo LAB-1 A



Tipo LAC-11 A

CONSTRUÇÕES ELÉTRICAS **ELTEC** S/A

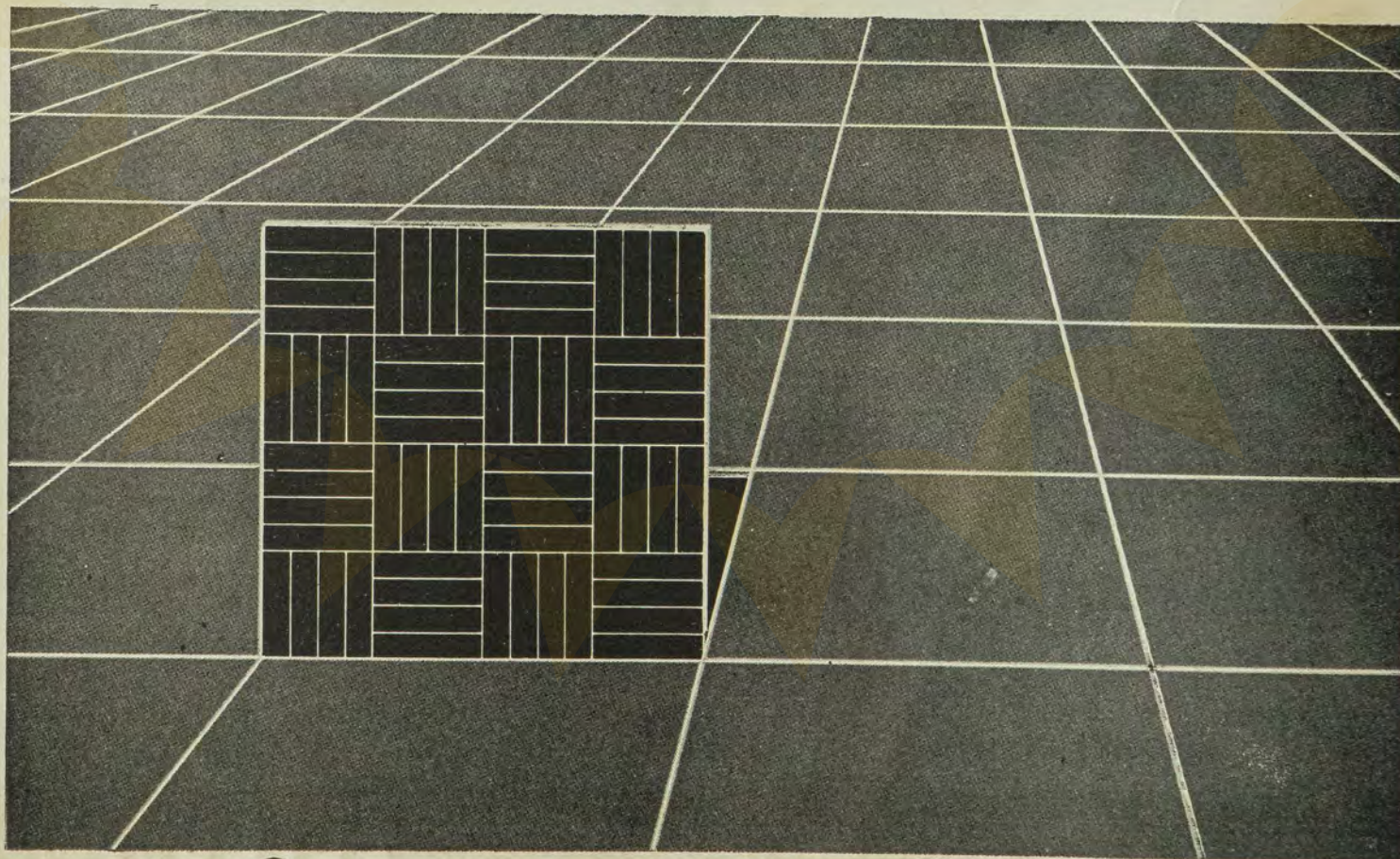
Rua Raul Pompeia, 400 - Fones 62-5027 e 62-9825

S. Paulo



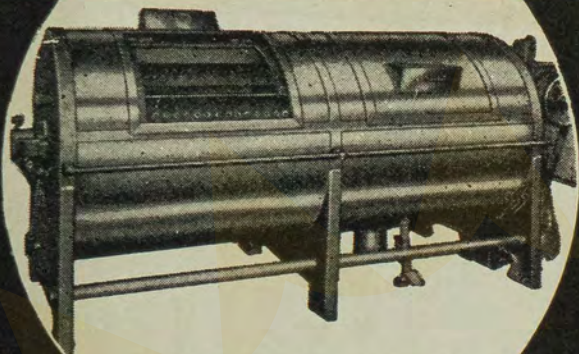
PEDRO KAPÓR

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

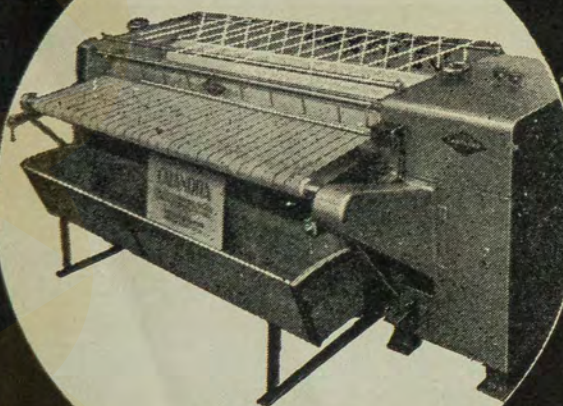


TACOS INDUSTRIAIS

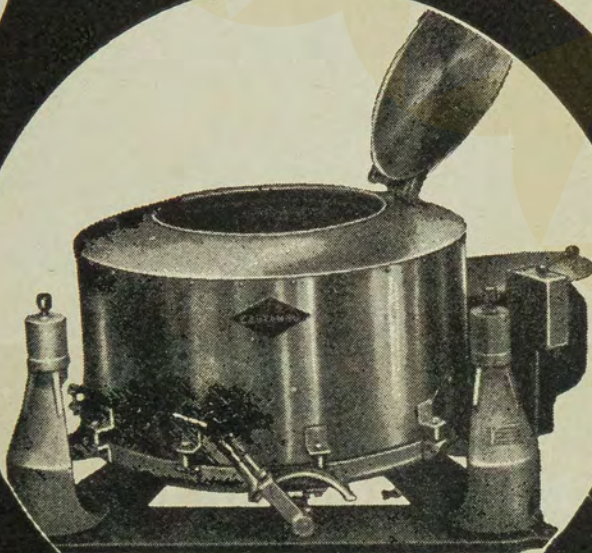
MAQUINAS PARA LAVANDERIAS



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 INDUSTRIA

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

REPRESENTANTES

RIO DE JANEIRO

Estado da Guanabara

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

BRASILIA

Distrito Federal

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

RECIFE

Estado de Pernambuco

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

CURITIBA

Estado do Paraná

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

VITORIA

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

BELÉM

Est. do Pará

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

JUIZ DE FORA

Estado de Minas Gerais

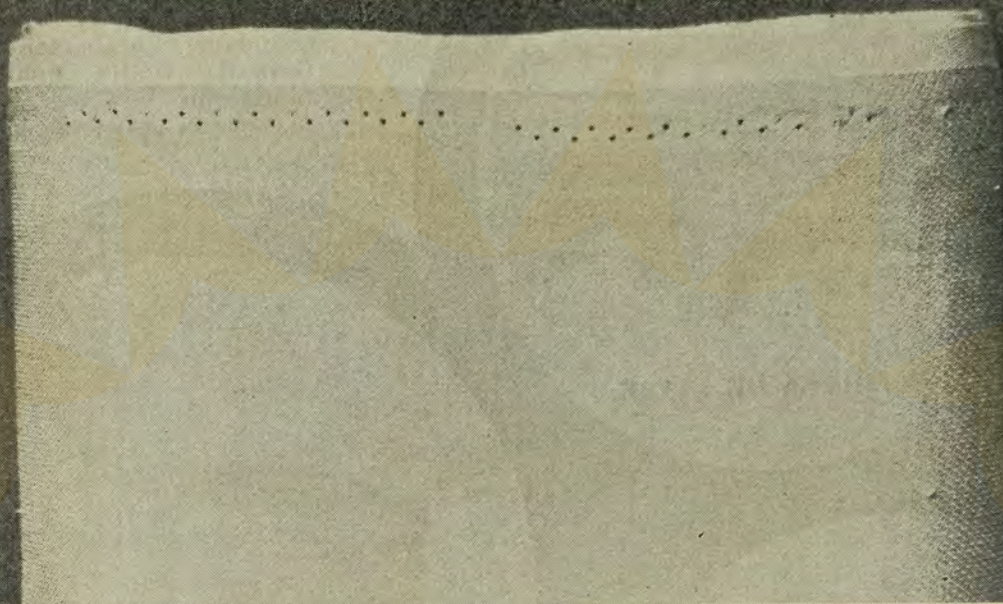
V. Castegliani — Rua Irineu Marinho 160 (Bom Pastor) — Cx. Postal, 471

MANAUS

Estado do Amazonas

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

Alguns tecidos são parecidos com JK Scala D'oro



Mas somente JK tem esta marca na orela



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

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

JK um tecido



mpm-sp

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**



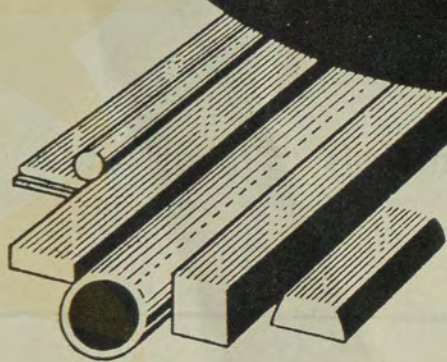
SECÇÃO ESPECIALIZADA EM

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

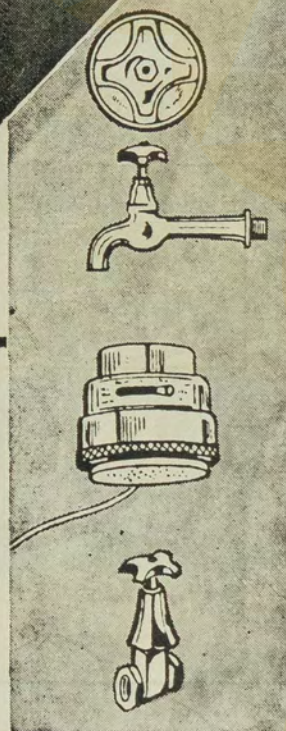
METAIS NÃO FERROSOS



em:

barras redondas
retangulares
quadradas
tubos
perfilados
chapas
bobinas
fios e
lingotes

COBRE
LATÃO
ALUMÍNIO
BRONZE
ZINCO
ALPACA
CHUMBO
ESTANHO



produtos
"YORKSHIRE"

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

CASA DA BOIA S.A.

COMÉRCIO E INDÚSTRIA DE METAIS

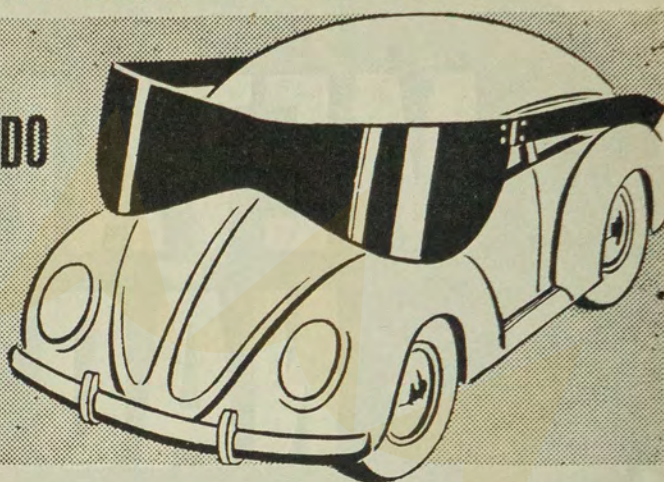
FUNDADOR: RIZKALLAH JORGE EM 1898

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

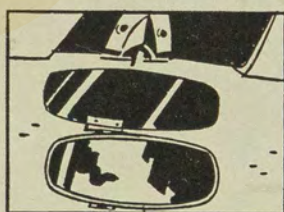
HABITAT

NOVIDADE PARA SEU CARRO!

**PARA DIRIGIR SEM O PERIGO DO
OFUSCAMENTO
PROVOCADO PELOS FARÓIS...**



EQUIPE SEU CARRO com ANTI-OFUSCANTES DE ACRÍLICO ÓTICO VERDE-AZUL FUMÊ



● para o espelho retrovisor ● para o quebra-sol
que reduzem de 85% a luminosidade dos raios
luminosos (faróis de outros carros, sol, etc.)

ÚTEIS DE DIA OU DE NOITE

Fáceis de colocar, sem parafusos e sem substituir os acessórios originais. Fixados por simples encaixe.

Tipos especiais para DKW - Simca - Karman Ghia - Aero Willys 63
e modelo Universal para todos os carros nacionais e estrangeiros.

Produto patenteado e fabricado pela

Ind. e Com. de Peças e Acessórios de Automóveis "Trimol" Ltda.

A VENDA NAS BOAS CASAS DO RAMO

HABITAT EDITORA LTDA.

ESTABELECIMENTO GRÁFICO

REVISTAS - CATALOGOS - FOLHETOS

ALBUNS - TESES - JORNAIS - IMPRESSOS

EM GERAL

RUA LAVAPÊS, 540 - FONE: 36-3689
S. PAULO - BRASIL



— 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

Devido às suas excepcionais propriedades químicas e físicas, PLASTUBO substitui, com grandes vantagens, os tubos convencionais atualmente em uso. Cinco vezes mais leve que os tubos comuns, flexível, não sendo afetado pela ferrugem, PLASTUBO assegura serviços mais rápidos e muito mais duráveis.

**NAS
TUBULAÇÕES
TUBO
DE
PLÁSTICO
RÍGIDO**

PLASTUBO

Rapídes - Economia - Durabilidade

As instalações de esgotos, com PLASTUBO (tubo plástico rígido), dispensam o uso de: asfalto, estanho, cimento, estôpa, etc. As junções são mínimas devido o comprimento de PLASTUBO, ser de 4 ou 5 metros.

Os condutos d'água são rápida e facilmente instalados. Com PLASTUBO (tubo plástico rígido) as rôscas são feitas mais rapidamente, devido apresentar menos resistência. As junções são mais fáceis, devido seu peso mínimo.

**PLASTUBO É UM PRODUTO GARANTIDO PELA
PLASTAR S/A**

FÁBRICA: Rua Manoel Prêto, 1401 — C. Postal 12.603 — Fones: 61-1106 e 61-1107 — Sto. Amaro — S. Paulo
ESCRITÓRIO: Rua Senador Egídio, 15 - 5.º andar - Sala 513 — Fone: 33-3670 — São Paulo

HABITAT

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

77

Ano XIV — Maio/Junho 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: Arlicie 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 Proj.: Rino Levi. Arqs. Roberto de Cerqueira Cesar e Luiz Carvalho Franco
Edifício R. Monteiro, S. Paulo
- 23 Arq. Hans Broos. Col.: Egon Belz. Cons. Dr. Odair P. Pedroso e Dra. Lourdes F. Carvalho
Hospital Osvaldo Cruz, S. Paulo
- 31 Arq. Rachel Esther Prochnik
Play-ground no Brasil
- 33 Arq. Rino Levi
Ruído e urbanismo
- 36 Arq. Charles Deaton
Nova arquitetura norte-americana
- 39 Decio Pignatari
O desenhista industrial
- 47 Arq. Miranda Martinelli Magnoli
Arquitetura de exteriores
- 56 Waldemar Cordeiro
Novas tendências e nova figuração
- 57 José Geraldo Vieira
O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil
- 67 Theon Spanudis
O surrealismo no Brasil
- 71 Theon Spanudis
A pintura de Arnaldo Ferrari
- 73 J. G. V.
Da trigonometria à nova figuração em Wladyslaw
- 76 Geraldo Ferraz
As "paisagens alusivas" de Heinz Kühn
- 78 Theon Spanudis
Escursões da arte moderna em campo alheio
- 80 O artista folclórico Augusto Rodrigues, na Austrália
- 81 Theon Spanudis
A paisagem brasileira na pintura moderna
- 83 Manuel Germano
Toulouse-Lautrec por ocasião de seu primeiro centenário
- 90 J. G. V.
Giorgio Morandi
- 92 O Serviço de Arte, da Biblioteca Municipal de S. Paulo
- 97 P. M. Bardi
George Wildenstein
- 100 Fred Madersbacher
A Cidade do Sol
- 105 Mosaico

Problemática habitacional

Pela primeira vez um governo deu ênfase ao problema habitacional, como o governo que emergiu do recente movimento revolucionário.

Vimos, então, esposadas pelo ministro do Planejamento, o economista Roberto de Oliveira Campos, que o problema habitacional brasileiro é um problema de envergadura e dos que mais reclamam solução.

Nossa crise de habitação, a crise que se insere no quadro latino-americano, alcança nesta década uma modificação que se deve levar em conta, se quiser examinar, objetivamente, o problema.

Efetivamente, se faltam habitações na América Latina, a década que estamos vivendo é aquela em que os dados mudam de posição: pode-se afirmar que em 1970, a América Latina será, predominantemente, uma sociedade de características urbanas bem pronunciadas, embora a transferência da população, do campo para a cidade, se faça num plano de superurbanização caótica, como recentemente denominava a problemática o arquiteto Mauricio Gómez Mayorga, em amplo estudo divulgado no México.

Os dados da previsão são muito claros e tornam evidente qualquer argumentação demonstrativa ao simples enunciado: dentro de seis anos, cerca de 138 milhões de latino-americanos estarão localizados nos centros urbanos, e nas zonas rurais cerca de 118 milhões. Ora, em 1960, ao iniciarmos a década, havia 103 milhões de habitantes no campo e 95 milhões nas cidades. No Brasil, a previsão ainda não demonstrará a superação da população rural sobre a urbana, mas a proximidade dos números indica para breve a transferência da maioria. De fato, teremos, conforme a logística, uma população urbana de 39 milhões e 700 mil e uma população rural de 44 milhões e 600 mil. Em S. Paulo, a precipitação humana para a área urbana, sempre dentro duma superurbanização caótica, foi verificada, na década de 40 a 50, período de maior intensidade, na ordem de 60%...

Teremos, seguramente, nesta década que estamos vivendo, uma precipitação demográfica paulistana tão intensa quanto o último dos números citados, se os objetivos da nova política forem, pelo menos, parcialmente, atingidos. Já começa a haver claros indícios de que as fábricas, em torno de S. Paulo, aprestam-se para novos desdobramentos. Não se providenciou nenhuma legislação capacitada a transferir para outras áreas o desenvolvimento industrial. Ainda se acredita na capacidade de abastecimento da energia elétrica, pelo conjunto Light, embora a crise da energia tenha demonstrado por sua vez que o sistema energético não se encontre sobrecarregado. A estiagem demonstrou a fragilidade do sistema. Diante desta situação que não abordamos senão á ligeira, numa análise sumária, a iniciativa governamental, dando prioridade à uma política habitacional, é louvável, devendo ser inteligentemente entrosada nos demais dados do planejamento. Como se trata de uma inovação administrativa, o planejamento em extensão e profundidade, nos noventa dias transcorridos desde o início de trabalho do novo Ministério, o do Planejamento, precisa ser aguardado com precaução, a fim de se poder avaliar até que ponto ele determinará modificações mais incisivas nas soluções de que poderemos dispôr. De toda a forma, foi dada empolgante ênfase ao problema, e temos de registrar, nesta coluna em que tantas vezes — quase sempre à entrada de um novo ano, quase sempre no início de um novo governo — reiteramos a importância de que se revestiam os aspectos deficitários, que faziam e fazem a nossa crise de habitação, e que deram particular relevo a esse enxovalhante crescimento das favelas, dos tugúrios, implicando todos os males do marginalismo de nossas populações urbanas e suas danosas consequências coletivas.

Esperamos, nêstes dias, a primeira legislação sobre o Problema Habitacional. Não demorará, felizmente, a discussão legislativa, nem a votação do projeto. Medidas complementares, como uma solução ao problema do inquilinato, que há mais de vinte anos se arrasta sob um danoso, falso e falseado congelamento, também concorrerão para dar um paradeiro à crise. Voltaremos, então, ao estudo mais amplo das medidas a serem aplicadas, conforme a nova legislação. Contra a crise habitacional levantou-se o estado de alerta da administração — finalmente chegamos a este ponto. É um ponto de partida para uma esperança, nome que se deve dar à iluminação otimista da expectativa.

arquitectura



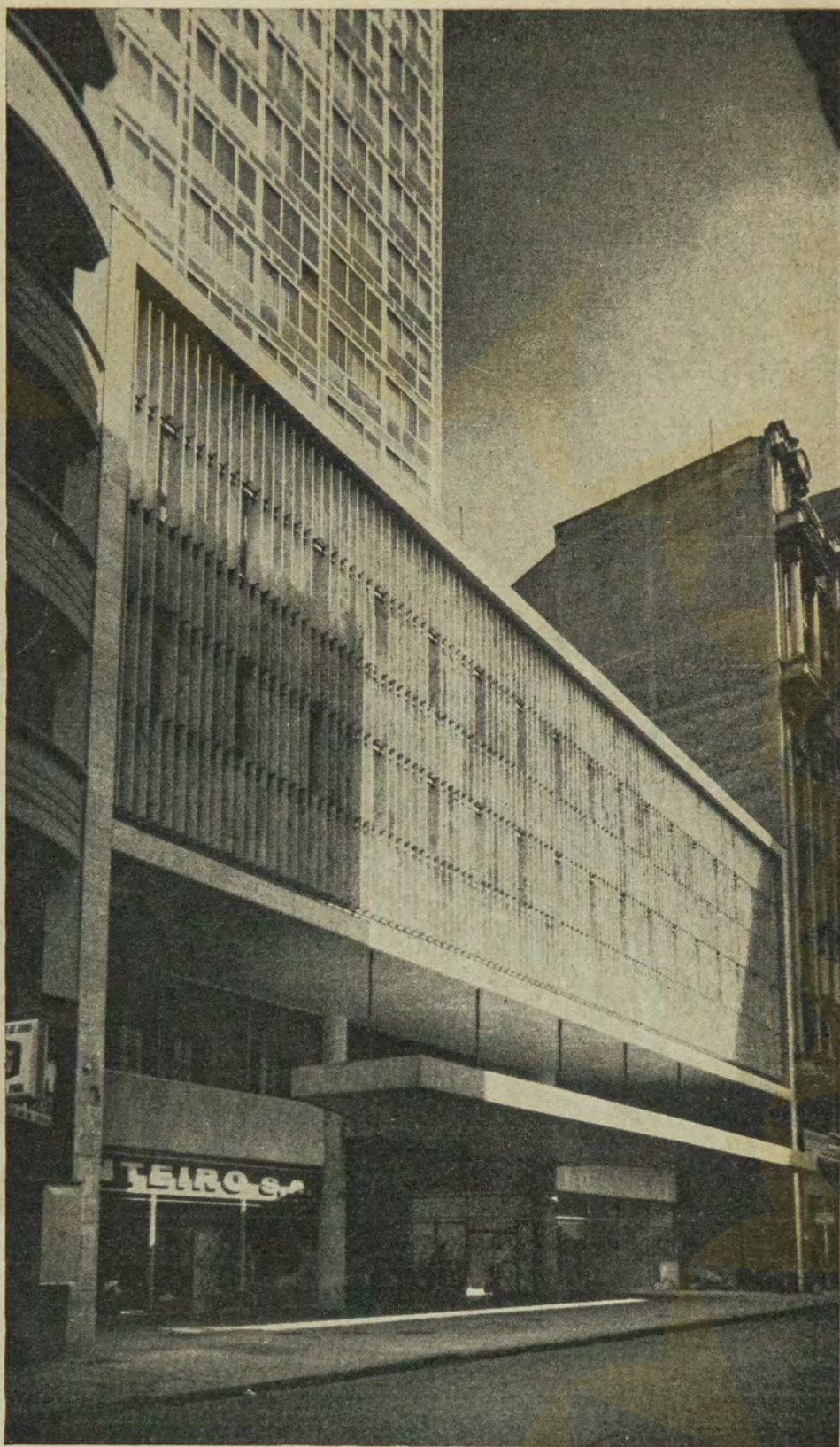
Mosaico Vidroso

VIDROTIL

VENDAS:

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

Fachada sôbre a rua; "brise-soleil" fixo com placas de mármore, sustentadas por vigas de aço metalizado.



Edifício R. Monteiro, S. Paulo

Projeto: Rino Levi, arquitetos, Roberto de Cerqueira Cesar e Luiz Roberto Carvalho Franco, arquitetos associados

A introdução da nova arquitetura no centro da cidade de S. Paulo nem sempre tem dado aos arquitetos a oportunidade de um partido merecedor de registro, na crônica da renovação paisagística a que vimos emprestando a atenção analítica de observadores. O alto preço dos terrenos e as condicionantes do Código de Obras, interferem, impondo tanto o aproveitamento máximo, na área construí-



O corpo do bloco de escritórios; caixilhos de alumínio e vidros "Anti Sun".

da, quanto aos máximos de altura, recuos do corpo elevado, na frente e nas laterais, tudo informando e governando as possibilidades de concepção. Não se pode dizer que assim a arquitetura seja a responsável única por um partido e pelos volumes que se exteriorizam, pela altura atingida.

Foi dentro de tais limitações que os arquitetos associados a Rino Levi, sob a direção desse notável profissional, estabeleceram o projeto do Edifício R. Monteiro, bem no centro da nova nucleação urbana paulistana, realizando uma ampla edificação. A área construída é a

máxima permitida por lei, ou seja, seis vezes a área do terreno. Igualmente, no sentido da altura, quanto na delimitação dos recuos da edificação, na frente e nas divisas, cingiu-se o projeto à letra das restrições legais, o que tornava, praticamente, fixado, o movimento dos projetadores.

Entretanto, alguma originalidade foi conseguida nas divisões do térreo e do primeiro andar que se destinam às lojas. Ligados por uma escada rolante, esses dois pavimentos foram agenciados dentro duma divisão de espaço que permite à

essa arquitetura uma função como "respiratória". A circulação se processa com toda a eficiência e a visibilidade dos compartimentos em relação com os usuários e frequentadores é bem estudada e resolvida. Os arquitetos utilizaram ainda a iluminação também como elemento decorativo, pois serve a duplo intuito a colocação das lâmpadas tubulares fluorescentes, nos forros dos dois andares (térreo e 1.º andar), em que foram empregadas chapas onduladas de acrílico, sustentadas por uma estrutura de alumínio.

Os efeitos obtidos não são espetaculares, nem deveriam ser, porquanto não se trata de tumultuar o ambiente, mas de mantê-lo em franco funcionamento, sem produzir a intervenção do brilho e do decorativo exagerados. Essa é, aliás, uma característica do tratamento dado pelos arquitetos ao acabamento dos seus projetos, dentro da linha seguida por Rino Levi, de discreção e eficiência.

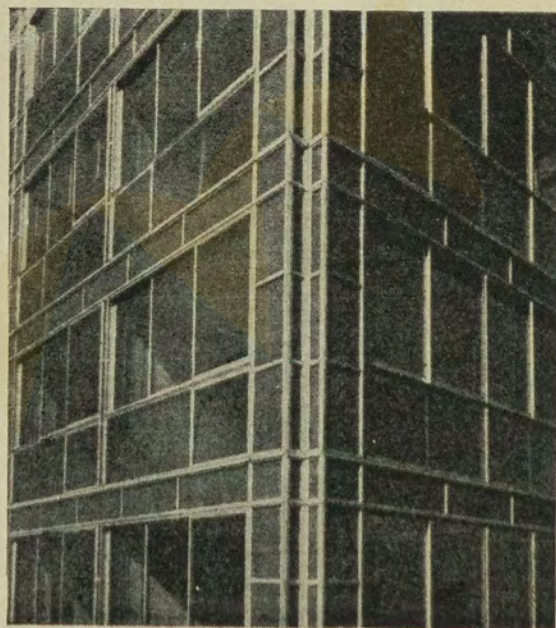
Quanto aos demais andares, destinados a escritórios, eles foram moldados numa planta quase quadrada, com um núcleo central rígido, contendo os elevadores, a escada e os sanitários. Em torno desse núcleo, desenvolve-se a área dos escritórios, cujas divisões são flexíveis. Os pilares de suporte da estrutura são dispostos no núcleo central e na periferia da planta.

A estrutura é de concreto armado e toda a caixilharia de alumínio, com vidros "Anti-Sun". O sistema de "brise-soleils", na parte da fachada sobre a rua, é fixo, de mármore, sustentado por vigas de aço metalizado.

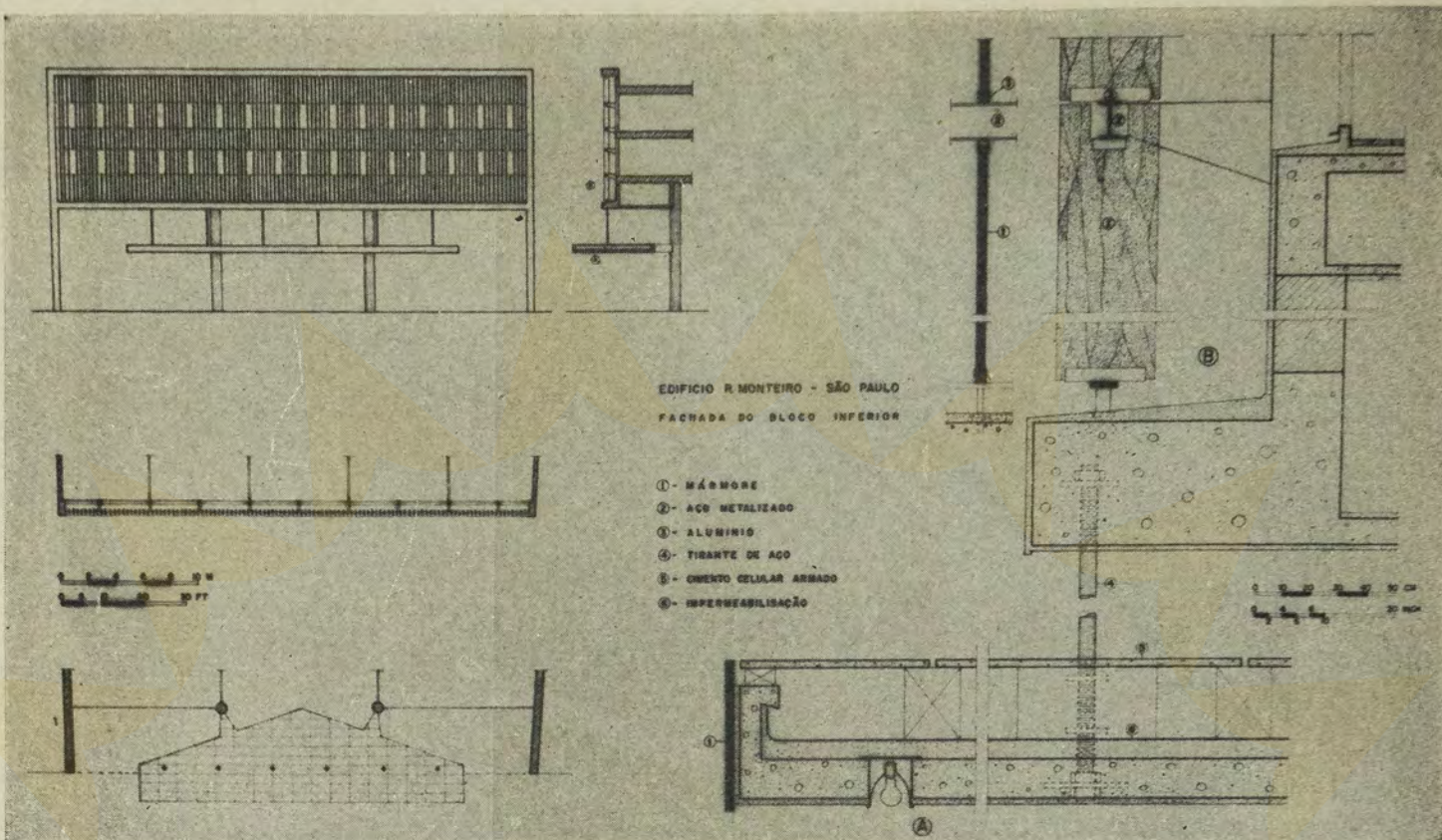
Resultou de tudo essa construção que possui algo de um sentido monumental, mas que não esconde nem disfarça a sua presença, o fim para que se destina, sem qualquer preocupação gratuita de plasticidade. Nem deveriam os arquitetos procurar incluir em seu partido, onde transparece tanto de monumentalidade, uma intenção que motivasse esse sentimento. A massa leve, marcada pelo vidro e pelo alumínio, os dois materiais mais visíveis, tornou-se uma projeção para o alto de um volume que possui equilíbrio e uma certa severidade.



Fachada sôbre a rua. O corpo superior é recuado. Notem-se os tirantes de sustentação da marquise.

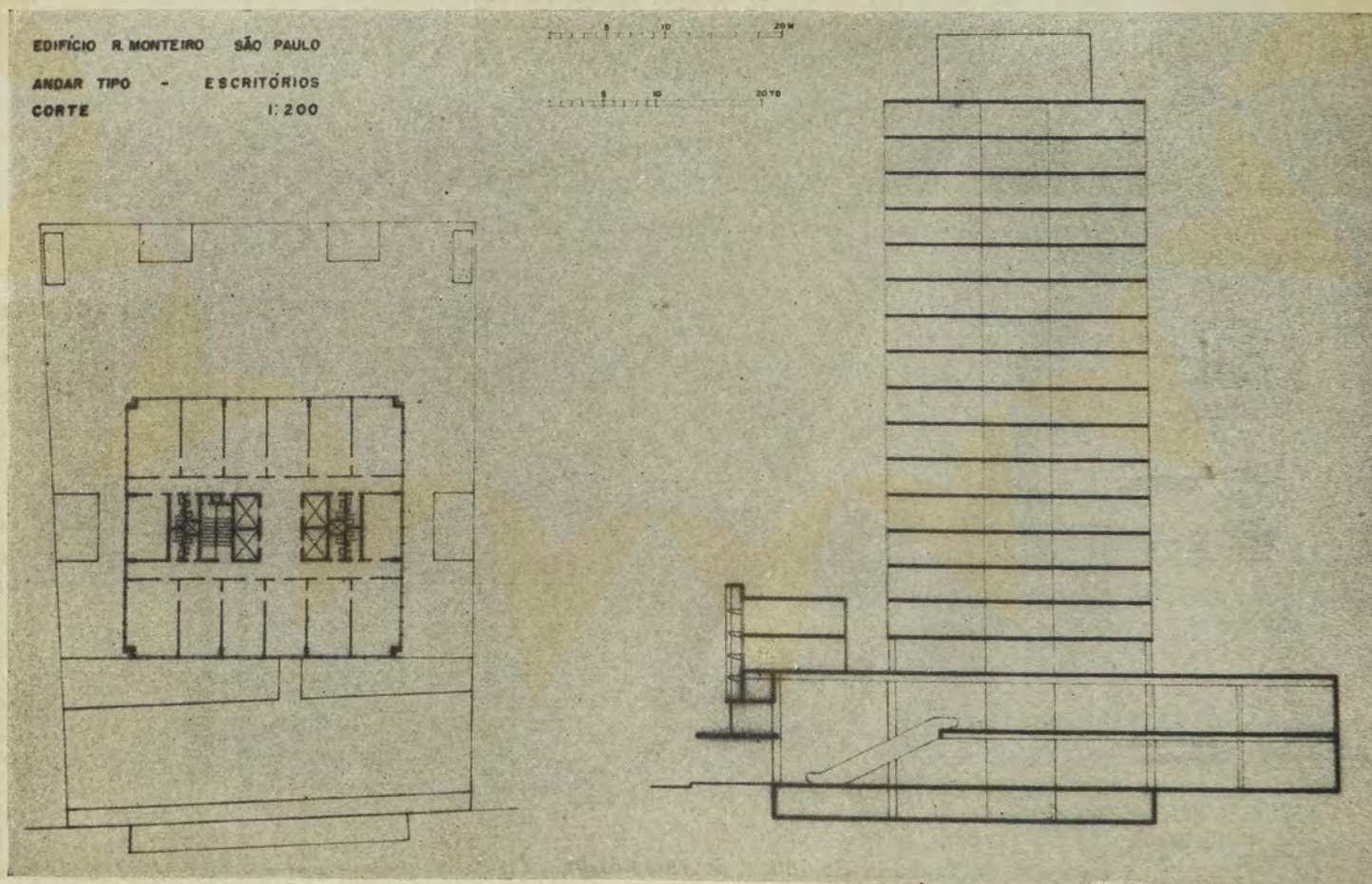


Pormenor da fachada do bloco de escritórios.

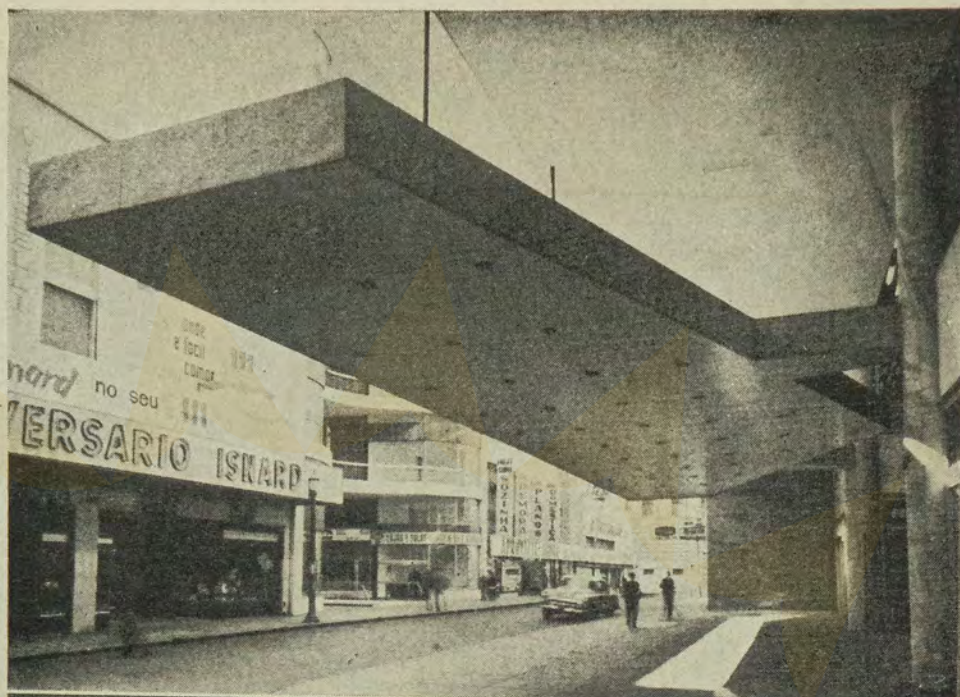


Planta da fachada do bloco inferior.

Planta do andar tipo, escritórios.



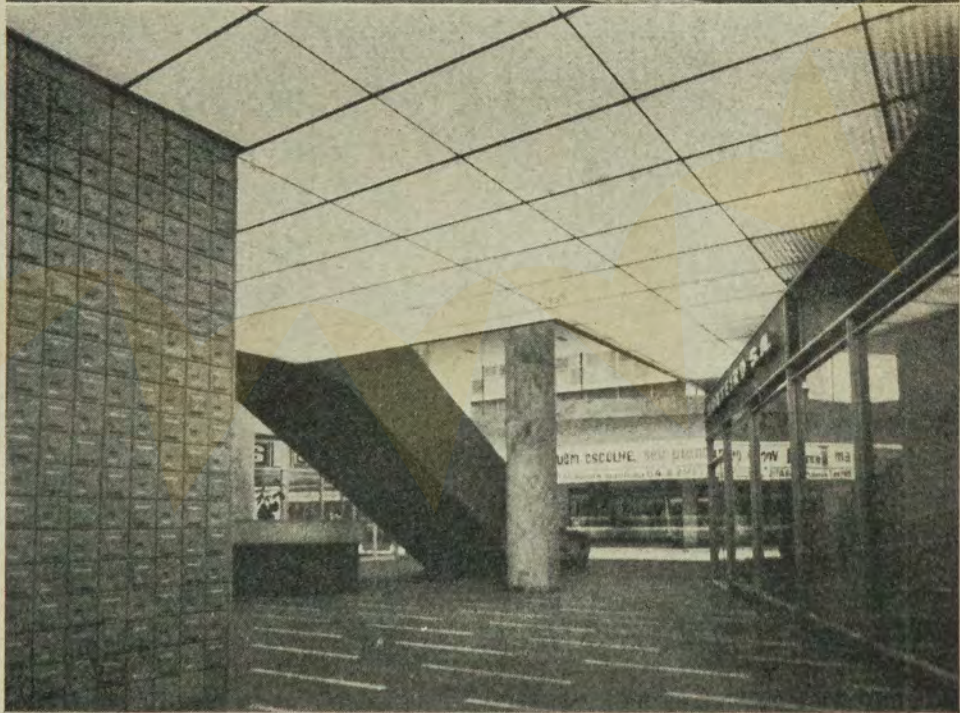
Marquise de concreto armado, sustentada por tirantes de aço.



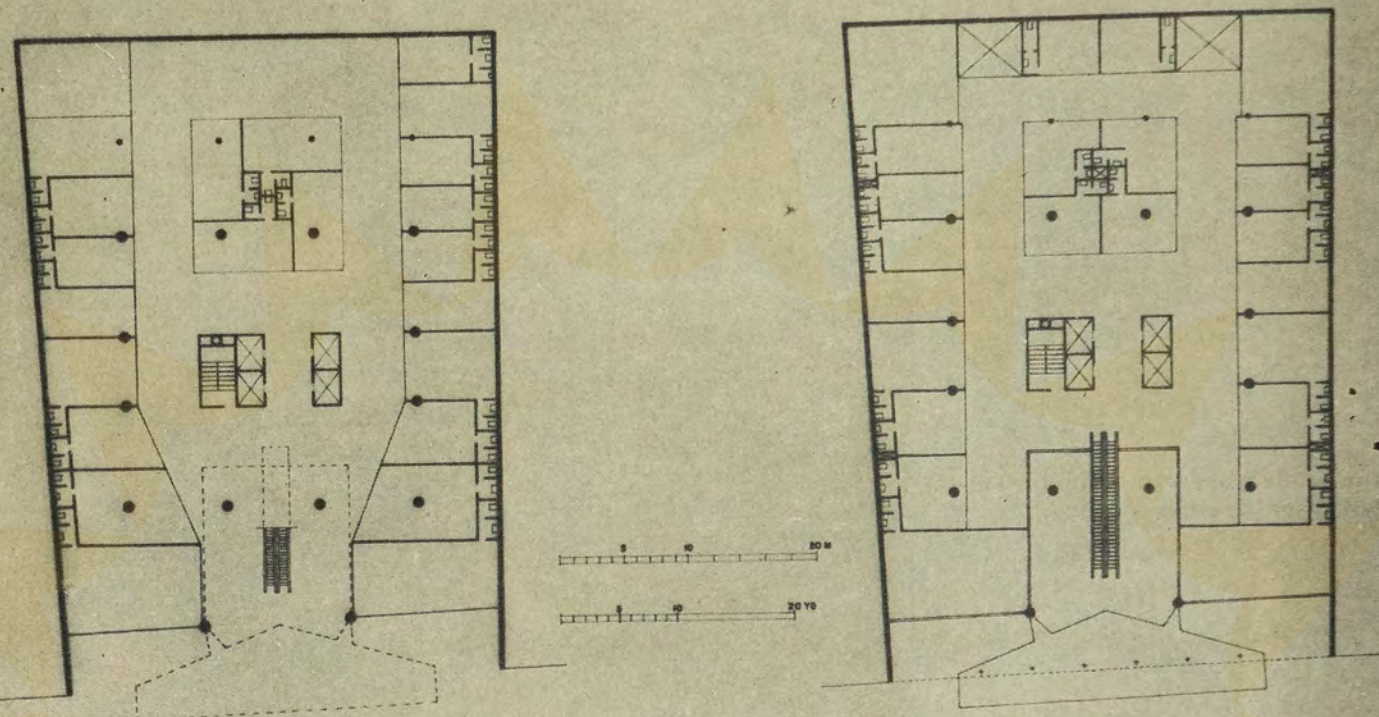
Entrada do prédio vendo-se os dois andares de lojas ligados por uma escada rolante: o fôrro nos dois andares, de acrílico, iluminado com lâmpadas tubulares fluorescentes; as chapas de acrílico são sustentadas por uma estrutura de alumínio.



Andar das lojas, no nível da rua; piso de granito vermelho e mármore branco; parede do corpo dos elevadores revestida com ladrilhos cerâmicos esmaltados, cor verde-cinza, desenho com relêvos, de Roberto Burle Marx.

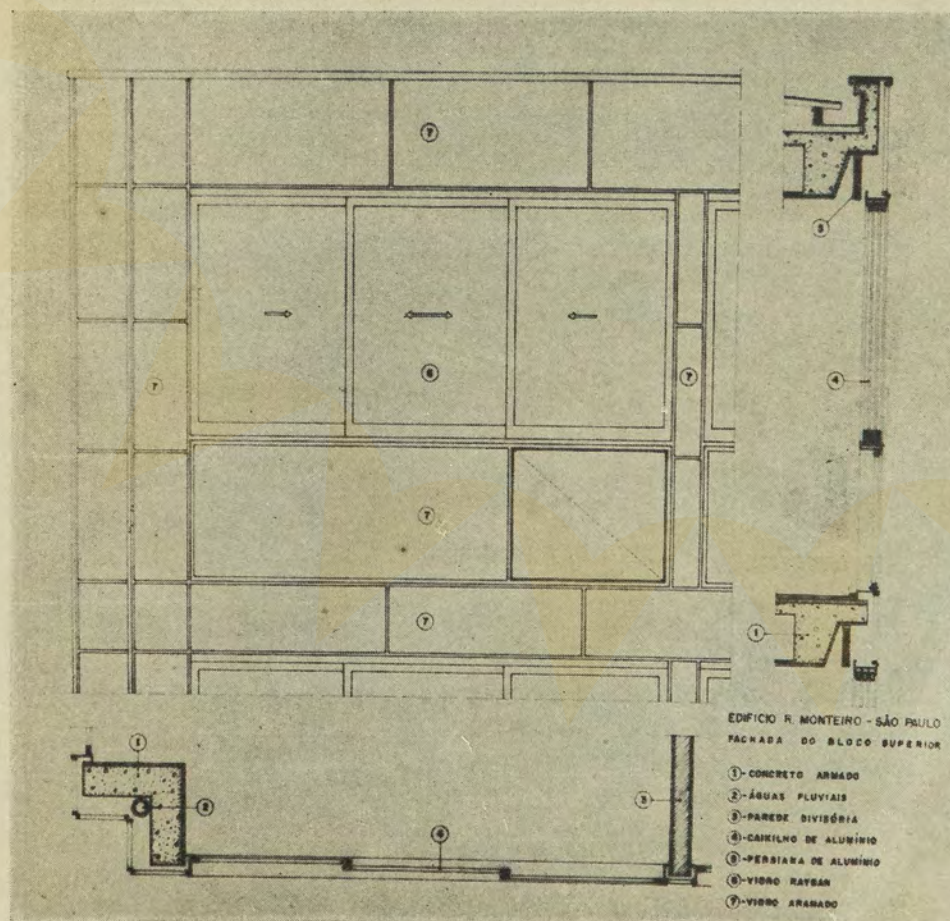


EDIFÍCIO R. MONTEIRO SÃO PAULO
TÉRREO E 1.º ANDAR-LOJAS 1:200



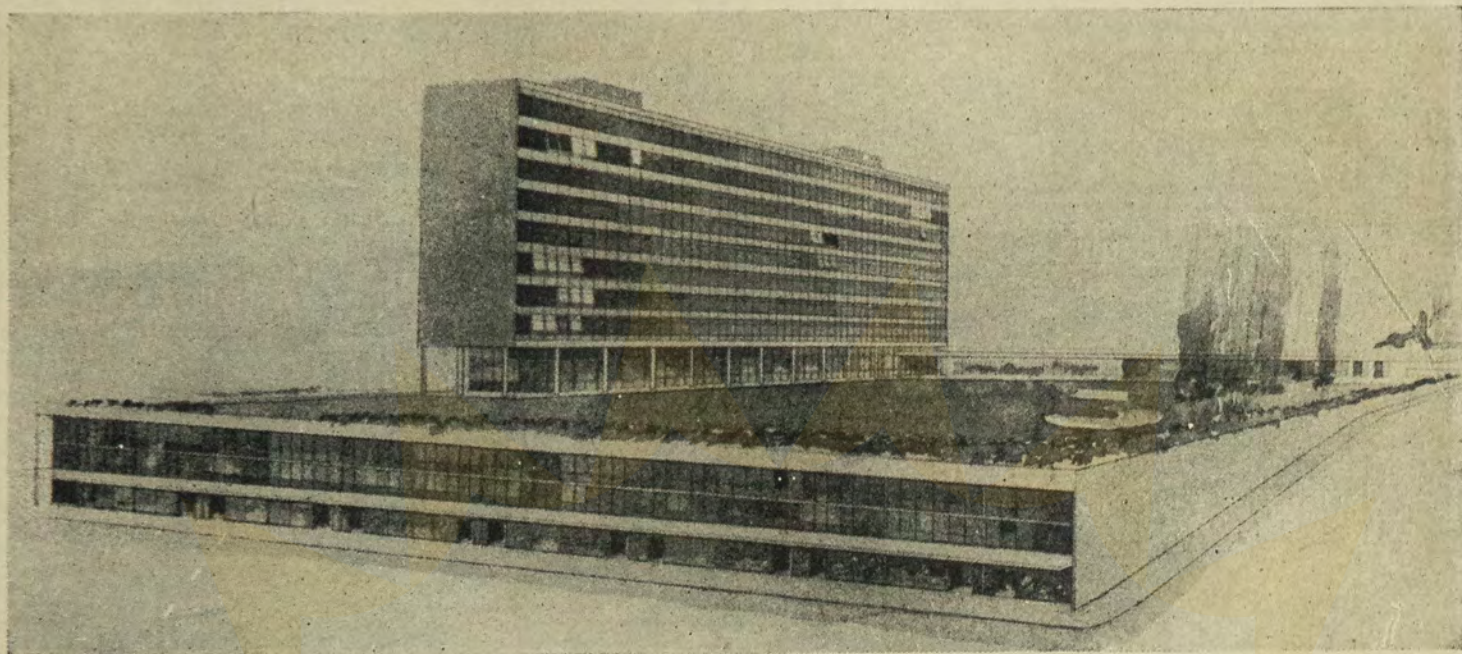
Planta do térreo e 1.º andar, sôbre-lojas.

Planta da fachada do bloco superior.



Pormenores da fachada, vendo-se a entrada no edifício e a marquise.





Perspectiva geral do Hospital Osvaldo Cruz. Desenho, vista da rua Maestro Cardim.

Hospital Osvaldo Cruz, São Paulo

Projeto: arq. Hans Broos. **Colaboração:** Egon Belz.
Consultores: Dr. Odair P. Pedroso e dra. Lourdes F. Carvalho

O Hospital Osvaldo Cruz, desfrutou, sempre, tanto em São Paulo como de resto em outros centros médicos e hospitalares do Brasil, de invejável posição. Isto não somente pela sua organização como pelo excelente corpo clínico com que sempre contou. Decorridos tantos anos de suas atividades, eis que sua diretoria resolveu modernizar o edifício, marchando para uma nova edificação e reformulando sua organização de sorte a enquadrar-se dentro da moderna técnica hospitalar.

Foi proposto ao arquiteto e aos consultores o seguinte programa: O tipo de hospital é o geral, contando com 200 leitos para doentes, mais 140 para acompanhantes, bem assim os respectivos serviços em proporção adequada.

Foi levada em consideração a exigência da constituição por etapas, prevendo-se para a primeira, 100

leitos para doentes e 75 para acompanhantes, bem assim uma parte dos serviços auxiliares atualmente instalados no II pavilhão (serviços de radiologia). A execução desta primeira parte não deverá interromper o funcionamento do serviço hospitalar atual, instalado em dois pavilhões, um banco de sangue, casa de máquinas, caldeiraria, lavanderia e morgue.

O novo complexo hospitalar estará implantado em terreno amplo que dá para três ruas, o que permitiu ao projetista soluções das mais amplas como bem mostram as fotos da maquete, aqui estampadas.

PROGRAMA BÁSICO

Serviços auxiliares médicos

Serviço radiológico;
Sala de espera;

Sala de espera para pacientes em macas;

Sanitários para público (homens e mulheres);

Sala para médicos;

Salas para aparelhos de Raio X (2);

Pequeno sanitário anexo a cada sala de Raios X;

Vestiário para paciente, anexo a cada sala de Raios X;

Câmara escura;

Sala para depósito e guarda de aparelho transportável;

Sala para interpretação, arquivo e preparação de relatórios.

Laboratório clínico

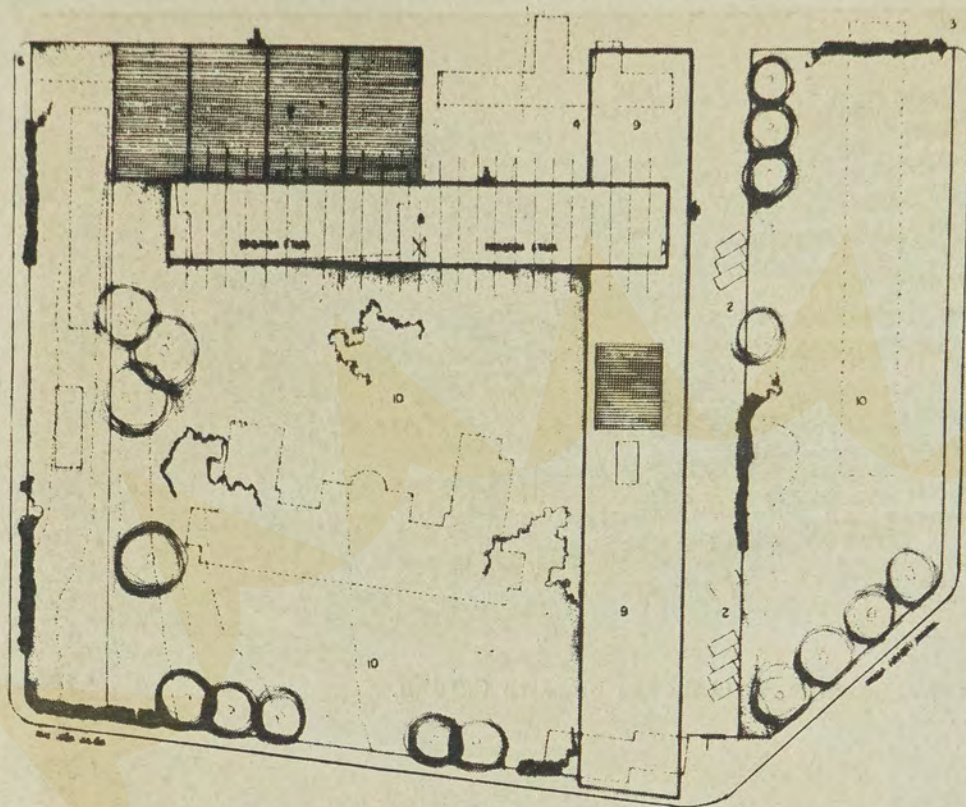
Sala de espera;

Sanitários para público (homens e mulheres);

Sala para médicos;

Secretaria;

Sala para coleta de material;



- 1 — Entrada do público.
- 2 — Estacionamento veículos do público.
- 3 — Entrada médicos, enfermeiros e pronto socorro.
- 4 — Estacionamento veículos médicos.
- 5 — Saída geral e entrada serviço.
- 6 — Morgue e abastecimento de combustível.
- 7 — Bloco do hospital.
- 8 — Marquise e auditório.
- 9 — Parque.
- 10 — Prédios existentes.

Planta de situação; ante-projeto.

Sala para metabolismo;
Sala para exames de rotina (urina, parasitológico);
Sala para exames bioquímicos;
Sala para exames bacteriológicos e sorológicos.
Sala para hematologia;
Sala de esterilização e lavagem de material.

Laboratório de anatomia patológica

Sala de espera;
Sanitário (homens e mulheres);
Sala para médicos e secretaria;
Sala para preparo de peças;
Sala para microscopia e museu.

Serviço de Eletro-Cardiografia

Sala de espera;
Sanitário (homens e mulheres);
Consultório médico;
Sala para eletro-cardiografia;
Sala para eletro fono-cardiografia;
Sala de vectorcardiografia.

Serviço de Fisioterapia

Sala de espera;
Sanitário (homens e mulheres);
Sala para eletroterapia; dividida em 4 cubículos;
Sala para hidroterapia (turbilhão e tanque de parafina);

Sala para ginásio;
Vestiário, anexo.

OBSERVAÇÕES GERAIS:

De acordo com as possibilidades de planejamento algumas salas de espera e sanitários para o público poderão ser comuns a dois serviços. Deverão ser previstos sanitários privativos para o pessoal.

Centro Cirúrgico

Centro Cirúrgico propriamente dito;
Salas para cirurgia geral;
Conjunto para cirurgia cardio-vascular;
Conjunto para neuro-cirurgia.

OBS.: O corpo clínico do hospital decidirá da necessidade dos conjuntos 2 e 3, bem como se poderá dispensar um deles.

Sala para cirurgia ortopédica traumatológica com salas de gesso e câmara escura anexas;
Sala para cirurgia otorrinolaringológica;
Sala para cirurgia oftalmológica;
Local para lavabos na proporção de 2 para cada sala cirúrgica;
Sala para anestesia na proporção de 8 m² por mesa operatória e na proporção de uma mesa para cada duas salas de operações;

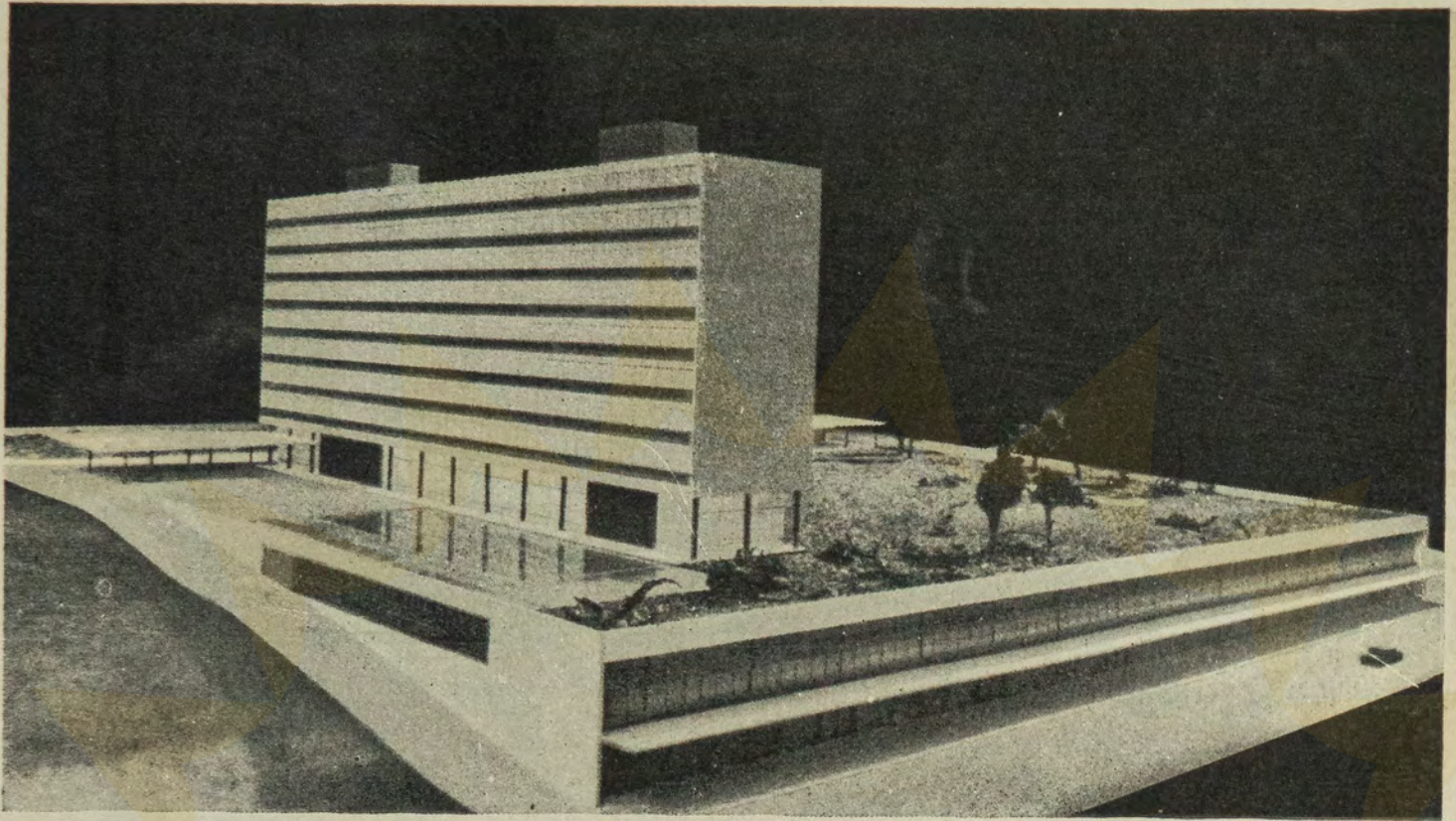
Local para guarda de aparelhos raios X transportáveis;
Local para patologia cirúrgica;
Sala de despêjo e roupa suja;
Local para guarda de material de limpeza;
Locais para guarda de material esterilizado e acessórios;
Vestiários e sanitários para médicos;
Vestiários e sanitários para enfermeiras;
Copa;
Secretaria e posto de enfermagem;
Sala de espera (se possível) para familiares.

Centro de material esterilizado

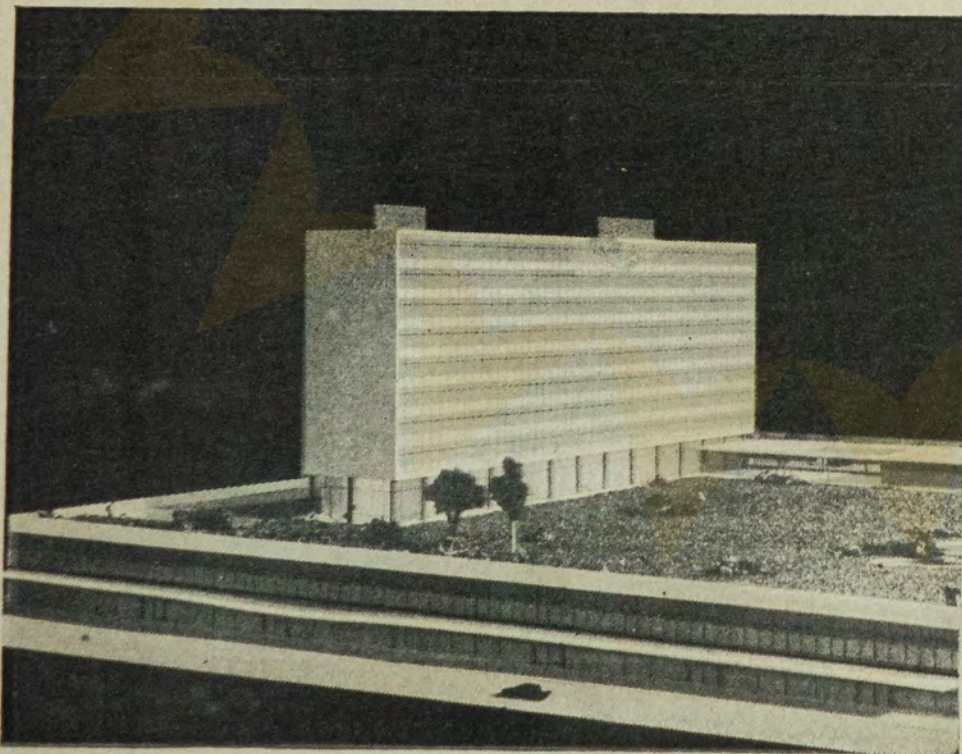
Sala para expurgo de material;
Sala de arsenal, rouparia, acessórios e trabalho de enfermagem;
Sala de esterilização;
Depósito de material esterilizado;
Depósito de aparelhos e acessórios;
Sala de material de anestesia;
Depósito para sangue, osse, córnea, etc.

Centro de recuperação pós-anestésica

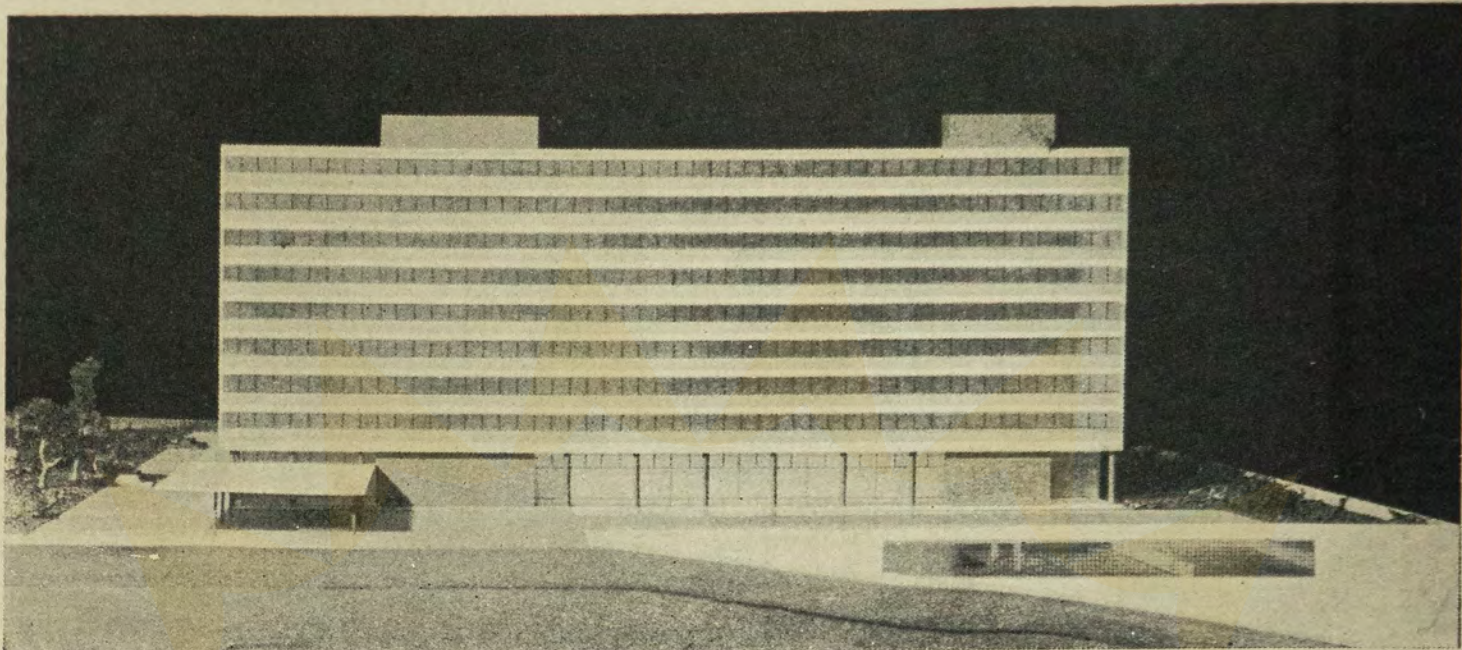
Pôsto de enfermagem e sala de serviço;
Enfermarias de 4 leitos cada - 2.



Confluência das ruas Maestro Cardim e João Julião.

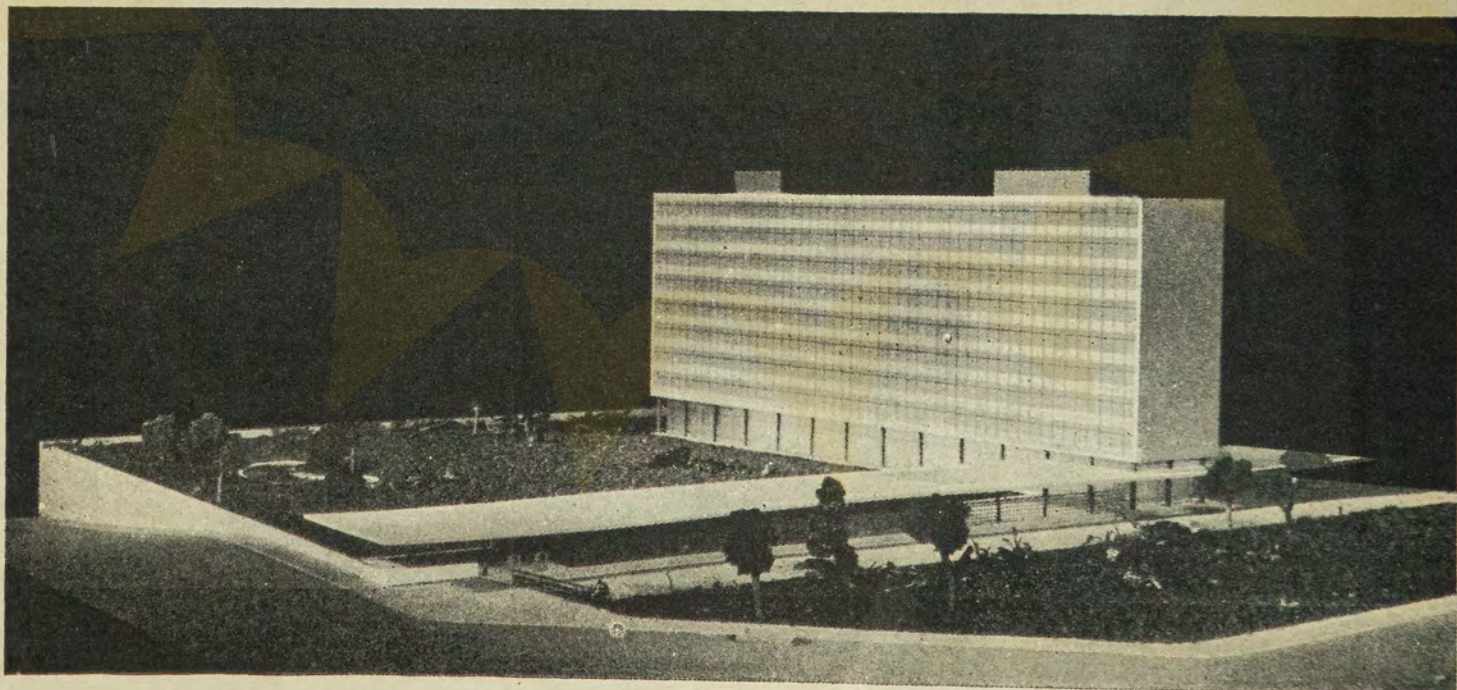


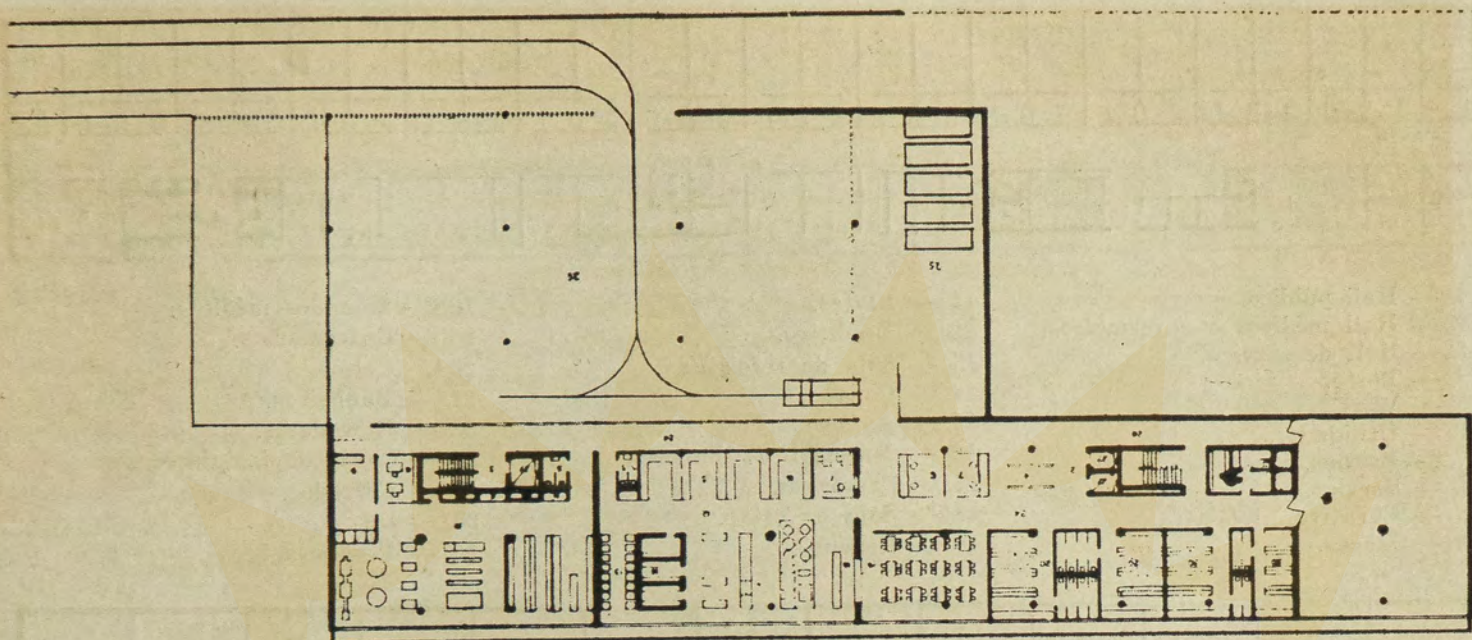
Maquete. Vista da parte posterior do prédio, voltada para a rua 13 de Maio.



Maquete. Fachada principal.

Maquete. Vista da rua João Julião.



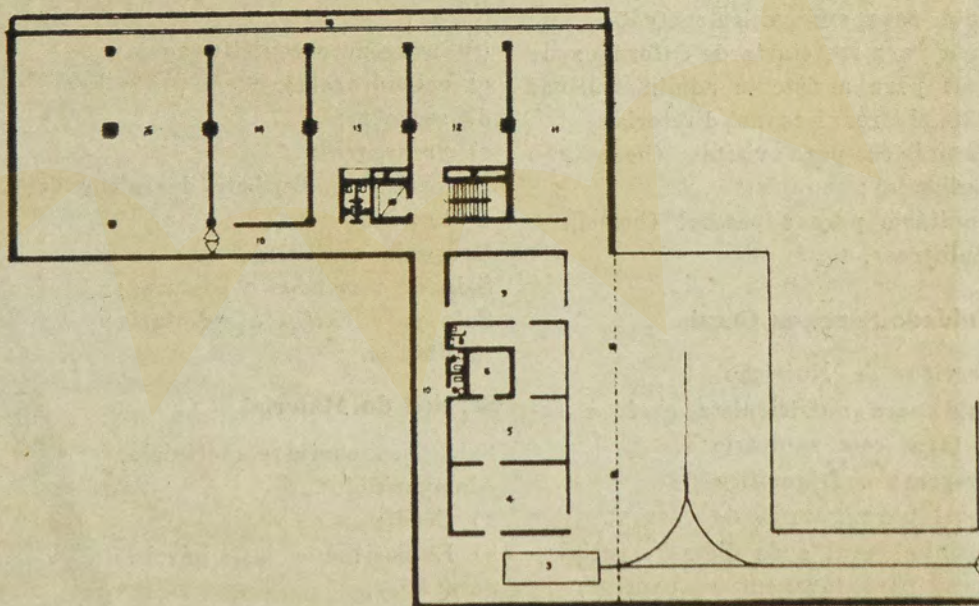


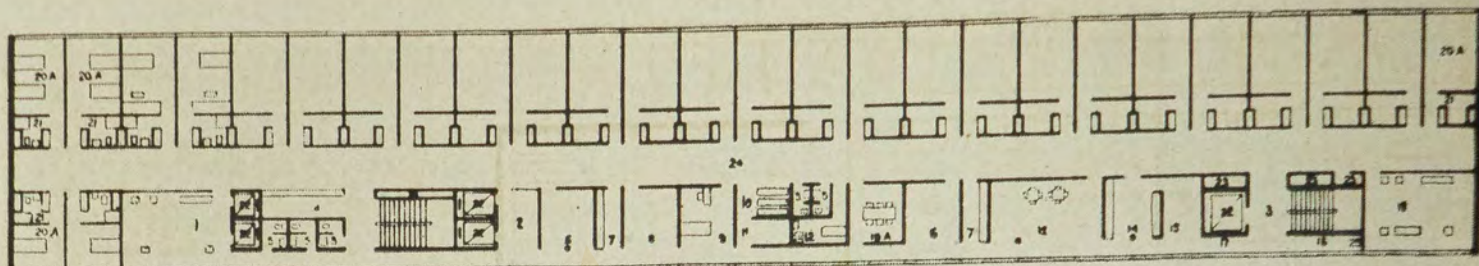
Hospital Osvaldo Cruz. Ante-projeto. Planta do primeiro sub-solo.

- | | | |
|---------------------------------------|------------------------|-------------------------------------|
| 1 — Entrada dos funcionários. | 9 — Recepção da roupa. | 18 — Distribuição. |
| 2 — Hall de acesso. | 10 — Lavanderia. | 19 — Refeitório. |
| 3 — Hall de serviço. | 11 — Depósito. | 20 — Vestiário. |
| 4 — Relógios de ponto. | 12 — Cozinha. | 21 — Depósito. |
| 5 — W. C. | 13 — Carros. | 22 — Elevador. |
| 6 — Portaria. | 14 — Frigoríficos. | 23 — Canal de instalações técnicas. |
| 7 — Contrôlo de mercadoria. | 15 — Lavação. | 24 — Circulação. |
| 8 — Chefe e secretaria da lavanderia. | 16 — Dietas. | 25 — Estacionamento aberto. |
| | 17 — Chefe. | 26 — Pátio de tráfego. |

Hospital Osvaldo Cruz. Ante-projeto. Planta do segundo sub-solo.

- | |
|--|
| 1 — Entrada de veículos. |
| 2 — Pátio de descarga de combustível. |
| 3 — Carro. |
| 4 — Hall. |
| 5 — Morgue. |
| 6 — Câmara frigorífica. |
| 7 — Museu. |
| 8 — W. C. |
| 9 — Autópsia. |
| 10 — Circulação. |
| 11 — Caldeiras. |
| 12 — Incineração de lixo. |
| 13 — Sub-estação transformadora. |
| 14 — Gerador. |
| 15 — Oficinas. |
| 16 — Canal de ventilação e iluminação. |
| 17 — Canal de instalações técnicas. |
| 18 — Elevador. |

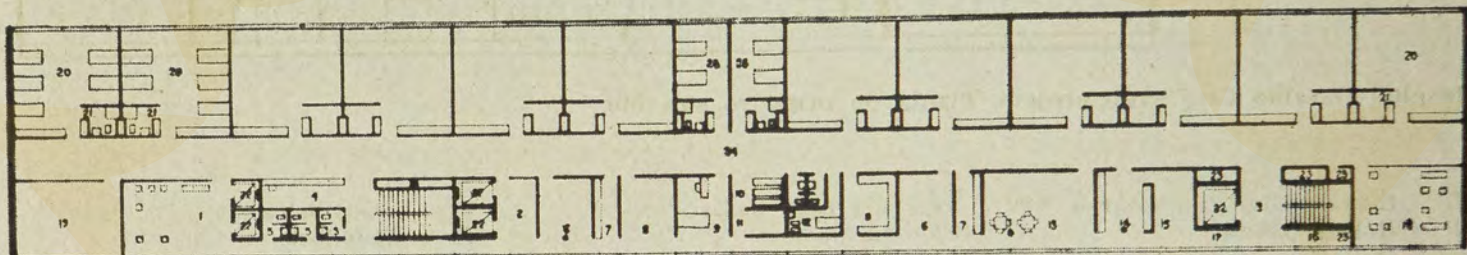




- 1 — Hall público.
- 2 — Hall médicos e enfermeiros.
- 3 — Hall de serviço.
- 4 — Posto.
- 5 — W.C.
- 6 — Utilidades.
- 7 — Roupas.
- 8 — Serviço.
- 9 — Curativo.
- 10 — Macas.

- 11 — Flores.
- 12 — Banheiro.
- 13 — Sala de refeições.
- 14 — Copa.
- 15 — Ante-copa.
- 16 — Material de limpeza.
- 17 — Passagem.
- 18 — Sala de estar.
- 19 — Repouso.

- 19A — Sala dos médicos.
- 20 — Enfermarias.
- 20A — Leitos.
- 21 — Banheiros.
- 22 — Elevadores.
- 23 — Canal de instalações.
- 24 — Corredor.
- 25 — Lixo.
- 26 — Recuperação.



Hospital Osvaldo Cruz. Ante-projeto. Planta do andar tipo e das enfermarias.

Unidade de Administração

Hall nobre de entrada (loja de novidades);
 Portaria, recepção e informações;
 Sala de espera para admissão;
 Tesouraria;
 Contabilidade;
 Secretaria;
 Sala para relações públicas;
 Sala para o diretor (sanitário anexo);
 Sala para secretária do diretor;
 Sala para enfermeira-chefe;
 Sala para secretaria de enfermagem;
 Sala para assistente administrativo;
 Sala de reuniões da diretoria;
 Sanitários para visitas (homens e mulheres);
 Sanitário para o pessoal (homens e mulheres).

Unidade Serviços Gerais

Serviços de Nutrição
 Sala para nutricionista chefe e secretaria com sanitário;
 Despensa e frigoríficos;
 Local para guarda de carros;
 Cozinha geral e de dietas especiais;
 Local para lavagem de panelas;

Local para lavagem e guarda de pratos;

Local para distribuição de alimentos;
 Refeitório para pessoal subalterno;
 Refeitório para médicos e pessoal categorizado;

Refeitório para acompanhantes;

OBS.: Para os itens 1 a 7 deverá ser destinada uma área de cerca de 200 m².

Lavanderia, rouparia e costura.

Lavanderia compreendendo:

- a) recebimento e separação da roupa;
- b) lavagem e centrifugagem;
- c) calandragem;
- d) secagem;
- e) prensagem;
- f) local para depósito de sabão, detergentes, etc.;

Rouparia central;

Sala de remendos e costuras;

Sala para chefia e secretaria;

Sanitários.

Serviço do Material

Sala para chefia e escritório;
 Almoxarifado:

- a) Geral;
 - b) Explosivos e inflamáveis.
- Sanitários.

Vestíários e sanitários do pessoal

Calcula-se a necessidade de vestiários para 300 empregados entre homens e mulheres e de diferentes categorias.

E — Oficinas para manutenção e pequenos reparos, compreendendo os setores de mecânica, funilaria, eletricidade, carpintaria e pintura.

F — Casa de caldeiras.

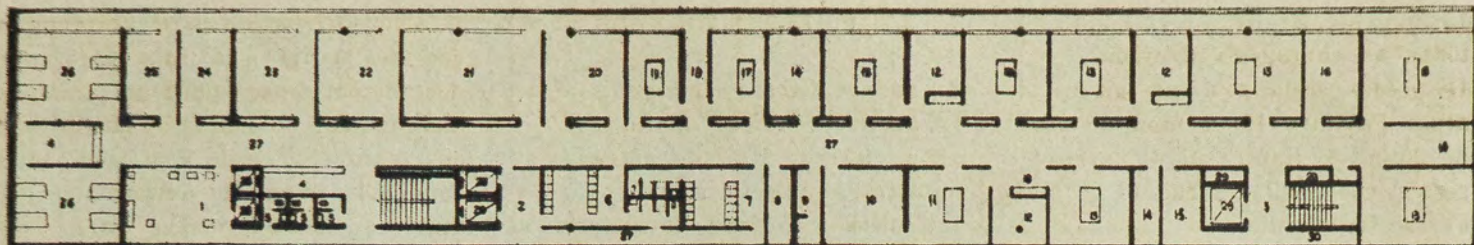
G — Central de força.

III. Condições do terreno

A parte do terreno reservada à construção, mede 135 × 146 m aproximadamente. Nas proximidades da rua 13 de Maio o terreno é plano achando-se em igual nível ao da rua. Segue um declive para a rua Maestro Cardim de 9 até 10 m.

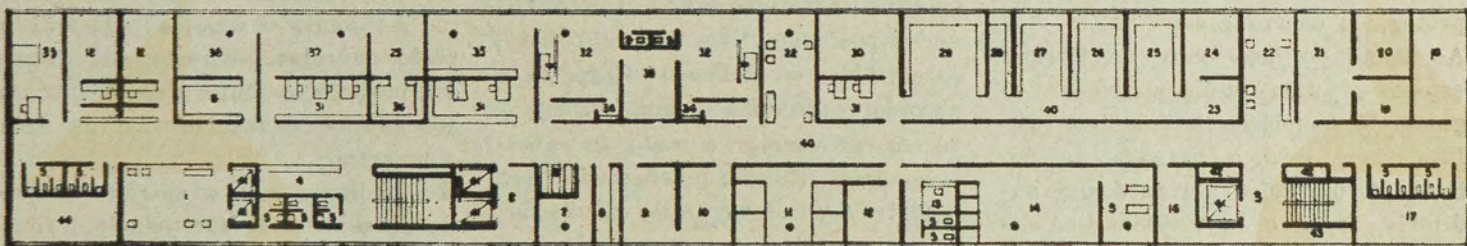
IV Disposição geral

O programa formulado pela diretoria e pelos consultores, as condições do terreno e as demais exigências requeridas na prática para a construção de um hospital moderno, fizeram com que se criasse um monobloco de 93.80 m de comprimento e



Hospital Osvaldo Cruz. Ante-projeto. Centro cirúrgico.

- | | | |
|-------------------------------------|------------------------------|---------------------------------------|
| 1 — Hall do público. | 8 — Macas. | 17 — Op. Oftalmológicas. |
| 2 — Hall dos médicos e enfermeiras. | 9 — Raios X e Câmara escura. | 18 — Lavabo. |
| 3 — Hall de serviço. | 10 — Gesso. | 19 — Op. Otorrinolaringológicas. |
| 4 — Posto. | 11 — Op. Ortopédicas. | 20 — Expurgo. |
| 5 — W. C. | 12 — Anestesia. | 21 — Arsenal. |
| 6 — Vestiário dos médicos. | 13 — Operações. | 22 — Esterilização. |
| 7 — Vestiário das enfermeiras. | 14 — Depósito. | 23 — Guarda de material esterilizado. |
| | 15 — Copa. | |
| | 16 — Aparêlhos. | |



Hospital Osvaldo Cruz. Ante-projeto. Serviços auxiliares.

- | | | |
|-------------------------------------|---|-------------------------------------|
| 1 — Hall do público. | 15 — Hidroterapia. | 30 — Médicos. |
| 2 — Hall dos médicos e enfermeiras. | 16 — Copa. | 31 — Secretaria. |
| 3 — Hall serviço. | 17 — Médico e microscopia. | 32 — Sala de raios X. |
| 4 — Posto. | 18 — Anatomia patológica e secre-tária. | 33 — Câmara escura. |
| 5 — W. C. | 19 — Fonocardiografia. | 34 — Vestiário. |
| 6 — Macas. | 20 — Vectocardiografia | 35 — Arquivo e interpretação. |
| 7 — Raios X. | 21 — Eletrocardiografia. | 36 — Soluções. |
| 8 — Depósito. | 22 — Espera. | 37 — Manipulação. |
| 9 — Banco de Sangue. | 23 — Esterilização. | 38 — Máquinas. |
| 10 — Colheita. | 24 — Expurgo. | 39 — Pequena cirurgia. |
| 11 — Eletroterapia. | 25 — Bioquímica. | 40 — Circulação. |
| 12 — Consultório. | 27 — Bacteriologia. | 41 — Elevador. |
| 13 — Enfermeira. | 28 — Sorologia. | 42 — Canal de instalações técnicas. |
| 14 — Mecanografia. | 29 — Colheita e metabolismo. | 43 — Material de limpeza. |
| | | 44 — Repouso. |

15.50 m de largura, reunindo em si tôdas as vantagens desejadas.

O prédio situar-se-á na altura do atual Pavilhão II, à uma distância de 35 m do limite sul do terreno e será perpendicular à rua 13 de Maio e Maestro Cardim.

O desnível do terreno oferece a possibilidade de ali colocar exatamente debaixo do monobloco os Serviços Gerais com ampla ventilação e luz natural.

Pela posição do monobloco obtêm-se duas zonas distintas:

- a) A Zona do Parque, que se estende de diante de toda a fachada norte;
- b) A Zona de Serviço e Tráfego, estendendo-se de diante de toda a fachada sul.

Na Zona do Parque o declive será aterrado até a altura do andar térreo, sendo que uma faixa de 15 m ao longo da Rua Maestro Cardim será aproveitada para a construção de um prédio comercial ou de habitação, cuja altura não excederá o nível do andar térreo do hospital. O teto desta construção será ajardinado.

O Parque está em perfeita correlação com os quartos, pois estes se situam todos no lado norte. A elevação do parque diminui sensivelmente os ruídos provenientes das ruas João Julião e Maestro Cardim. Desta forma os doentes estarão em contato com a natureza e ao mesmo tempo protegidos contra o barulho.

Ao longo do lado oeste do Parque estende-se uma dupla marquise ligando o monobloco à rua João Julião, onde será a entrada de público. A marquise abrigará um auditório, lojas e uma passagem coberta até o hall de entrada.

Distinguem-se assim 3 elementos:

1. O monobloco do hospital;
2. A base do hospital constituído pela elevação do terreno e construção do prédio ao longo da rua Maestro Cardim;
3. A marquise de entrada.

V. O prédio do hospital.

O prédio do hospital terá ao todo 11 andares que serão ocupados da seguinte maneira (iniciando-se com o andar superior):

8.º até 4.º: Hospitalização em apartamentos de um e dois leitos;

3.º andar: Enfermarias com 5 e 2 leitos;

2.º andar: Centro cirúrgico;

1.º andar: Serviços auxiliares;

andar térreo: Hall de entrada, administração, diretoria;

1.º subsolo: Cozinha, lavanderia, almoxarifado e vestiários;

2.º subsolo: Caldeiras, máquinas, central elétrica, morgue;

debaixo do 2.º subsolo: Tanques de combustível, reservatório e filtração de água.

Todos os andares compõem-se de duas alas, sendo uma voltada para o norte e a outra voltada para o sul, cortadas por um corredor em toda a sua extensão. A ala norte é destinada às salas principais, formadas nos andares superiores pelos quartos e apartamentos para os doentes. A ala sul é destinada às salas secundárias ou seja, salas de serviço. Dentro da ala sul são incluídos dois blocos de elevadores e duas escadas de serviço. A situação dos dois blocos dentro do prédio obedece à organização das alas de serviço e respeita a construção em etapas. Uma parte do primeiro bloco de elevadores desce até o andar térreo, a outra parte até o 1.º subsolo e o segundo bloco até o 2.º subsolo.

O primeiro bloco contém 4 elevadores, sendo dois para o público (ligados aos halls do público em todos os andares) e dois de serviço, para médicos, enfermeiras e doentes (ligados aos respectivos halls de serviço em todos os andares). Entre os 4 elevadores, junto à escada, encontra-se em cada andar o posto de enfermagem em situação privilegiada para o controle do serviço e de circulação. O segundo bloco é composto de uma escada de serviço e um grande elevador de carga para o transporte de comida, roupa, móveis, mortos, etc. e está ligado aos seus respectivos departamentos nos diversos andares.

Os canais principais verticais junto aos elevadores servirão para a distribuição vertical da instalação elétrica, hidráulica e outras, entrando em cada andar para os canais horizontais nos tetos dos corredores. Os dois blocos acima do teto do prédio contêm as casas de máquinas dos elevadores e tanques de água para o uso diário (50.000 l cada).

O elemento básico para a composição do prédio é a sala para um doente com espaço para um acompanhante que é de 3.00 m de largura de eixo para eixo, e de 5.00 m de profundidade livre. Este espaço poderá servir ao mesmo tempo para dois doentes, dando assim ao hospital maior elasticidade. Cada quarto nos cinco andares de hospitalização terá banheiro próprio com chuveiro, bacia e pia (havendo ainda espaço para bidê), e um armário embutido. As dimensões do apartamento acima descrito correspondem perfeitamente às dimensões necessárias para os demais departamentos em todos os andares do prédio, como está evidenciado nas plantas.

A estrutura do prédio será de concreto armado, as paredes de alvenaria de tijolos. As esquadrias serão preferencialmente metálicas, a proteção contra o sol e a luz será de venezianas de madeira a enrolar. A execução em etapas é possível para qualquer volume desejado pela Diretoria, ficando a primeira etapa situada próximo à rua 13 de Maio, fora da zona de serviço hospitalar atual.

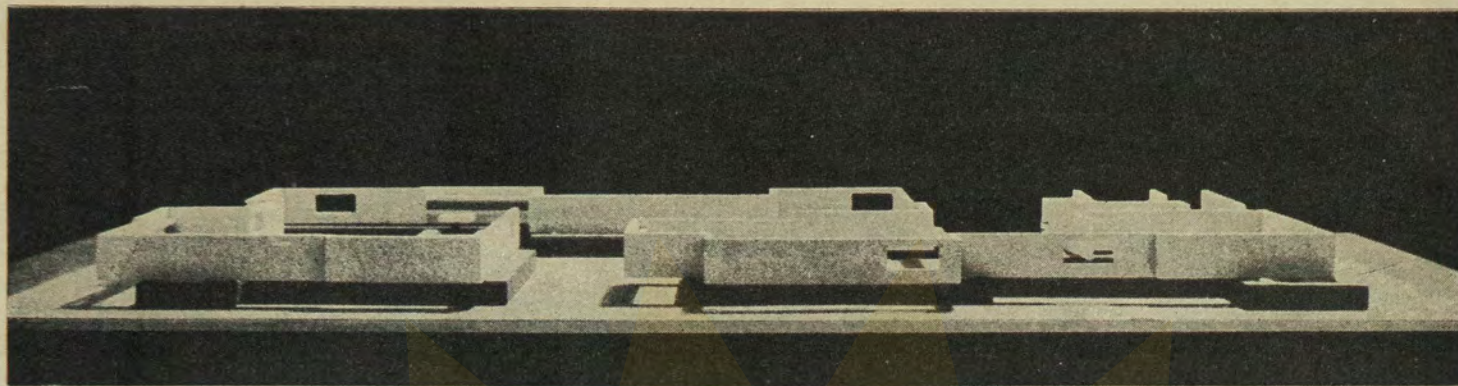
VI. Entradas e tráfego.

Ao longo do limite sul do terreno será criada uma via principal de tráfego, cujo acesso é pela rua 13 de Maio e servirá de entrada para os carros dos médicos e Pronto Socorro. Ao longo desta via principal o pátio de estacionamento dos carros dos médicos, e junto a ele a entrada dos mesmos e das enfermeiras para o hospital.

Mais adiante está a entrada do pátio de serviço. A via principal finaliza na rua Maestro Cardim, que é a entrada de serviço e serve ao mesmo tempo como saída geral.

Perpendicularmente à via principal citada, junto ao limite oeste do terreno, previu-se uma via secundária, que é a entrada do público, tendo uma faixa de estacionamento em toda a sua extensão e paralelamente à passagem coberta.

A morgue e pátio de abastecimento de combustíveis têm sua entrada separada na Rua Maestro Cardim junto à entrada de serviço, abrangendo parte do prédio de lojas e apartamentos. Esta entrada fica geralmente fechada por porta rolante.



Maquete do conjunto.

Play-ground no Brasil

Projeto: arq. Rachel Esther Prochnik.

Fotos: Kavouras.

O presente projeto foi premiado pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil, sendo que o júri informou que “a autora conseguiu com a concepção plástica adotada para os espaços destinados à recreação infantil, determinando condições múltiplas de uso; um trabalho que se recomenda sob todos os pontos de vista; e que a comissão julgadora preferiu enfrentar possíveis críticas, realizando um julgamento de maior rigor”.

O estudo do projeto, pelas fotos aqui estampadas, mostra a qualquer observador de jogos infantís ao ar livre como faz falta um cenário adequado para os jogos de dramatização e sociabilidade. As crianças trazem de casa carrinhos, bonecas, panelinhas, mas não encontram local que lhes permita usufruir completamente a brincadeira. Numa palavra: criar um ambiente propício a atividades infantís dêste tipo, relacionando espaços de diferentes tamanhos para que os grupos possam se localizar.

Como caracterizar êsses espaços? Não é certamente o caso de reproduzir literalmente êste ou aquêlê ambiente. Além do equipamento material a criança traz consigo um equipamento psicológico; um número relativamente limitado de elementos construídos pode servir de cenário a atividades múltiplas. Divisões de espaço, planos de apôio, vãos, diferenças de nível são, afinal, os elementos essenciais de todo o espaço arquitetônico.

Seria preciso também, levar em consideração a necessidade de uma fiscalização permanente, eficiente e discreta de área de jogos.

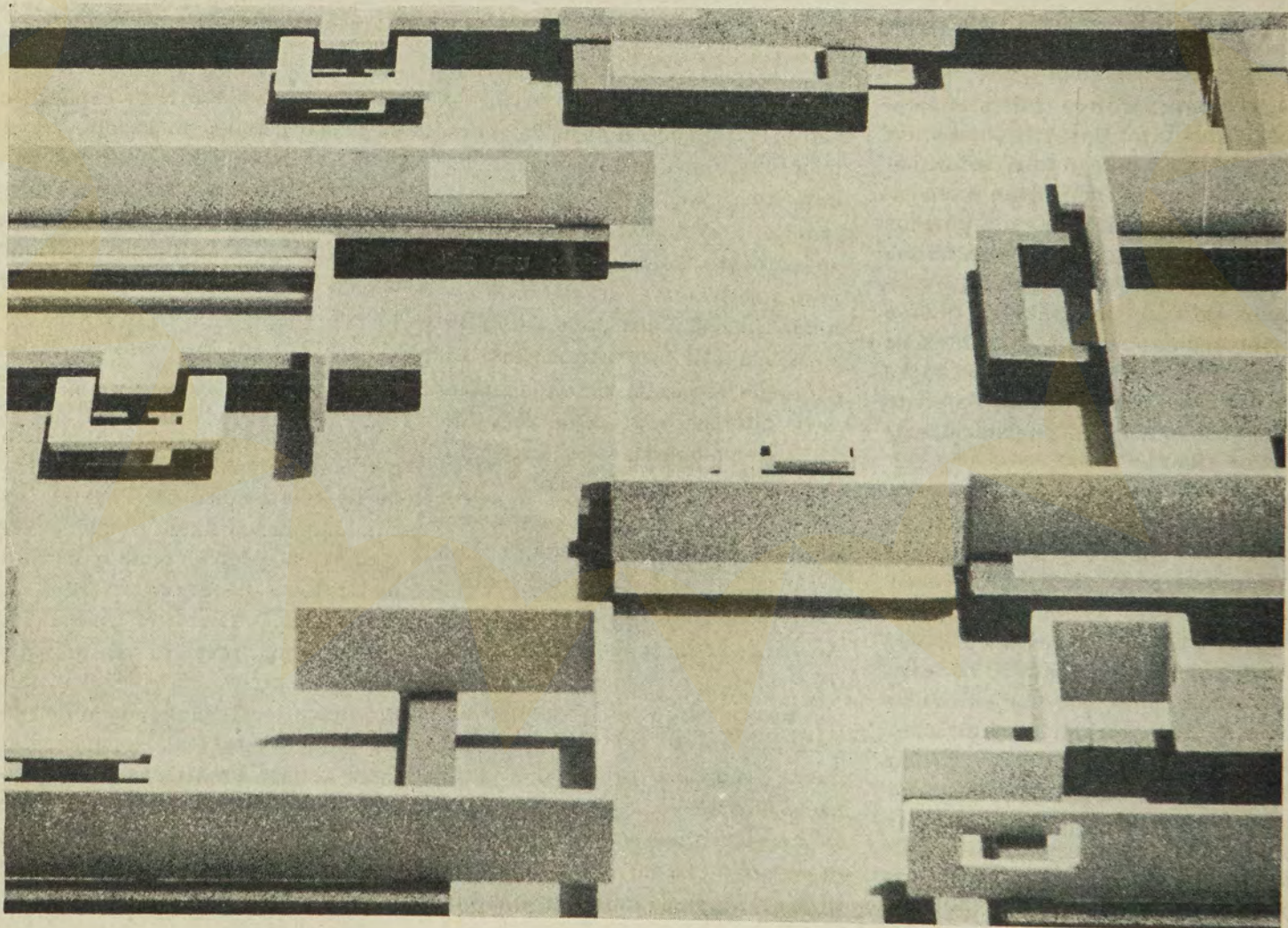
Para sugerir de modo mais simples possível um ambiente arquitetônico, a vencedora do concurso do I.A.B. partiu de um espaço totalmente fechado e procedeu à eliminação dos elementos que lhe pareceram supérfluos, tendo em vista as finalidades visadas. De tal processo restaram duas muretas, uma bai-

xa que serve de divisor especial e de banco e outra mais alta, apoiada na primeira. Tais muretas percorrem o terreno em sentidos contrastantes, sendo que conjugadas a elas foram distribuídos banquinhos e mesinhas para possibilitar e estimular a fixação dos grupos. Como bem diz a arquiteta, o aspecto formal dêste trabalho caracteriza-se pelo uso de um número deliberadamente limitado de elementos construídos e pela flexibilidade de tais elementos. Visou-se, assim, atender a uma finalidade de cunho psicológico, qual o de propiciar jogos de dramatização e sociabilidade. Destarte, possui um cunho social, pois em vez de satisfazer um programa específico para um único local foi estudado de modo a que a área total ocupada pudesse variar em função da disposição e do comprimento das partes construtivas, sem que as características formais básicas sofressem alterações.



Detalhes da parte ao ar livre, desenho.

Vista aérea da maquete.



Ruido e urbanismo

arq. Rino Levi

Um dos maiores males que afligem o habitante da cidade moderna é o ruído, que afeta gravemente o sistema nervoso e o aparelho auditivo. Julga-se, em geral, que é possível habituar-se a ele e não avaliamos devidamente os danos que produz. Parece ser uma consequência normal da vida coletiva e, assim, é aceito.

Infelizmente, este problema se agrava sempre mais. Com o progresso e, em consequência, com a intensificação do uso da máquina, o ruído tende a aumentar numa proporção realmente espantosa.

As nossas cidades são particularmente afetadas por este mal, que tem sua origem nas máquinas industriais, no transporte mecanizado, no avião, nos alto-falantes e nas aglomerações humanas.

Como suprimir ou reduzir este mal da cidade moderna, visto não ser possível sequer pensar em eliminar sua principal fonte: a máquina?

A técnica, hoje, nos permite reduzir o ruído por meio do confinamento de máquinas, de colchões isolantes e de tratamentos acústicos. Mas, uma solução realmente satisfatória do problema, para o conjunto da cidade, é mais complexa e exige medidas de caráter mais amplo, pois o assunto se enquadra na estrutura defeituosa das nossas cidades, que não se adapta à vida moderna.

O problema deve ser encarado como de planejamento urbanístico, com caráter integral e orgânico. Não se trata, pois, das providências parciais comuns relativas ao zoneamento e ao tráfego.

O processo de industrialização, que se iniciou no século passado, determinou um afluxo para a cidade como jamais se verificara antes. Com o desenvolvimento industrial este afluxo foi se acentuando e o campo foi-se tornando sempre mais pobre e desaparelhado, sem a possibilidade de oferecer as condições da cidade, para o trabalho, a instrução, a saúde e as diversões.

De outro lado, o crescimento da cidade se verificou sem controle e sem planejamento, ao sabor das conveniências de momento e da especulação imobiliária. Dentro deste panorama a estrutura urbana permaneceu a mesma, só aumentou de tamanho. Em consequência ocorreu o desequilíbrio das funções da cidade, a falta de unidade e a dispersão das atividades.

Este é o quadro que, com maior ou menor gravidade, se apresenta, hoje, nas grandes cidades. Tanto mais intenso aliás quanto maior é a cidade.

A cidade antiga era de tamanho reduzido. Seu crescimento lento dentro de limites razoáveis, lhe permitia conservar a unidade e o equilíbrio harmônico de suas funções. Seu centro, em torno do qual gravitava a população, proporcionava um contato e um intercâmbio íntimos entre os indivíduos. Todos se conheciam e discutiam os assuntos de interesse coletivo. Desta simples mas fundamental circunstância, resultava um espírito cívico elevado e o empenho do cidadão pelos problemas públicos. O fenômeno pode ser observado até hoje nas pequenas cidades ainda livres do impacto da máquina.

Com o crescimento exagerado da cidade moderna, o quadro se modifica substancialmente. Com a dispersão desaparece a opinião pública consciente e esclarecida e se instala a demagogia. A especulação imobiliária se desenvolve de maneira desenfreada. A administração pública torna-se incapaz de acompanhar e disciplinar o crescimento urbano.

Esta situação decorre da falta de planejamento indispensável em todos os setores da vida moderna. A cidade, na nossa época, já não pode ser o resultado de um processo espontâneo. O planejamento urbanístico terá que ser feito cientificamente, com sensibilidade para os problemas humanos e sociais. A ta-

refa é complexa e deverá ser enfrentada por sociólogos, economistas, arquitetos, engenheiros e outros especialistas. O trabalho terá que se estender à região, dentro da zona de influência da cidade. Assim, dever-se-á cuidar também do campo, no sentido de evitar o seu abandono, equipando-o e dando aos seus habitantes melhores condições de vida material e espiritual.

A cidade receberá uma estrutura polinuclear. Cada núcleo ou distrito, de tamanho limitado, constituirá uma unidade orgânica, com seu centro e com as funções e serviços necessários para a vida coletiva, inclusive com administração própria. O governo da cidade será instalado no centro urbano, foco de convergência do conjunto. Dentro desta organização, o crescimento da cidade far-se-á pela junção de novos núcleos, justapostos ao lado dos existentes, de modo a não perturbar a unidade destes e do conjunto.

Esta estrutura será organizada tendo em vista dois fatores fundamentais: o zoneamento e o transporte. O zoneamento cuidará da distribuição, na área urbana, das várias funções e atividades. Assim, localizará as zonas residenciais, comerciais e industriais e, dentro delas, as instalações sociais, culturais e recreativas.

O transporte, por sua vez, implicará na organização de um sistema viário adaptado ao tráfego mecanizado estabelecendo as ligações dos vários setores da cidade.

O zoneamento e o transporte constituem dois fatores importantes para a organização da vida coletiva e para o conforto da população. Examinemos estes fatores em relação ao problema do ruído.

O incômodo dos ruídos urbanos, no que se refere ao zoneamento, se origina da localização imprópria de uma série de atividades indispensáveis como sejam: as indústrias,

os mercados, os aeroportos etc., centro de convergência e de aglomeração da população.

As indústrias devem ser instaladas em setores próprios, normalmente junto às estradas de ferro e de rodagem. Seus operários serão reunidos em núcleos residenciais, providos do equipamento necessário, situados nas proximidades dos respectivos setores industriais mas suficientemente protegidos dos inconvenientes destes. As indústrias pesadas, ou de qualquer modo incômodas para a cidade, serão localizadas em setores afastados do perímetro urbano com seus núcleos residenciais adequados.

Ruído e congestionamento são originados, também, pelos mercados e pelas feiras livres, cujo movimento de carga e descarga se inicia durante a noite. As feiras não são mais admissíveis; a sua extinção, porém, só poderá ser feita desde que se organize o abastecimento da cidade, de forma adequada com entrepostos e mercados distritais, aparelhados com áreas próprias para a manobra e estacionamento. Modernamente cresceu de importância o incômodo causado pelos aviões, principalmente pelos jatos. Para este tipo de ruídos parece não haver ainda uma solução, dado que o afastamento excessivo do aeroporto não é admissível. Para agravar o problema já se tem notícia da introdução nas linhas comerciais, para um futuro próximo, de jatos também para pequenas distâncias e de aviões cada vez mais

potentes e mais rápidos e, em consequência, mais ruidosos.

Neste sentido, só resta a esperança da descoberta de motores silenciosos ou de abafadores realmente eficientes que permitam localizar o aeroporto próximo ou mesmo dentro da cidade.

Mas o problema mais complexo da cidade, em relação ao ruído ou sob qualquer ângulo que se queira examiná-lo, é o trânsito. Os nossos esquemas viários são a evolução do sistema de ruas da época do tráfego de tração animal. São obsoletos, pois não se prestam para a circulação desembaraçada do automóvel, determinando congestionamentos e ruídos intermitentes de motores e buzinas.

O assunto não é fácil de resolver numa cidade existente. Uma solução total só poderá ser obtida mediante um sistema viário inteiramente diferente do atual, com pistas de trânsito rápido e cruzamentos em desnível, de modo a evitar todo e qualquer obstáculo ou interrupção do fluxo. Estas pistas não serão percorridas ou atravessadas por pedestres. Estes deverão ter caminhos próprios e independentes.

Os cruzamentos de nível, em ruas de tráfego intenso, são responsáveis em grande parte, pelos congestionamentos, principalmente quando situados a pequenas distâncias um do outro, como se verifica com as quadras normais, de dimensões reduzidas, das nossas cidades. Assim, o problema do transporte, só por si, implica numa reformu-

lação completa da atual estrutura urbana.

Responsável pelo congestionamento é, também, o estacionamento na via pública, como é feito atualmente. Além de um obstáculo ao trânsito representa uma injustiça, pois é espaço pago pela coletividade utilizado por um número pequeno de usuários.

Resumindo, o ruído urbano é intimamente relacionado com a organização da cidade e, particularmente, com o seu zoneamento e o seu transporte mecanizado. Uma solução realmente satisfatória para o ruído, como para qualquer outro problema urbano, depende de planejamento urbanístico, em sentido amplo. Todos os problemas da cidade são interligados. Assim, correções parciais e medidas isoladas poderão trazer benefícios, mas sua duração e eficácia serão sempre limitadas.

Planejar não é uma utopia. É a maneira correta de enfrentar efetivamente a realidade com economia e sem desperdícios. Trata-se de trabalho complexo, que deverá ser atualizado constantemente, que exige a cooperação de muitos especialistas e a compreensão do poder público e da coletividade.

Infelizmente, temos ainda tudo a fazer neste setor, apesar da evolução da técnica urbanística e das ciências sociais. O problema se torna sempre mais premente no Brasil, não só pelo rápido crescimento de nossas cidades, como pelo surgimento de novas, em consequência do progresso e evolução nacionais.

Arquitetura visionária

Há 50 anos, um grupo de jovens arquitetos alemães traçou projetos de edifícios fantásticos de cidades satélites e gigantescas cate-drais de vidro.

Esses jovens pretendiam pôr as suas capacidades e a sua imaginação a serviço de uma humanidade pacífica. Esperavam que ela surgisse depois da Primeira Guerra Mundial. Os seus ousados sonhos, entretanto, só agora são devidamente apreciados numa exposição aberta ao público em Berlim e que

causa sensação. Os jovens arquitetos de então já conquistaram prestígio internacional e realizaram obras de grande relevo. Entre eles figuravam Hans Scharoun, autor do projeto da Filarmônica de Berlim, edificada em 1963, os dois irmãos Max e Bruno Haut, os irmãos Hauhk, Crayl e Hermann Finsterling.

Por volta de 1920, o grupo de jovens arquitetos se reuniam sob o nome de "A Cadeia de Vidro". Não

desenhavam e modelavam apenas para a realidade. As suas visões fantásticas e grandiosas da arquitetura futura era o resultado de uma atividade criadora exuberante que, nesses anos se apoderou, na Alemanha, de todas as artes plásticas. Faltava nessa época, efetivamente, um campo de ação suficientemente amplo. Faltava, também, dinheiro para mandar construir os edifícios. Os arquitetos sentiam, contudo, impulsos de criar algo de novo e de superar a falta de cora-

gem e a indecisão que, então, prevaleciam. Relegavam ao passado o estilo da volta do século e a imitação de estilos históricos. Os produtos da sua fantasia arquitetônica, quase sempre bizarros e irrealizáveis, que trocavam entre si na forma de descrições, esboços e modelos, estimulavam sempre novos trabalhos.

Os materiais da preferência desses arquitetos “sonhadores” foram, pela primeira vez, o vidro e o betão. Quando mais tarde tiveram de realizar projetos efetivos, conservaram esta sua preferência: vidro e betão. Nos projetos a realizar surgiu, ao contrário do que se dava com alguns dos seus projetos fantásticos, a forma acentuadamente simples, sem quaisquer adornos, a

arquitetura moderna. Nessa época, Walter Gropius e Le Corbusier mantinham também contato com o grupo “A Cadeia de Vidro”. Finalmente vieram juntos a público. Berlim afigurava-se-lhes ser o local mais indicado para publicar as novas idéias. Os arquitetos dirigiram-se ao “homem vulgar de Lineo” por meio de volantes, discutiam nas salas de conferências e nos restaurantes, cafés e reuniões outras com todos que mostrassem o mínimo interesse e organizavam exposições de “Jovens Arquitetos Desconhecidos”. O novo estilo teve eco. A arquitetura moderna começou a impôr-se.

Os pioneiros da arquitetura moderna vêm com certa saudade a exposição da “Cadeia de Vidro” na

parte ocidental da cidade dividida. Não se importam do fato de que o seu trabalho, na época, não tenha sido suficientemente apreciado. Causa-lhes preocupação que aos jovens arquitetos de agora falte o elemento animador da fantasia, assim como a tendência para a racionalização total e a funcionalização da arquitetura. Que a arquitetura moderna não se tem de subordinar aos fins em vista, ficou provado pela construção da Filarmônica de Berlim, edificada segundo os planos de Hans Scharoun, e que, desde então, tem sido intensamente discutida e ainda mais admirada. O projeto desse edifício audacioso tem a sua origem na época tão pouco conhecida da “Arquitetura Visionária”.

Monumentos em São Paulo

S. Paulo contará, dentro em breve, com mais dois monumentos de importância: um será erigido em honra ao Apóstolo dos Gentios, São Paulo, no pico do Jaraguá, nas proximidades da Capital; outro, será em memória aos judeus mortos na II guerra, vítimas do nazismo. Do primeiro, pode-se falar muito como pouco se poderá falar, pois o mesmo comporta considerações as mais variadas, dado que o resultado está dando margem a controvérsias. Isto quanto ao critério de escolha e de premiação. Sobre este assunto voltaremos, em outra oportunidade, a tecer considerações.

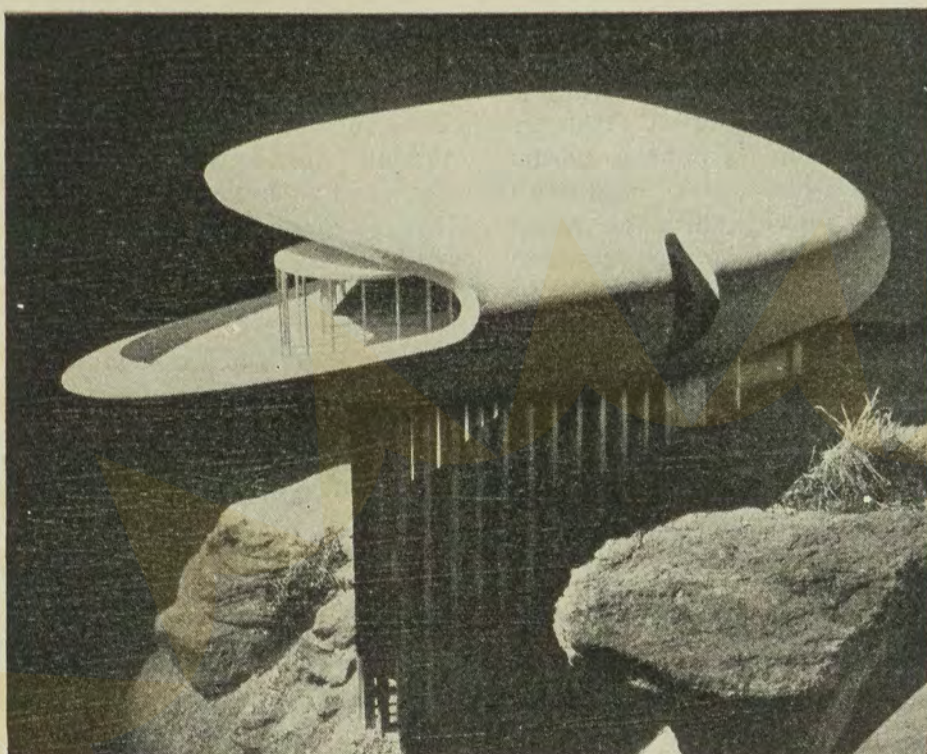
Apraz-nos destacar, aqui, o projeto do Monumento aos Mártires do Nazismo, de autoria do arq. Jorge Wilhelm.

Em sua memória descritiva o autor do projeto vencedor, diz que “o monumento deveria ser “utilizado” e não apenas visto do exterior; conceituando-se, por isso, como um imenso túmulo coletivo, lugar de visitação e respeito por parte dos familiares. Se o túmulo é coletivo, inclusive para conferir-lhe grandeza — a visita do familiar deve no entanto ser individualizada: procuramos por isso criar espaços em que o visitante possa iso-

lar-se e rememorar o ente querido. O muro, muro das lamentações, transforma-se em muro de lembrança em que as pessoas se identificam com um determinado recanto. Para tal, os muros deste labirinto serão completamente cobertos por pequenas letras metálicas coladas, com os **nomes** de todos (se possível) judeus mortos em campos de concentração: um reflexo metálico dando textura aos muros de concreto. Além disto, para melhor identificação, haverá nichos, vitrinas, caixas para as cinzas recolhidas, lamparinas e letras grandes dividindo o labirinto em setores correspondentes aos campos de concentração ou às diversas comunidades representadas. Diversas lápides receberão as pedras que a tradição simboliza como testemunho de presença dos parentes vivos; recipientes de concreto para estas pedras serão colocados ao lado das lápides. Por cima dos muros do labirinto se verão constantemente folhas e flôres (ipês e jacarandás) atraindo o visitante ao largo do repouso, onde os bancos circulares à sombra e a água corrente criarão um ambiente propício para o descanso e a meditação. Neste largo haverá um ponto focal representado pela escultura de uma gra-

de arrebatada, de valor simbólico. Valor simbólico terá também a grande escultura metálica enfiada no muro qual pássaro guardando a entrada do monumento. Todos os entêrros entrarão na praça abrigada pelo grande chapéu de concreto. Lá as pessoas aguardarão a lavagem do corpo, que se realizará em dependências escamoteadas e isoladas acusticamente.

Pretendemos realizar uma obra forte, pesada e simples — continua o arquiteto, acrescentando: abandonamos por isso toda técnica de revestimentos caros e em vez de muros de concreto praticamente ciclópico, com ocasional adicionamento de oxicleo e, no caso de um dos muros, o adicionamento de óxidos de ferro. A obra estará praticamente pronta desde o momento que se retirem as fôrmas de concretagem. Pensamos que a solução é suficientemente econômica para que possa ser realizada de uma só vez. O grande chapéu da peça de acesso é um parabolóide hiperbólico calculado como casca tendo em virtude de sua própria forma estrutural uma espessura diminuta. O grande pilone e a forma das fundações que proporemos igualmente como casca (cogumelo invertido) garantirá um equilíbrio e contraven-tamento”.



Nova arquitetura norte-americana

arq. Charles Deaton, Denver, Colorado, U.S.A.

As fotografias ao lado mostram o modelo de uma casa que está sendo construída à beira de um morro, nas montanhas, perto de Denver, no Estado de Colorado, nos Estados Unidos. O arquiteto Charles Deaton, de Denver, descreve a casa como sendo uma peça de "escultura habitável". A construção está sendo feita num "plateau" a 2.400 metros acima do nível do mar.

A vista do terraço abrangerá a cidade de Denver e a Divisa Continental das Montanhas Rochosas. Todas as superfícies da parte superior do edifício serão curvas, exceto a parte térrea que é plana. O interior é dividido em sala de estar, sala de jantar, cozinha, quatro dormitórios, quatro banheiros, lavanderia e sala de costura. Três andares serão servidos por um elevador. O desenho foi primeiramente modelado como sendo um trabalho de escultura ôca em gesso. Em maquete, foi então feita a divisão dos aposentos.

A fim de reproduzir o modelo inventou um sistema estrutural que torna possível a ampliação da escultura sem medidas. Através da eliminação da necessidade da medição por trabalhadores, a forma escultural é conseguida com grande economia. Deaton espera que a residência fique pronta no outono de 1964.

desenho industrial

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

O desenhista industrial

Decio Pignatari

O desenhista industrial cria projetos técnico-formais de objetos destinados à produção em série, visando a qualidade dos mesmos, dentro das necessidades sociais, econômicas e culturais ditadas pela época e pela comunidade para a qual trabalha.

Quer como indivíduo isolado, quer como integrante de uma equipe, o desenhista industrial é um técnico de natureza toda especial; atua efetivamente como mediador entre a indústria e o mercado, entre as exigências da produção e as necessidades práticas e culturais do consumidor, pois a ele compete a criação da imagem concreta do produto tal como ela se oferece ao mercado consumidor.

Enquanto profissional especializado, ele se insere no complexo da produção em plano horizontal, ao lado da Direção Geral, do Departamento Técnico, do Departamento Comercial ou de Vendas, do Departamento de Promoção e Propaganda. Isto significa, em outras palavras, que o desenhista industrial, ou o Departamento de Desenho Industrial, não pode ficar situado naquele escalão do fato industrial que recebe o produto já "mastigado", para simplesmente lhe dar forma ou "estilo" (como se costuma dizer), tal como vem sucedendo em muitos ramos industriais do Brasil. Ligado à indústria por meio de departamento ou pela prestação particular e profissional do serviço especializado, o desenhista industrial é elemento essencial do planejamento do produto. A sua atuação se manifesta tanto na origem, como no desenvolvimento, na concretização, na produção e na circulação do produto.

No planejamento do produto, ele é o coordenador. Coordenador entre o possível e o desejável. Entre a necessidade e a aspiração. E nisto reside a natureza especial de sua atuação técnico-profissional. O desenhista industrial cria a imagem do produto a partir de dentro do próprio produto, a partir do pro-

cesso que resulta em produto, e sempre tendo em vista as possibilidades e necessidades reais do consumidor. Assim pode-se dizer que o fato produtivo não se extingue com a produção e venda do produto. O uso deste por parte do consumidor transcende o ato da compra, provoca relações e estímulos das mais diversas naturezas, inclusive culturais, cujas respostas revertem à indústria sob a forma do que se costuma chamar "reação do mercado", estabelecendo um circuito contínuo, uma comunicação produtiva, se assim podemos dizer, que constitui o fluxo vital da infra-estrutura socio-econômica e industrial.

Por ser apto e capaz de apreender e compreender esse processo, bem como as constantes alterações e mudanças de seus vários aspectos, por ter consciência dele, enfim, o desenhista profissional melhor se define profissionalmente como o coordenador do planejamento do produto. Vale dizer: a forma final do produto é um resultado original e criativa baseado na coordenação de dados técnico-operacionais, de produtividade, mercadológicos, psico-sociológicos e culturais.

Por esta razão, o desenhista industrial não é apenas um desenhista técnico, um "estilista" ou um "artista". Integra as atividades destes, mas também aquelas necessárias à sua função coordenadora. Isto não quer dizer que ele seja um homem de sete instrumentos e deva invadir outras searas: técnico-industriais, econômicas, etc., mas sim que não pode explicitar sua plena capacidade, não pode dar o melhor de si, com a precisão requerida, se tiver de operar num setor estanque, desinformado dos demais fatores de produção, da evolução das técnicas, dos materiais e das formas e das necessidades e aspirações do público consumidor, ou seja, da vontade consciente ou inconsciente de progresso, bem-estar e cultura do povo.



A revolução industrial já data de mais de século e meio. E somente hoje — quando já está em processo a segunda revolução industrial, com a automação — começa a formar-se no Brasil a consciência do desenho industrial, a consciência de sua necessidade, e começam a aparecer os primeiros desenhistas industriais dignos do nome. Qual deve ser a sua posição, onde deve situar-se ele, hoje, quando o País, aos solavancos, busca recuperar seu atraso acelerando o processo de industrialização e expandindo um mercado interno até agora praticamente coagulado nos grandes e privilegiados centros urbanos, dada a estrutura arcaica e improdutiva de sua imensa potencialidade agrária? Nos Estados Unidos e nos países adiantados da Europa, essa consciência começou a formar-se no último quartel do século passado, ao mesmo tempo em que se ia percebendo que a produção de tipo artesanal estava irremediavelmente condenada. A crise do artesanato — que se observa nas regiões onde vai penetrando a indústria, como, por exemplo, no Nordeste brasileiro — envolveu, como não podia deixar de ser, também a arte, em todas as suas manifestações. O avanço conjugado da ciência, da técnica e da indústria, pôs em cheque não apenas o sistema de produção artística tradicional, como as próprias noções de beleza e qualidade que a ele correspondiam. Este embate produziu a ruptura — que perdura até hoje — entre formas utilitárias e formas não-utilitárias, ruptura esta de onde nasceu, pode-se dizer, o desenhista industrial, justamente destinado, em última instância, a promover, senão o reatamento, a síntese das teses opostas. Foi o norte-americano Louis Sullivan quem, ao formular o postulado: a forma segue a função, estabeleceu o primeiro critério consistente para o planejamento das formas utilitárias. Por importante que sua idéia e obra tenham sido e ainda sejam (principalmente para o pragmatismo americano), no sentido da nova consciência formal da realidade industrial e da ruptura com o decadente mundo artesanal, o fato é que a sua postulação, em posterior desenvolvimento teórico e

prático, degenerou em mero funcionalismo, segundo o qual a forma não apenas deriva automaticamente da função, como, assim nascida, é necessariamente bela. Ainda hoje particularmente na publicidade, o objetivo “funcional” é amplamente utilizado como ponto positivo de um produto. Se a palavra “artista”, por suas conotações com o artesanato e com o romantismo burguês do século XIX, já não era — como, aliás, raramente o foi — um bom cartão de visita no chamado mundo prático, passou a ter uma colocação francamente pejorativa face à onda “funcionalista”. O arquiteto preferiu classificar-se como engenheiro e o criador de formas úteis a adotar outras denominações diferenciadoras, conforme o seu campo de atuação específico e “designer”, programador visual, desenhista industrial. “Artista” passou a designar simplesmente o criador de formas não-utilitárias.

Que essa diferenciação possa ser necessária no período de formação do desenho industrial, é bastante compreensível — principalmente se se considera a ação nociva que exerce o artista tradicional, sem informação nem formação técnico-científica, quando invade o campo do desenho industrial, por mero oportunismo comercialista, improvisando as soluções mais descabidas para a forma do produto, a ponto de submeter-se a toda e qualquer sugestão ou imposição do cliente que lhe encomendou o trabalho — pródigo que é em sacar soluções antes de formular os problemas.

Numa ordem superior de considerações, porém, essa diferenciação não pode ser drástica, ao contrário: deve ser bastante matizada. Como observa Richard Neutra, o grande “designer” e arquiteto norte-americano de origem austríaca, em sua obra “Survival through design”: se é certo que o desenhista industrial não pode prescindir do acervo de conhecimentos técnico-científicos de seu tempo, não é menos certo que o desenho industrial, parte integrante da arte de viver, não pode ser substituído pela ciência ou pela tecnologia, pura e simplesmente.

Mesmo porque o desenvolvimento do desenho industrial europeu sempre se mostrou bastante crítico, para não dizer refratário, em relação ao funcionalismo pragmatista, quando mais não fôssem pelas diferentes condições históricas em que se criou. Na Europa, a sólida tradição artesanal propôs problemas diferentes ao desenho industrial, que procurou superar o artesanato justamente pela sua absorção, a fim de preservar certos valores, como a qualidade e a beleza. Isto se fez e se vem fazendo principalmente através do ensino, com a fundação de escolas superiores destinadas à formação de profissionais qualificados. Walther Gropius foi pioneiro nesse trabalho, com a fundação Bauhaus (1919), semente e instigadora de muitos institutos semelhantes em todo o mundo (principalmente nos Estados Unidos), que tem a sua continuação na “Hochschule für Gestaltung” (Escola Superior da Forma), em Ulm, e cuja influência se estende até à recém-fundada Escola Superior de Desenho Industrial, da Guanabara. Max Bill — arquiteto, desenhista industrial, pintor, escultor e gráfico — formado na Bauhaus e primeiro reitor da escola de Ulm, resume essa posição ao defender a tese de que a qualidade e a beleza também constituem parte integrante da função. Nem é outra a posição de Neutra, ao lembrar que as muitas garantias de boa performance ou funcionamento de qualidade para o consumidor, este entendido como ser biológico e social. E mais: na natureza, a beleza de modo algum pode ser entendida como mero acréscimo à utilidade ou função de um organismo, pois que neste as cores e formas não são adicionadas, mas intrínsecas, imanentes, integrais; às vezes, mesmo, o contrário é que se dá: a função segue a forma, já que esta é a causadora dos primeiros estímulos fundamentais.

A escola de Ulm tem uma posição crítica em relação à Bauhaus: reconhece seu valor institucional e histórico, mas nega validade aos seus métodos pedagógicos, nos dias atuais. Esta, pelo menos, é a posição de Tomas Maldonado, ex-reitor e atual professor de metodologia

visual e semiótica da escola de Ulm, tal como a expressou na importante conferência pronunciada em Bruxelas, por ocasião da Feira Mundial que ali teve lugar em 1958 — “As novas perspectivas da indústria e a formação do desenhista industrial” — trabalho depois publicado no boletim da escola, “Ulm 2”. Maldonado denomina o método de ensino que estaria atualmente em vigor na escola, de “operacionalismo científico”, que infelizmente não esclarece o que seja, mas que pode ser entendido como um enquadramento rigorosamente técnico do desenhista industrial excluída em definitivo qualquer indagação de ordem estética. Recentemente, porém, parece tender a abrandar seu sistematismo e a aproximar-se da posição de Max Bill, com quem tivera sérias divergências.

Seja como fôr, o que interessa para o nosso caso é que Tomas Maldonado percebeu que os tempos estavam mudando e foi o primeiro a apontar o caminho que se nos afigura como nôvo e certo para o desenho industrial, com a ênfase especial que deu à Teoria dos Signos (Semiótica) e à Teoria da Informação e da Comunicação, embora não tenha extraído daí as necessárias consequências.

Com o incremento da automação, compreender-se-á melhor que o mundo do objeto está em vias de superação. A máquina, no século passado, visou substituir à força muscular e maravilhou o mundo burguês de então com a variedade de seus produtos. Nossos avós viviam intimamente ligados aos objetos. A máquina, em nosso século, principalmente a cadeia de montagem de Ford e, agora, com a produção automatizada, tem muito mais analogia com o sistema nervoso (comandos, mensagens, performances operacionais) do que com o sistema muscular, e maravilha nosso tempo, não tanto pela variedade como pela quantidade de seus produtos. Hoje, mais do que para o objeto, para a coisa, volta-se para a relação entre as coisas, para a relação entre os objetos. Falar em relação, falar em sistema nervoso, é falar em linguagem. Entramos na era da linguagem, na era do código, na era dos signos.

A publicidade, ainda que muitas vezes de maneira empírica, bem compreendeu isto, e o desenho industrial cada vez mais vai sendo permeado por essa realidade impositiva. Não é por acaso que indústrias diretamente ligadas ou muito interessadas nos problemas da automação — como a IBM e a Olivetti — tenham sido das primeiras a se darem conta do fenômeno e a buscarem a criação de uma imagem coerente e unificada — de uma linguagem — para si mesmas e para os seus produtos. Linguagem não deve ser confundida com estilo. O estilo pertence ao mundo dos objetos, fadado à desapareição: é estático, congela os objetos e as suas relações; seu envelhecimento é rápido, pois, como diz Oppenheimer, a maior mudança de nosso tempo é a mudança de ritmo da própria mudança. Só a noção de linguagem é suficientemente dinâmica para caracterizar e orientar o desenho industrial de nosso tempo, mais ainda quando se vê os norte-americanos já praticando a “obsolescência planejada”, o envelhecimento artificial, planejado, do produto: objetos com os dias contados, literalmente. Um absurdo para nós, para as condições brasileiras — mais já numa certa camada se vai firmando o hábito ou a necessidade de trocar de carro todo o ano.

O inglês Rayner Banham, crítico de desenho industrial — cuja teoria é analisada, na conferência acima citada, por Tomas Maldonado, que o contradiz em vários pontos — aborda estes tópicos em termos tais que tornam clara e explícita a noção de linguagem que suporta a sua teoria. Ataca tanto o chamado “styling” americano, como a “boa forma” da tradição de Bauhaus, considerando o primeiro como arte popular (cita o exemplo dos carros americanos) e o segundo como neo-academismo estético. Onde este, com sua “boa forma” e suas escolas de selecionadíssimos alunos, desejaria apenas “algumas flôres raras”, Reyner deseja “muitas flôres selvagens”, dizendo que a estética dos produtos de consumo em massa deve ser transitória, não pode depender da noção abstrata e eterna de “qualidade”, mas sim de

uma iconografia de símbolos imediatos, socialmente aceitáveis e ligados ao uso e à natureza do produto. Reyner fala em estética, possivelmente à falta de melhor termo — o que sempre gera polêmicas — mas é evidente que está pensando em termos de linguagem (que deveriam merecer a aprovação de Maldonado, diga-se de passagem).

E é em termos de linguagem que o desenhista industrial brasileiro deve aparelhar-se para exercer de maneira consequente e crítica as suas múltiplas atividades de coordenador. Quando dizemos de maneira crítica, queremos também significar: de maneira criativa. E a maneira crítica e criativa, na atual fase de desenvolvimento ou subdesenvolvimento brasileiro, devoradora de técnicas e culturas.

“Só nos é útil aquilo que podemos digerir” — diz Neutra. As condições brasileiras, do ponto de vista da livre empresa, parecem favorecer a tendência norte-americana, mas as necessidades de linguagem própria e de libertação da subserviência ao produto estrangeiro exigem uma consciência de planejamento, desde a formação do profissional até a definição de suas relações com os complexos de produção e de consumo, que só pode beneficiar-se com a tradição do desenho industrial europeu. Queremos dizer que a oposição pura e simples entre uma e outra tendência já tem razão de ser: o desenho industrial se internacionaliza a olhos vistos. Sirva como exemplo a penetração da Olivetti no mercado norte-americano e a da IBM no mercado europeu — ambas com um senso de planejamento e programação — com um senso de linguagem — onde não é fácil separar as características “nacionais” próprias.

Embora a configuração de desenho e desenhista industrial ainda não seja clara — como se conclui dos debates do último congresso do ICSID (Internacional Council of Societies of Industrial Design), realizado em Paris, no ano passado — podemos afirmar que o desenhista industrial no Brasil já fará muito se começar por rejeitar e comba-



Tempos novos forçam o aparecimento de idéias novas. Por isso a CELITE criou o novo Conjunto Papoula, trazendo para o banheiro as formas da natureza.

ter enérgicamente a cópia, o plágio, a imitação e a deturpação do produto estrangeiro. Como já dissemos, sua atitude deve ser crítica, antropofágica, a bem da profundidade de sua atuação.

Foi o grande poeta Oswald de Andrade quem, há 35 anos, lançou a "antropofagia", como a filosofia e a sociologia — melhor ainda — como a antropologia cultural mais adequada à civilização brasileira, antropofagia que caracterizaria o pragmatismo brasileiro, um pragmatismo latino e nativo, mas não isolacionista, ao contrário: internacional, aberto para o mundo. Em defesa da criação de valores nacionais próprios de validade internacional, com gabarito de exportação, através de deglutição e assimilação do que é útil no produto estrangeiro (seja objeto, "know how" ou outra informação) e devolução ao mercado mundial de produto nacional de qualidade, ou linguagem (diríamos) própria. Há poucos anos o sociólogo Guerreiro Ramos publicou "A redução sociológica", livro onde, sem referir-se à antropofagia, defendeu a mesma tese, citando como exemplo o caminhão FNM, que foi adaptado à perfeição por técnicos nossos às nossas condições e necessidades. O poeta Haroldo de Campos, primeiro, e o crí-

tico Frederico Moraes (em "Arte e Indústria" — único livro sobre desenho industrial publicado no Brasil) estabeleceram, com propriedade, a ligação entre a antropologia de Oswald de Andrade e a redução sociológica de Guerreiro Ramos.

Esta função crítica não podem exercer no Brasil, por exemplo, os chamados "departamentos de estilo" de muitas indústrias nossas, onde sequer o objeto completo se chega a desenhar, mas apenas parcelas e detalhes isolados de um todo (em geral importado). E muito menos o "layoutman" de publicidade improvisado em desenhista de produtos; o "layoutman" também é um "designer", mas num setor do campo visual, bidimensional, que lhe é próprio. Esta função compete especificamente ao desenhista industrial que para tanto, deve lutar por sua autonomia na medida mesma em que luta para despertar nos responsáveis pelo complexo empresarial a consciência da inadiável necessidade de seus serviços de coordenação.

Do ponto de vista jurídico, para efeito de enquadramento profissional no sistema da legislação brasileira vigente, o desenhista industrial deve conquistar quanto antes o seu estatuto próprio, já que, nas con-

dições presentes, a proteção ao seu trabalho pode ser dupla, mas também ambígua: se o mesmo é tido como artístico, produz direitos autorais e deve ser registrado na Escola Nacional de Belas Artes; se é considerado trabalho técnico-industrial, produz "royalties" e deve ser registrado em marcas e patentes, na Junta Comercial. Uma terceira solução, que se vai impondo pela prática, parece ser a melhor: a remuneração por prestação de serviços, obrigando-se o cliente a providenciar a devida proteção ao produto, registrando-o em marcas e patentes.

Para concluir: o desenhista industrial não pode ser considerado como artista — pelo menos no sentido tradicional do termo — e nem como técnico, entendido este como um profissional especializado em cuja órbita não se inscreve, pelo menos diretamente, a responsabilidade pela destinação última — social e cultural — do objeto de cuja produção participa.

Configurador da imagem útil do mundo industrial, o desenhista industrial é um mediador qualitativamente habilitado entre a produção e o consumo e atua no sentido de apurar, de modo criativo, a linguagem da vida material da comunidade.

Móveis Wegner

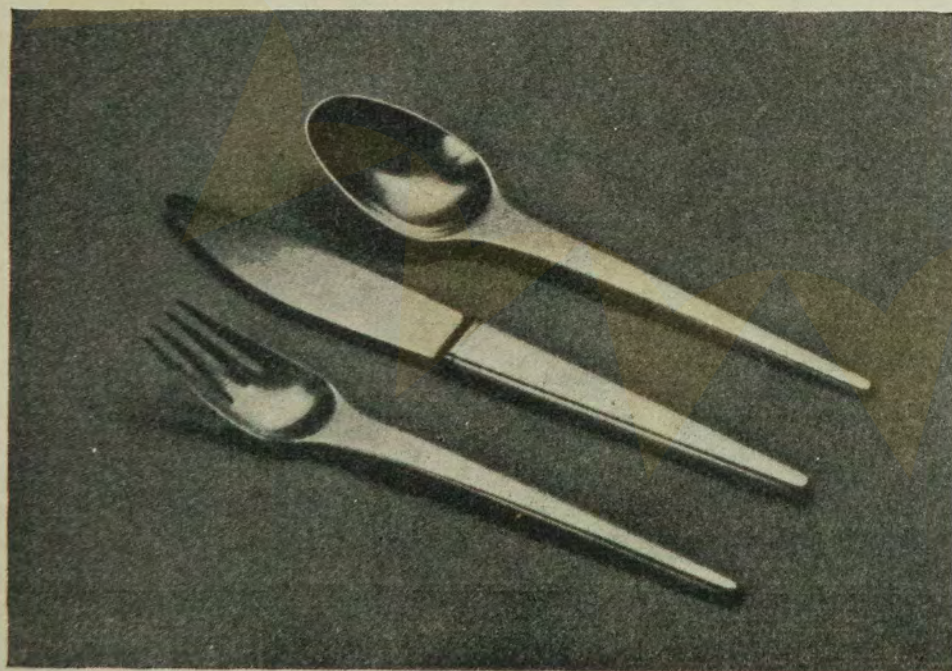
Um arquiteto dinamarquês, Hans J. Wegner, pode orgulhar-se de que graças a êle, sua pátria exporta nada menos que 20.000.000 de coroas, pois seus móveis podem ser encontrados em qualquer parte do mundo. Pode-se, assim, dar-se conta do imenso labor dêsse desenhador de móveis.

Wegner começou sua fulgurante carreira de desenhador de móveis, no fim da última guerra. Seu estilo bem pessoal, deu-lhe rápida projeção mundial, graças, também, a uma cadeira desenhada em 1949, conhecida no mundo da língua inglesa como "the chair".

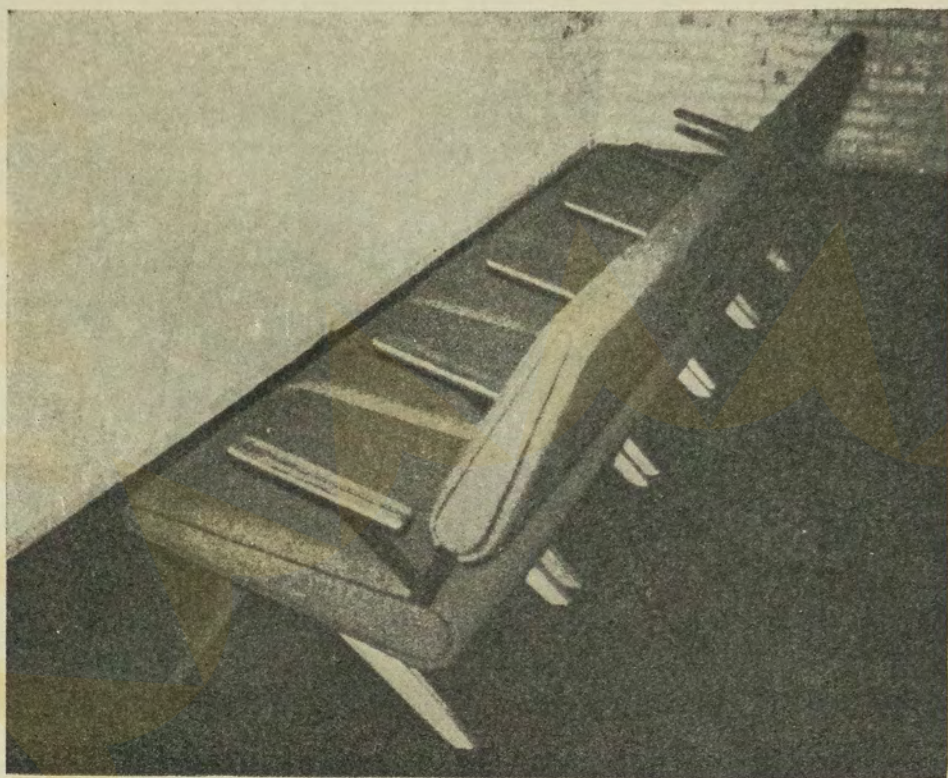
Apesar do êxito alcançado e de uma sólida fortuna, Wegner continua trabalhando e criando novos móveis. Dir-se-ia que é-lhe impossível viver distante de sua prancheta.



"Caravel" - premiados no concurso "Colher de Ouro"



O escultor dinamarquês Henning Koppel, vem de ganhar na Alemanha, a "Colher de Ouro" de 1963, por seus talheres de prata "Caravel", fabricado na conhecida casa Georg Jensen, de Copenhague, a qual vem apresentado sua linha de criação e fabricação desde 1957. A partir desta data, os referidos talheres vêm sendo adquiridos por inúmeros museus espalhados pelo mundo, como os de Munich, Stuttgart, Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque e outros. A "Colher de Ouro" é prêmio outorgado anualmente, por um júri internacional, ao artista cujo talher seja considerado o melhor, tendo em vista sua funcionalidade, forma e trabalho de ourivesaria.



Poltrona Conjugada

Um novo tipo de poltrona que difere das comuns, vem de ser apresentada pela Konfort, de Randers, Dinamarca. Trata-se de uma poltrona com ou sem braços, permitindo, assim, combinações de seus elementos para os mais diversos usos. Para os cinemas, teatros, etc., as referidas poltronas, podem ser colocadas em fila, ligando-se entre si. Adatando-se braços de madeira na parte inferior, transforma-se em cadeira de balanço.

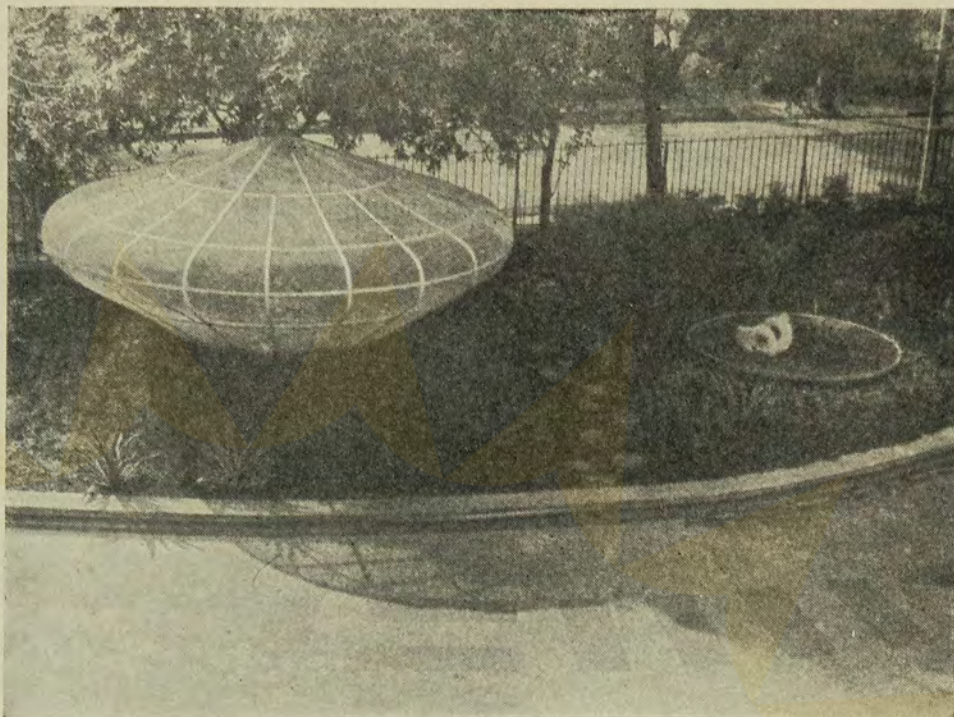


Formas industriais na Austria

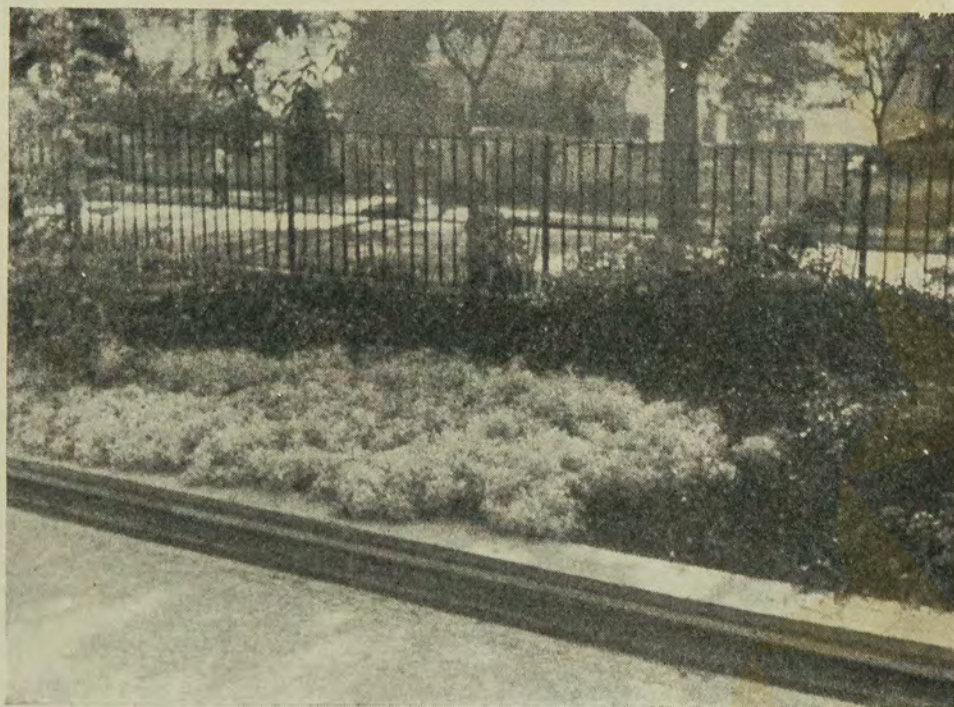
"Schlesinger", copos de cristais; desenho e criação: Tiroler Glashütte.

paissaggismo

O viveiro para colibrís no aclive maior do conjunto. Na taça, escultura de E. Manasse. A plantação é de agave americano, cyprus papyrus, ajuga reptans, hemaecalis flava.



Variações de textura e cores na plantação com senecia cineraria, tradescantia roxa, marsea indioides, e à esquerda, eucaliptus cinerea.



Arquitetura de exteriores

Projetos: arq. Miranda Martinelli Magnoli

Mais alguns projetos de arquitetura de interiores elaborados pela arq. Miranda Martinelli Magnoli, são, aqui, apresentados, em sequência aos que já mostramos em nossa edição anterior.

São trabalhos planejados para áreas de variados programas e em

ambientes os mais diversos, exigindo, consequentemente grande diversificação de soluções.

Assim, apresentamos, nas páginas seguintes, projetos para o Nacional Club, para uma residência particular e mais um pátio em edifício comercial de propriedade do Jockey Club de S. Paulo.

No que diz respeito ao Nacional Club, de S. Paulo, trata-se na verdade, de projeto de 1963, parte executada e parte em execução. A reforma do jardim existente, bastante prêso em suas soluções, pela própria condição de reforma, por um programa bastante amplo (característico de clube) em pequena



Vista de parte do acesso direto da rua Av. Jardim. Infelizmente, os degraus não ficaram isolados do piso como previsto; entre um e outro, usam-se plantas rasteiras variadas como vinca major, ajuga reptans, *Sedum amecanum* e *Stachis lanata*.



Conjunto de degraus juntos ao muro de arrima, com bancos, servindo para o gramado. Na base das decenas, dispensavam-se *Echeverias* várias, *Yuccas*, e *Ajuga reptans*.

Onophalium lanutum no centro do aclave, *tradescantia* roxa, *philodendron Citimatifidum*, *ajuga reptans*, *geranias* variadas, *hemaeocallis flava* e *azáleas* compõem o jardim em formação.



Detalhe da escultura em granito artificial do escultor E. Manasse e do viveiro para colibrís.



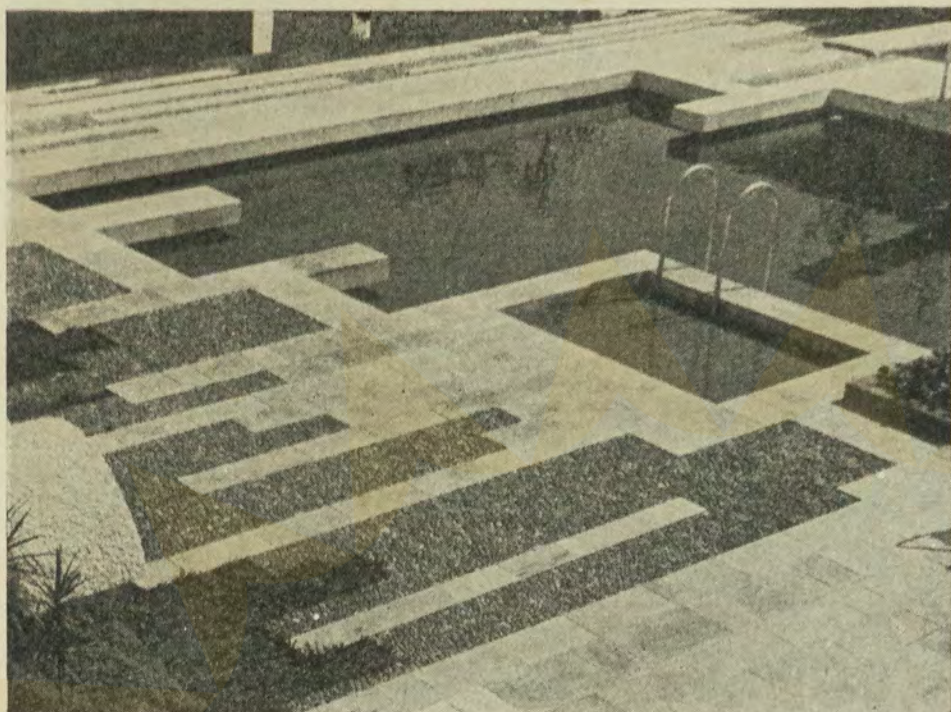
área e pela existência de construções, como séde, piscina e seus vestiários, de caracteres bem diversos entre si e de pêso plástico bastante pronunciado.

O espaço a ser tratado, é composto de duas áreas bastante distintas: aquela em frente ao edifício, com principal função de circulação e visibilidade e a do pátio interno de uso de lazer bastante acentuado.

Dentro da solução bastante "barroca" que se impunha, pelos pressupostos existentes, procuramos tirar partido do jôgo de côres, texturas, formas das plantas e sinuosidade de linhas, acentuados por ligeiros alives e declives do terreno, onde um dêsses aclives mais acentuados situou-se um viveiro para colibrís, segundo exigência da diretoria do

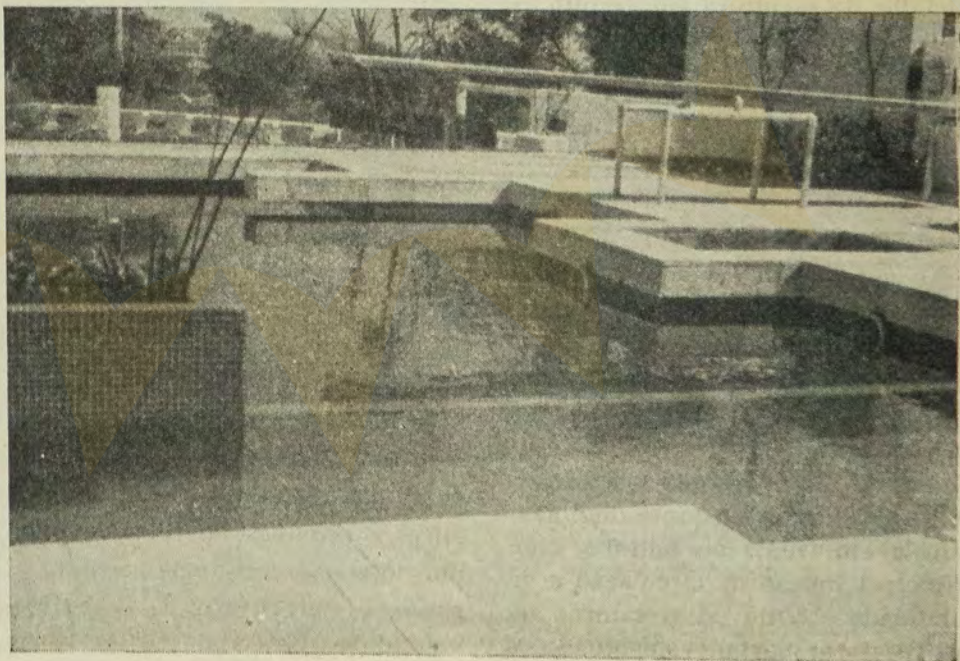
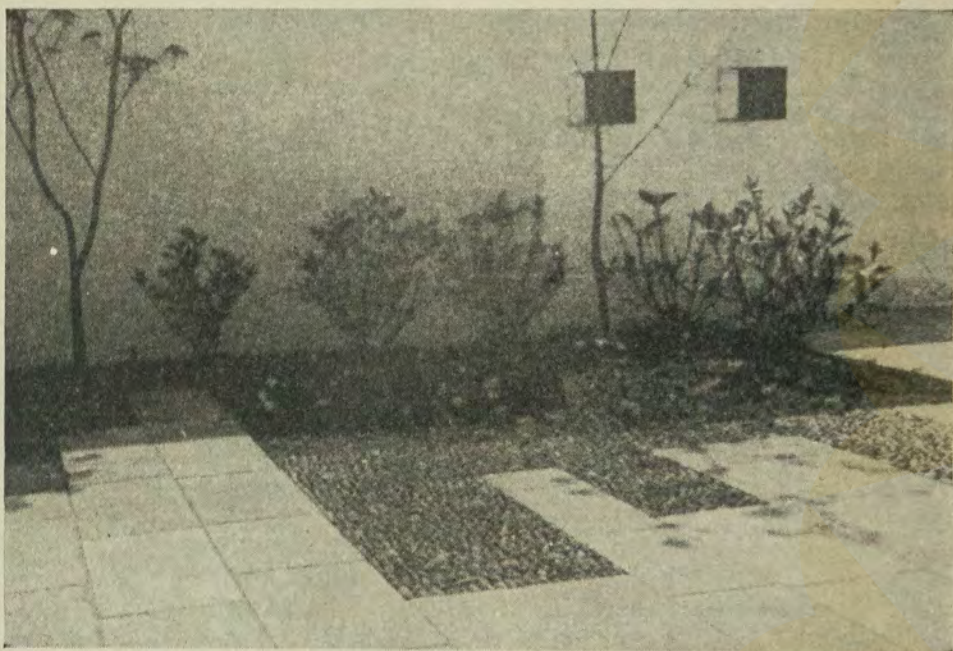
clube. A exigência de completa visualização do edifício a partir da rua e a visibilidade constante desta área a partir do andar superior condicionaram também uma solução de efeito na projeção horizontal.

A escôlha da escultura, de autoria de E. Manasse, obedeceu aos critérios formais que levaram à solução do todo.



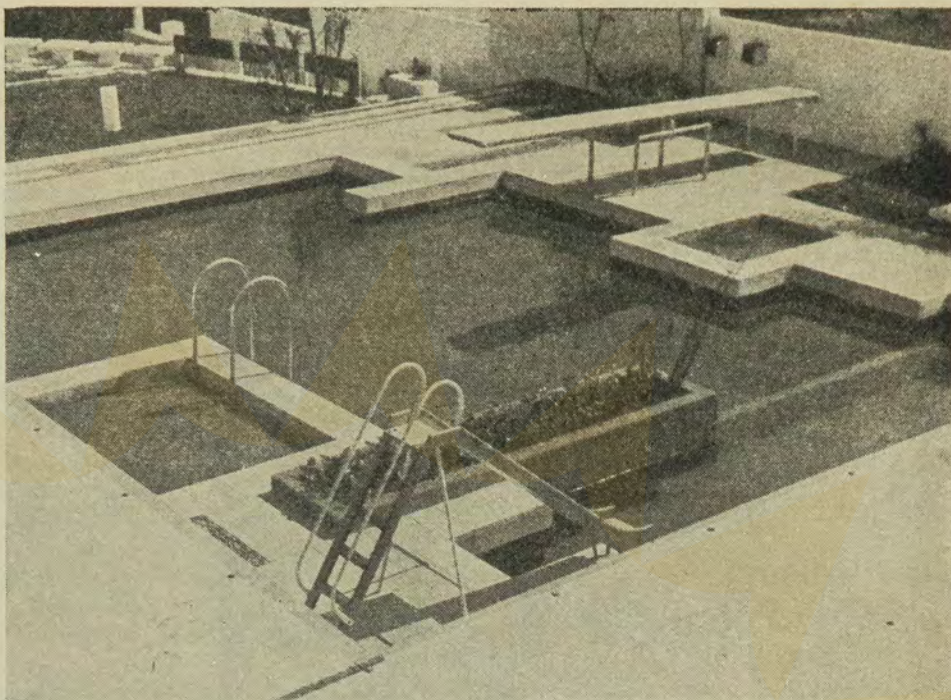
Vista da parte da pavimentação da piscina de adultos. A piscina é revestida de pastilhas azuis, bem como nos lava-pés. Dois lados da piscina grande são contínuos, foi usado o quebra-ondas e nos outros dois, que se desenvolvem seguindo o piso, foram aplicadas argolas de borracha para cada um dos setores.

A foto mostra o tratamento da pavimentação em seixos de pedra mármore e em "Portulacca grandiflora", no canteiro e nas paredes, lustres de "Foton", desenhados pelo autor do projeto.

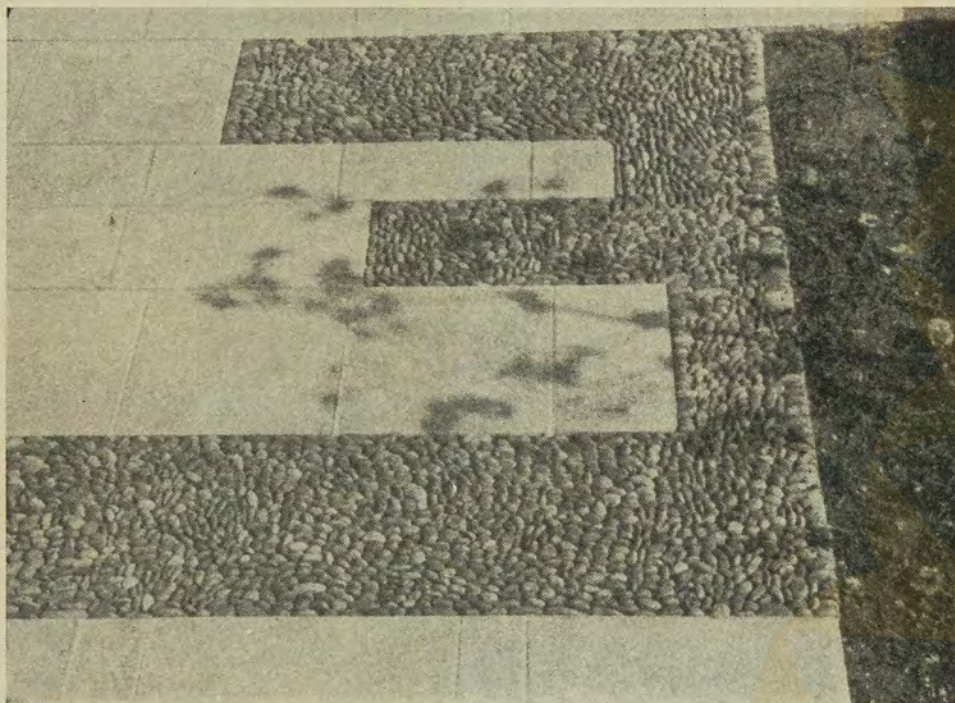


As saliências de pedra mineira são balanceadas, criando volumes dentro da piscina.

Vista da quase totalidade da piscina, com o início do gramado que se estende até o muro. A jardineira entre a área infantil e de adultos, da piscina, tem plantas que são: *Cichornia crassipes* e *Egyperus papyrus*.



Detalhe da colocação dos seixos marrons junto à pedra mineira amarelo claro. No canteiro em formação, "*Postulaca grandiflora*".



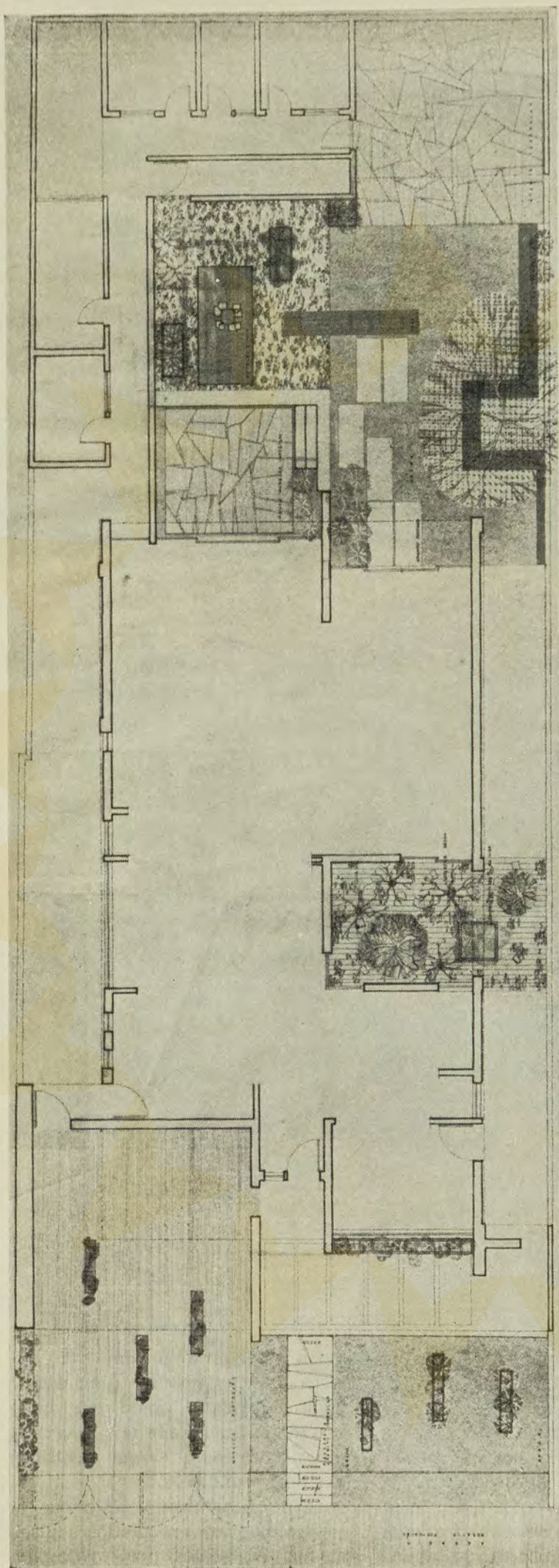
A iluminação artificial que soma papel bastante importante devido ao uso do clube em constantes reuniões sociais à noite foi estudada de modo a ter-se iluminação do edifício em suas aberturas principais e luz rasante indicando todo o percurso dos automóveis, por meio de uma borda de concreto polido, que

além de abrigar os aparelhos de luz serve de proteção à área plantada contra as manobras de automóveis; além dessas faixas de luz localizaram-se pontos de luz em pontos mais altos dos aclives de terra.

O uso de plantas quasi que somente de vegetação rasteira e a combinação das mesmas foi de tal for-

ma a valorizar o máximo seus valores de cor, textura, dimensionamento, forma, levando em conta as circunstâncias em que deveriam ser usadas para serem mantidas em boas condições.

Para o pátio interno, visto que já se encontravam executados a piscina e os vestiários, projeto do arq.

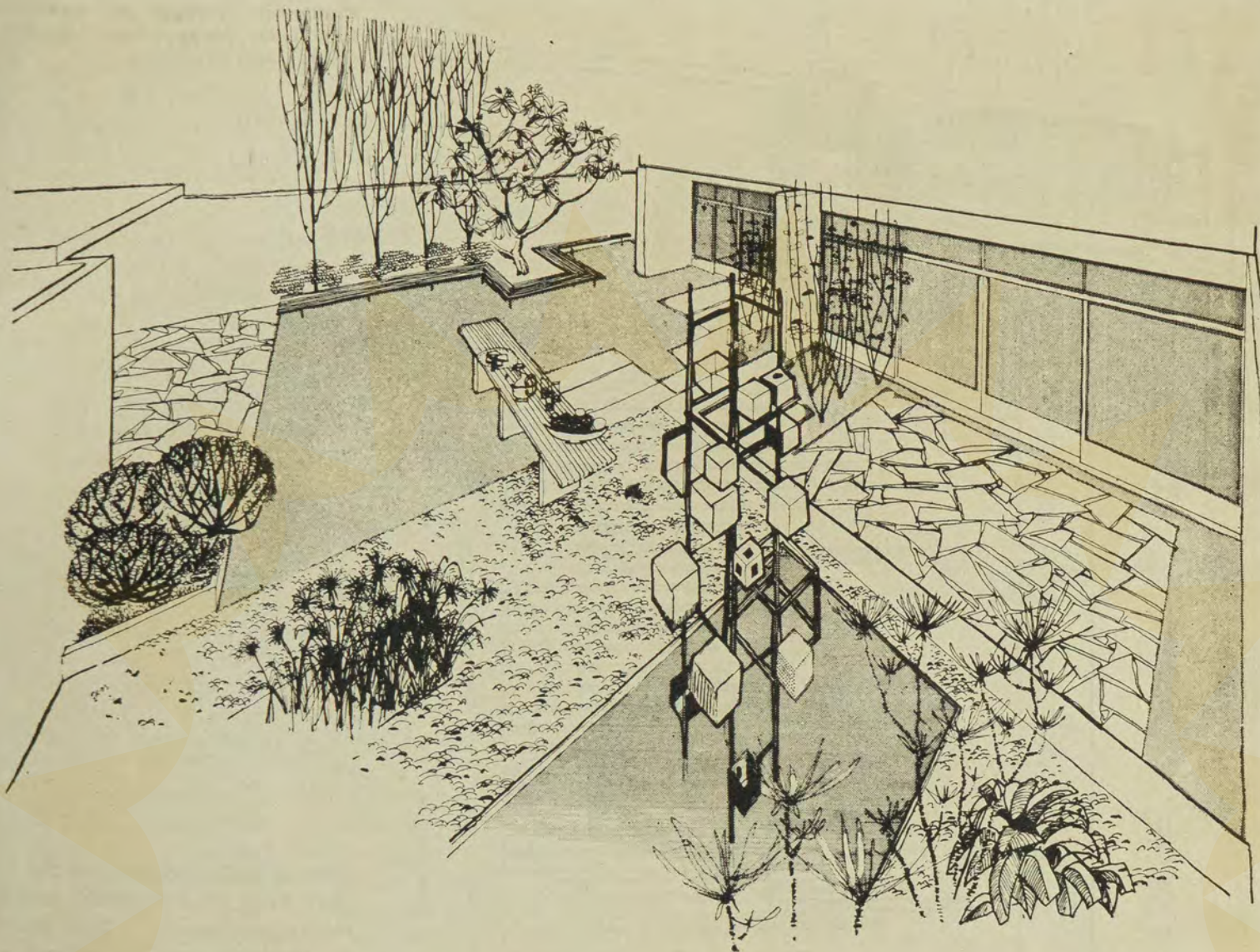


Oscar Niemeyer, ambas em "forma livre", orientou-se a solução, com a colaboração do arq. Abelardo de Souza, no sentido de dar-se às demais construções, o mesmo caráter destas, em vista da exiguidade de espaço não comportar nova exposição formal. A fim de não sobrecarregar a área com pequenas construções isoladas, criou-se uma grande marquise revestida de ladrilhos desenhados, em continuação da existente para os vestiários, que vieram envolver as construções em um dêstes muros, localizou-se um bar para atender à piscina social. Junto a êste, teremos um tratamento, de parte do muro com forte jôgo de textura e volumes do artista M. Gruber.

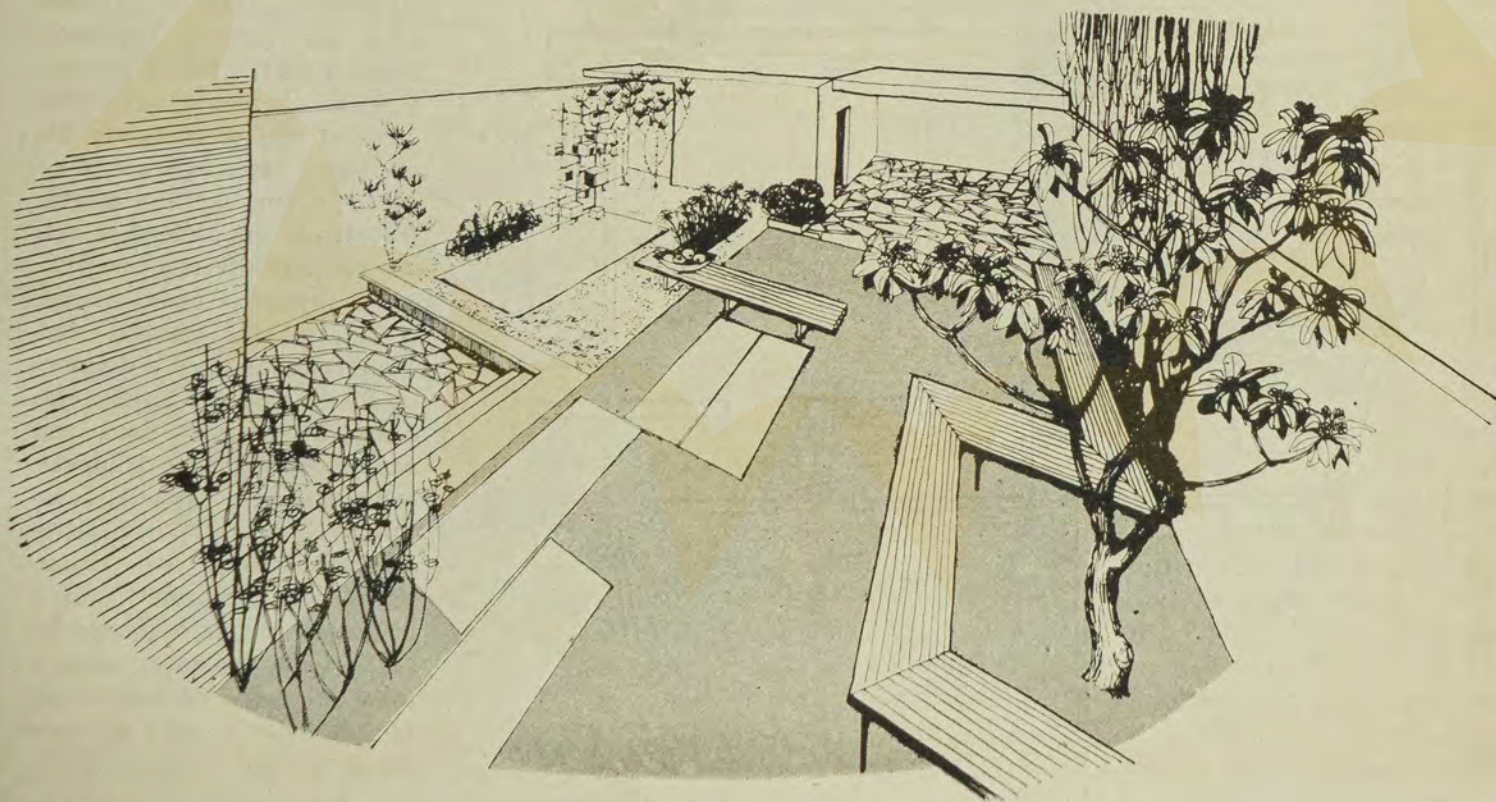
Os "decks" para piscina foram solucionados com pequenos elementos que se seguem como caixas de plantas e se constituirão em elementos de contraste formal com a forte predominância de linhas curvas em que todo o projeto se desenvolveu.

Junto à séde foi considerado futuro acréscimo do salão para um grande jardim de festas, vindo a dispensar as montagens improvisadas, precárias, que vêm sendo feitas por ocasião de comemorações. A plantação, ao contrário da área frontal, é de pequena exigência plástica, em vista do programa a que estava ligada. Assim, a arquiteta adaptou seu trabalho a fim de possibilitar, também a conservação e principalmente a valorização de palmeiras e de paineiras existentes. No demais, grande gramado e tratamentos locais de vegetação rasteira e arbustiva de relativo compromisso.

Planta do jardim da residência do Sr. João Batista Filho, Santos, Estado de São Paulo.



Jardim da residência do Sr. João Batista Filho, Santos, Est. de São Paulo.



[illegible]

54

Novas tendências e nova figuração

Caro José Geraldo

O seu ensaio publicado em HABITAT 75 motiva as poucas considerações que apresento a seguir: Inicialmente permita-me dizer-lhe da satisfação intelectual que me causa a sua análise objetiva da situação presente, aquela linha de fatos que você apreende em vasta perspectiva. Subjetivamente V. me devolveu a esperança de que as idéias não são talvez somente fantasmas inúteis que atormentam a consciência, podendo ser compreendidas e portanto existir também para outros indivíduos.

Admite V. a possibilidade de ser criada uma terceira arte que logicamente substituiria o dilema em certa medida artificial NT x NF: ser ou não ser, ou talvez o inverso. É claro que a antinomia irredutível em que são colocados os problemas da arte contemporânea pode ser uma redundância cômoda. É evidente, de outro lado, que as duas posições básicas da arte (Figuração e Abstração) não visam deliberadamente à coexistência pacífica ou simplesmente a coexistência. O que acontece na realidade é uma luta permanente em que os adversários tentam deglutir-se reciprocamente em busca do alimento básico, básico historicamente. A relação de parcialidade, mesmo quando caracterizada por condutas polidas, não deixa de ser absorvente e violenta, como a própria vida. E, desde que a arte não é refúgio, mas

— como V. diz — expressão do Tempo e do Espaço, a relação, mesmo parcial, existe também no Tempo e no Espaço, em termos da consumação de posições históricas. E é talvez essa caducidade constante das formas particulares o único traço eterno da arte. Um “encanto eterno”, antes enquanto processo para depois ser também, enquanto fenômeno. Portanto, não a simultaneidade confortável, e eu diria oportunística, de posições antagônicas, mas o equilíbrio histórico conquistado numa luta constante, mediante meios (que são fins) sempre renovados.

A sua crítica ao espírito exclusivista do movimento concreto é justíssima, expressa pela formidável comparação dos aristocratas que só se casam entre si. Sim. Talvez o orgulho tenha contribuído para essa atitude, que é a ante-sala da alienação. Vencer essa situação não quer dizer, porém — na minha opinião — buscar o convívio pessoal à custa da clareza das idéias; mas, tentar a relação efetiva. E seria eu um hipócrita se não confirmasse que estou pensando novamente numa relação antropofágica.

Para mim, NF nada tem a ver com o figurativismo. NF é uma poética completamente nova. Depois de quinze anos de pesquisas de objetividade impessoal da linguagem visual, NF quer dizer intencionalidade, “consciência intencional” (Sartre). Intencionalidade, contudo,

não como assunto e menos ainda nos termos de representações convencionais e simbólicas; mas como realismo (histórico) **construído** dentro da linguagem objetiva da arte contemporânea. Eu, por exemplo, procuro não incorrer no mesmo erro de Serpa (que é também o de Alechinsky e Pignon — o caso de Baj é outro —) que busca a NF no âmbito das representações figurativas. Isso Restany parece haver compreendido claramente. A NF não representa, mas **apresenta** a realidade. E por isso é um método de construção inteiramente (ou quase) novo nas artes visuais. Note-se: não apresenta materiais; mas, **coisas**. E uma coisa é também uma unidade semântica. Um canhão não é somente um cilindro com outros complementos, mas uma arma que dá tiros e que mata. Consciência intencional, portanto, enquanto objetivação de coisas. Objetivar coisas — na minha opinião — quer dizer destruir a mecanicidade da onticidade avassaladora, humanizar e humanizar-se apoderando-se legitimamente da existência.

Penso na arte concreta intencional como conclusão de um processo. Partindo da arte concreta gramatical e sintática, chegamos à arte concreta semântica. E será a arte concreta intencional, ou a NF, que dará o golpe mortal no seu adversário, o figurativismo, atingindo-o no coração que nada mais é do que o significado referencial. Nas obras não haverá mais métodos e processos formais para a representação de coisas, e sim as próprias coisas. E se um significado referencial deverá permanecer, este partirá das coisas para... as representações (?). De qualquer modo, esse virar o figurativismo às avessas é explicá-lo em termos retrospectivos.

O assunto é por demais vasto. E não quero abusar da sua paciência. Conforme V constata, o dilema pode receber uma solução que é a simples supressão do dilema pela digestão do adversário. Provavelmente — imagino — neste momento deve haver em algum lugar um artista que pensa como eu... em termos outros, porém. Abraços de

Waldemar Cordeiro.

O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil

(À propósito do livro de Germain Bazin)

José Geraldo Vieira



A casa do pai, Manuel Francisco Lisboa, na Barra, onde provavelmente o pequeno Antônio passou os seus primeiros anos de vida.

Longe de nós a política imediatista de aproveitar uma nossa suposta análise do livro de Germain Bazin sobre "O Aleijadinho e a Escultura Barroca do Brasil" para eventual mostra de erudição e beavorística atitude encomiástica. Queremos apenas divulgá-lo para que historiadores de Arte, críticos e especialistas do Barroco o leiam. Pois se, no intento de pesquisa e solução seria uma monografia, na amplitude e na profundidade é um tratado escrito por uma das autoridades mais capacitadas para semelhante tarefa.

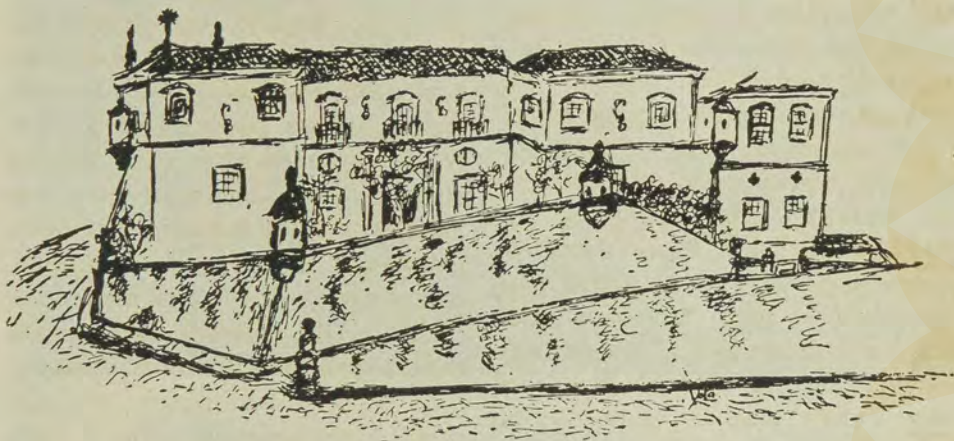
No prefácio conta-nos o principal conservador do Museu do Louvre as dificuldades que arrostou e venceu para documentar-se, e agradece o concurso de pessoas e entidades que lhe possibilitaram as pesquisas bem como a própria publicação da obra. Natural que aqui também as divulguemos: desde Rodrigo Melo Franco de Andrade, Luís Saia, Sílvio de Vasconcelos e Ayrton Carvalho, até dom Clemente Maria da Silva-Negra, Paul Antoine Evin, Carlos Alberto de Sá Moreira e Ed. Keffel; desde os embaixadores Assis Chateaubriand e Walter Moreira Salles até Pignatari e João Calmon; desde a direção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a organização "Diários Associados" até o Instituto de Alta Cultura de Lisboa e o Instituto Francês daquela mesma cidade; desde

o prof. Reynaldo dos Santos até M. Hourcade.

O livro, publicado pelas edições Le Tempes, de Paris, não representa apenas intensivo labor sobre o Aleijadinho como estudo do homem e da sua respectiva família, do meio em que viveu e trabalhou, da sua formação e da sua realização artística. De fato, se restringe à uma pormenorizada biografia do arquiteto, do entalhador, do imagista e do escultor; nem se atém exclusivamente às suas obras primas em Vila Rica, Sabará e Congonhas. Capacita-nos, mediante recursos de comparação, a situar, entender e avaliar a contribuição pessoal do

Aleijadinho na terêutica da raça desde então até agora; os capítulos referentes à escultura portuguesa e brasileira daquela época valem como indispensável terapêutica, por seu didatismo. Se até agora mais ou menos nos fundamentávamos tão somente na obra do Aleijadinho para intuir a nossa admiração, com o livro de Germain Bazin nos habilitamos a rodeá-lo de vários círculos concêntricos de exemplos duma objetividade quase ubíqua e assim poderemos exalçá-lo com autêntico conhecimento de causa.

As fontes eruditas de que Germain Bazin se serviu foram as obras de



Escola de Minas em Ouro Preto, antigo Palácio dos governadores; desenho de Yola Cintra.



Arraial de Antônio Dias, com a ladeira de Sta. Efigênia, Ouro Preto; desenho de Yola Cintra.



Fachada da Igreja Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto.



Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, Ouro Preto; desenho de Yola Cintra.

Fachada da Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto.



Praça Tiradentes, ao fundo o Museu da Inconfidência; desenho de Yola Cintra.



O Evangelista São Marcos; fachada lateral do púlpito da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.

Rodrigo José Ferreira Bretas, Gastão Penalva, Renato Alves Guimarães, Rodrigo Melo Franco de Andrade, José Mariano Filho, Edgard de Cerqueira Falcão, Manuel Bandeira, Newton Freitas, Francisco Antônio Lopes, Judite Martins, José de Sousa Reis, Raimundo Trindade, Diogo de Vasconcelos, Zoroastro Viana Passos, Aurélio Viegas, Hans Mann e R. A. Freudensfeld. Faltaria acrescentar Mário de Andrade e Lourival Gomes Machado.

Quanto ao repertório do Aleijadinho, recorreu Germain Bazin à iconografia já existente em publicações e colaborou pessoalmente para aumentá-la.

Vejamos primeiro a situação da escultura portuguesa e brasileira antes e durante a vida do Aleijadinho, através da visão experimental de um historiador de Arte e dum crítico do gabarito de Germain Bazin. Cômico da sua responsabilidade, ele se saturou de conhecimento especializado nesses dois rumos. Possuidor de excelente arquivo, com

fichário fotográfico pessoal resultante de suas muitas viagens pela Península Ibérica e dos seus estágios no Brasil, se valeu, quanto a Portugal, das obras do Padre Serafim Leite, de Reynaldo dos Santos, de Diogo de Macedo, de Barata Feyo e de Ayres de Carvalho, atinentes à torêutica lusa desde o século XII até o século XVIII.

Munido desse cabedal, ilustrou o seu livro com iconografia adrede, desde uma janela de Évora, do século XIV, desde o São Pedro do mosteiro de Arouca (do mesmo século), até as unidades do santuário do mosteiro de Alcobaça, as talhas do coro de São Bento, do Pôrto, bem como do retábulo (do começo e do fim do século XVIII), as estátuas do Museu Machado de Castro (de Coimbra) e as da coleção E. de Vilhena (de Lisboa), incluindo como elemento de ênfase analógica as esculturas da Escadaria dos Cinco Sentidos, de Braga, com a qual não deixa de ter certa semelhança pelo menos o Terra-

ço dos Profetas, em Congonhas. Estuda esse material esparso em Mafra, Castelo Branco, Braga, Arouca, Évora, Alcobaça e Lisboa, caracterizando-lhe os atributos barrocos. Compara certas obras de Félix Adausto e Jacinto Vieira com obras de Alonso Berruguete e Juan de Juni. E vai até a ênfase rococó dos lampadóforos do começo do século XVIII. Faculta-nos assim uma visão retrospectiva da escultura portuguesa, desde a talha e o barro cozido até à imagística monumental hagiográfica, de que a "Fuga para o Egito", conquanto encravada num retábulo, seria a jóia microscópica.

Quanto à escultura brasileira, Germain Bazin levanta primeiro um balancete da obra de talha e de barro cozido de certos artistas e artesãos nacionais. Especifica a hegemonia quanto à terra cota e à madeira, de elementos como Frei Agostinho da Piedade, Frei Agostinho de Jesus, Bento Sabino dos Reis, Frei Domingos da Conceição da Silva e João Luís Ferraz. Alude, outrossim, a peças de autores desconhecidos.

Com referência ao acervo esparso, ele destaca em particular bustos-relicários e estátuas ortoestáticas, tais como Nossa Senhora do Monteserrate, Sant'Ana ensinando a Virgem, Santo Amaro, Nossa Senhora de Guadalupe, São Francisco Xavier, Santa Catarina de Siena, Santa Mônica, Jesus sentado em cima de um coração em labaredas, e a Imaculada Conceição.

Assim, ao nos aproximarmos do âmago propriamente dito da obra de Germain Bazin, já nos achamos inteirados por ele mesmo do estado da escultura em Portugal e no Brasil. Capacitados, portanto, a estabelecer homologações e analogias que nos habilitem a um critério diferencial.

Familiarizados, já agora, por obra e graça de Germain Bazin, com a escultura barroca portuguesa e brasileira, como dois pórticos de acesso às peculiaridades do Aleijadinho, podemos seguir o conservador do Museu do Louvre ao longo das quatro partes (chamadas livros) da sua obra.

De início informa sobre matéria que temos obrigação de conhecer:

Minas Gerais no século XVIII. Para os dados biográficos se serve de várias fontes, principalmente ainda e sempre Bretas; para a iconografia, em especial sobre Congonhas, começa a basear-se em Falcão.

Como autor estrangeiro, mas não alheio ao nosso meio, observando-o com uma dioptria humanística trazida da Europa, Bazin não se perde no cipoal mítico e lendário que entre nós envolve o nascimento, a vida e a enfermidade do Aleijadinho.

O trabalho ganha interesse maior, porém, quando um homem da capacidade de Bazin caracteriza a formação artística do Aleijadinho.

Trata primeiro dele como entalhador; passa depois a analisá-lo como arquiteto e ornamentista. A obra oferece de então por diante uma eficiência didática e estética por ser desenvolvida por um crítico de visão aguda e de alto senso. Que a trapalhada referente à ascendência familiar, ao influxo paterno, às relações humanas inclusive o papel do escravo Januário e da nora Joana, a lenda dos dedos perdidos com ferramentas amarradas nos metacarpos, etc., fique em aberto como tarefa a elucidarmos ou a baralharmos, como no caso de Augusto de Lima Filho. Há no livro de Bazin, inclusive uma disseminação oportuna de fotografias de excelente teor quanto a igrejas como a do Carmo, a de São Francisco de Assis, desde as portas e as fachadas até os altares-mores, os púlpitos e os lavabos. Essas fotografias dão-nos até ensejo de optar à distância e de proferir: Por exemplo, quanto ao Aleijadinho como entalhador, estimamos mais as "Santas Mulheres do Sepúlcro" na urna do altar-mór da igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, e o relêvo ilustrando a parábola do Ávaro, no púlpito do lado do Evangelho da Nossa Senhora do Carmo, em Sabará.

Quanto às esculturas do Aleijadinho, Bazin tanto estuda imagens como peças monumentais. Isto é, desde medalhões e brasões em frontispícios, fachadas ou púlpitos, como a Imaculada Conceição, o Arcanjo, até unidades como São Joaquim, São João da Cruz, São Simão Stock, etc. Claro que, quanto



Passo da Horta, Jesús transfigurado, Congonhas do Campo.

a nós, as peças dêsse teor que mais nos empolgam são o Cristo Flagelado e a Fonte da Samaritana (no parque do Grande Seminário, em Mariana). Os lavabos das sacristias das igrejas de São Francisco e do Carmo, em Ouro Preto, são excelentes espécimes de episódios movimentados. Mas o brasão seráfico do tabernáculo do altar-mór de São Francisco, com aquêle coração pulsando e aquelas mãos traspassadas, já indica gênio.

Com relação ao adro do santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, é que mais se destaca o entusiasmo de Germain Bazin. A tal respeito, a penúltima parte do livro se intitula: "A Obra Prima" e estuda primeiro

as capelas e as estátuas da Via Sacra e, depois, os Profetas do terraço do santuário.

Ápice espiritual da América Latina! Sem dúvida aceitamos êsse vocativo de Germain Bazin quanto à acepção católica e barroca. Pois dum ou de vários ângulos diferentes, sobretudo quanto às esculturas pré-colombianos, nos interessam outros ápices da América do Sul, talvez pagãos, porém de grandiosidade não apenas do ponto de vista arqueológico, tais como La Ciénaga, Tafi, Condorsuasi, Tiahuanaco, Recuay, por seus monumentos megalíticos. O santuário do Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas do Campo, e sua história, resultado primeiro da pertinácia de Feliciano Mendes e, depois, da adminis-



Grupo estatuario de uma crêche; século XVII. Museu de Arte Antiga em Lisboa. A figura à direita foi esculpida pelo Aleijadinho.

tração de Vicente Freire de Andrade e Tomás da Maia.

Haverá quem saiba decor a colocação das estatuas: Isaías e Jeremias; Baruc e Ezequiel; Daniel e Ozéias; Jonas e Joel; Amós e Naum, Abdias e Habacuc.

Germain Bazin estuda primeiro as estatuas de madeira dos Passos, ou da Via Sacra; e, em seguida, as estatuas de esteatita dos Profetas. Já sabemos, mediante reportagem de Lourival Gomes Machado, quanto as estatuas se acham recuperadas, digamos melhor, reintegradas em sua periferia plástica, tendo voltado a ser, como encarnação cromática, o que eram quando as pintaram Ataíde e Carneiro. Sempre é oportuno, a tal respeito, louvar as tarefas de Edison Mota, Jair Afonso Inácio, José Manuel de Matos, Oldack de Freitas, Amado Rescala e Joaquim Pedro de Andrade. A verdade é que, se havia dúvidas quanto a autenticidade não de algumas mas até mesmo de todas as

peças incluídas nas capelas da Via Sacra, já agora se pode estudar a morfologia típica das figuras do Aleijadinho, e em seus vários antropomorfismos caracterizar qual a sua tipologia das peças cristológicas. Podemos asseverar que os semblantes de Cristo, feitos por Antônio Francisco Lisboa são específicos em sua constância anatômica e espiritual, quer sejam evocados como o Cristo da Trindade, o Cristo da Samaritana, o Bom Jesus dos Passos, o Cristo do Monte das Oliveiras, etc. Sabemos que a tipologia cristológica na Europa é comum ao Norte e ao Sul, desde as efígies pintadas por Rubens e Van Dick e as pintadas por Pompeo Batoni, Ticiano, etc.

Obra já da velhice e do período pior da doença de Antônio Francisco Lisboa, as estatuas de cedro da Via Sacra ou dos Passos seriam da autoria duma equipe que trabalhou com ele e que ele dirigiu. Interessantes os conjuntos episódi-

cos, verdadeiros agrupamentos e cenas da Paixão. Foram realizados de 1795 a 1798, e os motivos abrangem os episódios da Ceia, do Jardim das Oliveiras, da Prisão de Cristo, da Flagelação e Coroação de Espinhos, da Subida ao Calvário e da Crucificação.

Interessante para nós é a analogia ou a diferenciação que Germain Bazin estabelece entre os Passos de Congonhas com idêntico repertório do Novo Testamento existente em diversas localidades europeias, inclusive dentro ou nas cercanias de santuários, como são os casos de Antuérpia, Valladolid, Urbino e Sevilha. Mòrmente a citação de Vias Sacras célebres no mundo cristão europeu, como a de Nuremberg, a escalada do santuário da Madona de São Lucas, em Bolonha, o calvário do Monte Valeriano perto de Paris e, principalmente, como obra de devoção e de arte, a Escadaria dos Cinco Sentidos do Bom Jesus de Braga, um dos ápices da Cristandade. Sem substituir outros "caminhos da cruz" como o de Ropolstein em Dusenbach, o de Lubeck, o de Nordlingen, o de Hochstaedt, o de Varallo, o de Montserrat, o de Varese, o de San Miniato, o de Oberammergau, o de Ponthâteau, o de Matosinhos perto da cidade do Porto, o da Arrábida perto de Lisboa, etc.

Lembro-me ainda da analogia que encontrei no Bom Jesus de Braga, diante da estátua de Esdras, com o primeiro lance dos Profetas na estrada da plataforma ou adro de Congonhas.

Os diversos Cristos ibéricos têm diversas denominações e efígies mais ou menos estandardizadas, embora sejam evocados pelos fiéis desde a Andaluzia até a Catalunha com os mais diversos epítetos: Jesus Del Gran Poder; Cristo da Misericórdia; Cristo da Agonia; Cristo da Clemência.

Só essas esculturas dos Passos, por seus aspectos monumentais e episódicos, constituem na casuística de Antônio Francisco Lisboa nova modalidade em seu repertório cênico, anatômico e fisionômico. As peças são de sua autoria ou, dirigidas por ele, trabalho de equipe. Diferem, sobretudo, e quase no mesmo local, da antropomorfologia



tosa e solitária de tôdas as imagens monumentais do Antigo Testamento constantes por exemplo nas catedrais de Bamberg e Chartres, nos batistérios de Parma e de Pisa, na catedral de Siena, etc. Eschwege, o primeiro a criticar os profetas de Antônio Francisco Lisboa, não compreendeu as duas injunções diferentes que determinaram logicamente tratamentos diferentes. Longe de levantarem dúvidas sobre a autoria de Antônio Francisco Lisboa, pelo contrário eles testificam seu senso de adequação às encomendas ou às tarefas.

Já está, por conseguinte, divulgado o livro de German Bazin "O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil". historiador de arte, o crítico, o perito e o conservador que coabitam no erudito, se irmaram e se fundiram para exaltar a vida e a obra do Aleijadinho. Devemos êsse serviço de Germain Bazin ao Brasil. Ele não desejou sequer restringir o alcance e a amplitude do grande toreuta, estudando-o bem como à sua obra em face da escultura ibérica e brasileira. Ampliou sobremodo os nossos conhecimentos sobre o filho e o continuador de Manuel Francisco Lisboa, as duas figuras que transformaram o vale do Tripuí, o arraial

Cristo flagelado, Via Sacra do Santuário de Congonhas do Campo.

gia densa a maciça e quase inerte dos profetas. Isso, longe de invalidar o trabalho em madeira ou o trabalho em pedra sabão sob a hipótese de que não seriam do mesmo escultor ou do mesmo estúdio deve antes ser considerado como lógico e admirável senso de adequação aos temas. Os Passos são cenas múltiplas desde a Ceia até à Crucificação, solicitando enredo, pormenores. Ao passo que os 12 Profetas, destinados a figurar quase equidistantes numa orla em perspectivas diferentes no adro do santuário, tinham que ser cada qual um bloco de síntese hierática, dentro daquela composição majes-



Passo da Cruz às costas, as Santas Mulheres, Congonhas do Campo.

O Adro dos Profetas e a Igreja do Bom Jesus do Matozinho, Congonhas do Campo.



O jardim da capela da Via Crucis, Congonhas do Campo.



O Profeta Ezequiel, Santuário do Bom Jesus do Matozinho, Congonhas do Campo.





O Profeta Isaias, Adro de Congonhas do Campo.



O Profeta Jonas.



O Profeta Osias.



O Profeta Baruch.



O Profeta Isaias.



O Profeta Daniel.

de Antônio Dias, em cenáculo artístico de Minas e do Brasil, junto com Francisco Xavier de Brito e João Gomes Batista.

Este João Gomes Batista, discípulo de Mengin, teria levado para aquelas paragens o bom gosto europeu. Mas a verdade é que a obra plástica de Antônio Francisco Lisboa, tratada com tamanho critério neste livro por Germain Bazin, nos fica por isso mais elucidada, pormenorizada e sentida. O grande guia não nos mostrou um simulacro; pôs-nos diante dum homem genial, que a enfermidade e o tempo transformaram e hipertrofiaram em mito.

Queremos, ao rematar este artigo, evocar perante os leitores as grandes figuras barrocas dos escultores ibéricos Alonso Berruguete, Juan de Juni, Gregorio Fernández, Alonso Cano, Pablo Rojas, Gaspar Núñez Delgado e Martínez Montañés. O que eles realizaram na península, lá está disperso como num gráfico orográfico. O que o Aleijadinho deixou em Minas, desde Vila Rica até Sabará, desde Congonhas até Tiradentes, se situa em vale e em montanha. Como uma onda de parábola emergindo do vale para a montanha, como no verso esotérico de Fernando Pessoa. Ara e retábulo. Estribo e balança.



Passo da Crucificação, Jesus e Magdalena, Congonhas do Campo.



Brazão seráfico, ornando o tabernáculo do altar-mór da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.





Pintura surrealista de Walter Levy.

O surrealismo no Brasil

Theon Spanudis

De tôdas as correntes da arte moderna, aquela que põe mais em evidência os conflitos profundos da nossa época, é o surrealismo. O choque entre raciocínio e sentimento consciente e inconsciente, pensamento e fantasia, dia e noite, vida e morte, é o cerne do surrealismo. Nêle, o irreal ganha a mesma importância que o real. O mundo das sombras ganha sôbre o mundo da claridade. Temos uma inversão total dos valores cotidianos. O surrealismo significa uma vasta revolta contra a civilização ocidental, a civilização racionalista das ciências, técnicas e superorganizações. Ele quer a libertação do instinto, da fantasia, dos sentimentos que ficaram asfixiados no reino restritivo do racionalismo. O absurdo e o ridículo erguem-se mais fortes do que o pensamento organizado e a seriedade. A dissolução, a morte e o deserto parecem mais verdadeiros do que a vida otimista. O angustiante mais importante que a segurança. Há no surrealismo, co-

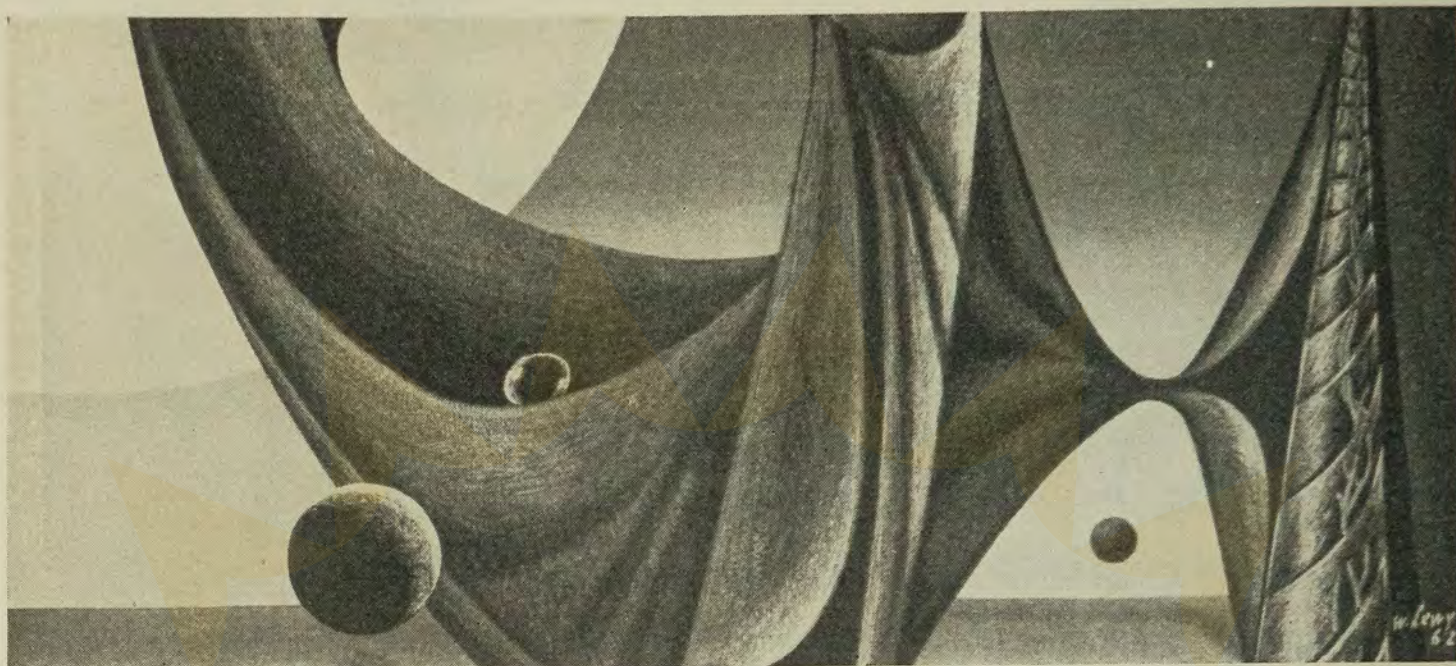
mo também no existencialismo, uma profunda raiz metafísica. Todos os valores corriqueiros são postos em dúvida para o indivíduo descobrir novas bases da sua existência, mais amplas e mais sadias, incluindo mesmo as antinomias do existente e também a escuridão, o deserto e a morte, contra uma fé unilateral de progresso otimista, superficial e frívolo, e que, visto pelo prisma dos valores espirituais, empobrecem terrivelmente a vida e a visão do homem.

O surrealismo nasceu na Europa, na Europa das tradições espirituais e religiosas e que se viu perdida na era da técnica, ciência e organização moderna. Fôra da Europa, o surrealismo como movimento espiritual e artístico, teve pouca repercussão.

Nas Américas, a corrente da arte moderna européia teve a maior difusão e influência, e foi sem dúvida alguma o movimento do expressionismo, principalmente do expressionismo alemão. Artistas típicos

dos Estados Unidos, como Wilhelm de Kooning e Ben Shan são filhos legítimos do expressionismo alemão. A escola mexicana dos Orozco, Siqueira e Ribeira, que por tanto tempo influenciou negativamente a jovem pintura brasileira, vem também da influência do expressionismo alemão. Mas uma influência mal interpretada, porque os expressionistas alemães, menos os mais literários, como por exemplo George Grosz, são sempre mais plásticos do que seus colegas mexicanos. Um dos poucos artistas americanos que não sofreu influência do expressionismo alemão e que ligou sua arte às fontes pre-colombianas e coloniais, foi o uruguaio Torres Garcia, que o consideramos por esta razão o pintor mais importante e mais original das Américas. Partindo do cubismo, ele ligou sua arte diretamente ao estilo geométrico do Tiahuanaco, um geometrismo infinitesimal e épico, e ao estilo serial do barrôco colonial.

No Brasil, com exceção de Walter



Pintura surrealista de Walter Levy, 1962.

Levy, o único pintor surrealista consequente, e de Maria Martins, a única escultora surrealista consequente, nunca houve um movimento surrealista organizado, pelo menos no campo das artes plásticas. Mas tivemos várias manifestações individuais que se aproximam do surrealismo e que são essencialmente surrealistas. A primeira destas manifestações no Brasil foi a fase antropofágica de Tarsila do Amaral, que vai de 1923 até 1931. O característico desta fase é a erupção do primitivo, do primordial na arte erudita, corpos quase amórfos de índios e negros, da mesclagem das raças, pés e seios gigantes, plantas e frutas tropicais, planícies infinitas, ocasos sanguíneos, luas misteriosas, toda a riqueza de uma vida primordial e primitiva e uma paisagem extensa e paradisíaca, vibra nas telas de Tarsila do Amaral. Todo o mistério das noites escuras e espessas e das luas luminosas e magnéticas, vibra na tela: "A Lua". O mistério dos lagos, o sangue dos ocasos, ovos gigantes, animais misteriosos, cabelos que flutuam, extensos como a fumaça de um vapor, tudo isto emana dessas telas grandiosas e épicas de Tarsila do Amaral. Tarsila do Amaral conseguiu nesta série de telas, de 1923 até 1931, sintetizar num modo poético e exaltado, todo o pulsar da vida primitiva das

diferentes raças que povoam o Brasil e todo o colorido da paisagem primordial e extensa do país. O surrealismo, nesta altura, não era desconhecido no Brasil. Oswald de Andrade na entrevista que concedeu em 1927 à empresa de publicidade "Ocean", fala do surrealismo como de um movimento sadio que junto com o cinema, o box e o divórcio dos Estados Unidos, ia transformar a cultura reinante em algo mais sadio, primitivo e primordial. Mas mesmo que o surrealismo não fosse conhecido no Brasil, toda esta fase prodigiosa de Tarsila do Amaral é eminentemente surrealista.

Uma outra artista, cuja obra temos de encarar como surrealista, é a escultora Maria Martins. Quase uma Tarsila do Amaral da escultura, Maria Martins realiza em sua arte um mundo todo de plantas e vegetais, folhagens suculentas, ramificações simétricas como esqueletos, um mundo todo fantástico do reino vegetal-animal, um mundo todo primordial das formas orgânicas primárias. Talvez Maria Martins seja a escultora mais original e mais importante do país. A sua obra não foi ainda bastante divulgada e conhecida, apesar de ser de grande beleza, integridade e coerência plástica. Do seu mundo, emana a poesia das formas primárias entre o reino vegetal e o animal, se-

quências de segmentos, articulações rítmicas, expansões de folhas, sistemas abertos ao sol, ao vento e à chuva. Maria Martins devia ser mais divulgada tanto no Brasil como no Exterior, como uma das escultoras mais originais e significativas da arte moderna.

Um outro artista brasileiro cuja obra, durante certa época, foi surrealista, é o pintor baiano Hélio Basto. Entre 1956 a 1960, ele executou uma série de composições surrealistas, de tipo do surrealismo existencialista. Uma nobreza decaída é o assunto trágico e central desta fase significativa de Hélio Basto. Infantas trapassadas por balas de assassinos, cabeleiras voluptuosas, cortinas de veludo em trapos e farrapos, ruínas de palácios renascentistas e barrôcos com obeliscos, pirâmides, sinais de desmoronamento, bustos solitários. Toda uma atmosfera de sofrimento silenciosos e de devastação da morte, emana destes quadros. Nobreza e orgulho, luxúria, heroísmo e sofrimento consciente em meio do turbilhão da ruína e da morte, é o caráter essencial desta série de quadros cujo número é restrito, mas cuja significação é densa, profunda e importante. Heroísmo apesar da ruína e da decadência, poderia ser o título desta série de composições. Parece que todas as gran-

dezas dos conquistadores espanhóis e portugueses com seus palácios e arquiteturas heróicas e exuberantes da América Latina e toda sua decadência posterior iluminou-se nestas poucas e raras telas de Hélio Basto. É pena que esta sua fase de heroísmo decadente cessou. Mas mesmo assim, a série de quadros surrealistas que ele realizou achamos importantíssima e significativa, mesmo para a história da América Latina e Católica.

O pintor surrealista mais consequente do Brasil, ao lado de Maria Martins, é sem dúvida alguma, Walter Levy. Mas temos de assinalar desde já que o seu surrealismo é um surrealismo internacional que não tem nada de típico brasileiro ou sulamericano. A sua pintura poderia ter sido realizada tanto em Berlim ou Londres e teria ficado sempre igual. Depois de várias tentativas iniciais, de 1953 em diante Walter Levy achou e criou o seu mundo surrealista. No início apareceu paradoxalmente o assunto dos barcos. Barcos estranhos de velas infladas, convidando a viagens estranhas. Este símbolo de evasão foi o início do seu mundo surrealista. E estas viagens levaram Walter Levy bem longe. Viagens interplanetária e paisagens misteriosas de mundos estranhos. Lâminas metálicas, vegetais petrificados, formações mágicas do solo povoam estes mundos planetários. Muitas vezes, seres que lembram pássaros são os únicos visitantes, os únicos "turistas" destes mundos abandonados. Há muita tristeza nestas planícies extensas, nestes mundos petrificados. Muita angústia também, junto com um humor negro. Há muita grandeza épica e sofrimento contido nestas paisagens, nestes mundos desolados. Muitas vezes, lágrimas sanguíneas saem como um exudado das folhas



Pintura surrealista de Hélio Basto.

Maria Martins, Escultura, 1953 (2.^a Bienal de São Paulo).





Desenho de Helio Basto.

e plantas metálicas e petrificadas das lâminas sidéreas. O sofrimento é um dos elementos constantes dos mundos estranhos de Walter Levy. Uma tristeza, uma melancolia grave pesa sobre estas planícies desumanas e duras. Estes mundos e sua gravidade metálica, estão sob o signo de Saturno. Mais triste, mais pesado que Marx Ernst, Walter Levy se aproxima a este grande surrealista.

O surrealismo dentro das correntes da arte moderna é sem dúvida o movimento mais literário. Nos surrealistas temos de diferenciar entre os mais plásticos (Miró) e os mais literários (Max Ernst). Quem conseguiu um equilíbrio absoluto entre estes dois elementos, foi Yves Tanguy. Max Ernst e Walter Levy pertencem ao grupo mais literário, apesar de que sua parte plástica é bem desenvolvida e diferenciada, correspondendo absolutamente às exigências do conteúdo literário complexo e dominante.

Um outro artista brasileiro que se aproxima muito ao surrealismo, realizando uma pintura realmente mitológica, é o primitivo cearense Francisco da Silva. Os seus guaches são povoados de monstros; de dragões devoradores, exuberantes e complexos, como os dragões da antiga pintura chinesa. Toda uma mitologia amazônica de monstros da água povoa estes interes-

santíssimos guaches. Os trabalhos de Francisco da Silva são caríssimos. Todos executados com pinceladas finas e curtas, uma ao lado da outra, uma após a outra. Esta sequência cria um ritmo suave e infinitesimal. Em seus bons trabalhos, Francisco da Silva é um grande artista de extrema poesia, coloridos suavíssimos e lirismos macios. A sua teratologia não tem nada de angustiante, é um mundo natural com o mundo das plantas ou das folhas.

O mundo da magia é um mundo muito próximo ao surrealismo. Poderíamos até dizer que magia branca e magia negra são surrealismo em prática. A ligação de duas ou mais entidades heterogêneas numa nova entidade ou unidade, é ao mesmo tempo magia e surrealismo. Das religiões primitivas com suas práticas mágicas, sempre saíram coisas e objetos que se aproximam do mundo surrealista. Quem pegou todo este mundo mágico e espírita da religião afro-cubana em sua arte, é o cubano surrealista Wilfredo Lamm. No Brasil, só Tarsília do Amaral se aproximou a algo semelhante durante a sua breve fase da antropofagia. É estranho que no Brasil, com suas múltiplas religiões afro-brasileiras e amero-indias, tão ativas, ainda não surgiam artistas como um Wilfredo Lamm, para explorar todo este mundo

complexo, estranho, místico e poético das religiões populares. Dizem que as antigas pinturas do pintor baiano Rafael, que era ao mesmo tempo Pai de Santo e Delegado da polícia, captaram muito do mundo e do espírito dos orixás. Infelizmente, não conhecemos estes trabalhos para opinar com objetividade. Mas quem se aproxima sempre mais e mais ao mundo mágico da macumba, é a pintora brasileira Teresa d'Amico. Teresa d'Amico, anos atrás, começou fazer colagens com papel de seda, cuja temática foi inspirada no folclore brasileiro. Com o tempo, ela desenvolveu sempre mais coragem e começou a invadir o terreno da magia. As suas colagens de hoje são feitas com materiais diversos, muito dos quais de uso mágico. Sementes e folhas, cascas e galhos, madeiras especiais, asas de borboletas, encrustações, são o seu material de trabalho atual. Falta talvez uma densidade plástica maior, que ela, sem dúvida, alcançará em breve. Quando segura de uma técnica duradoura, ela realizará em colagem, aquilo que Tarsília do Amaral realizou em sua breve fase antropofágica, e aquilo que Wilfredo Lamm realizou para seu país: a elevação do material mágico do seu povo, das suas crenças e religiões primitivas ao campo superior da arte erudita, da arte pura, da arte viva.



Têmpera de Arnaldo Ferrari.

A pintura de Arnaldo Ferrari

Theon Spanudis

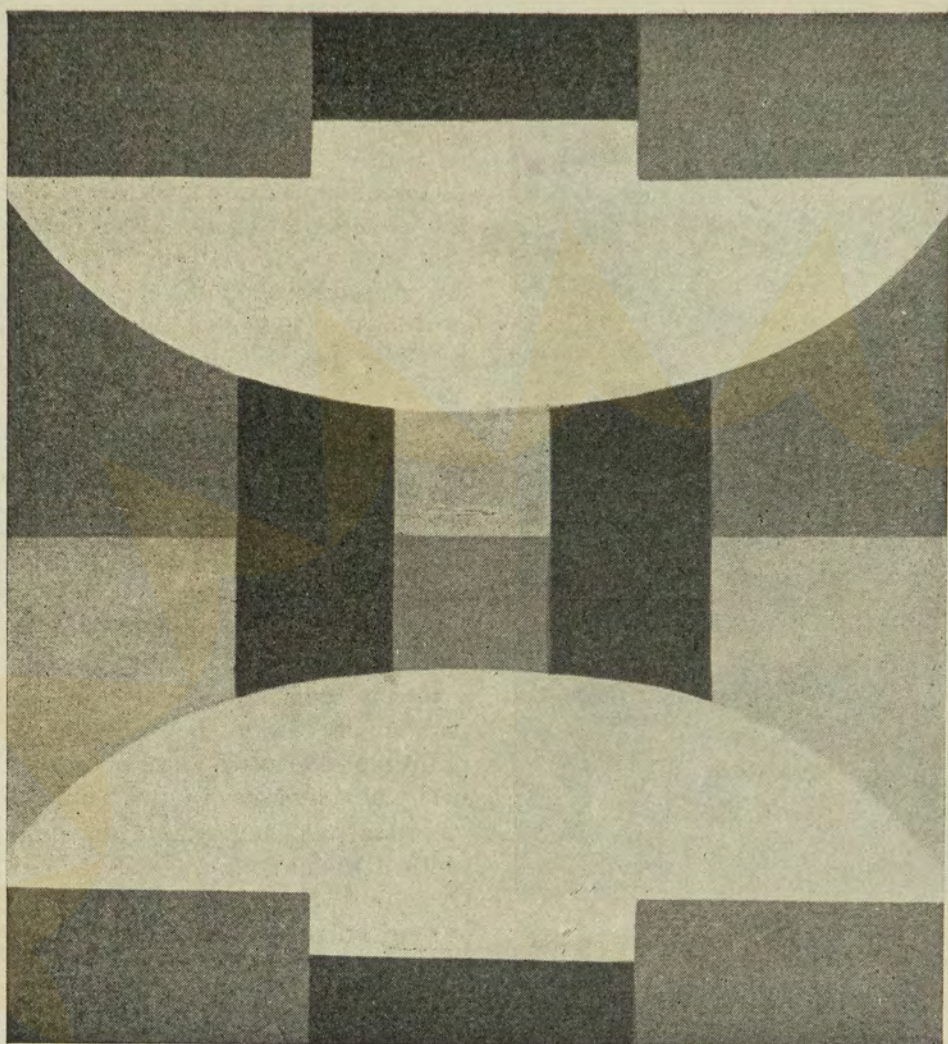
Arnaldo Ferrari estudou artes decorativas no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Nas lições de desenho e pintura, pegou o gosto de pintar. E sempre quando a profissão de decorador o permitia, pintava as suas naturezas mortas e as suas paisagens. Muito mais interessado na dialética das formas e dos volumes e na unidade cromática do quadro do que no iriar atmosférico, Arnaldo Ferrari era desde o começo mais um clássico do que um impressionista. As suas naturezas mortas e suas paisagens tem este gosto da linguagem dos volumes e da unidade colorística muito mais do que o iriar indefinido da atmosfera. Com os anos, Arnaldo Ferrari veio a conhecer a obra teórica do uruguaio Torres García, um dos inventores e iniciadores do construtivismo. Esta tendência da arte, trabalha com os volumes, as formas e os ritmos, tendências estas que sempre existiam na pintura de Arnaldo Ferrari. Foi muito lógico Fer-

rari aderir a estas teorias e começar, desde 1958, desenvolver o seu próprio construtivismo. No início, ele se especializou no assunto das fachadas de casas, numa pintura plana e bidimensional. O que interessava era o diálogo entre as formas e as correspondências rítmicas das mesmas. Os coloridos eram variados e dialogantes, mas sempre atingindo um equilíbrio e uma unidade. Da fase das fachadas planas das casas, a pintura de Arnaldo Ferrari virou sempre mais e mais abstrata até apresentar sinfonias e polifonias formais, sem assuntos visíveis, a não ser o diálogo e as tensões entre as formas. A pintura de Arnaldo Ferrari não é rigorosamente bidimensional. Diferenças de tonalidade e de coloridos criam diferenças de planos. Seria talvez mais correto falar de uma polidimensionalidade, sem as características da tridimensionalidade tradicional que sempre focaliza um objeto ou um ponto central.

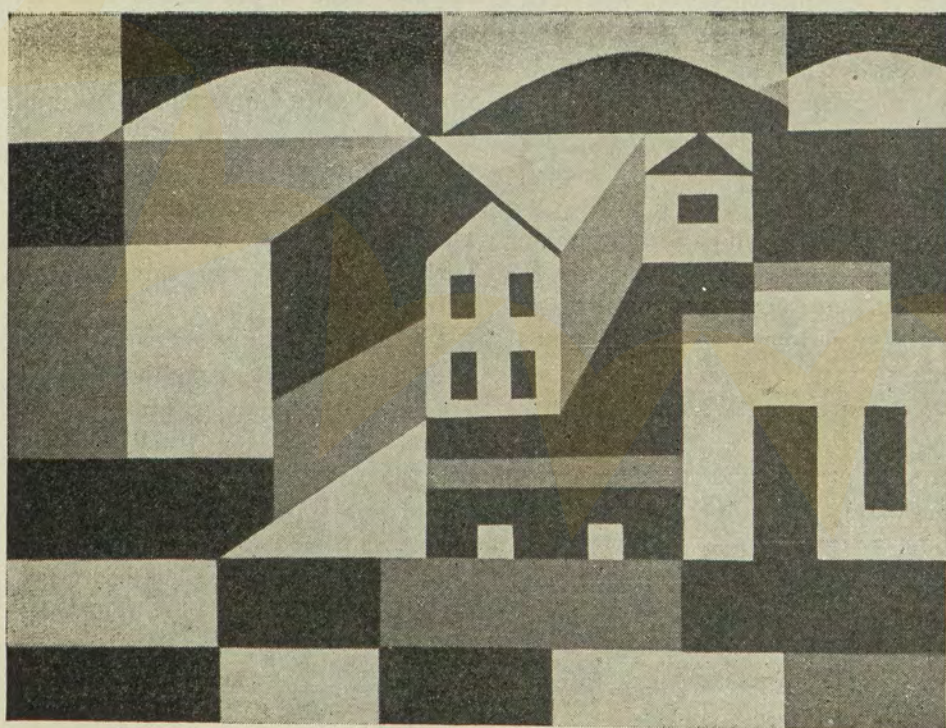
O que impressiona na pintura de Arnaldo Ferrari, é a pureza e a significação quase que mística das formas e dos volumes, a intensidade bem dosada e pureza do colorido escolhido. Tanto as formas como os coloridos que as realizam, têm algo de revelatório. Como se um espectro escondido da realidade profunda e filosófica do existente revelado nestes quadros. Algo de secreto, significativo e misterioso. Arnaldo Ferrari nesta sua fase atual é inesgotável em inventar agrupamentos de formas e volumes significativos e coloridos não menos estruturais. Como colorista, ele é um dos mais importantes da atual pintura brasileira. Menos lírico do que Alfredo Volpi, ele não é menos sensível; é mais materialista, mais pesado, mais denso do que Volpi. Perto de Volpi e ao lado dele, consideramos Ferrari como o colorista mais importante da atual pintura brasileira.

Os coloridos de Arnaldo Ferrari variam entre as combinações mais suaves e oníricas, e as mais densas e dramáticas. O seu colorido é antes de mais nada, um colorido estrutural, que não se esgota somente em exprimir a emoção, mas vai além disto, construindo mesmo a composição. Deste ponto de vista, Ferrari é muito mais um clássico do que um romântico. Na pintura romântica, o colorido é empregado à fins somente expressivos e emocionais. Não é por acaso que Arnaldo Ferrari chama a sua pintura construtivista, apesar de que os nomes significam pouco. Ou uma pintura é boa e significativa, ou ela não é, e neste caso pouco significam os nomes e as explicações teóricas. Não é por pertencer a um certo — ismo — que uma pintura é boa ou ruim.

A pintura de Arnaldo Ferrari é bela. Realmente bela e valiosa. De extrema sensibilidade formal e de extrema sensibilidade tonal-colorística. Ela é uma das pinturas mais importantes do Brasil atual. Poucos pintores conseguiram formações e formulações plásticas mais significativas e coloridos, mais sensíveis, expressivos e construtivos ao mesmo tempo. Um místico das formas, das cores e dos ritmos.



Têmpera de Arnaldo Ferrari.



Óleo de Arnaldo Ferrari.

Anatol Wladyslaw, "O Mago", 1964.



Da trigonometria à nova figuração em Wladyslaw

J. G. V.

Como comissário da Sala Especial de Anatol Wladyslaw na VII Bienal de São Paulo, acentuei na apostila de apresentação a validade antiscia da sua obra dupla, a gráfica e a plástica; isto é, os valores do seu desenho e da sua pintura como simultaneidades duma criação radical.

Nota-se na evolução do seu desenho o abandono consciente do anterior trigonometrismo cromático e cinético. Ele optou primeiro pelas texturas e pelos metaplasmos, para ultimamente atribuir ao nanquim (como veículo e objetivação de suas idéias e concepções) uma imantação cósmica e uma configuração telúrgica.

Não há negar quanto o artista lucrrou em largar o tira-linhas destinado a projetar linhas-de-fôrças no suporte alvo, e agora sensibilizar a superfície para depois sôbre ela alforriar um desenho autônomo e vivo, em sístole e em diástole, como se a rena da caverna adquirisse asas na atmosfera panteística. Sai o artista das analogias com Klevin e Pacioli, ascende às pesquisas de Hartung e Enard; deduz-se então que se o ímpeto existente na desenvoltura do seu desenho era uma impostação de virtuosismo total, já na tela, antes de tudo, Wladyslaw não se entrega mais inteiramente a pesquisas de matéria e relêvo, de

pigmento e de fibrilação tonal, mas sim ao esforço de soluções imediatas como adepto já agora, e bem consciente, da Nova Figuração.

Expondo recentemente no Rio, na Galeria Bonino, após seus êxitos pelos Estados Unidos e pela Argentina, dá ao público o ensejo dual de assistir aos resultados dos dois processos sintáticos e semânticos da atual fase. Em desenho, não mais o logogrifo, a sigla, a aventura da linha; mas o dédalo espacial das manchas e dos traços, dos redemoinhos opacos e das tensões estilhaçadas. E em pintura, não mais a fenomenologia de efeito ora lírico ora panteístico, de analogia com a pluralidade do Universo;

Anatol Wladyslaw, "Metropole",
óleo, 1964.



Anatol Wladyslaw, "Duas Figuras",
óleo, 1964.



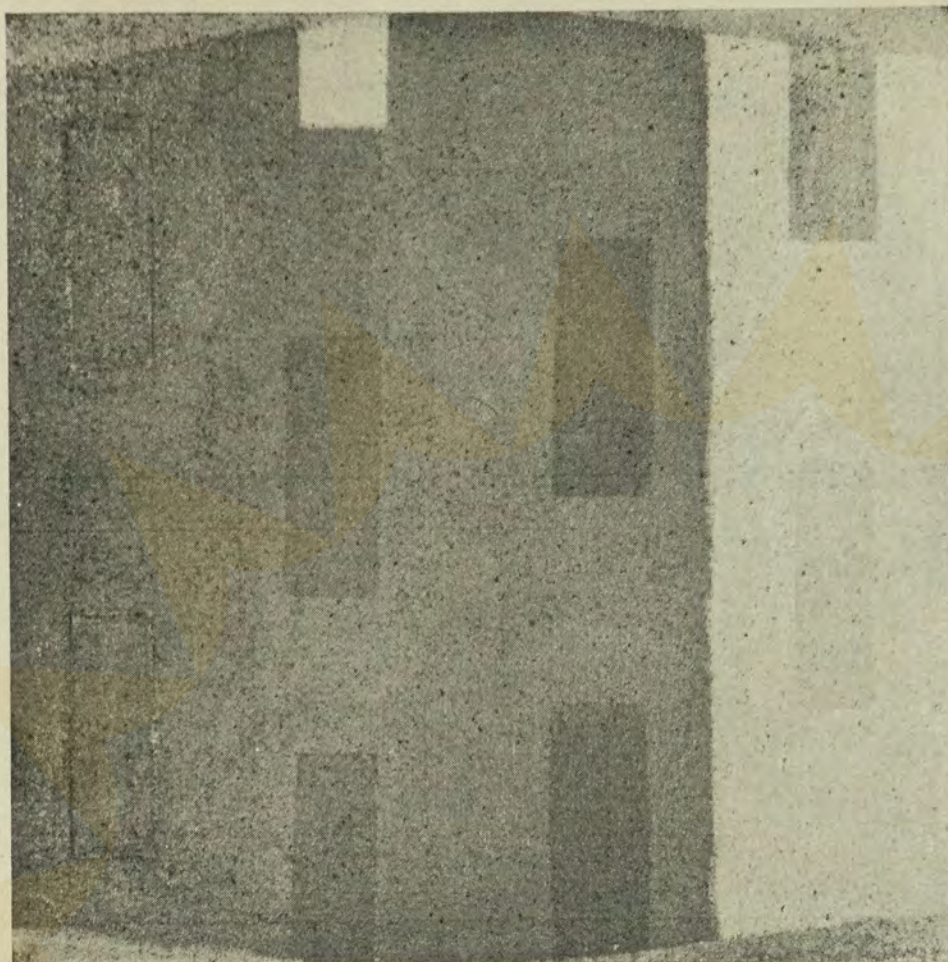


Anatol Wladyslaw, "Desenho compacto", 1964.



Wladyslaw, "Composição", 1955.

mas a volta a um expressionismo violento que é a fusão gráfica e plástica, densa e cromática, caracterizando esgares fisionômicos, luars em labaredas, coroas de espinhos. Assim pois, Wladyslaw corrigiu suas lentes diópticas para atingir contexturas periféricas de troncos, angústias dum Cristo na Paixão, máscaras anatômicas de cosmonáutas. Volta pois à paisagem e à figura com outras virtualidades. Trata-se duma emancipação, em surtos de metamorfoses incoercíveis..



As “paisagens alusivas” de Heinz Kuhn

Geraldo Ferraz

Em crítica a Heinz Kuhn, publicada na imprensa cotidiana, considerávamos resultados mais ponderáveis, de sua pintura sobre isopor, o que chamamos abusivamente de “paisagens alusivas”. Abusivamente, porque o pintor se mantém dentro do abstrato, e não deu nome a suas pinturas.

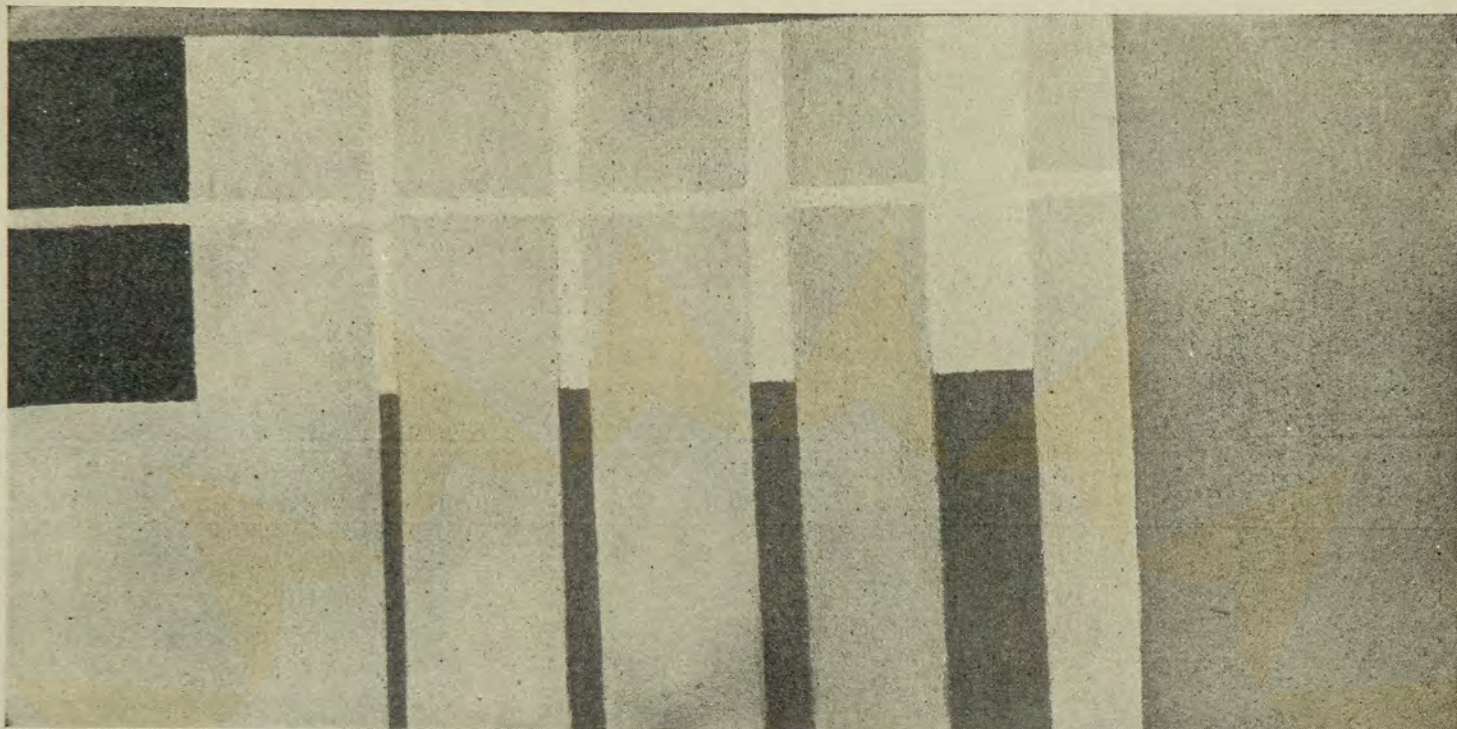
A novidade da pintura de Heinz

Kuhn é a adoção do isopor, um material novo, muito leve, conseguido por pressão e que mantém, não obstante seu belo aspecto de superfície branca, lisa, uma certa asperidão, a que a pintura direta emprestaria o teor de matéria semelhante em tudo ao rebôco algo negligenciado. O pintor, porém, preparou o isopor para emprega-lo

como suporte de uma pintura que reclamaria — há dessas convenções — uma superfície lisa. Mas preparou-a também para obviar a sua porosidade, embora em alguns casos ele tenha se dado bem com ela, no aproveitamento da reação do material, o que fez um crítico amigo dizer que o material impunha sua tendência ao barrôco. Isto não seria inteiramente verdade, pois não vamos supor uma briga entre pintor e suporte.

Mas, apreciando os resultados conseguidos por Heinz Kuhn, evidencia-se muito a sua adequação ao novo suporte. Nesta exposição da Galeria Solarium, em que apresentou sua interessante modalidade, o artista se limitou a abstrações que devem à ocupação quase geométrica do espaço a sua forma, a qual acompanha o cromatismo de tons baixos quase sempre. Conseguiu assim chegar a efeitos decorativos, sem maiores oportunidades comunicativas, emocionais ou expressivas.

Contudo, há um aspecto nessa temática de Heinz Kuhn que se nos afigurou mais comunicante; é quando o pintor conseguiu aquilo a que chamamos “paisagens alusivas”, sem procurar desmerecer sua orientação abstracionista. Estas incidências são exemplificadas, em nosso entender, pelas composições ns. 11 e 17, que nos pareceram as mais características, e depois aqueles casos de referências menos claras nos ns. 26, 31 e 32. No pequeno trecho de mural em que a porosidade foi deixada com mais evidência, o material diz bem de sua qualidade barrôca: referimos aqui o excelente resultado obtido com a pintura sobre isopor, na composição n. 22. A exposição de Heinz Kuhn serve-nos assim, com uma completa demonstração do uso de um suporte novo, matéria bastante para uma dissertação que não desejaríamos topar, pois não conhecemos o isopor em sua intimidade de durabilidade, de incorruptibilidade. Sabemos que muitos pintores já experimentaram o duratex, outros até fórmica, que é um material irreduzível e que serve como aplicação, não como suporte. Volpi mesmo esteve a pique de utilizá-lo em Brasília, com o conselho aprovativo de



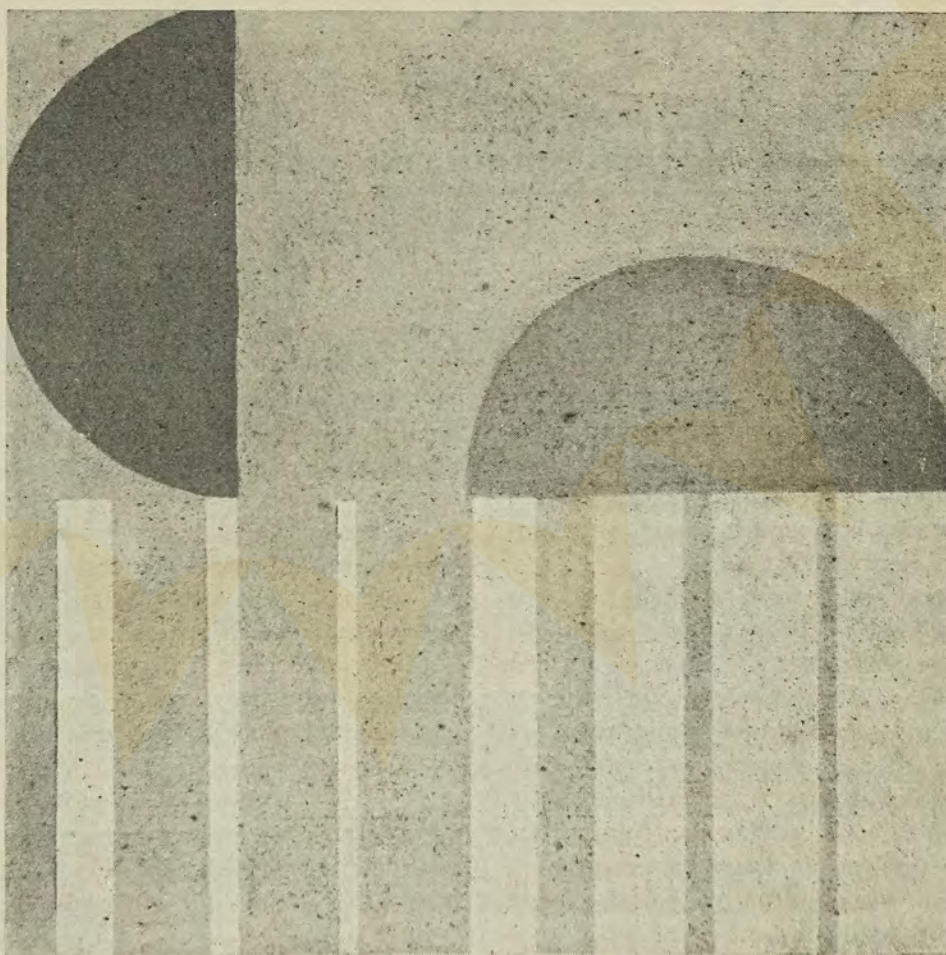
Mário Pedrosa. Mas as coisas se simplificaram bastante e foi usado o vidrotil... Queremos acreditar, entretanto, que se torne possível um aproveitamento do isopor na pintura decorativa, principalmente do pequeno formato, onde se vê, várias vezes, na pintura exposta, que a porosidade da superfície permitiu a linha retilínea, nítida. Em outros casos não sabemos se de propósito o artista admitiu a interposição do "flou", criando uma certa doçura lírica, que ameniza a linha geométrica, que faz o desenho menos rígido. Nesses rebordos imprecisos, dá-se, então, o encontro das superfícies coloridas, e há muita harmonia no agenciamento destas formas.

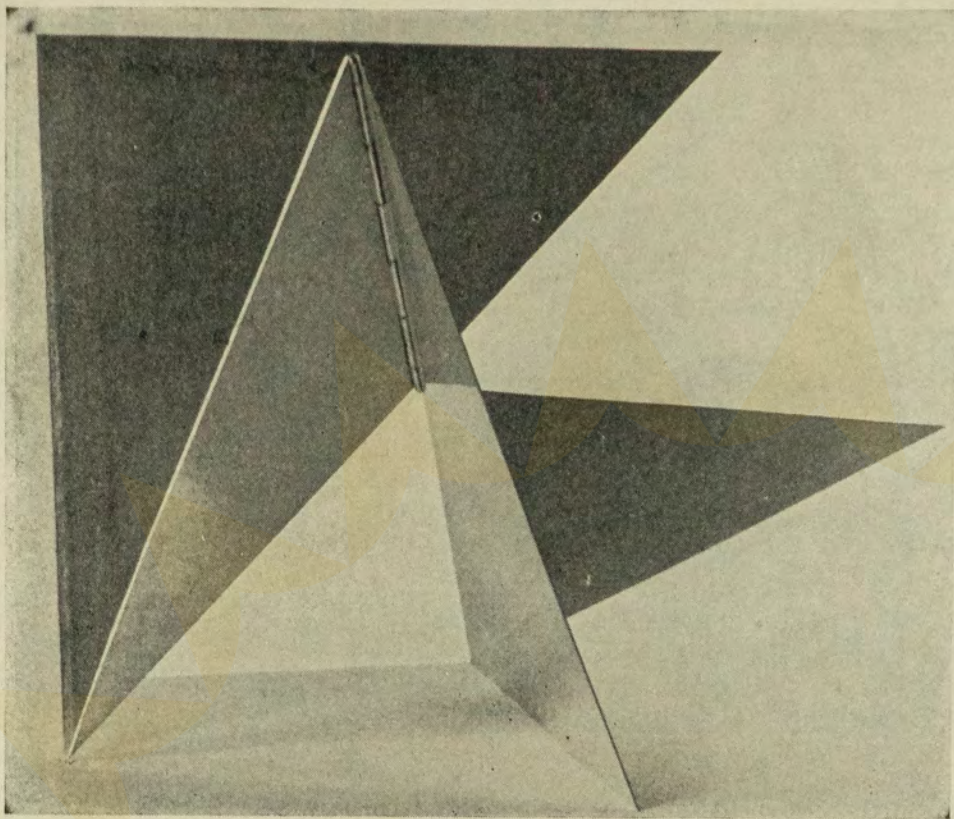
Voltando ainda ao abuso de denominação que empregamos, das "paisagens alusivas", estaríamos acreditando que nesse rumo Heinz Kühn teria descoberto um meio termo, em nosso pensamento de válida exploração, mesmo que não tenha sido sua intenção, inicialmente, abandonar o abstrato pela referenciação figurativa. Quanto ao êxito, que é outro assunto, que diz com o pintor, com os "marchands" e com os colecionadores, talvez a exposição da Solarium já tenha sido um teste.

Não preconizamos a volta ao figurativo, nem nos alegramos em que

um artista considere necessário abandonar aquilo que, tão ardorosamente, às vezes, fôra objeto de sua concepção, de sua inspiração. Abstratos não precisam ser figurativos, se são bons pintores. Figurativos igualmente. E o mais é moda que o diabo põe no caminho dos

homens para desviá-los do bom caminho. Mas hoje não há caminhos inviáveis. O B-70 voará a 3.200 km horários a 21 mil m de altitude. Pensar em irredutibilidades entre abstração e figurativo diante da realidade de hoje leva a perder tempo e a vida é muito curta.





Lygia Clark, "Bicho", 1960.

Excursões da arte moderna em campo alheio

Theon Spanudis

As conquistas das ciências micro e macrocósmicas, os novos dados que elas fornecem diariamente, convidam as artes plásticas a excursões em campo alheio, em campo científico.

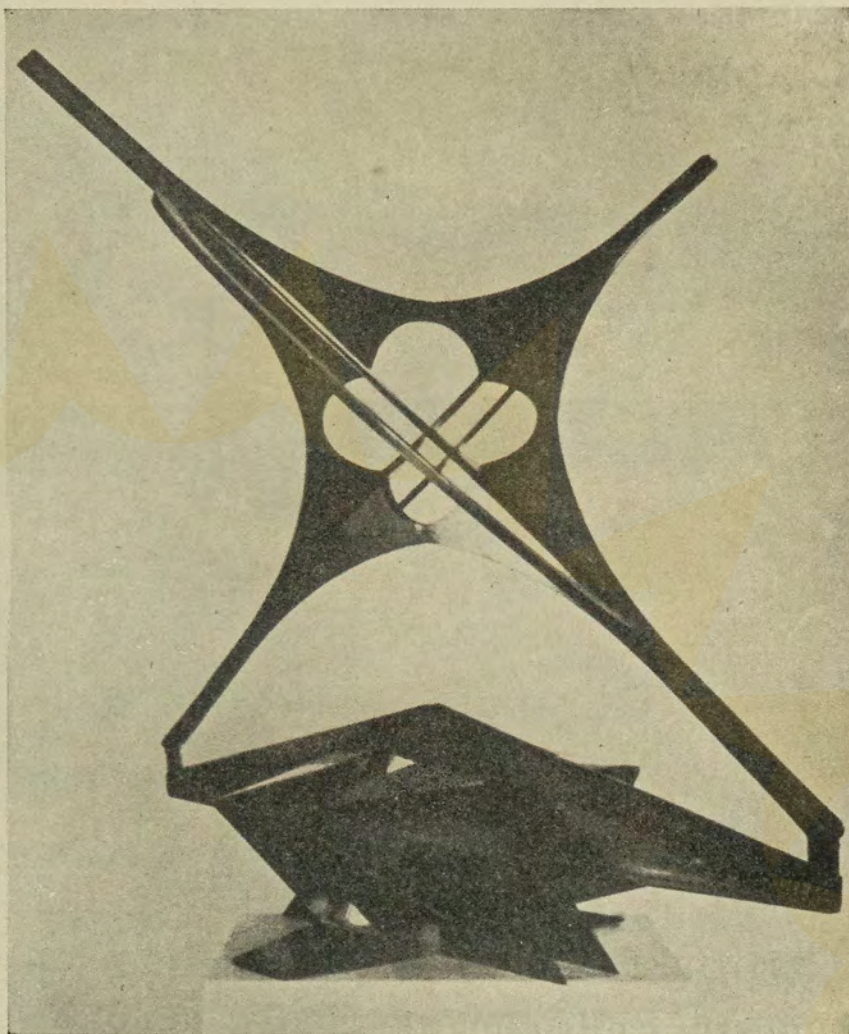
Cinco anos atrás, na Bienal de São Paulo, os suíços tinham mandado uma série de fotografias científicas que, paralelamente à uma série de quadros modernos, mostravam as espantosas correspondências entre ambas as séries. Os quadros aparecendo como cópias das fotografias, as fotografias aparecendo como cópias dos quadros. Lá se tratava de correspondências não internacio-

nais. Mas muitas vezes, as excursões dos artistas em campo da ciência, são conscientes e voluntários. É o apelo dos novos mundos e das novas realidades que atrai o homem, mesmo o artista. Resta saber se o artista sabe assimilar e humanizar êstes novos mundos. Porque típico para o homem e seu senso estético, são as leis de proporções inalteráveis. Para que algo fôsse gostoso para o homem, precisa-se que obedeça a modos de apresentação proporcionais, para que êste algo fôsse do gosto humano. Duvidamos que o artista que realiza as suas excursões em campo

alheio consiga sempre esta humanização. Resultado é que temos obras de arte estranhas, pertencendo mais ao mundo alheio do que ao mundo estético humano. Tome-mos um exemplo mais fácil. O dadaísmo tentou levar o objeto industrial à categoria de obra de arte, porém, fracassou nesta sua tentativa. Mas desta tentativa fracassada saiu todo um nôvo ramo das artes aplicadas, o desenho industrial que tenta estetizar ou humanizar o produto industrial. Um outro exemplo é a tentativa de Fernand Léger. Em sua fase cubista, tentou humanizar a máquina e me-



Jean Dubuffet, "Bela com rosto mascarado", desenho.



Pevsner, "Construção no espaço".

canizar o homem. Mais tarde, em sua fase posterior, abandonou esta tentativa, virando mais humano. Das máquinas, a única que sobrou no seu mundo plástico, foi a de uso diário e manejo mais fácil, a bicicleta. Ambos os exemplos não têm nada que ver com as ciências micro ou macrocósmicas e sim, com a indústria e os produtos industriais. Mas não devemos esquecer de que indústria e técnica no mundo moderno são ciências aplicadas.

Existem também obras micro ou macrocósmicas, completamente humanizadas. Um belo exemplo fornece o pintor francês Dubuffet. A sua série de formações diversas do solo, a sua microclorografia do só-

lo são obras primas, belas como tapetes decorativos. Ao mesmo tempo formações do solo e obras de arte de cunho épico e infinitesimal. Estas obras, apesar de serem realidades objetivas da micro-organização do solo, são ao mesmo tempo absolutamente humanas e estéticas. É o mistério da arte ou do grande artista que consegue humanizar e estetizar o alheio. Mas nem todas as obras da arte moderna possuem esta estranha e misteriosa característica. Existem por exemplo esculturas de Pevsner, que apesar de serem estéticas, continuam sendo estranhas como provindos de outros mundos. O mesmo temos de constatar com algumas esculturas de Lygia Clark.

Principalmente as mais complexas, aquelas que tentam combinar o quadrado com o círculo. Lygia Clark chamou estas suas esculturas de "bichos". Não somente pelo fato de se mexerem, mas principalmente pelas suas articulações móveis que lembram seres vivos. "Bichos" de mundos estranhos, da science-fiction, "bichos" geométricos de geometria não-euclidiana. O seu mundo é um mundo estranho, relativamente alheio ao mundo humano. Mas pode ser também que o homem se desenvolva velozmente e com ele o seu senso estético. Pode ser que as formas que nos aparecem tão estranhas hoje, sejam as formas corriqueiras e aceitas do mundo de amanhã.



O artista folclórico Augusto Rodrigues, na Austrália

Interessante notícia recebemos há pouco do artista Antonio Rodrigues. Nascido no Rio de Janeiro, começou sua carreira artística como bailarino no Teatro Folclórico Brasileiro, tendo sido descoberto por Catherine Dunham que o levou numa tournée pelo mundo durante cinco anos. Após essa viagem, em 1956, estabeleceu-se na Austrália, em Melbourne, onde continuou seus estudos. Após uma estadia de dois anos, sua carreira artística bifurcou-se, passando para as artes plásticas. Neste tempo, chegou mesmo a realizar uma exposição.

Conjuntamente com escultura e pintura, continua dansando em concertos, na televisão e dando aulas de dança.

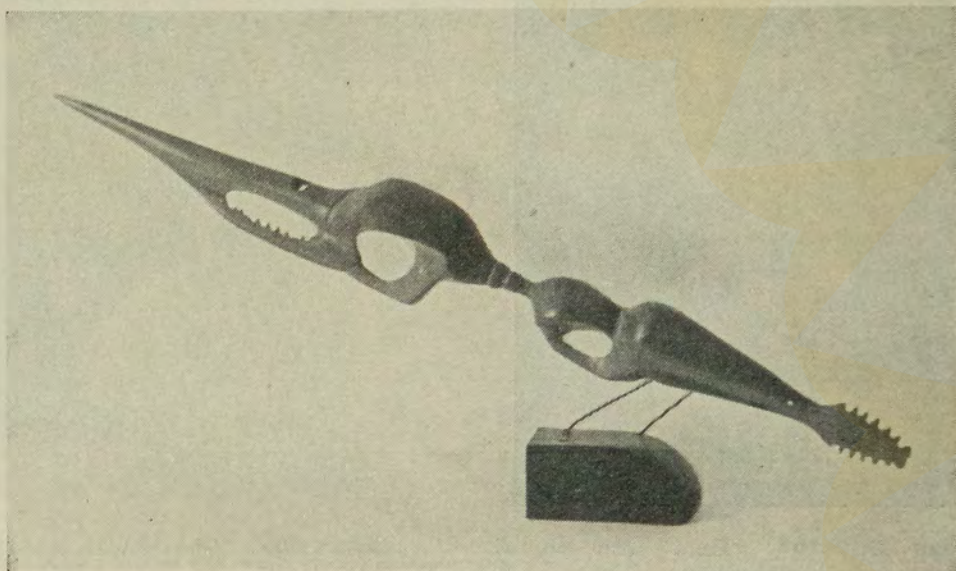
Fêz exposições individuais, na Universidade de Sidney, na Brummel's Gallery e na Gallery A.

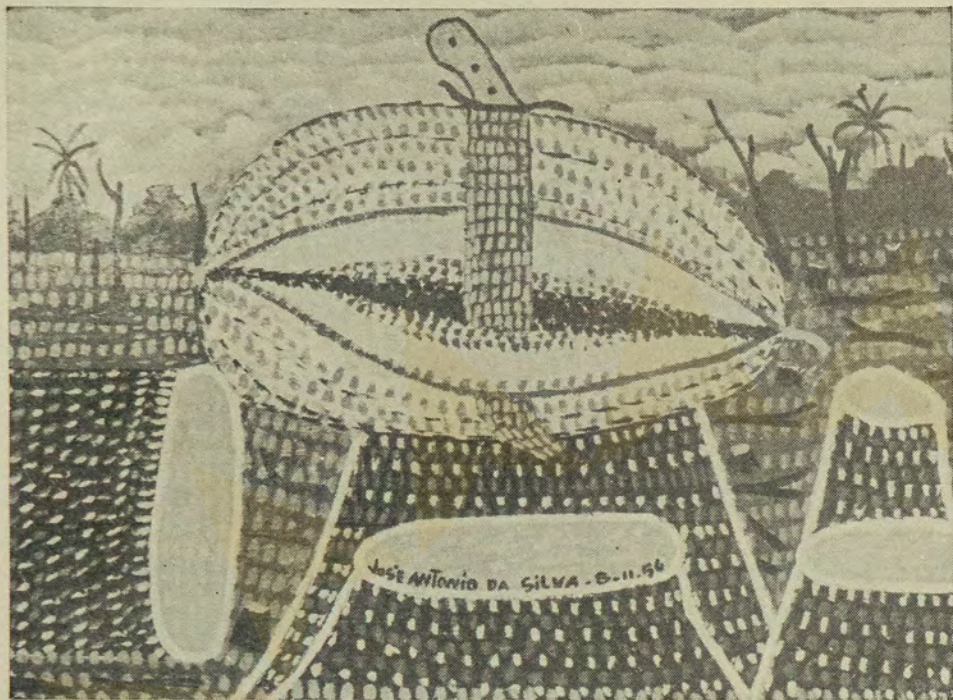
Participou também de diversas exposições coletivas, inclusive na Sociedade de Arte Contemporânea e no Festival de Artes de Adelaide.

Trabalha principalmente com bronze e madeira, obtendo esculturas de origem africana. Suas formas são abstratas, alongadas e vívidas. Suas críticas na Austrália são excelentes, e destas citamos um pequeno trecho:

“Enquanto existe uma extrema sensibilidade, estão também presentes sintomas de aspectos mixtos que são curiosamente zombadores e que dão a impressão de que o artista se esforça para aliviar-se de sua emoção. Quando êle se permite de trabalhar com sua livre expressão, o resultado é brilhante, com uma beleza de tal profundidade de sinceridade que são raros. Esta é uma exposição memorável de um artista que grandemente merece encorajamento”.

Antonio Rodrigues, pretende voltar ao Brasil onde naturalmente exporá suas esculturas, sendo que então não nos faltarão ocasião para fazermos uma crítica mais detalhada e “in loco”.





Óleo de José Antônio da Silva, 1956.

A paisagem brasileira na pintura moderna

Theon Spanudis

A pintura moderna brasileira tem bons paisagistas. Temos o marinho Pancetti, que pintou as marinhas do Rio de Janeiro e mais tarde as de Salvador. Temos Guignard que captou em suas telas a paisagem urbana e rural de Minas Gerais. Temos Carnicelli que pintou os casarões paulistas e os pátios maio abandonados com suas árvores antigas. Temos o primitivo de Itanhãen, Souza que pintou as praias e as paisagens humildes de Itanhãen, e temos muitos novos que captam em suas telas a paisagem brasileira.

Depois vem o grupo paulista de Volpi, Zanini, Rebol, Bonadei, Ferrari, que captaram a paisagem suburbana paulista em seus trabalhos. Dizem também que Cícero Dias, em duas paisagens antigas, pintou a luminosidade das praias pernambucanas. Não conhecemos estas telas, para manifestar uma opinião acertada.

Mas aqui interessa um outro tipo de paisagem. A paisagem dos pla-

naltos brasileiros. A paisagem de imensas áreas cultivadas, das florestas e árvores tropicais, enfim a paisagem tipicamente brasileira, sintetizada e exaltada. A paisagem sintetizada e exaltada das terras férteis e tropicais foi realizada na obra de dois artistas brasileiros. Na fase da antropofagia de Tarsila do Amaral e nas paisagens do primitivo José Antonio da Silva.

O silêncio das terras extensas, o colorido intensamente carminado dos ocasos demorados, as formas dos cactos e das plantas suculentas, a intensidade veludosa das noites tropicais com seus luars luminosos, mesmo a gente primitiva, índios e negros que habitam estas vastas extensões, tudo isto foi captado num sentido singular e épico nas telas de Tarsila do Amaral, que datam de 1923 a 1931. José Antonio da Silva pegou em suas telas paisagísticas, o infinitesimal das terras cultivadas, seja com café, algodão ou cana de açúcar, as perspectivas e os horizontes longínquos



Óleo de José Antônio da Silva, 1950.



Desenho de José Antônio da Silva, 1953.

Tarsila do Amaral, "Cartão Postal" 1929.



e sem fim, ou a grandiosidade das florestas tropicais com seus coloridos exuberantes, com os troncos cortados e a devastação do trabalho humano. Ambos os artistas, apesar das diferenças entre si, têm algo em comum de épico e exaltado. A exuberância da vegetação e dos coloridos a exaltação dos sentimentos perante estas festividades da natureza, são típicas em ambos os artistas. Tarsila do Amaral e José Antonio da Silva são os dois artistas típicos da paisagem brasileira exaltada, eróica, épica e condensada, das terras do sem fim. Telas de José Antonio da Silva com frutas, abacaxis festivos, melancias, e telas de Tarsila do Amaral,

depois de 1953, com bancas de frutas, são outras paralelas entre estes dois artistas. Apesar da diferença entre os dois, José Antonio da Silva é um primitivo e autodidata, Tarsila do Amaral uma erudita com escola pitórica européia; ambos os artistas têm em comum um espírito dionisiaco e orgiástico, cantando num modo exaltado a beleza carnal das terras, plantas e espaços brasílicos. A diferença entre a obra destes dois artistas e a dos outros paisagistas que mencionamos no início, é que as paisagens realísticas e as paisagens de Tarsila do Amaral e de José Antonio da Silva são sempre paisagens sinteti-

zadas que pegam sempre num grau muito mais alto a quintessência de paisagens semelhantes. Isto faz com que elas sejam muito mais densas, compactas e vibrantes. Talvez estas paisagens fôssem o mais valioso em paisagismo no Brasil. São altas poesias, exaltadas e vibrantes, de cargas verdadeiramente mágicas e magnéticas.

Tarsila do Amaral, depois de 1931 não pintou mais as paisagens heróicas. Desde 1953, ela ficou mais lírica, concentrando-se no assunto de frutas e flôres. O genial José Antonio da Silva continua de tempo em tempo a pintar paisagens heróicas, altamente condensadas, vibrantes e mágicas.



Henri de Toulouse-Lautrec, "Duas Mulheres", acêrvo do Museu de Arte de São Paulo.

Toulouse-Lautrec - por ocasião de seu primeiro centenário

Manuel Germano



Decorre êste ano o centenário de nascimento de Henri de Toulouse-Lautrec, o grande artista que, como Watteau, Van Gogh e Seurat, morreu aos trinta e sete anos de idade. O foco das comemorações será por certo Albi, sua cidade natal. Mesmo porque a capital do departamento do Torn dispõe de excelente acêrvo quer no museu municipal, quer na coleção de Mme. Tapié de Céleyran, parenta de Henri. Mas sem dúvida as homenagens



Henri de Toulouse-Lautrec, "No bar", 1887, Coleção Knoedler.



Henri de Toulouse-Lautrec, "O dançarino Chocolate no Bar do Achilles". Museu Albi.



Henri de Toulouse-Lautrec, "O almirante Viaud", Acervo do Museu de Arte de S. Paulo.



Henri de Toulouse Lautrec, "O sofá", Acêrvo do Museu de Arte de São Paulo.



Henri de Toulouse-Lautrec, "No Moulin Rouge", 1890, Coleção Henry P. Mac Ilhenny.



Henri de Toulouse-Lautrec, "Jane Avril no "Divã Japonês", 1892, Coleção Bourdel. Ao lado "Duas Mulheres dançando", 1894, Coleção Claude-Roger Marx.



se objetivarão de maneira condigna também em Paris, para onde ele foi em 1872 com a família que o matriculou no Lycée Fontanes (hoje Condorcet), mais tarde residindo sempre na capital francesa. Morreria em 9 de agosto de 1901, no castelo de Malromé, sede dos Toulouse-Lautrec Monfa, nobres desde os tempos de Carlos Magno.

Teve como primeiro mestre sua mãe, Adèle Tapié de Céleyran, e, como primeiro condiscípulo, o futuro amigo e seu biógrafo, Maurice Joyant. Dois acidentes sucessivos, um em Albi em 78 e outro em Barèges em 79, o deixaram aleijado, em consequência de fratura das coxas, dando-lhe o pseudo aspecto de anão. Essa enfermidade o excluiu da grande vida mundana que a família levava em Albi, Nice, Paris, etc. Como compensação à desgraça física, dedicou sua capacidade financeira em aprimorar a vocação artística. Em 80 já era alu-

no de René Princeteau; depois, teve aulas também com Lews Brown e Bastien-Lepage. Logo se tornou um "virtuose" do desenho, principalmente do "croquis". Graduou-se bacharel, além disso, e passou a estudar com Bonnat e Carmon. Mas não era desses mestres que gostava, e sim do que faziam Wilette, Forain, Puvis de Chavannes, Manet Berthe Morisot e Degas.

Em 86 conheceu Van Gogh no ateliê de Cormon. Nesse ano alugou um ateliê na rue de Tourlaque, esquina da rue Coulaincourt, onde ficaria até 1897. Essas ruas acham-se situadas mesmo no centro de Montmartre, cuja vida noturna lhe fornecerá temas e mais temas até 1893, frequentador assíduo que era do famoso cabaré artístico **Le Mir-liton** do cançonetista Bruant, bem como do **Moulin de la Galette**, onde conheceu Grille d'Egout, la Goulue, Jane Avril, etc.

Expôs pela primeira vez em 89, com Charles Mourin, na Galeria Goupil. Data de então sua intimidade com Degas. De 94 em diante, passou a desenhar para **Le Rire**, jornal de Arsèn e Alexandre, e para **L'Echo de Paris**, **L'Escaramouche**, **Le Figaro Illustré**, **Le Courrier Français** e **La Vie Parisienne**. Os Campos Eliseos tornaram-se também sua área de observação mundana e noturna. Publicaria então dez litografias constituindo o "Album de Yvette Guilbert". Na Feira do Trône decorou a barraca de La Goulue. Em 95 esteve em Londres, conheceu Oscar Wilde, Beardsley, o ilustrador de "Salomé", Conder e Arthur Symons. Depois viajou pela Holanda, pela Espanha e por Portugal, em companhia de Maurice Guibert.

Estava então no auge do cartaz, que abandonou um pouco, preferindo a litografia em cores. Amigo dos Natanson, da **Revue Blanche**, ia



Henri de Toulouse-Lautrec, "O jockey", 1899, Foto: Druet.



Henri de Toulouse-Lautrec, "No circo, o trapézio volante", 1899. Foto: Knoedler.

muito com eles a Villeneuve — sôbre-o-Yonne. É quando aparecem no seu trabalho gráfico e plástico outros temas que não os de Montmartre e dos Campos Elísios: cenas esportivas, cavalos, paisagens, nus, bordéis de subúrbios, etc. Chegando de Londres em 99, onde fôra presidir à exposição de suas obras na sucursal da Galeria Goupil, passa a declinar de saúde, por causa do abuso: insônias, vida trepidante, álcool. Ainda pôde ilustrar um livro de Clemenceau. É internado na Clínica Saint James, em Neuilly, onde faz tratamento de desintoxicação. Lá realizou a série *O Circo*. Conseguiu sair por instância de amigos e solicitações de jornalistas. Ilustra as "Histórias Naturais" de Jules Renard com 22 litografias. E ora está em Paris, ora em Arca-

chon ou Bordéus, ou mesmo no Havre. Continua a beber, fica paralisado em 1901 em Taussat. Pressentindo o fim, pede que o levem para junto da mãe, no castelo de Malromé, onde morre a 9 de setembro, com menos de quarenta anos.

As principais comemorações do centenário do seu nascimento serão em Albi, no museu que tem o seu nome e que foi inaugurado em 1922.

Interessa mais como topografia da sua arte a área de Montmartre, onde ele morou durante 13 anos, vivendo ora em seu ateliê, ora na casa de amigos vizinhos, como o Père Forest e a família Dihau. Foi a época de Bruant, com suas canções *A Batignolles*, *A Belleville*, *A*

Montrouge, *A Saint-Lazare*, etc. Pintou ou desenhou as figuras humanas que celebrizou, como Yvette Guilbert, Jane Avril, May Milton, Gabrielle la Danseuse, Berthe Bady, La Goulue, Missia Natanson, Suzana Valladon. E os amigos e colaboradores de vida social, jornalista e parisiense, tais como George-Henri Manuel, Delaporte, Maxime Dethomas, Tristan Bernard, Oscar Wilde, Paul Leclercq.

A bem dizer inaugurou a arte do cartaz como utilidade prática de promoção. Foi um precursor, em semântica e sintaxe, assim como em pragmatismo, da eficiência funcional do "affiche", como processo na arte visual da comunicabilidade. Suas litografias e suas pinturas foram criticadas por Arsène Alexandre, Pierre Claude, André Fontai-



Henri de Toulouse-Lautrec,
"Monsieur Fourcade", 1889,
Acervo do Museu de Arte de
São Paulo.

nes, Edmond Pilon, Roger Marx, etc. Quanto ao seu valor como cartazista, entendeu-o bem Frant Jourdain. Quanto ao seu excepcional mérito como litógrafo, entendeu-o Arthur Symons.

Há dois ângulos de situação do observador para uma visão de Toulouse-Lautrec. Um ângulo é o de crítico e analista da sua produção averiguando-lhe a temática de contato direto com a vida, fazendo nas décadas de 80 e 90 o que Henry Miller viria a fazer literariamente 40 anos depois em "Trópico de Câncer", isto é, um levantamento completo do aqueront parisiense, dos seus botequins, cafés, cabarés, "music-halls", redações de

jornais, prostíbulos, teatros, pistas de dança, tais como Elysée-Montmartre, Moulin de la Galette, Moulin Rouge, Ambassadeurs, etc. Após anotar essa temática da Belle Epoque, já de si válida como testemunho e registro, cumpre analisar a semântica e a sintaxe pelas quais ele conseguiu isso, portanto, definir e especificar o seu estilo, que foi eminentemente gráfico, linear e textural, e eminentemente plástico quanto ao cromatismo, inclusive nas litos.

A tal propósito, o temático e o sintático, ele alcançou ao nível de Constantin Guys, Degas, Forain, Cheret, Fontain-Latour. Mas Toulouse-Lautrec não foi apenas um ra-

dar empírico mas sensível a captar a vida noturna da Butte. Também percorria e registrava a Paris diurna e arredores, podendo-se mesmo dizer que dada à sua incapacidade de **nabot**, viajou bastante pela França e pelo estrangeiro.

As cenas diurnas têm tanto interesse artístico e vivencial quanto as noturnas. O pai, o velho conde Alphonse de Toulouse-Lautrec, a cavalo, ou dirigindo o **mail coach** ou o **dog cart**. As amazonas do Bois e da província, ou andando de **tandem**. Os jôqueis, as corridas, as cocheiras dos hipódromos, os fundos do jardim do velho Forest, tudo isso foi anotado excelentemente, tão bem quanto as cenas de valsas,

quadrilhas, canções, cabarês, bares, mesas de cafés-concertos ou camarotes de teatros. Em desenhos, litos, cartazes e óleos.

Não se pode também nestas comemorações atuais esquecer o papel de Toulouse-Lautrec fortalecendo o impressionismo, com um contingente que se assemelha ao de Renoir.

Sua figura humana, sua classe racial, seu defeito físico, seu vício da bebida, sua presença de treze anos num foco de imantação como Montmartre, os modelos humanos que escolheu, bem como os sociais e os locais, registrando uma época e uma modalidade de vida, a maneira sintática pela qual canalizou isso para o interesse público através do cartaz, a revolução que operou nas técnicas gráficas, situam este artista francês como elemento de alta categoria.

Dois aspectos interessantes como comportamento humano e artístico são os das vidas e das obras de Toulouse-Lautrec de um lado e de Maurice Utrillo de outro. A vida e a obra do nobre de Albi está sintetizada nas linhas acima. E a vida de Utrillo, quanto ao período de Montmartre, foi bem maior do que o de Henri. Desde 1903 morava na rua Cortot. Como o rico aleijado, também esteve internado para tratamento de desintoxicação. Dois grandes bêbados; um na rua Tourlaque e na avenida Frochot; outro, na rua Cordot e na avenida Junot. Mas há sensível diferença nas obras dos dois. O Montmartre que interessava a Lautrec era o humano, o social, o noturno, o espetacular, o local-internacional. Ao passo que o Montmartre que interessava ao filho de Suzanne Valladon era a rua vazia, a parede encoscorada, a cúpula do Sagrado Coração emergindo dos telhados pardos. Enfim, Toulouse-Lautrec foi o artista do movimento, da dança, da música, da agitação paroxística. Ao passo que Maurice Utrillo foi o artista da inércia, das cores dos muros e das cores das venezianas, da solidão. Um, desgraçado corporalmente, amou a alegria. O outro, desgraçado espiritualmente, amou a tristeza. Coisas ponderáveis, estas duas, que sempre coabitaram em Montmartre.



Henri de Toulouse-Lautrec, "A Condessa de Toulouse-Lautrec", Acervo do Museu de Arte de São Paulo.

Henri de Toulouse-Lautrec, "O Conde de Toulouse-Lautrec dirigindo seu coach em Nice", 1881. Museu do Petit Palais.





O último retrato.



Giorgio Morandi, "Naturezas mortas".

Giorgio Morandi

J. G. V.

Faleceu Giorgio Morandi. Dos grandes gravadores e pintores de fama internacional, foi sem dúvida ele quem mais honrou nas nossas Bienais pela frequência da participação gráfica e plástica. Verdade é que subimos a atribuir-lhe a deferência premiando-o na IV, gesto esse que mais não foi do que uma confirmação pleonástica ao Grande Prêmio obtido em 48 na Bienal de Veneza.

Falamos em fama internacional. No caso, Morandi (esse solitário da Vila Fondazza, em Bolonha) jamais





Giorgio Morandi, "Flôres", óleo, 1943.

promoveu publicidade nem lotou galerias. A constância sintática e semântica de sua obra não servia a um pragmatismo-choque no público. De maneira que essa fama não foi conquistada por ele, mas sim lhe veio vagarosamente ao encontro como remate justo duma compreensão da crítica.

Morandi nasceu em Bolonha no dia 20 de julho de 1890. Morreu portanto com 74 anos. Em 1909 já estudava na Academia de Belas Artes de sua cidade natal. No começo da Primeira Grande Guerra, ele ainda era um influenciado por Cézanne e pelos cubistas. Já em 1917

era, junto com De Chirico e Carrá, um dos pintores chamados metafísicos. Em 1920 começou a expor no estrangeiro, porém em mostras coletivas tais como "I Valori Plastici". Pertenceu, em 1925, ao Movimento "Novecento". Suas principais exposições individuais já de interesse e reconhecimento crítico e público foram em Roma e em Milão, em 39, 45 e 46. Em 48 lhe foi outorgado o Grande Prêmio ao Melhor Artista Italiano, na Bienal de Veneza. Nesse mesmo ano expôs gravuras em Roma, no ano seguinte em Bruxelas e em 50 em Paris, no Museu de Arte Moderna. Aqui em São Paulo, por três vezes o contingente italiano à Bienal trouxe unidades morandianas. Embora predominassem trabalhos gráficos, na IV Bienal a sua arte conquistou a Grande Laurea no Ibirapuera.

Não tardou Morandi a abandonar a paisagem, preferindo a natureza-morta. Mesmo essa, quase sempre dentro de uma constância temática apresentando raríssimas variantes, menos mesmo do que variações.

Não se tratava de reproduzir poeticamente objetos, muito embora predominasse a mania objectal: frascos, garrafas, vidros, caixinhas, gomís, bules, cântaros, flôres. O que disso resultava em atmosferas suaves e plácidas, ora diluculares, ora tonais, era um colóquio introspectivo, mais um monólogo do que um diálogo. Os objetos eram pretextos para uma ambiência fluidica, onde o artista, ausente e presente, e o observador fluíam o sortilégio dessa imantação diluída em poalhas e fibrilações.

Não se tratava de naturezas-mortas como as dos cubistas esquartejando objetos na tela, numa dissecação de planos, arestas, áreas e volumes. Tratava-se de manter incólume o objeto ou a série de objetos imersos na aura cromática duma atmosfera de interior, tal como a atmosfera em que trabalharia um Proust. De antigo pintor exógeno, de "out door", das praças silenciosas e monumentais, como as de De Chirico e Carrá, Morandi se transformou em pintor de câmara, de recantos mozartianos, de artista da solidão física e subjetiva.

O Serviço de Arte, da Biblioteca Municipal de São Paulo

Este setor de Artes Plásticas caracteriza-se por duas funções: uma imediata, de informações relativas ao calendário de exposições e ao movimento dos estúdios; outra, didática, de investigação causal, como crítica especializada em artigos e em ensaios. A primeira função é de inventário constante; a segunda função é de criteriologia. O inventário da vida artística orienta o leitor, habilitando-o a seguir o fato artístico local, nacional e estrangeiro como "close up" fugaz quanto a exposições, conferências, concursos, prêmios, comemorações, etc. Já a crítica aborda o conspecto artístico por outro ângulo, o da metodologia analítica. Não se deve dar ênfase igual às duas funções simultâneas; mas às vezes temos que acentuar a ribalta promocional para proporcionarmos ao público meios de acesso e participação no movimento artístico, sem que isso seja uma programação do gênero Pop Art. Vejamos, por exemplo, o caso do Serviço de Arte da Biblioteca Municipal, dirigido por Maria Eugênia Franco.

Sempre que orientarmos o público sobre tal departamento, estaremos ajudando-o a capacitar-se. Os livros e as revistas editados em grandes centros redigidos por historiadores de arte e ensaístas, repletos de clichês, custam preços inacessíveis. Ora, o Serviço da BM distribui por suas mesas excelentes coleções adquiridas ou doadas. Além disso, no saguão do prédio, as vitrinas se acham sempre repletas de promoções didáticas admiráveis não só pelas reproduções como pelos verbetes históricos e críticos, que comprovam a capacidade de quem os escreve e organiza. No caso recente, por exemplo, do Concurso dos Calendários, o parecer do júri de seleção e premiação vale como prova de criteriologia numa equipe. Há uma aula sintética no laudo publicado abaixo, cujos efeitos equivalham a graus concêntricos de responsabilidade da mesma pessoa. Pois indicam que Maria Eugênia Franco, um dos nossos maiores críticos de arte e membro do júri da Bienal, não é grande apenas pelos

conceitos dos rodapés especializados que tem escrito, mas também por saber valorizar funções burocráticas, mantendo o seu serviço em alta organização e sabendo escolher os juris idôneos, o que tudo equivale à uma empostação de alta categoria como serviço público.

O prêmio "Ampulheta" para calendário de arte editados no Brasil

O calendário de arte foi sempre um dos centros de interesse do Serviço de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo, não só pelas reproduções coloridas, como pelas suas próprias necessidades funcionais. Não existindo calendários brasileiros do gênero, eram utilizados, no salão de leitura (a Sala de Arte Sérgio Milliet) e nas dependências internas, exemplares de edições estrangeiras.

A partir de 1953 começaram a surgir os CALENDÁRIOS DA GRÁFICA NICCOLINI, de São Paulo, ilustrados por curiosas montagens do desenhista e artista gráfico Fred Jordan e por ele projetados.

Em 1961, uma crônica de Luis Martins, publicada no "O Estado de São Paulo" de 5 de fevereiro, falava sobre a grande quantidade de folhinhas por ele recebidas, naquele ano, dizendo parecerem muitas delas autênticos álbuns de arte. Recolhendo o material citado pelo escritor, o Serviço de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo decidiu fazer sua primeira exposição de calendários de arte editados no Brasil. Nela se destacou pelo bom gosto do projeto e a qualidade da impressão realizada pelos Gráficos Bloch, o CALENDÁRIO DA SHELL DO BRASIL, projetado pelo pintor e artista gráfico Aloísio Magalhães, reproduzindo trechos da carta de Pero Vaz de Caminha e ilustrações do editor e gravador alemão do século XVI, Theodor De Bry, feitas para edições das suas viagens de Jean de Lery e Hans Staden.

Em 1962, o material do gênero coletado era de nível e quantidade inferiores, não justificando uma exposição.

Já em 1963, foram recolhidos 31 calendários, entre os quais, muitos de superior qualidade, reproduziam obras de arte brasileira antiga e moderna.

Surgiu do bom resultado dessa coleta a idéia de um concurso anual e nacional de artes gráficas, especialmente para calendários, visando estimular as edições do gênero.

Estando essas edições ligadas não só a problemas estéticos de projetos especiais, mas também aos de impressões a cores feitas com grandes recursos e em largas tiragens, espera o Serviço de Arte que este concurso possa contribuir para o desenvolvimento das edições de arte e das artes gráficas em geral, no Brasil.

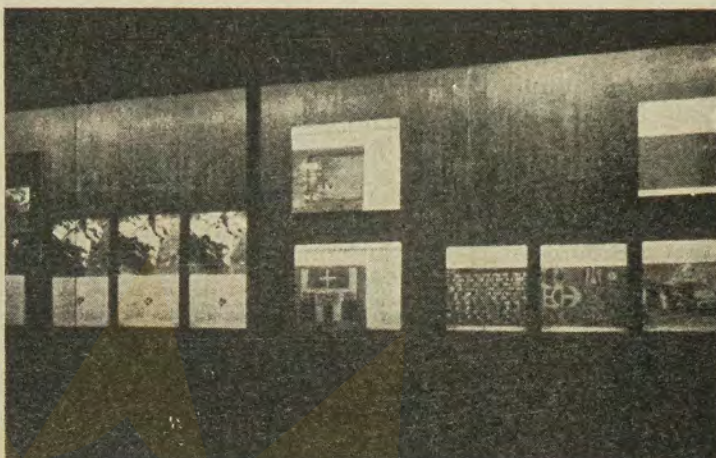
Não sendo possível a instituição de prêmios em dinheiro, o Serviço de Arte criou um grande prêmio honorífico — o Prêmio Ampulheta — destinado ao melhor calendário do ano e concebido à maneira dos prêmios nacionais e internacionais para trabalhos de equipe. No caso, é conferido ao projetista, ao ilustrador, à oficina impressora e gravadora e ao editor do melhor calendário de cada ano.

O nome "ampulheta" vem de antigo instrumento de medir o tempo usado principalmente na Europa medieval. Modernamente, no entanto, a ampulheta tornou-se um símbolo objetivo e lírico da própria idéia de tempo.

Além desse prêmio, o Serviço de Arte instituiu, ainda, diplomas de mérito e menções honrosas, de acordo com o que indica o regulamento.

Em cada concurso, os trabalhos escolhidos pelo Júri de Seleção e Premiação figuram em duas exposições: uma, nas vitrinas do saguão da Biblioteca Municipal, que apresenta as mais belas folhas dos melhores calendários do ano; outra, na Sala de Arte Sérgio Milliet, onde são exibidos todos os calendários selecionados, em seu arranjo original e completo, a fim de poderem ser examinados pelos estudiosos de artes gráficas.

A fim de estabelecer as bases técnicas do concurso e de seu regula-



Dois aspectos da Exposição do Prêmio "Ampulheta", de 1964, promovida e organizada pelo Serviço de Arte da Biblioteca Municipal de S. Paulo, nas vitrines do Sagão daquela Biblioteca.

mento, o Serviço de Arte consultou os artistas gráficos Alexandre Wollner, Willys de Castro e Fred Jordan, destacando-se, especialmente, a colaboração dos dois primeiros.

O Concurso teve o apôio do Diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, Sr. Francisco de Azevedo, do Diretor do Departamento Municipal de Cultura, escritor Francisco Pati, e o patrocínio da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, por intermédio do Secretário desta pasta, escritor Carlos Rizzini. Foi criado e organizado pela crítica de arte Maria Eugenia Franco, chefe do Serviço de Arte.

No 1.º Concurso foram premiados: CALENDÁRIO DA AÇOS VILLARES, com o Prêmio Ampulheta de 1963, recebendo êsse prêmio: Arquiteto Ludovico Martino, pelo projeto; arquiteto João Xavier, pelas ilustrações fotográficas; Gráfica Lanzara, pela impressão tipográfica e gravação das reproduções e a Empresa Aços Villares, pela edição do melhor calendário do ano. Obtiveram "diplomas de mérito" o CALENDÁRIO DA SHELL DO BRASIL, pelas ilustrações fotográficas de Otto Stupakoff, e o CALENDÁRIO DA METRO 3, pelo projeto realizado pela equipe da Consultoria de Arte Metro 3 — Francisco Petit, Albert Chust e José Zaragoza. O Júri de Seleção e Premiação do Prêmio Ampulheta de 1963 foi composto pelos artistas gráficos Alexandre Wollner, Karl Heinz Bergmiller, Willys de Castro e pelos críticos de arte Luís Martins, Maria Eugenia Franco, Mário Pedrosa e Sergio Milliet.

Em 1964, ao realizar o 2.º Concurso, considerando a imaturidade das artes gráficas, em nosso meio, decidiu o Serviço de Arte pedir aos membros do Júri convidados que, além dos trabalhos de rotina, concordassem em redigir um laudo crítico sobre os mais importantes calendários apresentados.

Graças à compreensão, à boa vontade e à integridade com que o Júri de Seleção e Premiação do Prêmio Ampulheta de 1964 atendeu a êsse apêlo, pôde ser preparado o laudo crítico que se lerá a seguir. "Habitat" publica-o na íntegra, reconhecendo a importância de sua divulgação.

O laudo crítico do Júri de 1964

O Júri de Seleção e Premiação do Prêmio Ampulheta de 1964, 2.º Concurso de Calendários de Arte Editados no Brasil, promovido pelo Serviço de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo, reuniu-se numa das salas daquele Serviço, nas tardes de 21 e 22 de fevereiro, a fim de examinar os calendários inscritos, selecioná-los (para a exposição a ser realizada pelo Serviço de Arte), distribuir os prêmios e redigir o presente laudo crítico, solicitado pela entidade promotora do Concurso.

Procedeu-se, inicialmente, a uma seleção dos calendários inscritos, em número de 30, escolhendo-se, entre êsses, 13 que apresentavam condições mínimas para permitirem figurar numa exposição pública. Em seguida, foram julgados os trabalhos selecionados, tendo-se em vista as láureas que lhes pudessem ser concedidas, de acôrdo com o

regulamento do Concurso. Além do Prêmio Ampulheta (melhor calendário do ano, sendo assim considerado o que somasse o número completo de qualidades positivas, isto é, melhor projeto, melhor ilustração, melhor impressão, melhor gravação), o Júri estudou, ainda, os que mereceriam "Diplomas de Mérito", segundo as modalidades em que se enquadrassem, somando o maior número de atributos positivos, e aqueles a que poderiam ser atribuídas "Menções honrosas", por bons atributos isolados.

Prêmio Ampulheta de 1964

Com o fito de reservar o Prêmio Ampulheta a projeto que realmente se distinga pela originalidade de concepção, adequação à finalidade, clareza de apresentação, qualidade das ilustrações e valores gráficos, o Júri abstem-se de conferi-lo, êste ano, a qualquer dos trabalhos concorrentes. Diante da contingência de não poder atribuir o Prêmio Ampulheta de 1964, visto que o melhor calendário do ano não preenchia as exigências do regulamento, isto é, não era equitativamente o melhor quanto ao projeto, à ilustração, à impressão e à gravação das reproduções, decidiu o Júri conceder um "Diploma Especial de Mérito".

Diploma Especial de Mérito

— CALENDÁRIO DA AÇO VILLARES (editor responsável)

Projeto: Arquiteto Ludovico Martino

Ilustrações: Arquiteto João Xavier

Impressão e gravação das reproduções: Gráfica Lanzara.

Conferindo um "Diploma Especial de Mérito" à mesma equipe vencedora do Prêmio Ampulheta de 1963, pela apresentação do melhor calendário, aquele ano, quer o Júri frizar ter sido esse prêmio concedido somente depois de um longo debate. Considerou-se, por unanimidade, que seria injusto não destacar o esforço dessa equipe, pelo simples fato de já haver sido vencedora, no 1.º Concurso de Calendários instituído pelo Serviço de Arte. Foi observado que o calendário da Aços Villares de 1964 apresentava certos progressos em relação a alguns pontos do de 1963: melhor solução técnica para o sistema de blocagem e sustentação (pela melhor proporção e maior espessura do papel, além do uso de um fundo em cartão). Verificou-se, ainda, que o problema mais complexo proposto este ano, o de informações mais amplas quanto ao tempo (in-

Calendário da Pirelli, premiado com "Diploma de Mérito", na modalidade ilustrada com reproduções de obras de arte brasileira.



O aproveitamento do verso do papel permitiu ao Calendário da Aços Villares de 1964, mais ampla funcionalidade, um dos méritos do equilibrado projeto de Ludovico Martino. Defeitos de impressão e má seleção das fotografias fizeram com que não pudesse obter o Prêmio Ampulheta, conseguido pela mesma equipe em 1963. Como era o melhor calendário, embora não tivesse todos os atributos positivos exigidos pelo regulamento, o Júri decidiu conceder-lhe um "Diploma Especial de Mérito".

dicação do mês anterior e do mês seguinte, além do presente) e quanto à matéria ilustrada foi satisfatoriamente resolvido. Registrou-se, também, a boa composição tipográfica, e o equilibrado enquadramento das superfícies brancas em relação às áreas ilustradas. Entretanto, notou-se falta de precisão na gravação das côres de algumas das reproduções, assim como menor ri-



Calendário da Metro 3, Litografia Matavelli e Fotolitos Retrocromo. Coube "Menção Honrosa" às duas oficinas gráficas, respectivamente pela impressão e gravação das reproduções. O projeto é da Metro 3.

gor na criatividade e seleção de certas fotografias, o que veio sensivelmente afetar sua qualidade.

Diplomas de Mérito

Modalidade 1 — "Calendários especialmente concebidos ou ilustrados originalmente".

a) Impressão a cores:

— CALENDÁRIO - AGENDA DA WILLYS-OVERLAND DO BRASIL S.A. (editor responsável)
Projeto e ilustração: Equipe da Metro 3

Impressão e gravação das reproduções: Fotolitografia Pancrom Ltda.

Pelo projeto e pelos bons efeitos obtidos com a combinação de fotos e cores, utilizando o processo off-set. Porém, tratando-se de uma agenda, foge à função específica de calendário.

b) Impressão em preto e branco:
— CALENDÁRIO DA UNE (União Nacional de Estudantes) (editor responsável)

Projeto e ilustração: Arquiteto João Xavier
Seleção dos poemas: Borba Sette.

Pelo esforços de solução econômica em preto e branco e algumas fotos de boa feitura documentária. Há unidade tipográfica, mas o projeto se ressentia de falta de rigor quanto à modulação dos espaços. Os textos em versos, nem sempre de boa qualidade, são redundantes em relação à síntese já informativa das fotografias.

Modalidade 2 — "Calendário especialmente concebidos e ilustrados por reproduções de obras de arte brasileiras, antigas ou modernas".

— CALENDÁRIO DA PIRELLI S.A. Companhia Industrial Brasileira (editor responsável)

Projeto: Siro Poggi

Impressão das reproduções: Gráfica Lanzara.

Pela iniciativa de reprodução de móveis e objetos de arte colonial brasileira, assim como pela qualidade de impressão dessas reproduções. Em tudo o mais, o projeto gráfico merece severas críticas, por entender que o decorativismo obsoleto é o melhor modo de apresentar objetos de arte antiga. O prêmio também tem o sentido de incentivar esta modalidade, este

ano mal e escassamente representada.

Modalidade 3 — "Calendários especialmente planejados como objeto funcional".

— CALENDÁRIO DAS INDÚSTRIAS ROMI S.A. (editor responsável)

Projeto: Lúcio Grinover

Impressão: Planigraphis.

Único trabalho desta modalidade. Prêmio de incentivo à originalidade. O projeto é discutível quanto à adequação dos materiais empregados e satisfatório quanto à legibilidade e manipulação.

Menções Honrosas

Em diferentes modalidades, por atributos isolados, foram concedidas as seguintes menções honrosas:

a) CALENDÁRIO DA METRO 3, Consultoria de Arte (Editor responsável)

Casa impressora: Matavelli

Gravação das reproduções: Fotolitos Retrocromo.

Pela qualidade de gravação e impressão. Ilustrações de inexplicável ecletismo.

b) CALENDÁRIO DA PRINTER'S ARTES GRÁFICAS (editor responsável)

Ilustração: Wesley Duke Lee.

Pela atualidade do problema visual proposto pelo ilustrador. Pena que tenha interferido artesanalmente no processo, para conseguir efeitos que poderiam ser obtidos pelo próprio processo mecânico. Má qualidade de impressão.

c) CALENDÁRIO DA COOPERATIVA AGRÍCOLA DE COTIA (editor responsável)

Gravação das reproduções: Litografia Ipiranga.

Pelo conjunto das reproduções de pintura infantil. Projeto improvisado. Tipografia sem unidade.

Outros Calendários escolhidos

Além dos trabalhos que obtiveram os prêmios regulamentares, outros

foram escolhidos para figurar na exposição dos melhores calendários do ano, também promovida pelo Serviço de Arte.

O CALENDÁRIO INSTITUCIONAL DA WILLYS-OVERLAND DO BRASIL S.A. foi escolhido pela boa qualidade da fotografia (Metro 3) e da impressão (Gráfica Lanzara). No entanto, apresenta graves defeitos de sustentação e blocagem, já pelo tamanho demasiado, já pela "orelha" de segurança, que interfere nas fotos, destruindo-as na proporção de um décimo (projeto Metro 3).

Quanto ao outro CALENDÁRIO DA WILLYS-OVERLAND DO BRASIL S.A. tem qualidades de projeto (Metro 3) e tipografia (Gráfica Lanzara), mas fotografias de mau gosto (Metro 3), no gênero "pin-up girl". É exposto para significar que o maior ou menor valor de um calendário não depende necessariamente de temas ou gêneros que poderiam ser considerados mais ou menos nobres.

O CALENDÁRIO DA HOECHST DO BRASIL destaca-se pela precisão gráfica, ao reproduzir espécimes da flora brasileira desenhados por Von Martius (Gráfica Martini), embora o faça com temática repetida, aliás dentro da própria linha que o editor responsável vem desenvolvendo. (O calendário do ano passado tinha o mesmo tema e era superior ao deste ano, pelo projeto geral. Projeto de 1963: Geraldo Unger; de 1964: Herber Horn, da Empresa Paulista de Propaganda).

No CALENDÁRIO DA FOTÓTICA algumas fotografias (de uma equipe de fotógrafos brasileiros) e a boa legibilidade gráfica (impressão: Printer's Artes Gráficas; gravação das reproduções: Fotolitos Ribeiro) são dignas de registro. No da VERICOLOR FOTOLITO notou-se a boa impressão tipográfica (impressão: Gráfica Lanzara; gravação da reprodução: Vericolor Fotolito) e a sobriedade do projeto (Metro 3).

Calendários recusados

Alguns trabalhos recusados dão azo a observações marginais, de justifi-

cação crítica. O CALENDÁRIO DA SHELL DO BRASIL, por exemplo, reproduz obras de um Portinari por demais acadêmico (projeto de Waldemir Soares, da Standard Propaganda) e o faz com um baixo índice de fidelidade, no que respeita às cores (Gráficos Bloch). O CALENDÁRIO DO MOINHO SANTISTA foi rejeitado pela gratuidade da escolha de ilustração de Aldemir Martins, o projeto de concepção pobre (do Departamento de Propaganda do Moinho Santista) e o mau aspecto tipográfico (Gráfica Lanzara). O CALENDÁRIO DA GOODRICH DO BRASIL ilustra passagens da história do Brasil, com legendas didáticas. Falta, entretanto, qualidade às ilustrações de Washington Rodriguez, de um decorativismo moderno, mas fácil. O projeto (Grant Anuncios S.A.) é de baixo nível. No CALENDÁRIO HISTÓRICO DA LIVRARIA KOSMOS é de lamentar-se o uso que vem fazendo esta editora de aquarelas de Rugendas, Debret e outros artistas do período colonial, em péssimas reproduções coloridas (Tipografia Danúbio).

A modalidade em que se enquadram esses trabalhos (reprodução de manifestações de obras de arte brasileira) apresenta sérias dificuldades, pois não só exige audácia e originalidade na escolha temática, para evitar o convencionalismo acadêmico e a retórica, como integração da idéia nos outros componentes do projeto. O prêmio e as críticas ao CALENDÁRIO PIRELLI têm justamente o sentido de desafio aos projetistas.

Merece também ser criticada a intenção do EMPÓRIO ARTÍSTICO MICHELANGELO, ao mandar fazer ilustrações de caráter único para cada calendário, por processo artesanal, resultando numa baixa tiragem (150 exemplares). A parte impressa do projeto é insatisfatória. (Ilustrações: Vicente Mecozzi; projeto: Alberto Cilento; impressão: Gráfica Orlandi).

Quanto aos calendários de tipo turístico (LIVRARIA KOSMOS, LIVRARIA TRIANGULO, COMPANHIA MELHORAMENTOS DE S. PAULO, BROWN BOVERI, desta-

cando-se este último pela impressão da Gráfica Lanzara) não fogem ao academismo fotográfico e à banalidade da apresentação geral. O da Melhoramentos insiste num sistema de suporte da ilustração, que também corta uma boa parte dela, como sucedeu no caso do grande calendário da Willys-Overland do Brasil S.A. Registre-se, ainda, a agravante do mau gosto do projeto. No entanto, foi encontrada solução boa para o sistema de blocagem. Anote-se, além do mais, o mau aproveitamento de importante obra do Museu de Arte de São Paulo, a "Menina com espigas de trigo", de Renoir, numa reprodução não fiel, adaptada artificialmente a um péssimo projeto, sem integrar-se nele. Aliás, não se enquadrava esse trabalho no regulamento do Concurso, por não se tratar de reprodução de arte brasileira.

Observações finais

O Juri do 2.º Concurso de Calendários de Arte editados no Brasil (Prêmio Ampulheta de 1964) apela para as firmas editoras de calendários de arte, no sentido de lembrar-lhes a necessidade de concederem maior liberdade criativa aos projetistas e ilustradores, em benefício da melhor qualidade artística e técnica da propaganda gráfica de seus próprios produtos. O Juri também lamenta a não participação de algumas grandes firmas, no concurso deste ano, como a Ford Motor do Brasil, a Volkswagen do Brasil, a Fábrica Nacional de Motores e as Indústrias Villares, que, o ano passado, tiveram seus trabalhos escolhidos para a exposição dos melhores calendários do ano, pela boa apresentação de reproduções de obras de arte brasileira antiga e moderna.

Espera, enfim, o Juri que através do esforço maior que representa este laudo crítico possa contribuir para o progresso das artes gráficas, no Brasil, segundo a intenção da entidade promotora do Concurso.



Georges Wildenstein

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

Georges Wildenstein. Uma perda irreparável a dessa singular figura e personalidade excepcional no campo da arte. Tantas eram as suas qualidades que se torna impossível encaixá-lo num setor bem definido. Pertencia à plêiade dos pesquisadores de história, dos que indagam meticulosamente as fontes, seguidor do método analítico da valorização integral do documento e, ao mesmo tempo, possuía um senso crítico perspicaz governado por um gosto controlado e apuradíssimo. Era um polêmico mas não no sentido fácil da polêmica do "il faut être absolument moderne", exatamente ao contrário. Pregava: "é bom não exagerar para não trair, de certa forma, os ideais que nos vem do passado". Além de erudito, de crítico, de polemista, Georges Wildenstein era o maior "marchand" de arte do mundo e o exercício desta profissão completava, de maneira decisiva e ideal, a sua personalidade pois o colocava em contato, a cada dia, com a obra de arte, a sua descoberta, a sua valorização. Pouco antes de nos deixar, publicou uma nota sobre Pierre-Jean Mariette a qual nos parece

ter a finalidade de rebater certas críticas contra ele dirigidas quando o seu nome fôra proposto para o Institut de France e para o qual foi eleito por unanimidade. Mariette foi um dos grandes cultos escritores de arte do século XVIII, neto e filho de dois conceituados marchands de gravuras, colecionador e comerciante, autor de preciosos estudos, indispensáveis para o conhecimento dos artistas daquele tempo, o tempo do qual o Monsieur Georges mais gostava. Acreditamos que devotasse uma consideração infinita por Mariette em cuja vida refletia-se, sob muitos aspectos, a sua própria. Inúmeras vezes nos disse, e com curiosas justificações e anedotas, que ele era um homem do século XVIII que por acaso vivia e trabalhava no Novecentos. Disse-nos isto, certa vez, em seu escritório na rue de la Boétie onde, entre as obras prediletas do século amigo, podia se ver uma pintura de Picasso pendurada na parede, à sua esquerda. Justificou-se, dizendo ser bom amigo do mestre espanhol e que o quadro que ali estava era, aliás, um antigo pre-

sente que lhe fizera o pintor. Este fato ilustra muito bem que Georges não corria o risco de se fossilizar no século XVIII pois tinha o espírito e a mente abertos aos problemas, aos acontecimentos e às vicissitudes do tempo. Todavia jamais vimos conhecer de arte tão contente quanto ele ante um Chardin, um Nattier, um Fragonard: encontrava-se então no seu mundo e aqueles tranquilos pintores nenhum segredo ter-lhe-iam escondido. Olhava-os comprazido, notava o pormenor que escapava a todos, sublinhava com sua sabedoria pronta e segura; narrava um caso, um fato histórico, esboçava uma comparação. Em tudo isso algo talvez pudesse ter o sabor do "Abécédaire" de Mariette, quanto ao espírito e ao amor pela obra de arte. Cada observação, porém, era uma aula. Isto não somente em relação à pintura francesa do século XVIII. Havia estudado os Néoclássicos, como fruto destes estudos, redigi o Catálogo definitivo de Ingres para, depois, passar à consideração do Romantismo e dos Impressionistas.

Recentemente trabalhava num catálogo de Gauguin, enquanto recolhia obras de Bonnard e de Vuillard. Isto para explicar que os seus limites eram amplos e não circunscritos a pequenas áreas, eram meditados no desejo de não ter que se arrepender por um eventual passo em falso e para ficar no âmbito de uma pintura não lhe permitindo degenerar de sua linhagem tradicional. Tivemos, há alguns anos, uma disputa sobre Modigliani: Georges não conseguia entender como o Museu de São Paulo possuía nada menos do que seis obras daquele pintor. Do ponto de vista museográfico considerávamos a observação consciente. Ele não podia se dar razão à fortuna de Modi e repetia que jamais comprava autores que não lhe agradassem: "Qu'est-ce que vous voulez, il ne me plait pas!". Não atendia facilmente uma defesa. Apreciava Morandi, que lhe lembrava a consciência de um Chardin. Desta forma não tinha chegado a entender, naturalmente, o abstracionismo. Deixava a arte fazer suas farras, que se esbaldasse, permitindo inclusive que se zombasse dos pupilos de Luis XIV; mais tarde julgaria: não à luz dos gritos da moda mas considerando o novo élo proposto, para ver se era possível soldá-lo à corrente do antigo, aos predecessores que já tinham superado a dura prova da história.

Quando o Sr. Chateaubriand resolveu adquirir um Matisse, tendo já encontrado um doador para esse pintor, perguntou-nos a quem devíamos nos dirigir. Respondemos-lhe que devíamos procurar Georges. Chateaubriand ficou perplexo pois sabia que todos negavam ao "big" qualquer interesse para com os contemporâneos. A verdade é que o soberbo Matisse, "O torso de gesso" foi vendido ao nosso Museu pela casa Wildenstein, bem como os três Vuillard.

Seja como for, Wildenstein era considerado o especialista número um da arte francesa, desde os Primitivos até Manet. A este artista dedicou, juntamente com Paul Jamot,

o conhecido "Catálogo" de toda a obra do mestre. Apesar disto todos nós, ante um problema, não importando qual fosse a época ou a região, dirigimo-nos a Mr. Georges pois sabíamos, de antemão, que podíamos contar com um parecer certo. Ele sempre dizia que estudaria o caso. Para ele estudar significava submeter o assunto a uma espécie de inquérito policial, tipo Bertillon, isto é, "risalire per li rami", apelando para todas as fontes, para encontrar a verdade. Teríamos dezenas e dezenas de casos para contar. Vale a pena, no entanto, relatar apenas um. Por volta de 1949, em Milão, uma pessoa ofereceu-nos o "Retrato do violonista Bruni", uma bela pintura encontrada em Turim, junto aos descendentes da família do antigo diretor da "Opera Buffa" de Paris e, tradicionalmente atribuído ao chefe dos pintores napoleônicos. Não existiam documentos, porém vários "experts" parisienses afirmavam ser pintura autógrafa de David. Todavia, por uma daquelas inspirações da dúvida, que ninguém sabe definir de onde provém e como nascem e que os profanos atribuem ao olfato (e à competência) e, por nós que somos os protagonistas do fato, atribuímos ao acaso, tal pintura não foi aceita. Executada magistralmente, com uma pincelada lisa mas vigorosa, emotiva, próxima, bem próxima mesmo da técnica de David, a pintura era belíssima: seria, porém, um David? O fato é que a deixamos em Milão, não obstante a conveniência do preço e a geral atribuição à David.

Não podíamos nos referir à essa peça, pois assim havíamos comprometido com que nos havia mostrado. Passaram-se alguns anos e um certo dia os jornais publicaram a notícia de que o "Retrato do violinista Bruni" tinha sido incorporado à coleção Frick, a mais calibrada coleção americana, toda ela feita de obras primas. David entrava, assim, no famoso palacete da Fifth Avenue novaiorquina com

todas as honras da crítica, tendo o preço pago por essa peça sido uma soma fabulosa, principesca. A galeria que, anos atrás havia-nos proposto o negócio escreveu-nos dando a informação da incorporação desse David à Frick Collection, com uma tônica de ironia nas entrelinhas.

Encontrando com Mr. Georges em Paris relembrei-lhe o caso agora que a pintura figurava numa importantíssima coleção. Respondeu-me: "Os senhores fizeram muito bem em deixar a coisa como a deixaram. Vou estudar este caso". Vários anos se passaram. A consagração dessa peça de David, por nós recusada, era agora total e completa. Porém, um dia, na "Gazette des Beaux-Arts" (fevereiro de 1962 — n.º 1117) Georges Wildenstein publicou um artigo demonstrando que a famosa obra não era de autoria de David, sendo o autor a Madame Davin-Mirvault, e como tal exposta no Salon de 1804. Entre outros documentos publicados com desenho de Monsaldy realizado na época, durante a exposição, e conservado na Bibliothèque Nationale de Paris, do citado retrato, catalogado naquele Salon sob o número 114.

Esta era a força, rara e, como dizer, insubstituível deste consciencioso estudioso que sabia trabalhar em equipe o qual, quando necessitava, dirigia-se aos especialistas de todos os países do mundo para pareceres e questões de toda a ordem que surgissem, especialistas a quem conhecia pormenorizadamente a capacidade, as acomodações, as deficiências, certo como ele só, que para saber, afinal de contas, era necessário além da história e dos documentos da história, a matéria. (Quantas e quantas vezes aqui em São Paulo surgem em nosso Museu pessoas que nos vêm mostrar obras com "expertises" de improvisados críticos locais e especialmente cariocas, com longas disquisições que mostram erros primários de cronologia de três ou quatro séculos, quando não são, até falsos dos mais grosseiros). Muito apren-

dem com Georges Wildenstein, e o nosso Museu deve-lhe imensa gratidão. Os “marchands” concorrentes, evidentemente, criticaram o fato de ter tido o senhor Chateaubriand uma espécie de béguin para com ele; à parte do fato de ter o Museu procurado obras na Europa toda, era fatal que fôsse a Casa Wildenstein a prevalecer sobre as outras e isto devido ao potencial numérico do material disponível, e também pela capacidade financeira, sendo ela mesma uma espécie de banco. A amizade Chateaubriand-Wildenstein, nascida numa transação financeira inédita no mercado da arte, desde a época da célebre venda aos americanos de obras-primas do Ermitage, por parte do governo da URSS, assegurou ao Brasil o fundo de base para um museu que hoje seria impossível reconstruir. De um lado a prepotente e larga visão teimosa e a temeridade do senhor Chateaubriand, do outro a confiança no nosso “caputmagister” da parte do sr. Wildenstein: assim consolidou-se o Museu que brevemente veremos no novo Edifício Trianon doado à cidade dos museus em gênese. A estupenda pequena história da pintura francesa, de Clouet à Vuillard, que o público pode admirar em nossas salas, vem de Wildenstein, isto é, de uma seleção operada por Mr. Georges durante decênios de apaixonado trabalho.

Quantas destas pinturas não foram descobertas pelo nosso amigo? E' bem verdade que para tanto dispunha ele das casas organizadíssimas de Paris, Londres, New York e Buenos Aires, e colaboradores em todos os países e, juntamente com tudo isso, os excepcionais meios financeiros: mas tudo isto não bastaria. O que se necessita é a capacidade de coordenar, peneirar, corresponder, seguir as acossadoras iniciativas no campo das pesquisas, fazer com que a arte fosse não um “hobby” e tampouco profissão: mas com ela identificar-se. Georges lembrou-nos, certa vez, uma frase do inesquecível Henry Focillon, frase

que é uma espécie de viático para quem empreende o comércio — no sentido ideal e no prático — da arte: “L'art a rempli nos jours. J'y a vécu dans un monde étrange et familier, non pour l'agrément d'un vain luxe ou pour de faciles complaisances de sensibilité, non pour le dénominer, comme une collection de coquilles, mais d'abord pour y être heureux, pour y trouver cet accroissement de nous-même dont nous avons si besoin, à travers les choses nobles”.

Esta bonita frase nos faz pensar na amizade de Bernard Berenson e Georges Wildenstein mais do que um sodalício, para assim dizer, de “experts”, pois logo nascera a intimidade entre os dois. Quando Berenson faleceu, seu testamento estava em mãos de Wildenstein. Creemos que a morte deste último prejudicou sensivelmente a Fundação “I Tatti”, em Florença. O ano passado visitamos a casa de Berenson para revêr a ausência de um daqueles homens que sabem se encarregar do maquiavélico empreendimento e o levam até ao complemento total, homens como Berenson ou como Wildenstein. Temos a certeza que se este estivesse ainda vivo, já teria resolvido o funcionamento da Fundação, pois ele possuía o culto da amizade, e a vocação do organizador.

Relemos as cartas de Georges, ansiosos com as notícias da saúde do senhor Chateaubriand: são testemunhos de uma sincera amizade, correspondida plenamente ao ponto de dedicarmos, por vontade e desejo fundador, do nosso Museu a sala de exposições da nova sede, ao nome de Georges Wildenstein. Deve-se a Mr. Georges as “promoções” do Museu na Europa. Quando, em 1953, fomos a Paris para organizar no Orangerie do Louvre a primeira exposição da nossa pinacoteca, na Embaixada do Brasil, um daqueles diplomatas que “não gostam de chateações”, chamou-nos de louco por termos pedido o obsequio de convidar o Presidente da República Francesa. No dia seguin-

te voltamos à Embaixada a fim de convidar o embaixador e senhora para a inauguração que se realizaria com a presença da Senhora e do Presidente Auriol. Tinha sido Georges que obtivera a presença do presidente que demorou-se por mais de uma hora e meia, tamanha era a autoridade do nosso amigo. E foi ele também que soube nos libertar de um arquiteto de festas, o qual queria, a todo custo, decorar a exposição; foi quem editou o número especial de “Arts” dedicado ao nosso Museu e que os jornaleiros vendiam no ingresso da Orangerie, gritando alto e bom som o nome de São Paulo, sob as bandeiras brasileiras içadas nos mastros dos jardins circunvizinhos.

Mr. Georges foi para o Museu um patrono que várias vezes desaparecia para deixar o lugar para o amigo. Temos na pinacoteca o “Ecolier” de Van Gogh porque foi ele quem o comprou para nós na Suíça. Um negócio que nos teria sido impossível, antecipando a importância. Mr. Georges era um grande senhor: anfitrião pontual, exato e cordial. Generoso doador dos Museus, após a soberba exposição da nossa pinacoteca no Metropolitan Museum de New York, na hora da volta para São Paulo enriqueceu nossa coleção com uma doação do “Pic-Nic” de Les Moines. Foi uma surpresa e confirmava o estilo da já centenária casa, pois foi Nathan Wildenstein o iniciador desta estirpe de marchands-colecionadores, cada vez com maior brilho. Alguns meses atrás, num almôço na rue LaBoetie, com o seu filho Daniel, observamos a continuidade desta família. Daniel, treinado na escola do pai e agora na chefia da casa, está, por sua vez, cultivando seus meninos nos interesses culturais tradicionais: uma continuidade próspera, a continuidade do lar, algo que é uma missão; e todos temos a certeza de que isto dará ao amigo Daniel as mesmas satisfações para si mesmo e para o mundo da arte que marcaram a exemplar vida de Georges Wildenstein.



Vista geral de Baalbeck, Líbano.

A Cidade do Sol

Fred Madersbacher

“Que posso dizer-lhe das ruínas de Baalbeck — tão celebradas e tantas vezes descritas?... Robert Wood e outros descreveram minuciosamente até o último destroço de Baalbeck... Se antes de mim ninguém tivesse aclamado os monumentos de Heliópolis, teria pedido ao meu socorro toda a arte das descrições e não teria negligenciado nenhum detalhe; depois dos trabalhos de tantos sábios, porém, minhas narrações maçantes poderão somente servir para dar-lhe o desgosto de todas as ruínas...”

escreveu a um amigo o viajante Jean-Joseph Poujolat, em 1831.

E hoje...

Parece que desde Wood em 1751 todo mundo já escreveu sobre Baalbeck, e somente a enumeração de títulos tomaria o nosso espaço. E certamente não tentaremos uma

descrição à la Wood. Baalbeck deve ser visitada, percorrida, vista, sentida...

Queremos, no entanto, tentar de narrar um pouco do que é conhecido da história movimentada dos monumentos.

“Beqaa” é uma palavra hebraica e significa amoreira.

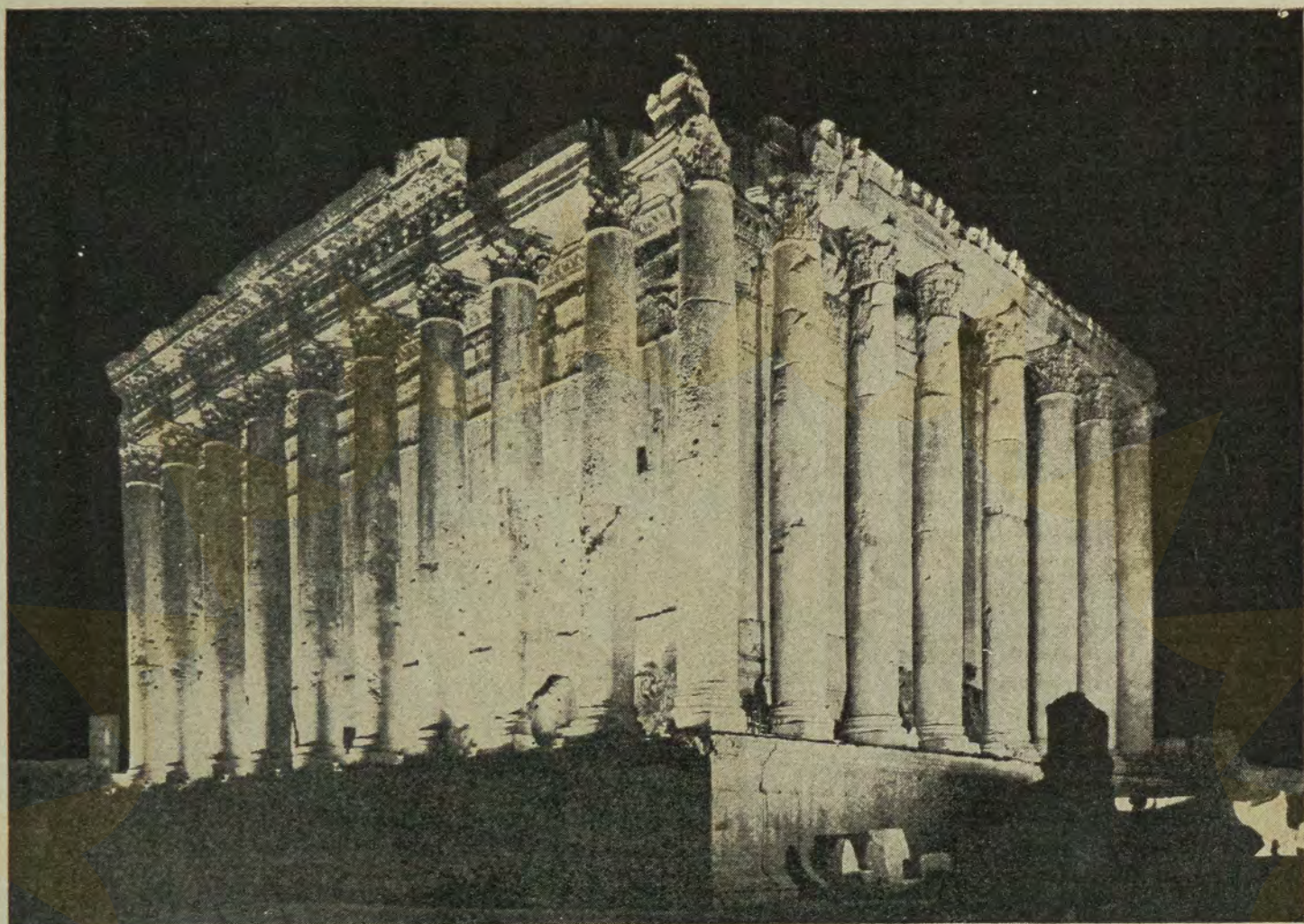
O altiplano fértil chamado Beqaa estende-se a 1.500 m de altura entre as serras do Líbano e do Anti-Líbano, e aqui, a 85 quilômetros de Beiruth, encontram-se as famosas ruínas, na pequena cidade moderna de Baalbeck, com cerca de 10.000 habitantes.

“Ba'albek” indica um santuário fenício ou mesmo canaanita. “Ba'al” significa Senhor, “bek” segundo uns seria mutilação de “Beqaa” ou, talvez melhor, de “beth”, casa (Pockocke), e o santuário seria do “Senhor da Beqaa” ou a “Casa do Senhor”.

Desde as épocas mais antigas, Baalbeck deve ter sido um lugar de grande importância, situado, como estava, na estrada das caravanas que faziam o intercâmbio de mercadorias vindas dos países orientais via Palmira e Emesa (Homs) com os portos fenícios. Seu santuário principal deve ter sido um templo, provavelmente primitivo, dedicado a Ba'al-Haddad, o deus-sol semita. Nenhuma pedra, nada foi encontrado deste templo, que, entretanto, não pode remontar ao tempo do rei Salomão (I Reis, 9-18).

Quando, depois da conquista de Alexandre Magno, Macedônios e Gregos se instalaram no país, a divindade de Baalbeck foi equiparada ao deus-sol grego, Helios, e a colônia chamada Heliópolis — Cidade Sol.

Infelizmente, também desta época não sobrou nenhum vestígio. No último século antes da nossa era,



Templo de Baco, Baalbeck, Libano.

Heliópolis foi incorporada ao Império Romano de Augusto.

Das lápides de Yamuni e Lebwe, e de moedas conhecemos o nome completo da cidade latina: "Colonia Julia Augusta Felix Heliopolitana". Simultaneamente com a sua construção, deve ter começado a edificação dos templos que datam, portanto, de 100 AC a 300 DC. Parece que em 64 AC, Helios foi identificado com Jupiter. De Helios, "Jupiter Optimus Maximus Heliopolitanus" adquiriu distinto caráter solar, sendo representado sem barba, trajando vestes compridos, segurando na mão direita um chicote, na esquerda o relâmpago e uma espiga de trigo. No sítio dos santuários gregos surgiu um conjunto de templos gigantescos, dedicados à tríada sagrada de Heliópolis: Jupiter, Venus e Mercúrio.

É difícil determinar quais eram as divindades semítas assim latinizadas.

Vimos que a Jupiter-Helios deve ter correspondido Haddad. Atarga-

tis-Astarte, a Astaroth da Bíblia, deve ter sido a predecessora de Venus. Quanto à Mercúrio, talvez era de importação romana ou possivelmente encobre o Simios semita. Os trabalhos de construção continuavam durante séculos e parecem ter chegados a um certo termo somente na época de Nero, na qual se nota a colocação, em grande escala, de estatuas votivas e de homenagem. Nas últimas estão mencionados muitos ex-oficiais da "Legio III Gallica", que estava estacionada na Fenícia. Moedas heliopolitanas da época de Philippus Arabs mencionam também as legiões V e VIII. Tudo foi interrompido pelo Imperador Constantino (324 a 337) que proibiu aqui, como em outros lugares, o "culto licencioso" de Venus-Astarte. Eusebio escreveu na sua biografia de Constantino: "Em Heliópolis na Fenícia, o culto de Venus tomou a forma de práticas lascivas. Homens e mulheres deitaram-se juntos em honra à deusa desavergonhada; maridos e

pais permitiram à suas esposas e filhas prostituírem-se em público, para agradar Astarte". Este culto somente foi suprimido definitivamente no reino do Imperador Teodósio (347 a 395).

Na construção dos templos de Heliópolis, o Império Romano mobilizou todos os recursos da sua engenharia. Para suportar as 54 imensas colunas do templo de Jupiter, de 20 ms de altura com 2,20 ms de diâmetro cada, era necessário elevar uma plataforma de fundamento verdadeiramente ciclopico. Os blocos de pedra deste fundamento mediam cerca de 9 x 4 x 3 ms, destacando-se três blocos de cerca de 19 x 4 x 3 ms — a metragem cúbica de um bom apartamento — pesando cada, cerca de 750.000 ks, provavelmente as pedras mais pesadas já usadas numa construção. Existem provas de que nunca foi completada, mesmo assim era uma acropole impressionante. Uma grande escada subia para os propíleus monumentais, cujo teto es-

tava carregado por 12 colunas, e flanqueado por duas torres. Os propíleus davam entrada a um pátio hexagonal rodeado por arcadas com o total de 64 colunas. Outro grande portal abria-se para o Grande Pátio, de 135 ms de comprimento e 113 ms de largura, cercado de exedros e nichos, as fachadas adornadas de colunas e de colonadas, cujo teto suportava inúmeras colunas monolíticas de granito rosa do Egito, na altura de 7 ms.

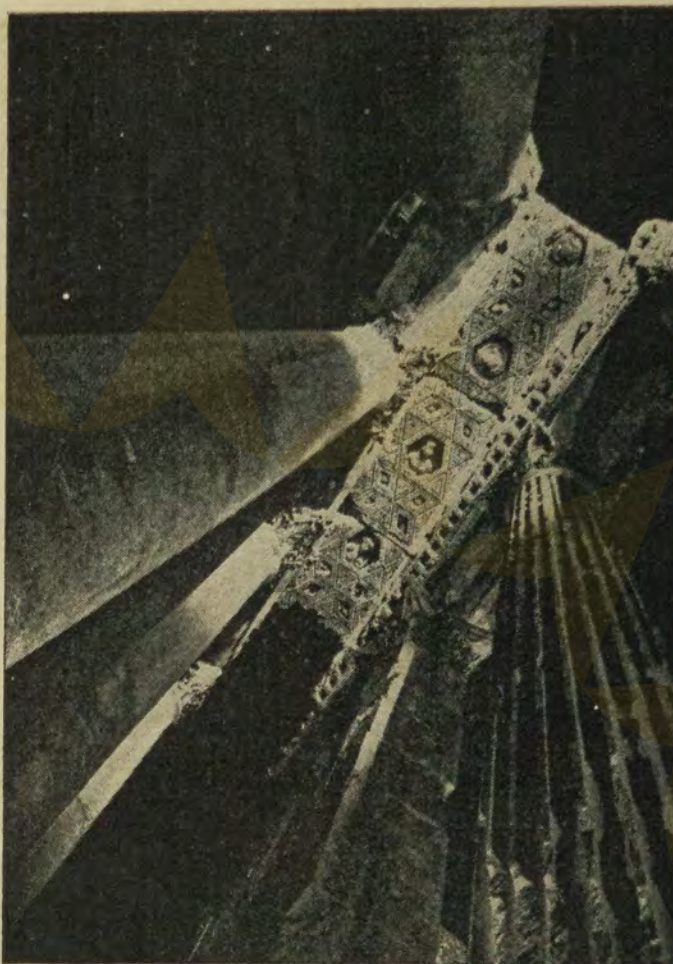
Um altar e uma outra construção sacra elevaram-se no pátio, em cujo lado ocidental uma escada monumental subia para o templo de Jupiter. Ao sul encontrava-se o templo de Venus, talvez o monumento mais formoso, até hoje conhecido, da arquitetura romana.

Fora da acropole havia o templo de Mercúrio e outro santuário menor, provavelmente também de Venus, pois no tempo de Teodosio ali foi consagrada uma igreja dedicada à Virgem Maria. O mesmo imperador mandou construir uma basílica em honra de Santa Barbara, no Grande Pátio, demolindo as construções ali existentes, como também uma parte da fachada do templo de Jupiter para usar os materiais e a escada monumental, à qual a basílica encostava.

Em 634, Heliópolis caiu nas mãos dos Árabes e durante séculos era palco de incessantes lutas, nas quais participavam, em 1176, os Cruzados.

A acropole foi transformada em fortaleza, e no século 13 elementos dos templos serviram para a construção das muralhas as quais quebradas colunas, deram maior estabilidade. Uma grande mesquita foi construída inteiramente de pedras retiradas dos antigos santuários. Em 1516, a fortaleza de Heliópolis foi tomada pelos Turcos.

A Beqaa é região de terremotos que já desde tempos antigos devem ter causado a devastação dos monumentos. Temos notícia de terribes movimentos sísmicos que sacudiram a terra em 1158, 1203, 1664 e 1750. O pior desastre registrou-se em 1758, quando a terra tremeu durante 27 dias, deixando em ruínas a acropole — construída para sobreviver os séculos. Em 1898 começaram os trabalhos de restaura-



Templo do Baco, Baalbeck, Libano, detalhe do teto.

ção do aspecto antigo dos monumentos, quando grande parte das construções árabes foi demolida. Dois fatos ajudaram à preservação dos monumentos, ou, pelo menos, dos seus elementos arquitetônicos: a fortaleza usou em grande parte as construções e muralhas dos templos "in situ" e o lugar foi explorado somente em pequena escala como pedreira, em contraste com outros monumentos (Memfis) que desapareceram quase por completo.

Assim havia uma possibilidade de poder reconstruir o antigo conjunto pela técnica da anástilose, desmontando as construções secundárias e restaurando os elementos arquitetônicos no seu lugar original. Estes trabalhos começaram em 1931 com o desmantelamento das ruínas da basílica de Teodósio que em diversas épocas tinha sido aumentada e alterada.

Foi então, que apareceram os indícios da segunda construção sacra no Grande Pátio, ainda mal definida.

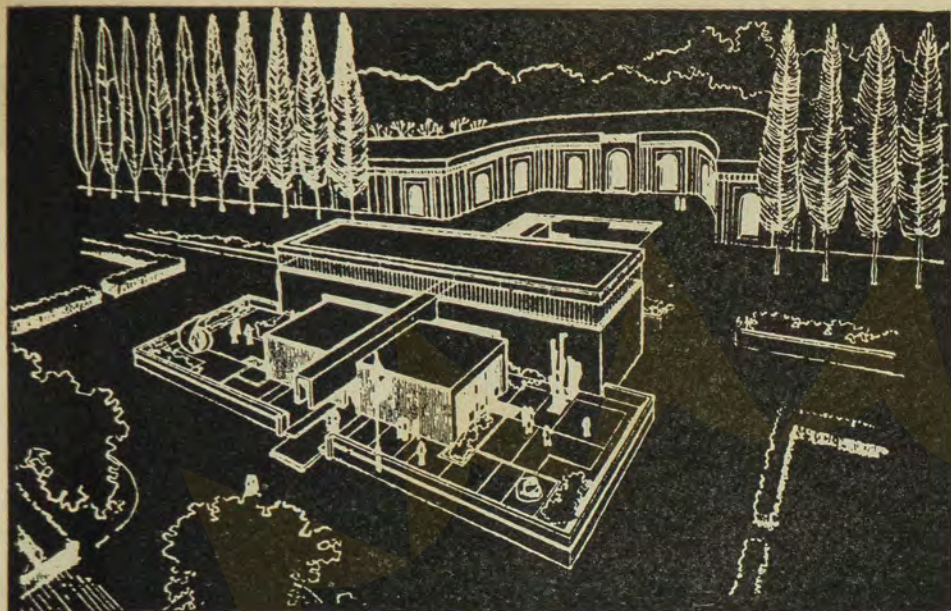
Atualmente prosseguem os trabalhos de anástilose no templo de Ju-

piter e nas colonadas do Grande Pátio. Frisos e muros, derrubados pelos terremotos ou usados em construções secundárias, estão sendo estudados, remontados e colocados nos devidos lugares. A muralha da fortaleza, composta indiferentemente de arquitraves, colunas e outros elementos antigos, está sendo lentamente desmontada, e começou o trabalho de reclamação das colunas caídas.

Ao mesmo tempo era necessário conservar as partes ainda em pé que ameaçavam de ruir, como o famoso lintel do portal do templo de Venus, erroneamente chamado de Baco por causa das cenas de bacantes esculpidas em vários lugares.

Ainda falta muito para concluir os trabalhos que talvez nem terminarão neste nosso século.

Mesmo em ruínas, porém, mutilado e alterado, o conjunto de templos da acropole de Baalbeck — da Cidade do Sol — é um dos exemplos mais impressionantes da arquitetura sacra do Império Romano.



Desenho do novo pavilhão do Brasil, na Bienal de Veneza. Projeto do arq. Henrique E. Mindlin.

O Brasil em Veneza • Mesmo sendo a Capital das artes plásticas contemporâneas cada dois anos, quando realiza suas Bienais, o Brasil, em contrapartida, estava sempre tão mal acomodado em sua coirmã, a Bienal de Veneza, que confrangia aos visitantes, a nossa indignância de espaço, naquela importante mostra européia. Só agora o Brasil conseguiu sua sede própria na Bienal de Veneza. O primeiro terreno oferecido, ocupando a própria ponte que liga as duas áreas dos jardins públicos, não foi aproveitado, embora o projeto inicial tivesse sido aproveitado. O segundo terreno ficava atrás do pavilhão de Israel, ao longo do canal, sendo então feito novo projeto que afinal não foi aprovado visto que conflitava com duas enormes árvores. Oferecido um terceiro local, de situação excepcional: o eixo da ponte já referida e do Pavilhão da Cidade de Veneza.

O pavilhão brasileiro, projeto do arq. Henrique Mindlin, está composto de três partes distintas: uma ampla esplanada ajardinada, com 250 m², para exposição de escultura ao ar livre; uma primeira sala menor, para gravuras e a sala principal, para pinturas. Com a finalidade de reduzir o calor das duas salas, serão ligadas por um elemento de ventilação suspenso, de concreto aparente. Como não haverá iluminação elétrica nos jardins da Bienal, a iluminação da sala de gravuras será feita por paredes envidraçadas e a sala de pintura será realizada por elementos verticais pré-fabricados, com vidros especialmente desenvolvidos para esse fim.

Merece louvor especial, o conselheiro Mário Dias Costa, chefe da Divisão Cultural e de Informações do Itamarati, o qual num esforço e com zelo funcional mais que excepcional, conseguiu dar ao Brasil um pavilhão digno de nota, mostrando ao mundo a posição que nosso País ocupa no campo da arte e da arquitetura contemporâneas.

L'Atelier • Dando uma nova orientação e apresentando nova linha de móveis, l'Atelier vem de inaugurar suas novas instalações na Capital paulista, na sofisticada Rua Augusta, 1781. O arq. Jorge Zalsupin, seu diretor, lavrou um grande tento, oferecendo ao País uma galeria de móveis digna dos maiores e mais adiantados centros da Europa e da América.

Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo • Este Museu nasceu de uma velha ideia do Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, em formar um museu de arqueologia clássica em nosso País. Consultando autoridades competentes no assunto, esse plano resultou na autorização da Reitoria da U. S. P., em construir-se na Cidade Universitária um amplo centro de estudos arqueológicos, históricos e artísticos de todas as civilizações antigas.

Para que se concretizasse esse plano e prosseguissem os entendimentos já iniciados pelo Sr. Matarazzo Sobrinho, a Reitoria criou uma Comissão organizadora, designando os seguintes membros: Presidente Prof. Sergio Buarque de Holanda, Prof. Euripedes Simões de Paula, Dr. Paulo Duarte e Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho.

O Museu de Arte e Arqueologia inaugura-se oficialmente com uma exposição de 534 peças arqueológicas cedidas pelo Governo Italiano, constituindo o seu acervo inicial, com obra de diversas civilizações mediterrâneas.

A coleta dessas obras foi feita e organizada pelo Professor Claudio Pellegrini Sestieri — Superintendente e Diretor do Museu Pigorini de Roma.

As 15 entidades italianas que participam desta colaboração são: Museu Nacional Romano, Museu Villa Giulia, Ostia Scavi, Antiguidades do Palatino e Forum Romano, Museu Arqueológico de Ancona, Antiguidades da Emilia e Romagna, Antiguidades da Etrúria, Museu de Nápoles, Antiguidades da Sicília Ocidental, Antiguidades da Calábria, Antiguidades de Apúlia, Antiguidades de Turim, Antiguidades de Veneza e Museu Pigorini.

As obras constam de diversas épocas e civilizações: itálicas, etruscas, itálicas, grego-romanas, e também da pré-história da idade do bronze, etc.

Helou Mota, secretária da Comissão do Museu de Arte e Arqueologia da U. S. P., remeteu-nos os seguintes informes referentes ao mês de junho:

Chegou a esta capital no dia 15, procedente de Lima, o Prof. C. P. Sestieri, diretor do Museu Pigorini, da Cidade Eterna.

O ilustre arqueólogo, que esteve até agora em Lima (Cuzco) fazendo escavações a convite do Governo peruano, veio a esta cidade a fim de inaugurar o Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo o Primeiro Museu de Arqueologia Clássica do Brasil.

O Prof. Sestieri é diplomado em Letras pela Universidade de Roma, superintendente das Antiguidades de Salerno e Potenza, membro da Missão Arqueológica em Malta, sócio honorário do Instituto Etrusco e Itálicos, trabalhou em pesquisas arqueológicas em Lemmo, Buntino, Bolonha, Durazzo, Metaponto, Paestum, Veglia, Palinuro e outros lugares. É autor de muitas publicações sobre pré-história e críticas sobre arte antiga.

O Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo deve ao Prof. Sestieri toda a coleta das obras, no total de 534 peças, o seu acervo inicial, e executará a estrutura preliminar da organização desse Museu, inaugurado no dia 25 de junho, no prédio da Reitoria (saguão) na Cidade Universitária.

Já foi distribuído o catálogo n.º 1 desta nova entidade, com o histórico e a relação das peças e respectivas proveniências. Publicamos fotografias de duas peças.



- 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



Óleo de Arnaldo Ferrari.

Museu de Arte Religiosa • Com a presença do senhor Vinício Stein de Campos, representando o prof. Ataliba Nogueira, secretário da Educação, do prefeito de Itu, dr. João Machado Fonseca, do coronel Benedito Maia de Almeida, comandante do Regimento Deodoro, do doutor juiz de Direito Pestana Franco, do sr. Brasil Bandechi, diretor do Museu Militar, de autoridades civis, militares e eclesiásticas e de numerosa assistência, foi solenemente inaugurado no salão nobre do Colégio Nossa Senhora do Patrocínio o Museu de Arte Religiosa e de Música Sacra "Padre Jesuíno do Monte Carmelo". Durante a cerimônia tocou a orquestra sinfônica de Capivari. O prof. Benedito de Toledo Lima discorreu sobre a personalidade do padre Jesuíno.

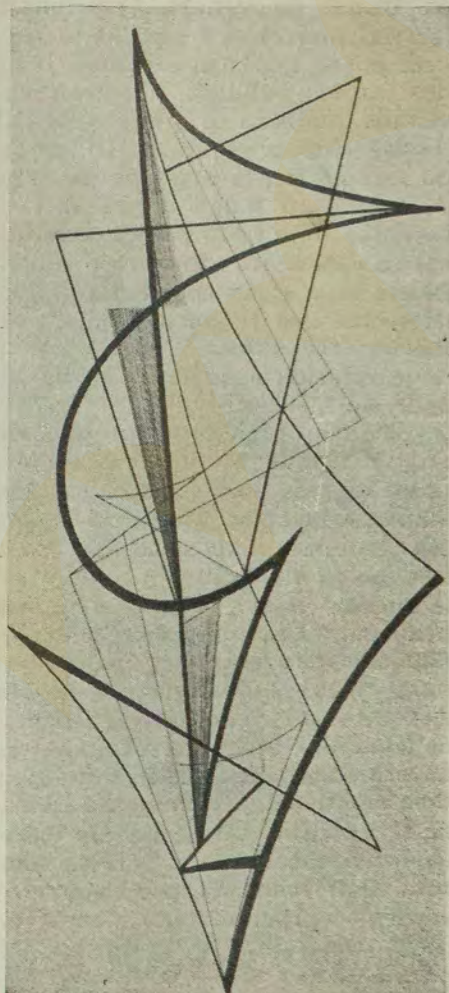
Associação Mineira de Artistas Plásticos • Na Galeria Atrium, em São Paulo, estão expondo desenhistas, gravadores e pintores que integram a Associação Mineira de Artistas Plásticos. São eles: Yara Tupinambá, Estevão José de Sousa, Inimá de Paula, Herculano Campos, Jarbas Juarez Antunes, Sara Ávila de Oliveira, Wilde Damaso Lacerda, Ildeu Moreira, Nely Frade, Vicente Abreu, Haroldo Matos, Ione Fonseca, Maria Helena Andrés, Mário Silésio, Petrônio Bax, Celso Renato, Chanina Schemberg, Alvaro Apocalipse e Nelo Nuno Rangel.

Maria Imaculada • Reunidos a diretoria, o corpo docente e os alunos da Escola Maria Imaculada, dos Padre Oblatos em Santo Amaro, Sua Eminência o Cardeal Dom

Carlos Carmelo benzeu a estátua de Maria Imaculada erigida na fachada do prédio.

A estátua de cimento, com 5 metros de altura, é de autoria da escultora austriaca Annie Galitzin, formada pela Academia de Belas

Anatol Wladyslaw, "Desenho Trigonométrico".



Artes de Viena, aluna de Wotruba e de Despiu. A estátua foi moldada primeiro em argila, com estrutura de ferro e base de gesso. O modelo definitivo foi revestido com uma mistura de cimento e mármore. Annie Galitzin, radicada em São Paulo, dirige uma escola-stúdio de escultura, inaugurada em 1959. Sua técnica é de escultura maciça e fechada, geralmente antropomórfica.

Os Prêmios do XIII Salão Paulista • Coube ao pintor Carmelio Cruz o 1.º Prêmio Governador do Estado; o 2.º, foi atribuído à desenhista e gravadora Miriam Chiaverini. O Prêmio Viagem pelo País, foi outorgado ao gravador Odetto Guerisoni. A Grande Medalha de Ouro foi conquistada por Lothar Charoux, e as pequenas medalhas de ouro pelos pintores Ismênia Coaracy e Ubirajara Ribeiro.



Museu de Arqueologia da Universidade de São Paulo, "Testa nativa", Arte popular, Carsoli.

Exposições em São Paulo • Na Galeria Astréia: Tapetes do estúdio Douchez-Nicola, segundo cartões de Aldemir Martins, Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Di Cavalcanti, Danilo di Prete, Fernando Lemos, Fernando Odriozola, Jacques Douchez, Maria Leontina, Milton Dacosta, Norberto Nicola, Roberto de Lamonica, Wega Nery, Yolanda Mohalyi; exposições individuais de Arcangelo Iannelli, Niobe Xandó, Leopoldo Reimo, Maria Antonieta de Sousa Barros e Zorávia Bettiol. Na Galeria São Luís: Individuais de Flexor, Reolo, Gerda Brentani e Tomás Ianeili.

neili. Na Galeria Solarium: Individuais de Fernando Odriozola e Heinz Kühn. **Na Galeria Seta:** Individuais de Marysia, Sheyla Branigan, Nicolas Vlavianos, Luiza Cunha, Adelaide Sampaio, Bassano Vaccardini e Francisco Amendola. **Na Casa do Artista Plástico:** Retrospectiva de Gomide. **Na Mobilínea:** Individual de Dália Antonina. **No Clube Escandinavo:** Individual de Moby. **Na Galeria La Ruche:** Acervo; exposição Individual de Ricardo Rubio. **No Clube Transatlântico:** Individual de Heinz Budweg. **Na Galeria Selearte:** Individual de Wagner de Castro. **Na Dearte:** Individuais de Camila Cerqueira César, Anna Morrone e Lucília de Toledo Mezzótero. **No Museu de Arte Contemporânea:** Parte do acervo: Exposição "Phases". **Na Galeria Atrium:** Individual de Antônio Bandeira; coletiva dos artistas mineiros. **No Instituto de Arquitetos do Brasil:** Móveis da OCA; tecidos de Elizabeth Wilhelm; coletiva de Tomie Ohtake, Maria Célia, Rebolon Gonzales, Odriozola, Raimundo de Oliveira, Wesley Duke Lee, Cordeiro, Toyota e Heinz Kühn. **Na Projet:** Individual de Pedro Tomiya.

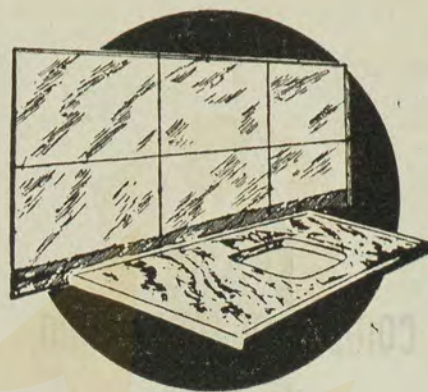
Exposições em Campinas • Na Galeria Aremar: Individuais de Giuliana Pedrazza e Biojone. **No Centro de Ciências, Letras e Artes:** Individual de Geraldo de Sousa.

Exposições no Rio • Na Galeria Bonino: Individuais de Jenner Augusto e Wega Nery. Na Galeria Vila Rica: Individual de desenhos de Rubens Gerchman. **Museu de Arte Moderna:** Acervo. **Na Petite Galerie:** Individual de Santiago Americano Freire. **Na Galeria Stern:** Gravuras de Dora Basílio. **Na Galeria Goeldi:** Coletiva de diversos artistas. **Na Barcinsky:** Individual de Zé Inácio.

Exposições em Belo Horizonte • Na Galeria Grupiara: Individual de Estêvão José de Sousa. **No Instituto Brasil-Estados Unidos:** Individual de Elinor Halle, adida cultural daquela entidade.



Dália Antonina, "Mulheres no campo", óleo, 1964.



MARFINITE

*um novo material
para o sempiterno
problema de
revestimento
e acabamento de
superfícies.*

MARFINITE — Produtos Sintéticos Ltda., coloca à disposição de arquitetos, decoradores e construtores, esta revolucionária pedra, em resina reforçada e que além das propriedades de resistência mecânica, aos ácidos e ao calor possui notável aparência, emprestando ao ambiente sugestivo aspecto.

MARFINITE é oferecida em 4 cores marmorizadas: cinza, azul, verde e rosa.



RUA COSTA AGUIAR, 590
FONE: 63-4750
SAO PAULO



Construção
de edifícios
comerciais,
industriais e
residências

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

Exposição "Phases" • Realizou-se no Pavilhão Armando Arruda Pereira, no Parque Ibirapuera, a Exposição PHASES, organizada pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em colaboração com a Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. A respeito desse movimento internacional dedicaremos artigo no próximo nú-



Sioin Albano, "Macumba", gravura, 1953.

mero de HABITAT. Queremos agora apenas divulgar os nomes dos expositores: Pierre Alenchinsky, Enrico Baj, Robert Benayoun, Suzanne Besson, Guido Biasi, Osvaldo Borda, Jacques Brunius, Carl Buchmeister, Miguel Caride, Marie Carrier, Alik Cavaliere, Victor Chab, Henriette de Champrel, Corneille, Adrien Dax, Gianni Dova, Oyvind Fahlstroem, Wilhelm Freddie, Roland Giguère, Henri Ginot, Alberto



Nicolas Vlavianos, "Icaros", escultura em ferro soldado, 1964.

ORQUESTRA FILARMÔNICA DE SÃO PAULO / Menotti Del Picchia em "A Gazeta" • A criação da nova Orquestra Filarmônica de São Paulo obedece a um critério que lhe dará grandeza e estabilidade. Uma orquestra — corporação musical que possa emular com a de Londres, com a sinfônica de Filadelfia, afinal, com as grandes e famosas orquestras do mundo, necessita ter uma base financeira de tal solidez que se emparelhe a de qualquer organização industrial de relevante vulto. Se quiser sobreviver, sair da experiência diletante para se transformar numa coisa permanente — centro de cultura e recreação musical, escola formação de verdadeiros músicos, ponto de atração de celebridades internacionais — precisa ter uma sustentação de renda que ascenda a dezenas de milhões. Será com o resultado do investimento do seu patrimônio em empresas rentáveis e na coleta de bilheterias, dotações oficiais, que encontrará fundos para suas enormes e mensais despesas. A experiência mostra que as mais generosas tentativas, mesmo de organizações de incontestável valor artístico, vão pouco além de heróicas aventuras. Já tivemos, no gênero, como os recitais do "Caeré", apresentações magistrais, coroados seus triunfos por entusiasmo de público e louvação de crítica, mas fechadas as contas, os deficits levaram ao desânimo os corajosos mas diletantes empresários. Pena. As noitadas que esses espetáculos nos deram ficaram inesquecíveis.

Para a formação da nova Orquestra levam seus organizadores — que não são empresários profissionais mas homens dotados de espírito público e entusiasmo pela cultura e pela arte — planos baseados em passadas experiências. Um alto critério prático, assegurado por técnicos e financistas, preside a criação da Orquestra Filarmônica de São Paulo cuja vivência já está assegurada pela espontânea aceitação que teve a empreitada. Mais de cem milhões de cruzeiros, através das dotações das várias categorias de sócios, já estão mobilizados para garantir a constante dos fundos necessários a instalações e sobrevivência dessa notável realização cultural. Em todos os meios artísticos de São Paulo generosa empreitada vem recebendo entusiástica aceitação.

Num elegante coquetel organizado no magnífico anfiteatro da Fundação Armando Álvares Penteado, se reuniram numa espécie de antecipada inauguração da Orquestra sendo, então, exposto o plano e documentado o admirável grau de organização por ela alcançado.

Gironella, Karl-Otto Goetz, E. F. Granell, Guy Hallart, Philippe Haucorne, Ragnar von Holten, Konrad Klapheck, Bin Kondo, Jacques Lacombez, Robert Lagarde, Juan Langlois, Wesley Duke Lee, Carlos Lesca, Lea Lubin, Zbigniew Makowski, Remo Martini, Andrej Meissner, Jean-Marc Meloux, Fernando Odriozola, Nestor Pellegrini, Martha Peluffo, Hans Meyer-Petersen, Mario Persico, Rogelio Polesello, Reinhoud, Bernard Réquichot, Carl-Frederik Reuteswager, Paul Revel, Tytus Sas, Catherine Seghers, Júlio H. Silva, Claude Tarnaud, Michael Todd, Toyen, Jean-Pierre Vielfaure, Yoshitome e Jacques Zimmermann.

Compreende pois a Exposição PHASES cerca de duzentas unidades de cinquenta artistas da Nova Figuração, quase todos radicados em Paris, sede do Movimento, nascido em 1952. Integram-no quatro brasileiros: Yoshitome, Bin Kondo, Odriozola e Wesley Duke Lee.

Esta exposição já foi mostrada em Buenos Aires. O grupo edita em Paris a revista mensal do mesmo nome, sendo que existem mais, no estrangeiro, outras que obedecem ao mesmo espírito. São: "Il Gesto", de Milão; "Boa", de Buenos Aires; "Edda", de Bruxelas; e "Documento-Sud", de Nápoles.

Waldemar Amarante, "São João".



Arthur Luiz Piza.

Origem e Desenvolvimento da Pintura Moderna • Com a conferência proferida pelo crítico Theon Spanudis, se encerrou a 17 de junho o curso patrocinado pela Divisão de Difusão Cultural da Reitoria da USP e organizado pelo MAC sobre a Origem e o Desenvolvimento da Pintura Moderna. Spanudis falou no auditório da Biblioteca Municipal de São Paulo sobre Cézanne, Gauguin e Van Gogh.

Atividades do Museu de Arte Contemporânea • Além dos empreendimentos já citados em outros locais desta seção divulgadora, cumpre registrar ainda as seguintes tarefas desenvolvidas pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: A instalação, em Curitiba, da Exposição do Jovem Desenho, mostra itinerante já apresentada em Campinas, São Paulo e Belo Horizonte. A organização do Salão Nacional da Jovem Gravura, cujas inscrições se encerraram a 1.º de julho. Abriga todos os gravadores de menos de 36 anos de idade, recebendo porém apenas trabalhos recentes (de 62 para cá). Serão oferecidos prêmios em dinheiro, no total de quase meio milhão de cruzeiros para os cinco colocados em primeiro lugar segundo o parecer do júri constituído por um artista gráfico, um crítico (ambos eleitos por maioria dos inscritos) e pelo prof. Walter Zanini, diretor do MAC. Esta entidade comunica que já chegou a escultura "L'homme fertile", que o escultor grego Vlavianos, de Paris, doou ao MAC. Está prestes a inaugurar-se a Exposição de Arquitetura da Finlândia, organizada pelo Museu de Arquitetura de Helsinki. Já chegou especialmente para a cerimônia o sr. Teuvo Aura,

"C. I. P."

Papéis
Heliográficos
e Vegetais

Máquinas
Heliográficas

COMPANHIA INDUSTRIAL POLITÉCNICA

AV. PROF. CELESTINO
BOURROUL, 730 — FONE:
52-1229 — CX. POSTAL, 7515
END. TEL. "HELIOCIP"
SAO PAULO



Incorporação

Administração

Vendas

Edifícios

em

Condomínio

SÃO PAULO — SANTOS

SÃO VICENTE



**ADMINISTRADORA DE
IMÓVEIS LTDA.**

Rua Major Sertório, 349

6.º andar - Tel.: 35-7155

SÃO PAULO

do conselho municipal daquela capital, acompanhado pelo arquiteto Bengt Lundsten, que está montando o certame no MAC. Simultaneamente com a Exposição PHASES, o MAC apresenta ao público uma série de unidades importantes de seu acervo, tais como telas de Chagall, Manassier, Poliakoff, Carrá, Kandinski, Jean Arp, Max Ernst, Portinari, Guignard, Malfatti, Zanini, Rebolo e Bonadei.



Marysia, "Gato".

Braque e Derain • Nesta época de Pop Art, a Public Education Association de Nova Iorque realizou em local adrede uma coletiva de Braque, apresentando desenhos, gravuras, telas e esculturas de todas as suas fases. Já em Marselha, por ocasião de mais um aniversário de Derain, foi organizada uma retrospectiva dando ênfase principalmente ao seu período fauvista.

A França na Bienal de Veneza • Constitui o núcleo concêntrico do contingente francês remetido para Veneza o conjunto de quatro azes: Roger Bissière, Júlio Gonzales, René Bro e Bernard Dufour. E, como reforço esculturas ainda, mas de Iputeguy.

Van Gogh no Guggenheim • O Museu Salomon Guggenheim, em Nova York, mostrou numa de suas espirais um conjunto colossal de Van Gogh, constando de diversas temporadas. Para isso foram reunidas unidades não só de museus europeus e americanos, como também de colecionadores particulares do mundo inteiro.

Movimento Artístico em Paris • Comemorou-se solenemente o 75.º aniversário do Salão dos Independentes. Esta cidade dará ênfase principalmente em Montmartre à comemoração do primeiro centenário de nascimento de Toulouse-Lautrec. Conquanto as cerimônias principais venham a ser em Albi, como quase toda a temática é da vida noturna parisiense, o interesse pelas festividades lautrequianas cresce à medida que se sabe dos preparativos.

Realizou-se a Primeira Bienal de Escultura. Teve êxito o recente Salão de Maio, com participação inclusive de veteranos da Escola de Paris. O agente de Picasso nesta cidade remeteu para uma exposição em Hamburgo, no Museu de Artes e Ofícios, 143 cerâmicas do mestre do castelo de Vauvenargues. Parte do conjunto ora exposto no Instituto de Arte Contemporânea de Boston, constante de 130 unidades de Julius Bissier, foi remetido por um colecionador parisiense.

Dominou este ano o Salão de Maio de Paris a Nova Figuração (a qual dedicamos artigo especial no penúltimo número de HABITAT). E predominou nessa Nova Figuração a tendência surrealista, como no Grupo PHASES. Além de trabalho dos veteranos Max Ernst, Giacometti e Miró, trabalhos de Singer, Soulages, Dufour, Corneille e Poliakoff.

Exposição brasileira na Alemanha

• No Museu Municipal de Oldenburg foi apresentada uma coletiva de gráficos brasileiros. Consta de trabalhos dos nossos melhores gravadores, ou sejam: Lívio Abramo, Edith Behring, Sérvulo Dourado, Roberto de Lamônica, Anna Letycia, Fayga Ostrower, Rossini Perez, Arthur Luís Piza e Isabel Pons.

Exposições em Cordoba • Recebemos os catálogos das exposições individuais de Bianchi Dominguez na Galeria Arcaida, e de Battle Planas, na Galeria Feldman.

Exposições em Portugal • A nova Galeria Divulgação, de Lisboa, apresentou recentemente a exposição individual de Carlos Calvet, e a exposição coletiva de 12 artistas, referente a trabalhos de Amândio Silva, Ângelo de Sousa, Armando Alves, Augusto Gomes, Manuel da Assunção, Dórdio Gomes, Gastão Seixas, Jorge Pinheiro, Júlio Resende, Luís Demée, Martins da Costa e Adelino Sousa Felgueiras.

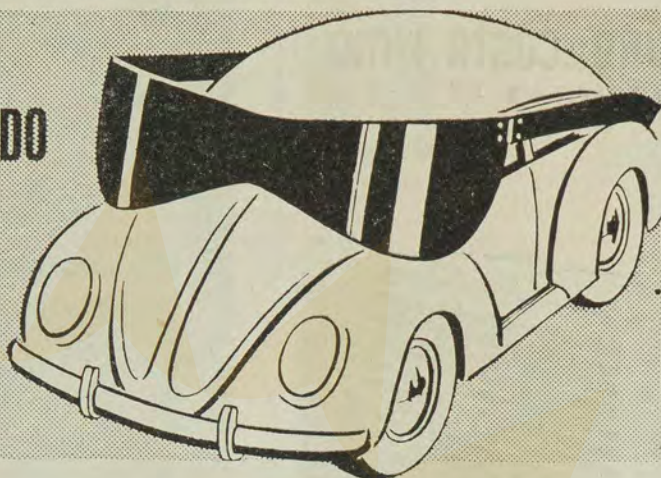
Casa do Brasil, em Roma • Após a exposição de Archangelo Con-

Arcangelo Ianelli, óleo, 1963.



NOVIDADE PARA SEU CARRO!

**PARA DIRIGIR SEM O PERIGO DO
OFUSCAMENTO
PROVOCADO PELOS FARÓIS...**



EQUIPE SEU CARRO com ANTI-OFUSCANTES DE ACRÍLICO ÓTICO VERDE-AZUL FUMÊ



• para o espelho retrovisor • para o quebra-sol
que reduzem de 85% a luminosidade dos raios
luminosos (faróis de outros carros, sol, etc.)

ÚTEIS DE DIA OU DE NOITE

Fáceis de colocar, sem parafusos e sem substituir os acessórios originais. Fixados por simples encaixe.

Tipos especiais para DKW - Simca - Karman Ghia - Aero Willys 63
e modelo Universal para todos os carros nacionais e estrangeiros.

Produto patenteado e fabricado pela

Ind. e Com. de Peças e Acessórios de Automóveis "Trimol" Ltda.

A VENDA NAS BOAS CASAS DO RAMO

te, trabalhos de Ione Saldanha, com apresentação crítica de Jaime Maurício. Com a exoneração do embaixador Hugo Gouthier de Oliveira Gondim, que organizara no Palazzo Doria Pamphilli a galeria de arte, ignoramos se prosseguirão ou não as exposições.

XIII Salão Paulista de Arte Moderna • Realizou-se na Galeria Prestes Maia o XIII Salão Paulista de Arte Moderna, organizado pelo Serviço de Fiscalização Artística da Secretaria do Governo, setor Conselho Estadual de Cultura. Os trabalhos de seleção e premiação estiveram a cargo dos seguintes jûris:

Pintura: Aldo Bonadei, Geraldo C. Décourt, Leopoldo Raimo, Aldemir Martins, Norberto Nicola. **Escultura:** Roque De Mingo, Vicente Di Grado, Rafael Galvez, Jûlio Guerra, Lélío Coluccini. **Arte Decorativa:** Maurício Nogueira Lima, Norberto Nicola, Roque De Mingo, Rafael Galvez, João Clodomiro B. de Abreu, Maurício Nogueira Lima, Arnaldo Furquim Paoliello, Rodolfo Ortemblad Filho. Houve uma sala especial, de homenagem póstuma a Waldemar Ama-



Rebolo Gonzales.

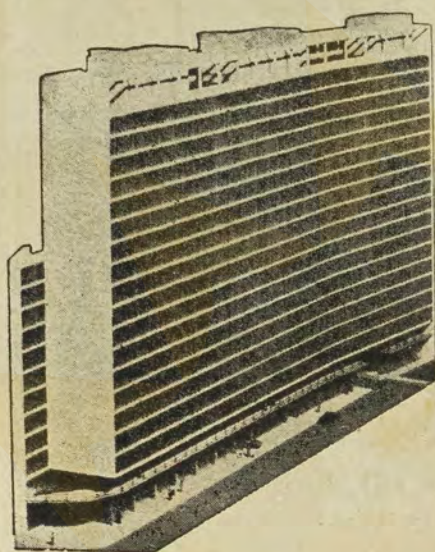
rante, falecido há onze anos. Apresentação dos seus seguintes trabalhos: "São João", "Pirituba", "A Cêrca" e "A Estrada". Foi pintor, ceramista e ilustrador. **Trabalhos expostos na secção de pintura, dos seguintes artistas:** Adelaide Sam-

paio, Agi Straus, Aldo Bonadei, Alberto Aliberti, Amélia Bauernfeldt, Anderson Fabiano, Antônio Augusto Marx, Alfonso Scaldaferrro, Alfons Engling, Angela Maria de Oliveira Leite, Antônio Carelli, Armando Moura, Aurora Karman, Camila Cerqueira César, Carmélio Rodrigues Cruz, David Libeskind, Donato Ferrari, Enéas Dedeca, Ernestina Karman, Eunibaldo Tinoco de Sousa, Eitaro Kawamura, Fausto Angelini, Francisco Amêndola da Silva, Frei David Ruig, Geraldo C. Décourt, Geraldo de Sousa, Gerhard Wilda, Giuliana Pedrazza, Hans Suliman Grudzinsky, Heinz

Desenho de Gerda Brentani.



LAURO da COSTA LIMA
ASSOCIADOS S/C



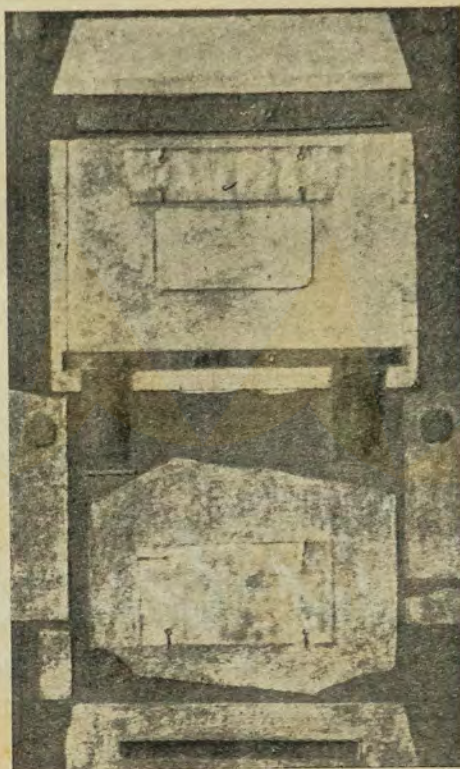
Projeto: Arq. Lauro da Costa Lima

Construção
de edifícios
comerciais,
industriais e
residenciais

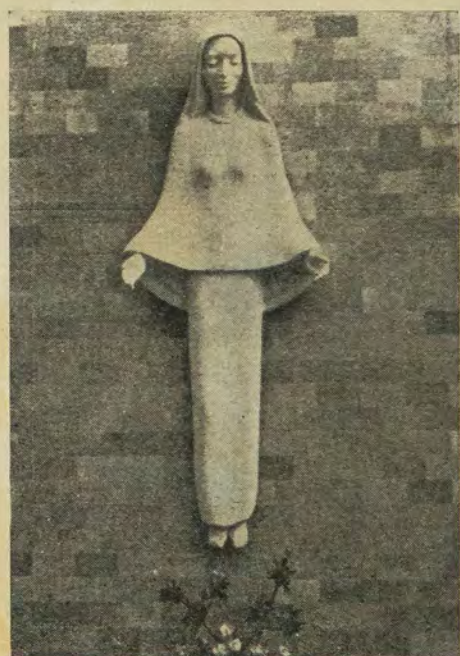
Rua Major Sertório, 349

6.º andar - Tel.: 35-7155

S Ã O P A U L O



Michelangelo Conte, "Monumento a um poeta".



Annie Gatitzin, "Maria Imaculada".

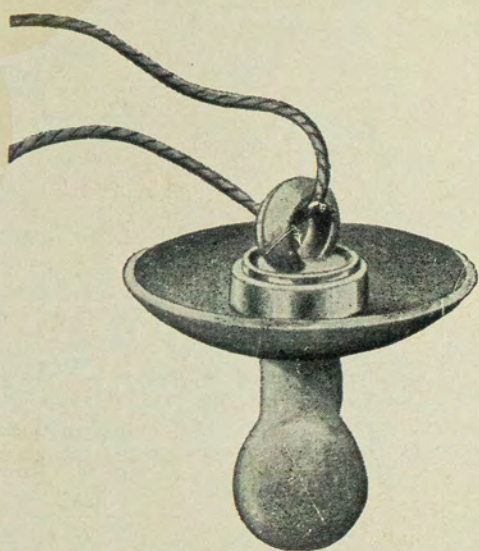
Kühn, Heinz Herbert Wagner, Helene Buchmann, Henry John Katser Crottogine, Hiroyuki Kawano, Ismênia Coaracy, Jandyrá Eamos Waters, Jannik Steffen Pagh, Joel Minervino Linck, João Ciribelli Moreira, José Borges, José Roberto Aguilár, José Inácio, Kazuo Wakabayashi, Kenichi Kaneko, Klara Kaiser, Nicolas Kardos Fris, Luís Amatuzzi, Manuel Joaquim Martins, Maria Helena Mota Paes, Maria Helena Penteado, Maria Heloísa Penteado, Mário Bueno, Mário Zanini, Marlene Rocha, Michico Komatzu,

Mitsutaka Kogure, Nelson Penteado de Andrade, Norma Beltran, Paço Romero, Paulo Becker, Paulo Chaves, Pietro Nerici, Raquel Correia Vaz de Arruda, Roberto Mei, Sepp Benderick, Silvano Vescovi, Suishen Takahashi, Tomás Perina, Tikashi Fukushima, Tomie Ohtake, Ubirajara Ribeiro, Valdeir Oliveira Maciel, Walter Scatolini, Vera Alice Monteiro da Silva Cruz, Yolando Malozzi, Yotaka Toyota, Zorávia Beltiol, Walter Levy. No Setor de Desenho expuseram os seguintes artistas: Antônio Augusto Antunes Neto, Anésia Pacheco Chaves, Antônio Henrique R. Amaral, Chien Kong Fong, Fábio Magalhães, Gontran Guanaes Neto, Iole Di Natale, Juarez Marialva, Tito Martins Daraisi, Leonardo Fontes de Alencar, Lothar Charoux, Maria Vitória Poetzsch, Marina Caram, Odila Mestriner, Ottone Zorlini, Raul Pôrto, Sérgio A. B. Machado. No setor de gravura expuseram os seguintes artistas: Carlos Henrique Lacerda, Dorothy Bastos, Edíria Carneiro, Emanuel Araújo, Hector S. M. Krishnaswami, Izar do Amaral Berlinck, José Luís de Queirós Teles, Lucília de Toledo Mozzótero, Maria Cristina Sardinha, Miguel Angelo Curia, Miriam Chiaverini, Moacir Rocha, Odetto Guersoni, Pétat Seman Cufilat, Regina Scalzilli Silveira, Sara Ávila de Oliveira, Yeda de Magalhães Pimentel, Zita Viana de Barros. No setor de guache expuseram os seguintes artistas: Euclides Barbosa Sandoval, João Evangelista Silveira, Lúcio Moreira, Regina Scalzilli Silveira. Nanquim: Alice Brill, Henrique Rigá, Maria Ana Peretti. Pastel: Naum Alves de Sousa. Tempera: Arnaldo Ferrari, José Eugênio Guimarães Filho, Judith Lauand, Maria Stella Pires de Lima Freitas e Pesce Rosenblit. Escultura: A. Alves de Almeida, Agenor Francisco dos Santos, Braz Odorico Pimentel, Carlos Blank, Clara Lucon, Domenico Serio Calabrone, Donato Ferrari, Eunice Almeida Azevedo, Guiomar da Costa Siqueira, Gustel Friedrich, Hisao Show Ohara, Iole Di Natale, José Demétrio Silva, Karoly Pichler, Maria Judith Terebê Gonçalves, Masumi Tsuchimoto, Paulo G. Vancelotti, Ricardo Cipicchia, Spencer Moraes Pupo Nogueira, Tadakiyo Sakai, Takeo Shimizu, Yolanda Mallozzi. Arquitetura: Décio Tozzi e Luís Carlos Ramos; Gesel Adolfo Himmelstein e Ivan Gilberto Castraldi; Júlio José Franco Alves; Vittorio A. Barone e Bruno A. Da Via. Arte Decorativa: Algacyr Ferreira, Beatriz Simanski, Diana Dorotéia Danon, Eduardo Michael Karol, Eva Fernandes, Habika Farah, Ilka de Araújo Ramos, Ksenija Drobac, Maria Rosina Moraes da Costa, Pesce Rosenblit, Vilma Toyota.

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

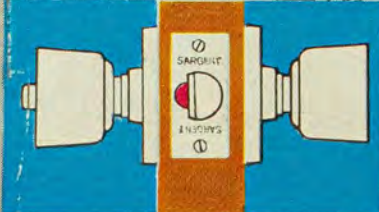
Você não a conhecia? Mas é claro, somente agora estamos colocando a NOVA SARGENT "COPO" no mercado. Ela foi criada para Você que exige e recomenda o que é de melhor e de bom gosto. Veja como Sargent "Copo" é facilmente ajustável à sua mão. Seu desenho é simples mas funcional. Note como sua presença é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



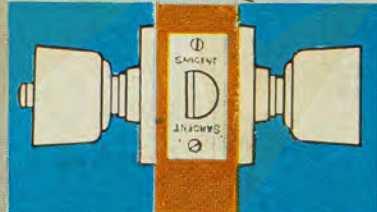
compacto: totalmente embutido. A propósito, você já notou o formato das chaves? É anatômico, têm ampla superfície de apoio e são de liga especial de latão. Sargent "Copo" agora é produzida no Brasil! Sua fabricação obedece aos mesmos padrões de qualidade estabelecidos pela Sargent & Company, New Haven,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



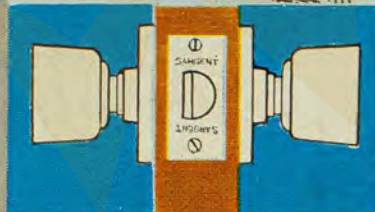
(Veja como ela é ajustável à sua mão)



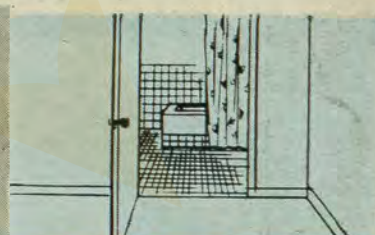
F-4600/1 COPO
PROVIDA DE PINO-TRAVA — PARA PORTAS DE ENTRADA. — Funcionamento: Do lado externo da porta, a fechadura é acionada girando-se, simplesmente, a maçaneta ou usando-se a chave, se o botão da maçaneta interna estiver travado. Do lado interno, é sempre acionada pela maçaneta.



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