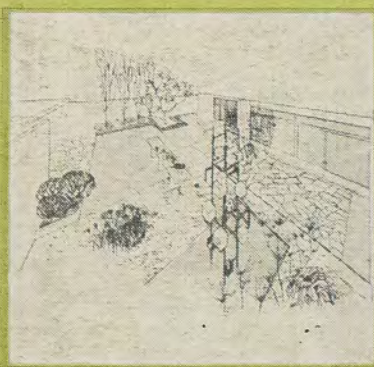


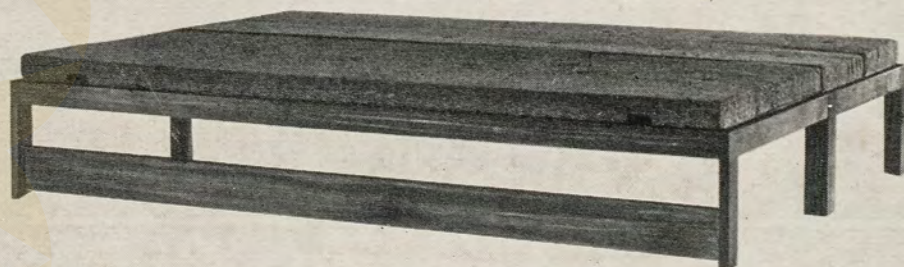
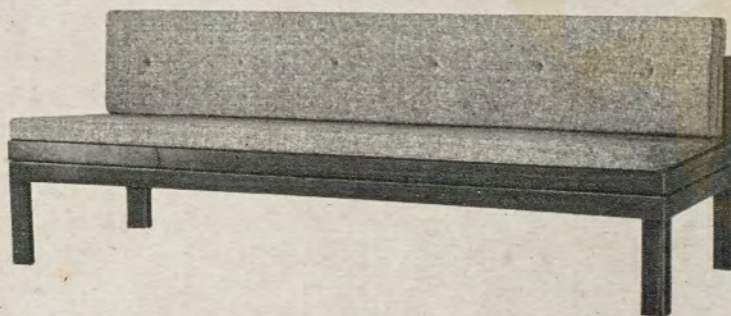
HABITAT

Março/Abril 1964

76

arquitetura - interiores
artes plásticas - artesanato

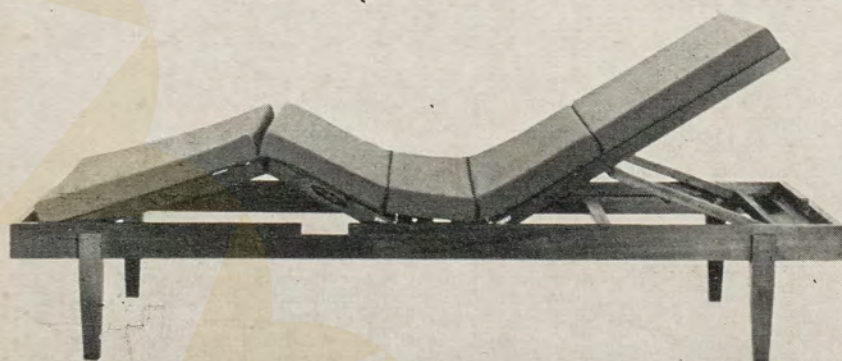




SOC 1
ESP 3

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

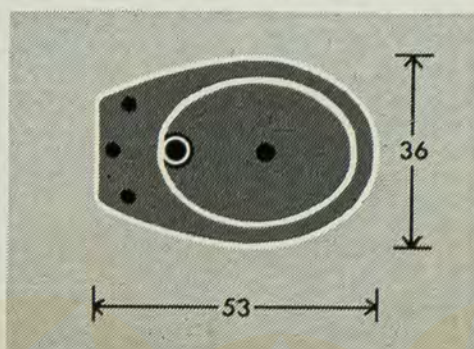
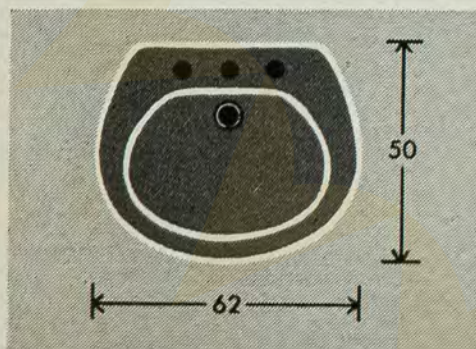
Concessionárias:

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

nôvo conjunto
PAPOUÇA



melhor aproveitamento de espaço nos banheiros atuais



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

CELITE



Um lançamento da

CERÂMICA SANITÁRIA PORCELITE S.A.

Matriz - R. Itapura, 626 - Tel.: 93-1183 - C. Postal 2818 - SÃO PAULO

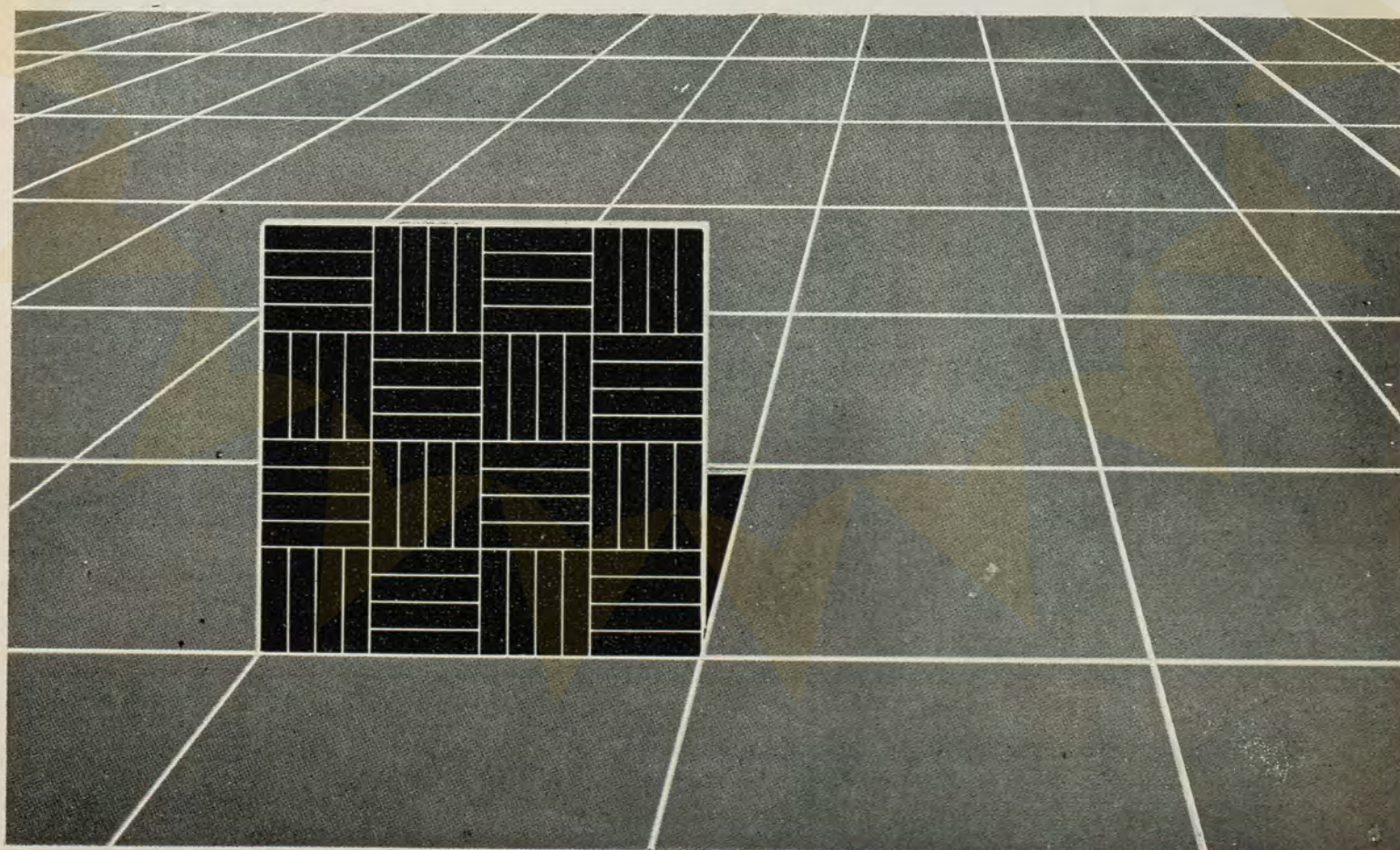
Filial - R. da Assembléia, 11 - 9.º - Tel.: 31-0784 - RIO DE JANEIRO

i



PEDRO KAPOR

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



TACOS INDUSTRIAIS



— 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

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

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



CREMISINI CONSTRUTORA S. A.

CONSTRUÇÃO — ADMINISTRAÇÃO — APARTAMENTOS

CASAS — TERRENOS — TERRAS PARA AGRICULTURA

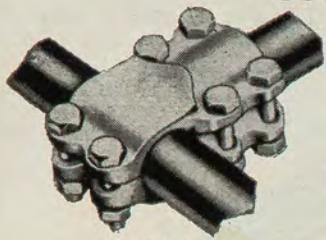
RUA MARQUÊS DE PARANAGUÁ, 66 — FONES: 36-0204 - 36-0604 e 34-6607 — SÃO PAULO

MILHÕES DE PEÇAS EM TODO O BRASIL

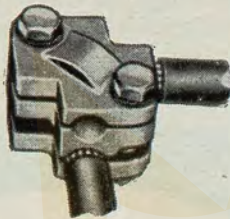
ELTEC

TRADIÇÃO E QUALIDADE

CONECTORES



Tipo C 4-A



Tipo C-5-A

Tipo C 22-A



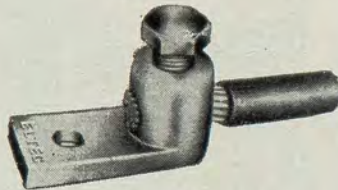
Tipo C1-A



Tipo T 4-3S



Tipo TPA



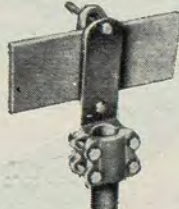
Tipo T 4



Tipo CPA



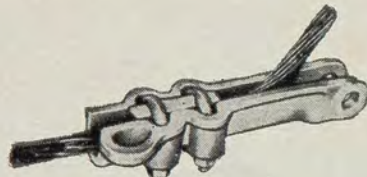
Tipo CPA-F



Tipo C21A



Tipo C 19-A

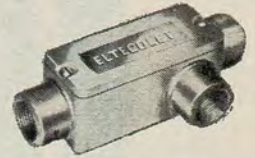


Tipo AL-CGC-8A

MATERIAL BLINDADO



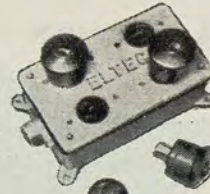
TIPO EL-X



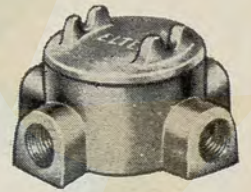
TIPO EL-LB



TIPO EX-CL-15



Tipo TB 4

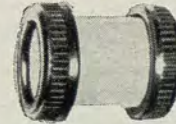


TIPO EL-CTR/X

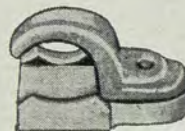
MATERIAL DE INSTALAÇÃO



Tipo BR-A



Tipo BU



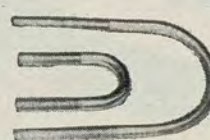
Tipo BRB-A



Tipo CH-A



Tipo PAS



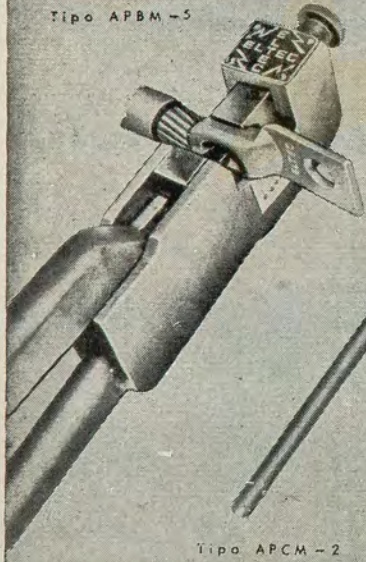
Tipo GR-A



Tipo TLI-1A

ELTECOPRESS

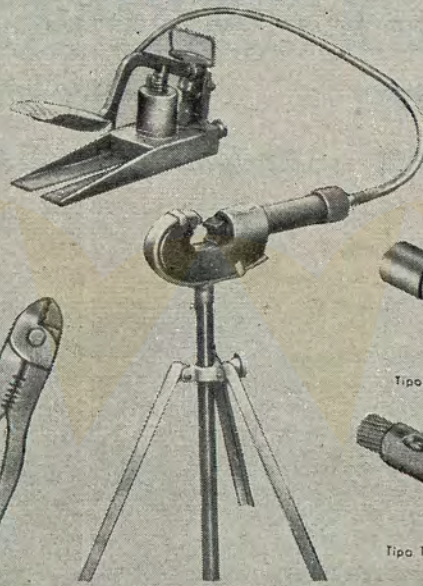
Tipo APBM-5



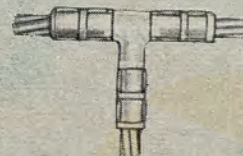
Tipo APCM-2



Tipo APBM-3



Tipo APBM-1-Hidráulico



Tipo LAC-14A



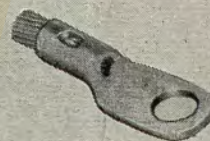
Tipo TPT-1C



Tipo TAB-4A



Tipo TPT-2F



Tipo TAB-5A



Tipo LAB-1A



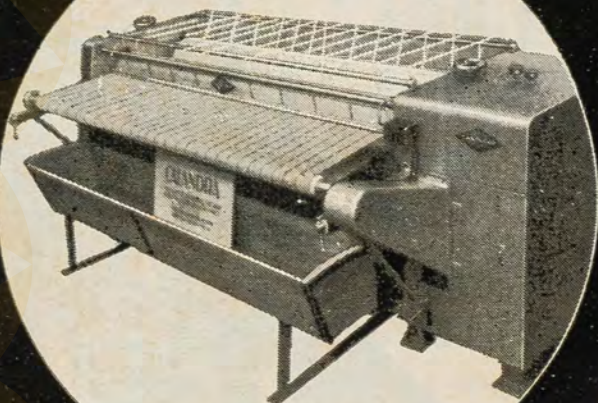
Tipo LAC-11A

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

MAQUINAS PARA LAVANDERIAS



MAQUINA DE LAVAR



CALANDRA



EXTRATOR CENTRÍFUGO

Fornecemos um tipo de lavanderia de acôrdo com a finalidade do estabelecimento a que se destina. Planejamos plantas e orçamentos sem qualquer compromisso.

Máquinas em aço inoxidável de ótima qualidade e acabamento esmerado. Garantia contra qualquer defeito de fabricação.

Serviço completo de assistência.

Castanho & Filhos S/A
COMERCIO E INDÚSTRIA

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

REPRESENTANTES

RIO DE JANEIRO

Estado da Guanabara

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

BRASÍLIA

Distrito Federal

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

RECIFE

Estado de Pernambuco

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

CURITIBA

Estado do Paraná

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

VITÓRIA

Est. do Espírito Santo

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

BLUMENAU

Est. de Santa Catarina

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

BELO HORIZONTE

Est. de Minas Gerais

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

SALVADOR

Est. da Bahia

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

PORTO ALEGRE

Est. do Rio Grande do Sul

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

FORTALEZA

Est. do Ceará

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

BELEM

Est. do Pará

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

JUIZ DE FORA

Estado de Minas Gerais

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

MANAUS

Estado do Amazonas

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

Faça amizade com o sol através dos

vidros termo-absorventes da

PILKINGTON

“ANTISUN” e “CALOREX”

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

ANTISUN

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

ESPECIFICAÇÕES DO CRISTAL TRANSPARENTE “ANTISUN”

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

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

VIDRO FUNDIDO CALOREX

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

ESPECIFICAÇÕES DO VIDRO FUNDIDO “CALOREX”

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

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

PILKINGTON - líder mundial na fabricação de vidro

Matriz: St. Helens, Lancashire, England.

“Calorex” é marca registrada da Pilkington Brothers Limited.

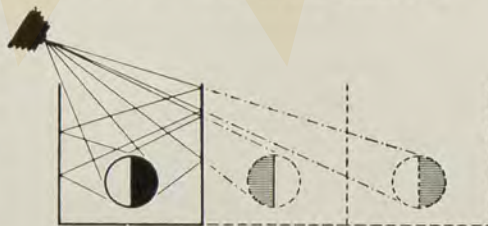
PILKINGTON - líder mundial

—graças à invenção do vidro Float



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

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



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

PARA MODERNA CONSTRUÇÃO, EXIJA VIDROS DA

al na fabricação de vidro



A maior linha existente no mundo

A última palavra em vidros para cada necessidade de construção:

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

Agente Pilkington no Brasil

A assistência Pilkington no Brasil está a cargo do Sr. H. M. Thomson, da Pilkington Brothers (Brasil) Ltd. Para ajudar na solução de qualquer problema referente ao uso de vidro, basta consultá-lo no Rio, pelo telefone 23-9773, ou escrever à sua atenção na Pilkington Brothers (Brasil) Ltd. - Caixa Postal 2075 - ZC - 00 - Avenida Venezuela, 213/219 - Rio de Janeiro - GB.

Os vidros Pilkington são prontamente encontrados no comércio de vidros no Brasil.
Matriz - Pilkington Brothers Ltd.,
St. Helens - Lancashire, England

Literatura

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

Solicito, por favor, enviar-me literatura sobre

Nome

Endereço

PILKINGTON - INVENTORA DO VIDRO FLOAT



Moderno funcional

ARMOURPLATE
faz o ambiente mais convidativo!

ARMOURPLATE é mais luz... mais beleza para residências, lojas, fábricas, escritórios, edifícios públicos. Portas de cristal Armourplate proporcionam visão clara, fiel... e são seguras! 4 vezes mais resistentes que as de cristal comum, não estilhaçam nem apresentam ondulações. Fornecidas em espessuras de 9 até 11 mm. ARMOURCAST, vidro translúcido, é a solução ideal para divisões internas. Melhora as condições de luz de passagens e corredores, ao mesmo tempo que impede o devassamento. Em qualquer espessura acima de 5 mm.

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

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

Para conhecer tudo sobre estes extraordinários produtos, procure a

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

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

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

Rapidez - 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

anunciando em tôdas as direções..



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

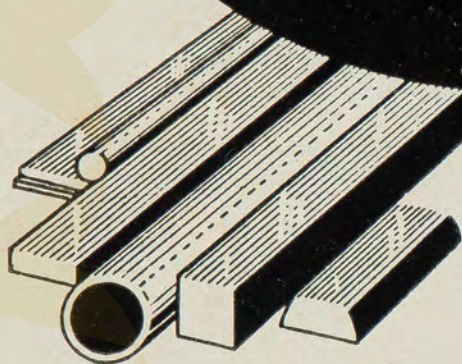
HABITAT

Editôra Ltda.

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

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

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.

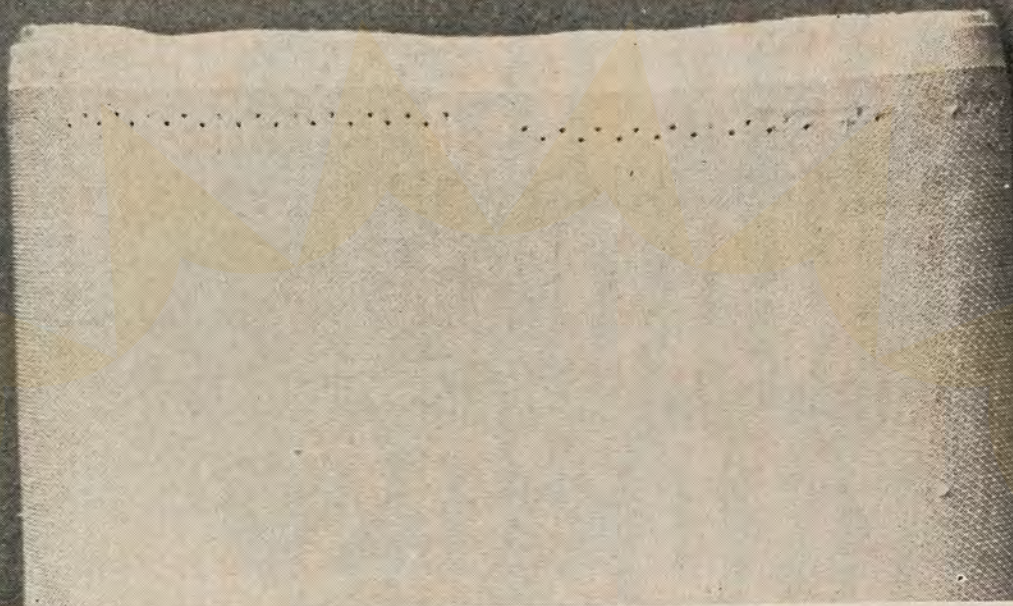
COMÉRCIO E INDÚSTRIA DE METAIS

FUNDADOR: RIZKALLAH JORGE EM 1898

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

HABITAT

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

HABITAT

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

76

Ano XIV — Março/Abril 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: Sílvio Fernandes,
R. Garibaldi, 912 - conj. 1

ARGENTINA: Carlos Hirsch,
Flórida, 165 - Buenos Aires

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

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

ASSINATURAS

Brasil:

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

Exterior:

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

NÚMEROS AVULSOS

Porte simples: Cr\$ 300,00

Exterior:

Porte registrado: US\$ 1,50

NÚMEROS AVULSOS ATRASADOS:

Porte registrado: Cr\$ 350,00

Exterior:

Porte registrado: US\$ 1,75

SUMÁRIO

14 Editorial

15 Theon Spanudis

Problemas plásticos da arquitetura moderna

18 Arqs. Abelardo de Souza e Miranda M. Magnoli

Lynce Estância Clube, Atibaia, Estado de São Paulo

24 Eng. Savério A. F. Orlandi

Edifício Industrial em Santo André, Estado de São Paulo

28 Arqs. Sérgio Francisco de Feo e Augusto Sommacal Jr.

Residência no Jardim Leonor, São Paulo

30 Eng. Savério A. F. Orlandi

Residência em São Paulo

33 Harpa-Móveis e Desenhos de Interiores

Exposição de móveis contemporâneos no Museu de Arte Moderna em Buenos Aires

38 Forma S/A — Knoll International

Decorações de Interiores

43 Loja Pucará

Decorações e Presentes

47 Arq. João Carlos Canduro

Origem e desenvolvimento do desenho industrial no Brasil

51 Prêmio Roberto Simonsen

52 Arq. Lúcio Grinover

Desenho industrial

57 Arq. Miranda Martinelli Magnoli

Arquitetura de exteriores

66 José Geraldo Vieira

Miguel Ângelo (No quarto centenário de sua morte)

72 Manuel Germano

II Centenário do Pe. Jesuíno do Monte Carmelo

81 J. G. V.

Museu Goeldi de São Paulo

86 José Geraldo Vieira

Ubirajara — Arquiteto-pintor

90 Wolfgang Pfeiffer

A exposição de Alice Brill-Czapski

92 Assis Chateaubriand

Irene Hamar, a bruxa de "Hamarble"

94 Theon Spanudis

Arte Moderna no Brasil

103 Theon Spanudis

Artes Populares vivas

109 Mosaico

Ainda o Plano Nacional de Habitação

Quando a presente edição de HABITAT estiver circulando, é bem possível que o Plano Nacional de Habitação, de iniciativa do atual governo e que se encontra em trânsito em comissões da Câmara dos Deputados, já terá sido aprovado.

Sem entrarmos em análise mais profunda do importante diploma, pois o mesmo ainda merecerá de nossa parte ulteriores considerações, não é sem uma ponta de preocupação que abordamos o assunto. Tal preocupação se circunscreve ao capítulo do planejamento, onde parece que o arquiteto foi esquecido quando a ele evidentemente compete a arrumação dos espaços. Sim, porque pouco adiantarão planos de financiamento, fórmulas de obtenção de recursos financeiros, si a construção, em massa, de moradias para derrubada do gigantesco déficit de residências, fôr processada sem planejamento adequado e profissionais qualificados.

Nossa preocupação em relação a tão importante aspecto do Plano Nacional de Habitação, não é grita isolada.

O presidente do Departamento de São Paulo do Instituto dos Arquitetos do Brasil, em nome da classe, vem de afirmar que é passível de crítica, pois pela forma proposta não dá ao aspecto técnico o relêvo necessário, considerando-se que num país subdesenvolvido, inclusive tecnologicamente, tal atitude poderá comprometer seriamente o êxito do projeto. Planejamento e habitação são dois elementos necessários interdependentes. Edificar sem o necessário planejamento, às vezes não só não resolve como até agrava certos problemas.

Apoiando as preocupações dos arquitetos de São Paulo e porque não dizer de todo o país, fazemos nossas as representações enviadas ao relator do Plano Nacional de Habitação na Câmara Federal.

Diz o documento que o "Instituto dos Arquitetos do Brasil, desejando colaborar com o atual governo na solução do grave problema que representa a crise habitacional, matéria que sempre sensibilizou extremamente à classe, vem pelo presente formular suas considerações em torno do projeto de lei sobre o Plano Habitacional, encaminhado pelo Executivo ao Congresso, visando assim seu aperfeiçoamento.

1) Aspecto Geral

Parece-nos fundamental conceituar a solução do problema em nosso País, através da criação de uma verdadeira política nacional de habitação, consubstanciada nos seguintes itens:

- a) concentração de recursos;
- b) disciplina da iniciativa privada; e
- c) ligação necessariamente existente entre habitação, planejamento, equipamento e serviços públicos urbanos.

Efetivamente, uma vez que o termo habitação não significa apenas casa, mas todo o equipamento — urbano, sanitário, transportes, abastecimento necessário, fica ressaltada a importância do planejamento

como elemento essencial à solução do problema, pelo que entendemos como absoluto o condicionamento de qualquer financiamento à existência de um planejamento previamente aprovado.

2) Análise do projeto de lei

Dois são os aspectos fundamentais que se nos depa-ram do texto:

- a) econômico;
- b) técnico.

Deixamos de analisar os primeiros, para, face à pre-mência de tempo, nos determos naquêle que nos diz mais de perto, — o técnico — focalizado através do cap. VII que cria o Serviço Federal de Habitação e Urbanismo (SFHU).

Sobre êste, gostaríamos de fazer as seguintes ponderações:

- a) falta de um planejamento nacional — global, que viesse a estabelecer condições de realização e interdependência para os planejamentos parciais, inclusive ordem de preferência, disciplinando assim tanto a ação de iniciativa pública quanto a privada.
- b) necessidade de conceituação do planejamento em termos regionais e não políticos (estaduais ou municipais).
- c) necessidade de dar ao SFHU condições para fomentar a elaboração do planejamento onde êle não se fizer espontâneo, inclusive fornecendo recursos financeiros para sua realização. É necessário lembrar que as regiões que mais necessitam de soluções e, portanto, de planejamento, são as menos aptas a oferecê-las.
- d) necessidade de criação de centros de pesquisas para o desenvolvimento de novas técnicas administrativas, que viessem acelerar as soluções no volume de que necessita o País, aproveitando inclusive da experiência existente no campo entre os profissionais brasileiros, únicos a nosso ver capazes de enfrentar o problema dentro dos recursos e da realidade nacional.
- e) fixar orientação facilitando a contratação de serviços entre o SFHU e os profissionais liberais, de molde a evitar a criação de um órgão burocrático de volume indesejável.

Para tanto é necessário, a nosso ver, a reformulação do próprio conceito que criou o SFHU, dando a êste posição de igual nível àquele atribuído ao Banco Nacional de Habitação e Urbanismo, sendo então ambos subordinados a órgão superior, possivelmente um Ministério da Habitação, à exemplo da solução adotada em muitos países.

Ainda na organização de seu Conselho Técnico faz-se imprescindível a indicação específica de técnicos, em especial arquitetos, por tratar-se de profissionais que, por definição, cuidam dos problemas do planejamento, da cidade e de habitação no seu conjunto, isto é, tem dos mesmos uma visão obrigatoriamente global".

arquitectura



Problemas Plásticos da Arquitetura Moderna

Theon Spanudis

Após o barroco, a arquitetura europeia entrou na fase de desnorreamento e morte progressiva. O eclecticismo do século 19 mostra a falta completa de estilo próprio e de criatividade arquitetônica.

Jugendstil e **Art Nouveau** procuram criar um novo estilo arquitetônico com o cubo e suas variações como ponto de partida e ornamentos amplos e bidimensionais das largas superfícies planas. **Der Stijl** e **Bauhaus** retomam a iniciativa de uma arquitetura moderna. Inúmeros são os arquitetos que participam destes movimentos procurando criar algo de novo na arquitetura moderna. Examinaremos superficialmente e com os olhos de leigo, tudo que foi feito até agora na arquitetura moderna para chegar a um entendimento à respeito da mesma, seus problemas e tendências, suas conquistas e falhas.

Tôdas as considerações que irão surgir neste artigo, partem da premissa estética. Nós estamos na busca do belo na arquitetura moderna. Não nos interessam problemas práticos e urbanísticos. Olharemos a arquitetura moderna e examinaremos ela como obra de arte. É do ponto de vista estético que iremos realizar esta nossa pesquisa. A arquitetura moderna de arte, pelo menos tem obras de arte? Se ela é, porque que ela é. Se ela não fôsse, porque que ela não fôsse.

Esta pergunta determinará o nosso itinerário sinóptico no vasto campo das realizações da arquitetura moderna.

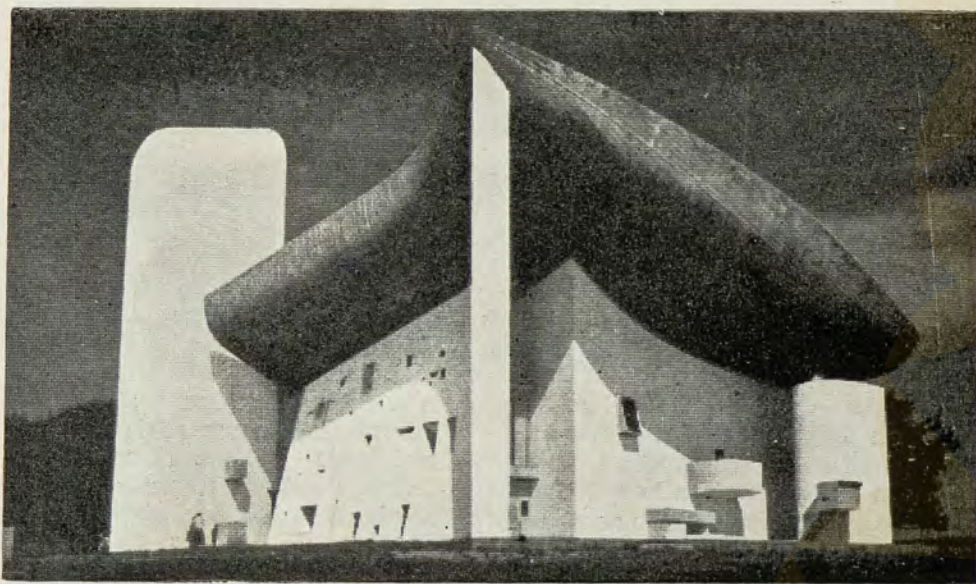
Muito mais no Novo Mundo do que na velha Europa é que se experimentou e se realizou a obra da arquitetura moderna. Tentaremos esta visão sintética daquilo que foi realizado e tentaremos uma classificação embora superficial, um tanto útil para abranger as múltiplas manifestações da arquitetura moderna.

A tendência mais vista e a mais espalhada é aquela que poderíamos chamar de racional ou funcional. Explorando todos os conhecimentos da ciência e técnica moderna (geologia, meteorologia, biologia, sociologia e ecologia, física e química) ela fabrica as habitações racionais, os escritórios funcionais,

as fábricas, aeroportos, estradas asfaltadas, pontes etc. e acha e acredita que o funcional e o racional é ao mesmo tempo o estético e o belo.

Embora que a limpidez racional tenha também sua beleza, não concordamos com os funcionalistas e racionalistas que vêem com o último alvo dos seus esforços arquitetônicos a solução prática dos problemas humanos. Beleza não foi criada pelos racionalistas. Pelo contrário: contribuem muito para o empobrecimento progressivo do homem de hoje.

cos, são uma das constantes deste tipo de arquitetura. O ideal desta arquitetura seria a dissolução da mesma dentro da natureza. Um nudismo arquitetônico. Embora com múltiplas e interessantes realizações, achamos este caminho também unilateral e sem saída. Se é verdade que a habitação tem de respeitar e se entrosar no ambiente natural, não é menos verdade que a habitação tem de se destacar e entrar em tensão dialógica com o ambiente reinante. Podemos perfeitamente chamar esta tendência naturalista de entreguista e dispensá-la porque ela não criou arquitetura.



Le Corbusier, Vista da fachada com o côro externo, da Capela de Ronchamp, França, 1950-1954.

Uma outra tendência que nós percebemos logo após a obra dos racionalistas é a tendência que procura a união do homem com o seu ambiente geográfico. Poderíamos chamá-la de naturalista. É dominada pelo amor para com a natureza reinante e quer entregar a habitação no âmbito da mesma, e vice-versa a natureza entrar na habitação humana. É o caso de utilizar o material do ambiente geológico como material de construção para entrosar a habitação no elemento da natureza reinante. Árvores, pedras, cascatas e rochas, aproveitadas como elementos arquitetôni-

ra mas apenas entrosou e camuflou arquitetura no ambiente natural reinante.

A terceira tendência da arquitetura moderna é a tendência mais importante, é aquela que pretende fazer arte. É a tendência de Le Corbusier após ter superado o seu racionalismo inicial, de Frank Lloyd Wright e dos discípulos destes mestres em todo o mundo, principalmente nos Estados Unidos e na América do Sul. Esta tendência tem como objetivo fazer obra de arte. Poderíamos chamá-la expressionista, criativa, artística, os nomes não importam. O que impor-

ta é que o objetivo desta tendência da arquitetura moderna é fazer obra de arte. Resta saber que tipo de obra de arte. Se realmente arte arquitetônica ou esculturas gigantes. Porque é óbvio de que este tipo de arquitetura se inspira e imita a pintura e a escultura moderna. Imitar Léger, Miró e Braque, virou a grande moda destes arquitetos artistas. Eles criaram obras de arte, não resta dúvida. Resta saber, se estas obras de arte são arquitetura mesmo ou imitação

Com estas três tendências esgotam-se de um modo geral as manifestações da arquitetura moderna. Conclusão geral: Há muita tentativa, muita procura, muita invenção e muita experimentação para criar uma arquitetura moderna. Mas ainda não se criou e nem se formou a arte da arquitetura moderna. Desde o barroco, o homem ocidental desnortear-se e perdeu sua capacidade criativa arquitetônica. Ele tenta de várias maneiras criar uma arte arquitetônica, mas achamos o

Até o barroco encontraremos sempre o espaço significativo nas obras arquitetônicas. Depois do barroco, este se perdeu por completo, e iniciou-se a exploração racional e monetária do espaço real.

A habitação simples do homem primitivo, a sua cabana, não é somente funcional por satisfazer as necessidades biológicas e sociais do homem primitivo, mas é também bela em proporções análogas com as alturas e os movimentos dos seres que a habitam, e tem além disto um caráter sacral e cósmico no sentido de que os deuses ofereceram ao homem esta habitação para abrigá-lo durante sua estadia terrestre.

Este espaço significativo que sempre existiu nas realizações arquitetônicas desde a remota antiguidade até o barroco, e que sumiu desde então por completo, é aquilo que nos procuramos descobrir na arquitetura moderna. Em vão examinamos os livros e revistas arquitetônicas, sempre descobriremos a arquitetura racional, a arquitetura paisagística, ou a arquitetura expressionista que imita a pintura e a escultura moderna, ou então combinações diversas destas três tendências entre si. Mas o espaço significativo, aquele que dará ao homem não somente uma satisfação no sentido higiênico e de bem estar material (conforto), mas que dará ao homem um sentido ao mesmo tempo estético, sacral e metafísico da sua existência, um espaço significativo, materializado, oferta dos deuses para abrigá-lo enquanto demorar sua existência nesta terra, este espaço significativo, tão comum na arquitetura passada, é que falta por completo na arquitetura moderna.

Talvez porque o arquiteto virou um empregado da sociedade moderna e tem de satisfazer as necessidades bio-sociológicas de grupos de pessoas. Talvez, também, por ter desaparecido nesta nossa sociedade moderna a significação do indivíduo como algo único e excepcional e transformado num simples número de grupos especializados e organizados, de grupos estatísticos. Seja como for, nesta nossa sociedade moderna sumiu por completo o espaço significativo como também sumiu a importância metafísica do indivíduo. De inúmeras arquiteturas modernas conhecemos só uma que satisfaz as necessidades de um espaço significativo. É Ronchamp de Le Corbusier. Mas esta bela obra também carece de originalidade. A concepção do seu espaço interno e externo é inspirado nos espaços dos castelos medievais com seus muros ciclópicos e nos espaços internos das naves das igrejas românicas. Uma outra bela obra de Le



Oscar Niemeyer, Palácio da Alvorada, Brasília.

da pintura e escultura moderna. Tomemos, como exemplo, a Marquise do Ibirapuera de Oscar Niemeyer. Vista de cima, é um belo e sinuoso desenho que lembra Miró ou Léger. Podemos considerá-lo arquitetura, ou apenas como imitação da pintura moderna? Uma por uma examinadas todas as obras avant-gardistas desta tendência artística da arquitetura moderna, revelar-se-iam como imitações e transposições da pintura e escultura moderna para o campo da arquitetura. Podemos neste caso falar de uma arte arquitetônica? Achamos que não. Imitações e transposições não são parte criativa. Porque então a arquitetura moderna não virou uma verdadeira arte sui generis como ela foi no passado? Porque que ela se limita em imitações e transposições, porque que ela não desenvolveu ainda a coragem criativa? Talvez ainda falta de tempo e de experiência. Uma das causas deste retardamento devemos procurar no excessivo racionalismo que dominou por completo as mentes dos arquitetos, mesmo daqueles que mais tarde iam procurar caminhos expressivos para a sua arquitetura.

resultado de todas estas procuras e tentativas mais ou menos nulo. Arquitetura é a criação do espaço significativo. O que nós entendemos com a expressão espaço significativo, demonstraremos mais adiante. Antecipando este esclarecimento, podemos desde já afirmar que espaço significativo encontramos nas habitações dos povos primitivos, nos palácios e templos de todos os povos e as culturas desde as cabanas dos povos simples até os palácios e jardins requintados da arte barroca.

O que é espaço significativo? Espaço significativo é o espaço vital ou orgânico, necessário para o homem viver e descansar dentro do mesmo, mais o espaço estético que significa de que o espaço orgânico tem de ser agradável e belo para o homem que o habita, mais o espaço metafísico que significa de que a habitação do homem ou dos seus objetos de veneração, tem de entrosar-se no cosmos, para o homem sentir-se desejado e aceito nesta existência terrestre e temporal. Tentaremos esquematizar a nossa formulação teórica: espaço significativo = espaço vital + espaço estético + espaço metafísico ou cósmico.

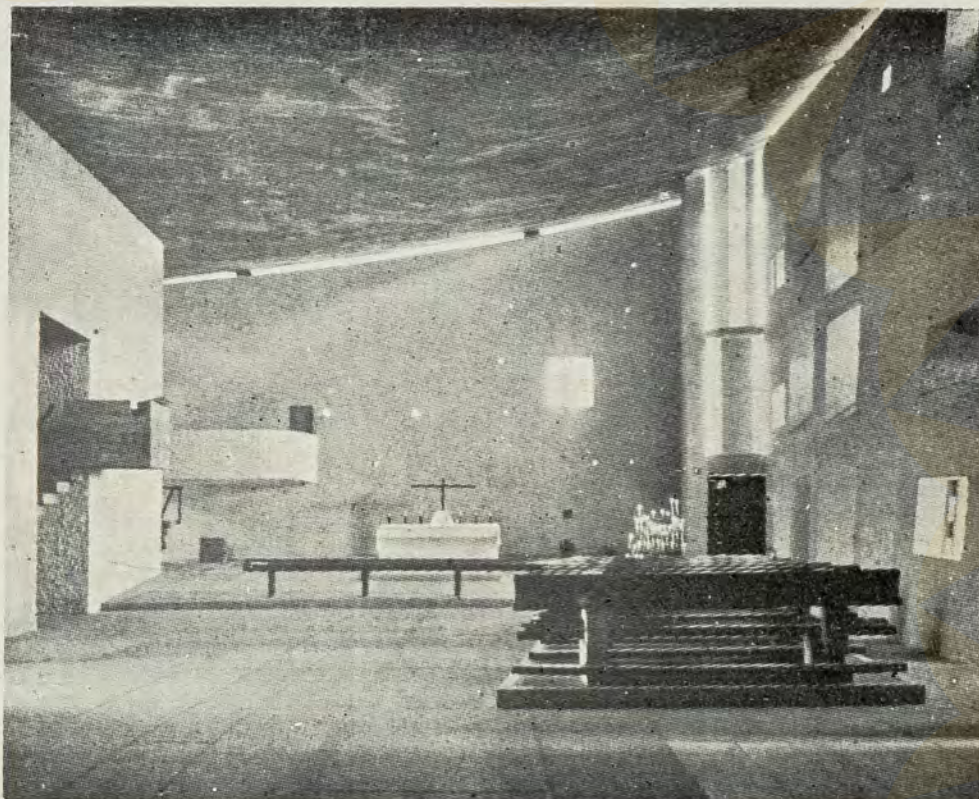
Corbusier é o pavilhão Philips na Feira de Bruxelas. Mas esta obra é mais uma escultura espacial do que uma arquitetura. A mesma crítica teríamos de fazer a várias obras de Oscar Niemeyer. O Palácio da Alvorada, por exemplo, caótico e sem organização no seu interior, parece que foi concebido e realizado somente para justificar a bela colonada, que por sua vez é uma belíssima e poética escultura no espaço e no ar livre. Toda esta tendência de uma arquitetura expressionista e escultórica ao mesmo tempo, está, ao nosso ver, errada. Ela não cria espaço significativo, brinca e experimenta com o espaço e imita a escultura em proporções gigantescas.

Tôdas estas falhas da arquitetura moderna tem uma única origem. É que o arquiteto moderno perdeu por completo o indivíduo de vista. Ele só vê e conhece números e grupos. Quando projeta uma casa, não pensa no indivíduo que vai usá-la, mas no número das pessoas que integram a família. O certo seria o contrário. Projetar o espaço significativo para o indivíduo. E depois acrescentar mais espaços significativos para os outros membros da família ou grupos.

A raiz de todos estes males é que na nossa civilização industrial com a formação das coletivas e das estatísticas, o indivíduo sumiu por completo da nossa mente e só existe apenas como um número do grupo. Uma verdadeira arte arquitetônica só poderia se desenvolver após a re-descoberta do indivíduo e da sua significação sacral e metafísica. Enquanto o arquiteto fica preso às exigências práticas do coletivo, jamais será capaz de conseguir criar o espaço significativo. Ele precisará afastar-se do círculo vicioso da coletividade e confiar mais no indivíduo e na sua fantasia criativa. O espaço significativo seria aquele que o indivíduo gostaria de habitar para sempre, enquanto vivo. E não resta dúvida alguma de que devem existir vários tipos de espaços significativos de acordo com as várias modalidades dos diversos temperamentos. Fugir à natureza ou imitar a pintura e a escultura moderna em proporções gigantescas, não é criação de espaço significativo, mas apenas fuga e imitação. Muita gente fala da beleza dos arranha-céus, da beleza vertiginosa dos prédios gigantescos das grandes metrópoles. Claro que um arranha-céu impressiona pelo seu tamanho. Mas isto não quer dizer que ele é belo e esteticamente valioso. Pessoalmente, duvidamos muito de que as modernas colmeias, os silhais modernos das coletivas contribuam para o bem estar psíquico do indivíduo.

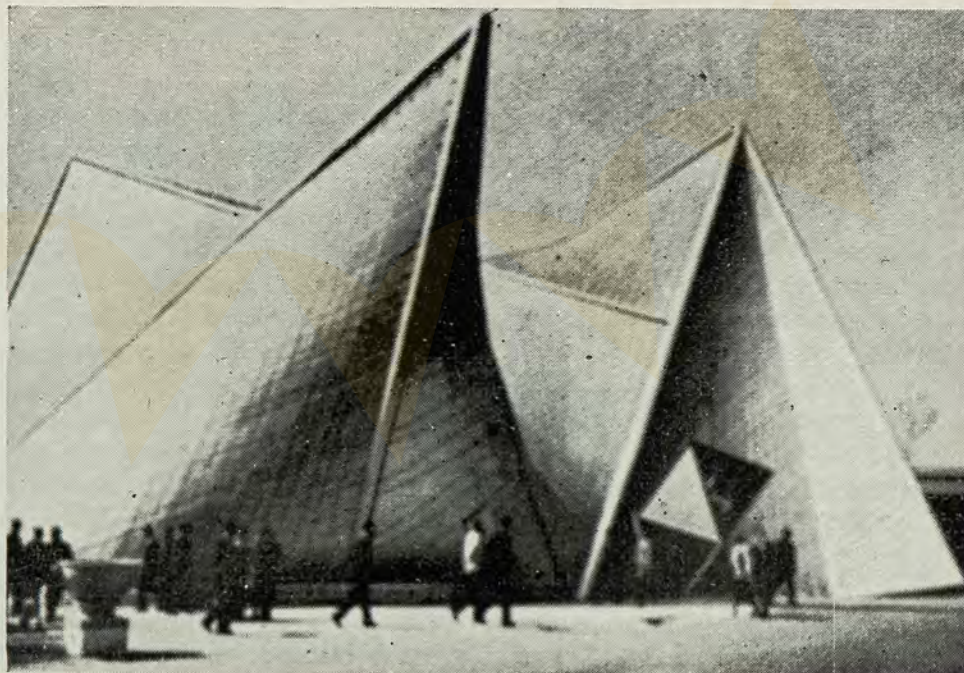
Pelo contrário, achemos que o indivíduo fica sempre mais e mais desenraizado e desvalorizado, sempre mais e mais diminuído ao anonimato de um mero número das coletivas estatísticas. Seria já em tempo de os arquitetos começarem a pensar seriamente sobre as necessidades profundas do homem, inclusive da sua necessidade de possuir, habitar e gozar um espaço significativo. Os arquitetos deviam-

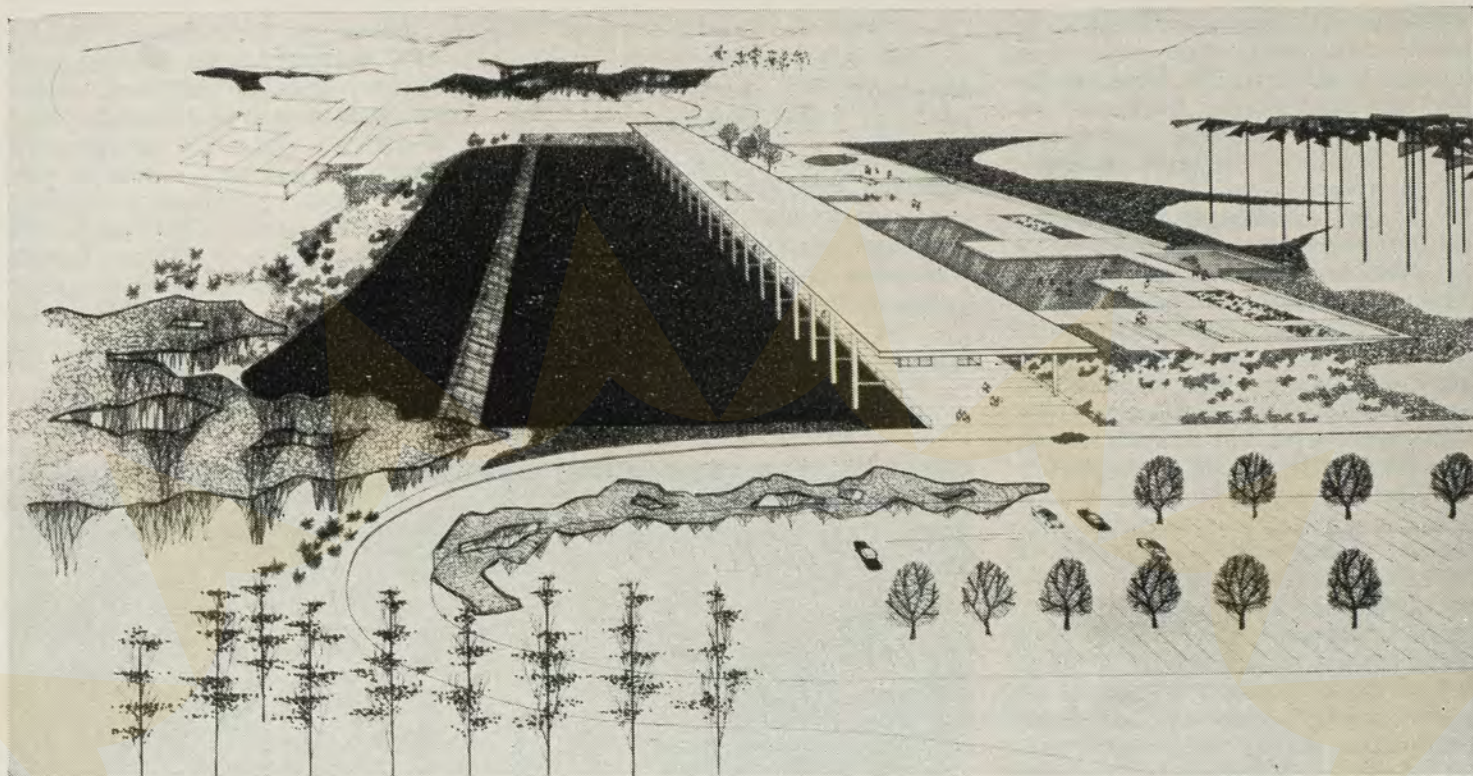
se afastar da coletivização industrial e auscultar mais as necessidades profundas do indivíduo. Neste caso, eles seriam capazes de criar e contribuir para um futuro mais humano e mais humanamente profundo. Pensar menos na coletividade numérica e auscultar mais o seu íntimo até que sua fantasia projeta o tipo do espaço no qual gostaria de viver sempre, seria o primeiro passo a fazer da arquitetura, novamente uma verdadeira arte.



Le Corbusier, Vista interna da Capela de Ronchamp, França, 1950-1954.

Le Corbusier, Pavilhão da Philips, na Exposição Universal, Bruxelas, 1958.





Perspectiva geral da sede.

Lynce Estância Clube, Atibaia, Estado de São Paulo

Projeto: arqs. Abelardo de Souza
e Miranda M. Magnoli

Fotos: Fotostudio de Boer Ltda.

Os autores de tão complexo quão ambicioso projeto, visando dotar a bela cidade de Atibaia de um aprazível clube, defrontaram-se com problemas os mais variados e que, à primeira vista, pareciam insolúveis. Mas, mercê de um estudo bem acurado, os arquitetos puderam, então, oferecer as soluções desejadas e próprias ao programa proposto.

Podemos, aqui, historiar o projeto do Lynce Estância Clube.

O terreno é típico da região atibaiana, com grandes depressões formando grandes vales e gargantas bastante acentuadas. Extensa

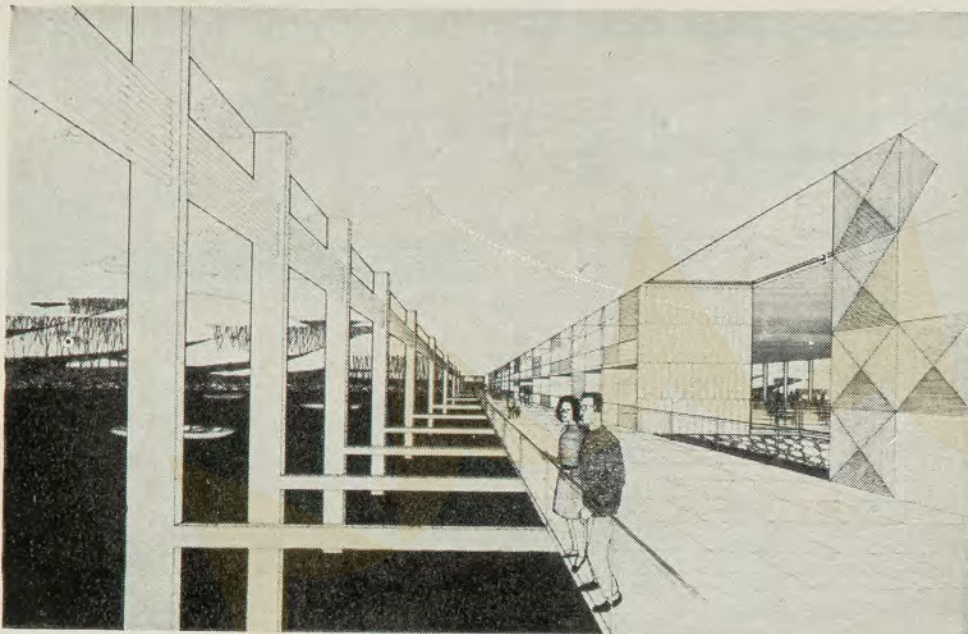
parte do terreno é coberta por espessa vegetação bem assim por várias correntes d'água. A linha norte-sul está no sentido longitudinal do terreno.

De uma gleba de 450.000 m², foi destacada uma área com 28.000 m² para ser urbanizada e nela serem projetadas as novas instalações do Lynce Estância Clube.

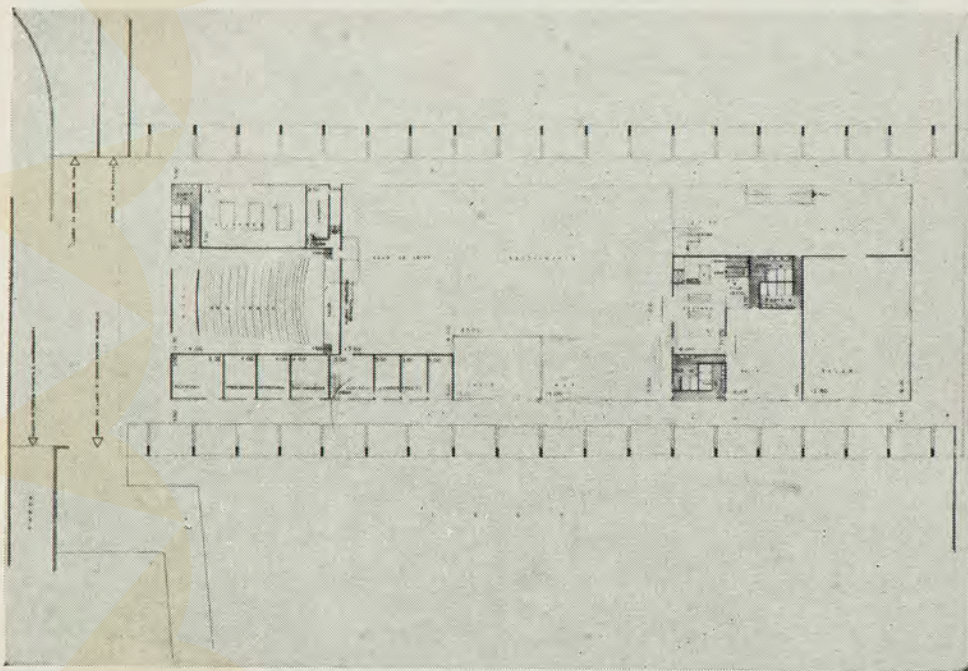
Estabelecido o programa que seria para um clube de campo para 5.000 sócios, os arquitetos após várias visitas ao local, destacaram do todo a área que lhes pareceu mais favorável ao desenvolvimento do programa traçado: um vale formado

pela junção de dois cursos d'água junto a uma área de vegetação densa e uma grande esplanada.

Seguindo a orientação traçada pela diretoria do clube para que durante o período de construção das novas instalações fôssem aproveitadas e reformadas as construções existentes da Estância Lynce e que também fôsse dado ao novo clube uma autonomia territorial e de acesso bem como a previsão, no futuro, de loteamento de uma terceira gleba junto à área do clube, os autores do projeto localizaram na parte plana entre a estrada que levará ao loteamento e a de pene-



Perspectiva da sede.



Planta no nível do lago.

tração ao clube, toda a parte esportiva. Sobre o vale já descrito, foi lançada a sede social, e na parte fronteira, na elevação desse vale, foi localizado o setor habitacional.

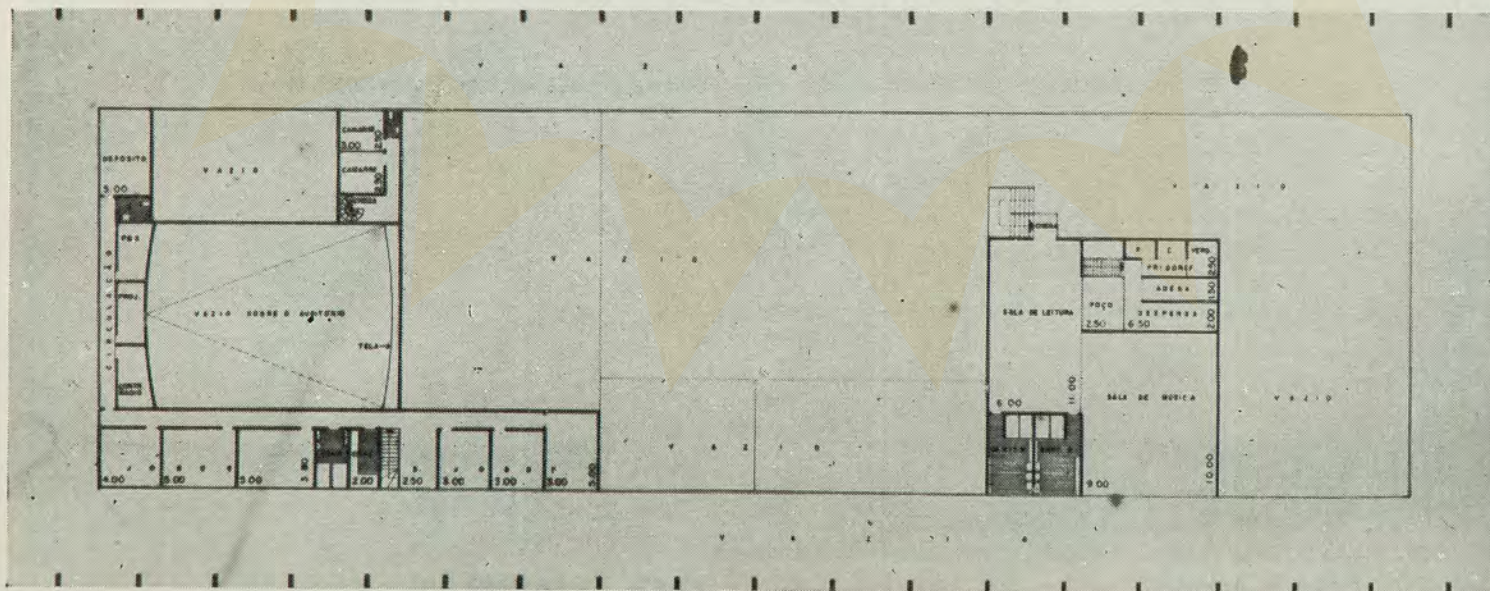
Sede: Aproveitando a depressão do terreno, numa distância de 90,00 metros foi feita uma barragem para formação de um lago, barragem essa que serviu de sustentação à uma ponte ligando as duas margens. Com vistas a esse lago é que foi desenvolvido todo o programa do clube.

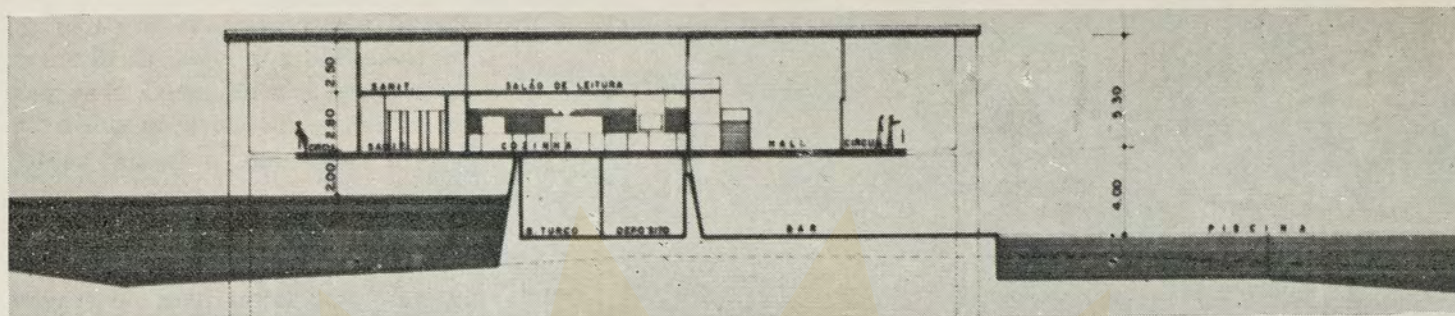
Como esquema estrutural o projeto se resume numa barragem, um estrado e uma série de pilares independentes sustentando uma cobertura.

Vista do setor habitacional abrangendo em primeiro plano a sede social, o lago com sua primeira barragem, o setor das piscinas e ao fundo o setor infantil. Nessa perspectiva poderá ser notado o desenvolvimento do esquema estrutural já descrito, criado para satisfazer uma necessidade de planejamento: a ligação de duas zonas.

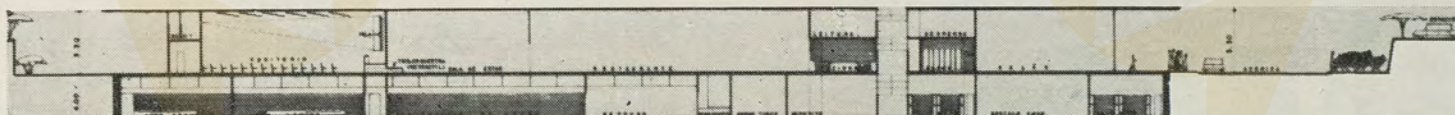
Perspectiva de uma das "ruas" internas que circundam a sede. Os arquitetos preocuparam-se em dar uma livre circulação para pedestres entre os dois setores; habitacional e infantil, circulação essa que seria absolutamente independente das instalações da sede mas que, contudo, proporcionasse um normal movimento de pessoas frente a essa sede.

Planta do Mezzanino.

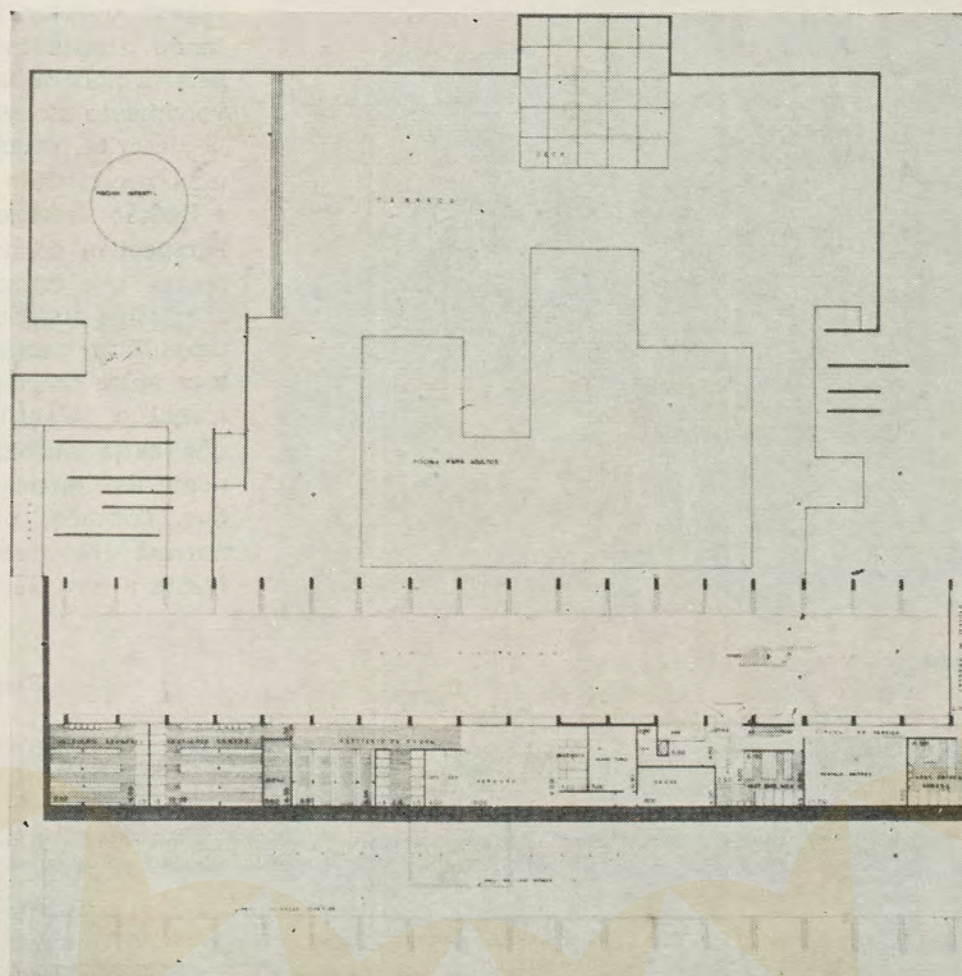




Corte transversal, A-A, Mezzanino.



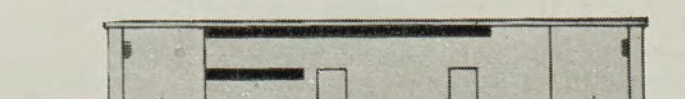
Corte longitudinal, B-B, Mezzanino.



Planta do nível da piscina.



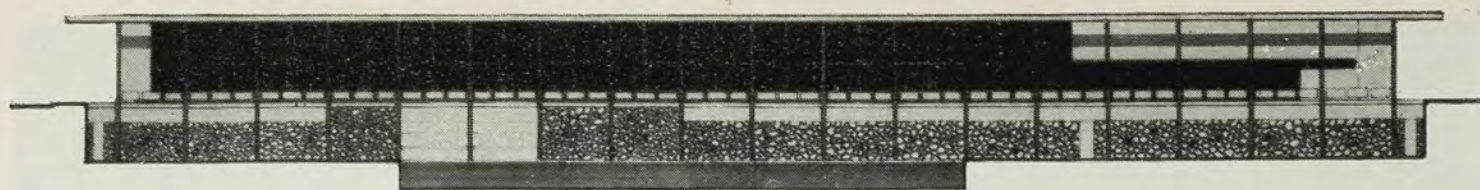
Planta da fachada norte.



Planta da fachada sul.



Planta geral.

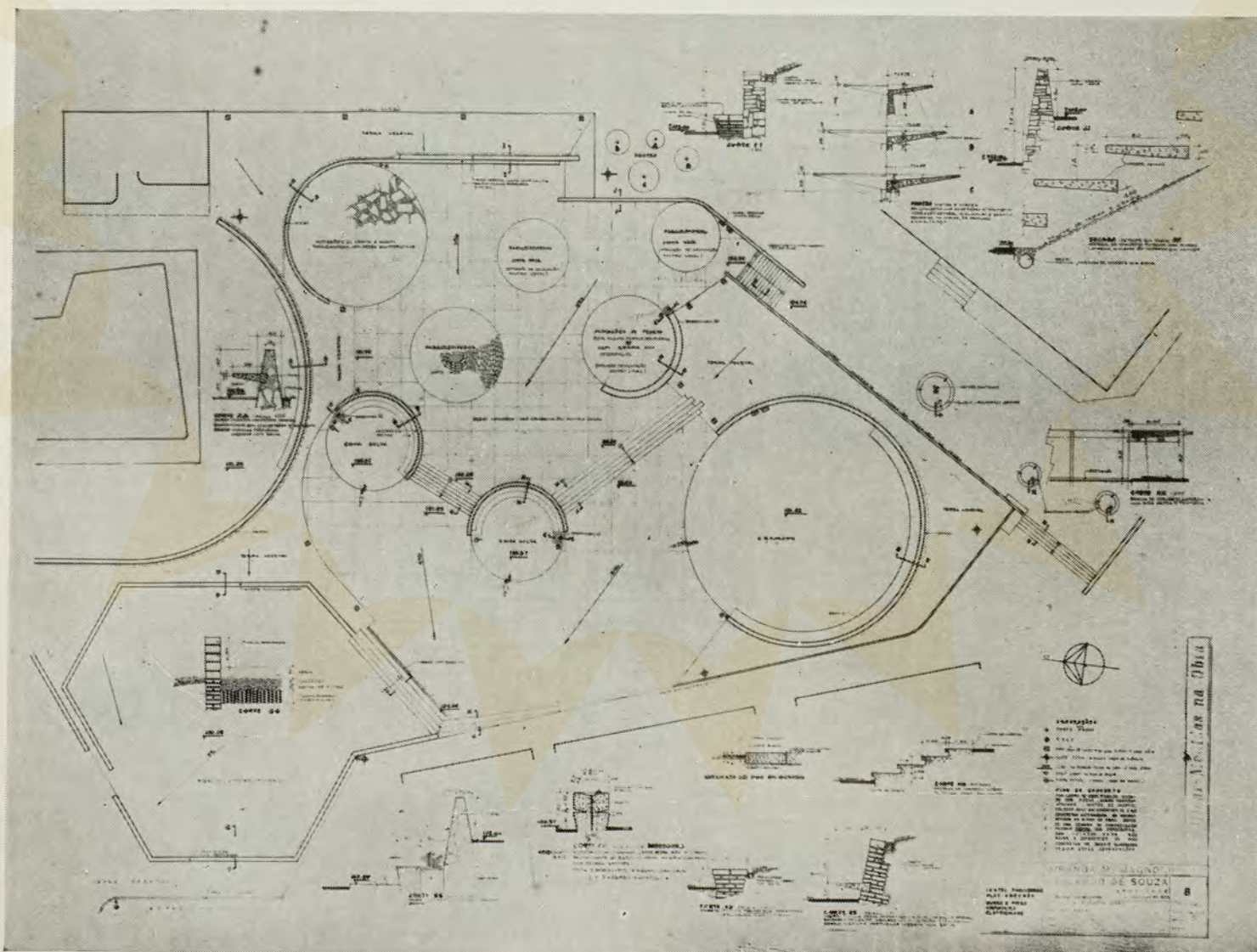


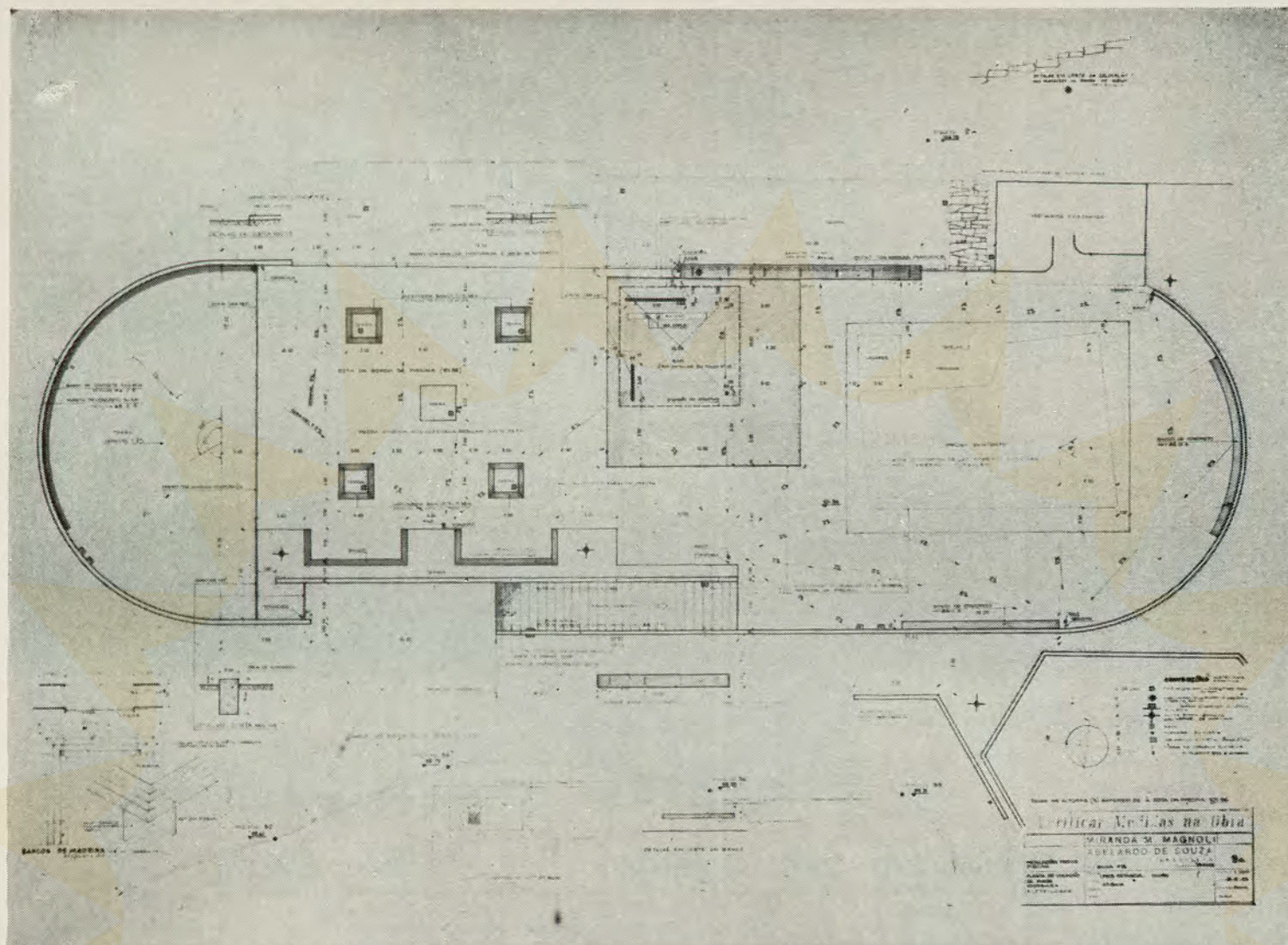
Fachada do lado da piscina.



Planta do lado do lago.

Planta e detalhes da execução para a instalação provisória do play-ground.





Planta da piscina existente, com a sua ampliação, inclusive bar coberto, decks para banhos de sol; grande área pavimentada com pedra mineira para colocação de mesas e bancos.

Planta do primeiro piso: Apesar de todas as peças estarem voltadas para as "ruas", há uma entrada principal através do hall que conduz ao salão de refeições e à parte superior. O salão para convenções foi localizado logo à entrada para que o mesmo tivesse, quando usado por terceiros, a necessária independência. A cozinha foi localizada, logicamente, próxima ao restaurante e também a "boite" e o citado salão de convenções. Completam esse pavimento, o salão de estar com vista para o setor de piscinas, um auditório, salão para bilhares e parte administrativa do clube. Em "mezzanino" sobre o andar principal, foram localizadas as salas de leitura, música e jogos, com ampla vista para o lago.

Na cota 110.00 foi localizado o setor das piscinas, com seus vestiários, grande bar e as dependências de fisioterapia. É o setor social-esportivo por excelência, independente da sede, apesar das comunicações existentes com sua ampla piscina de recreação, piscina infantil, decks para banho de sol, terraços para reuniões, festas ao ar livre, etc.

Nesse plano foram ainda localizadas as dependências para empregados como refeitórios, sanitários, vestiários; tudo com entrada absolutamente independente da parte externa como comunicação interna. As elevações mostram a preocupação dos arquitetos na busca de uma extrema simplicidade no conjunto. Toda a estrutura e todo o esquema funcional estão bem demonstrados.

Play-ground: Planta e detalhes de execução para as instalações provisórias de play-ground. A área determinada fica próxima da sede provisória, a qual, pela natureza do terreno, foi feito em vários planos. Enorme gramado circular, pisos de lajes de concreto para recreação, cais de areia, bancos e local para aparelhos.

Piscina: Determinado o aproveitamento da piscina existente, de pequenas dimensões, os arquitetos procuraram, através de um substancial aumento da área circundante dessa piscina, dar maior capacidade de uso à mesma. Foi projetado, então, um bar simplesmente coberto, junto ao deck para banhos de sol; projetou-se uma grande área pavimentada com pedra mineira onde serão colocadas mesas e bancos.



Fachada posterior do Edifício da Companhia Paulista de Adubos.

Edifício Industrial em Santo André, Est. de São Paulo

Projeto: eng. Savério A. F. Orlandi

Colaboração: Décio C. Lanzarotto

O planejamento industrial aqui apresentado, corresponde às novas instalações da Companhia Paulista de Adubos, indústria produtora de fertilizantes para a lavoura e inseticidas.

Destarte, tal planejamento recebeu, antes, como é óbvio, a fase preliminar de estudos e que previa etapas de construção, segundo uma discriminação coerente com o próprio crescimento da indústria, achando-se esquematizada em planta arquitetônica geral. Os princípios que nortearam o projetista na elaboração do seu trabalho, poderiam ser resumidos da seguinte maneira:

a) a elaboração de um projeto que deve subordinar-se de maneira conveniente à melhor utilização da área de terreno disponível o que, evidentemente, implica na determinação de um partido que conserve sua eficiência também quando passa a atender às inevitáveis necessidades futuras;

b) a sobreposição do esquema construtivo do sistema material ao esquema produtivo da indústria, com a conseqüente fixação de duas fundamentais variações: a **distribuição** e a **circulação**, ambas relativas não somente ao material humano como também aos materiais;

c) obediência restrita às incidências atuantes sobre o terreno escolhido: acessos, desvio ferroviário, orientação, etc.;

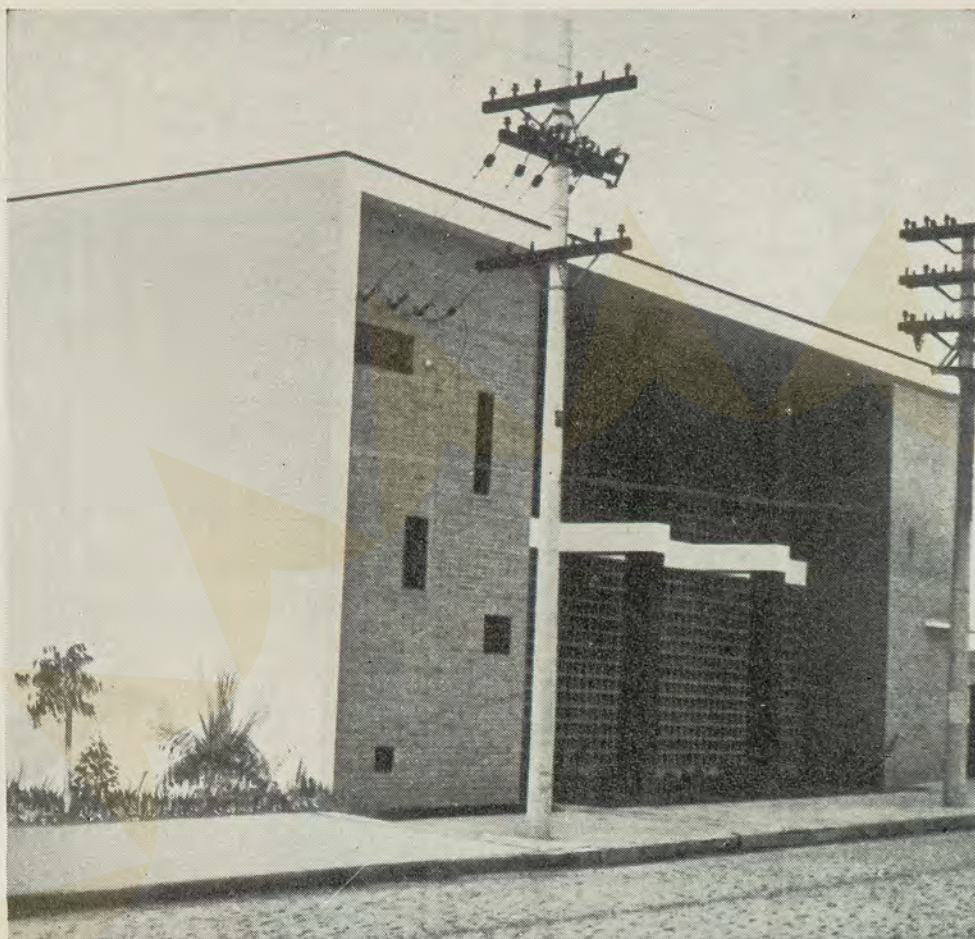
d) preocupação, sentida desde o início da planificação, de concorrer para melhor produtividade dentro do máximo rendimento de trabalho; melhor produtividade é aquela em que, para uma quantidade a priori estabelecida e uma determinada qualidade, sendo a mais econômica, é a mais expedita e a mais prática: tal requisito envolve diretamente a condição de **funcionalidade** para a indústria;

e) o caráter de **flexibilidade**, presente em toda edificação industrial e traduzido, como expressão archi-

tetônica, através de uma **modulação** e uma **tipificação**;

f) a obtenção, para um rendimento constante, de menor custo para as instalações e menor despesa de conservação e manutenção ao lado, sempre dá garantia de condições satisfatórias para o bom desempenho do trabalho humano.

Assim sendo, pela figura 2, que permite visualização gráfica do processo produtivo da indústria dentro da solução da planta proposta e para o qual as determinantes principais nasceram da análise global dos três elementos fundamentais que se interligam no complexo industrial, a saber: matéria prima (granel); meios de produção (misturadores, dosadores, e granuladores, etc.) e produto (sacaria) e, finalmente, estudo conjunto dos pontos de descarga (matéria prima) e carga (produto), bem como a escolha criteriosa do partido adotado na mecanização para o transporte de material a granel ao longo



A Entrada principal.

Setor de manipulação da matéria prima.



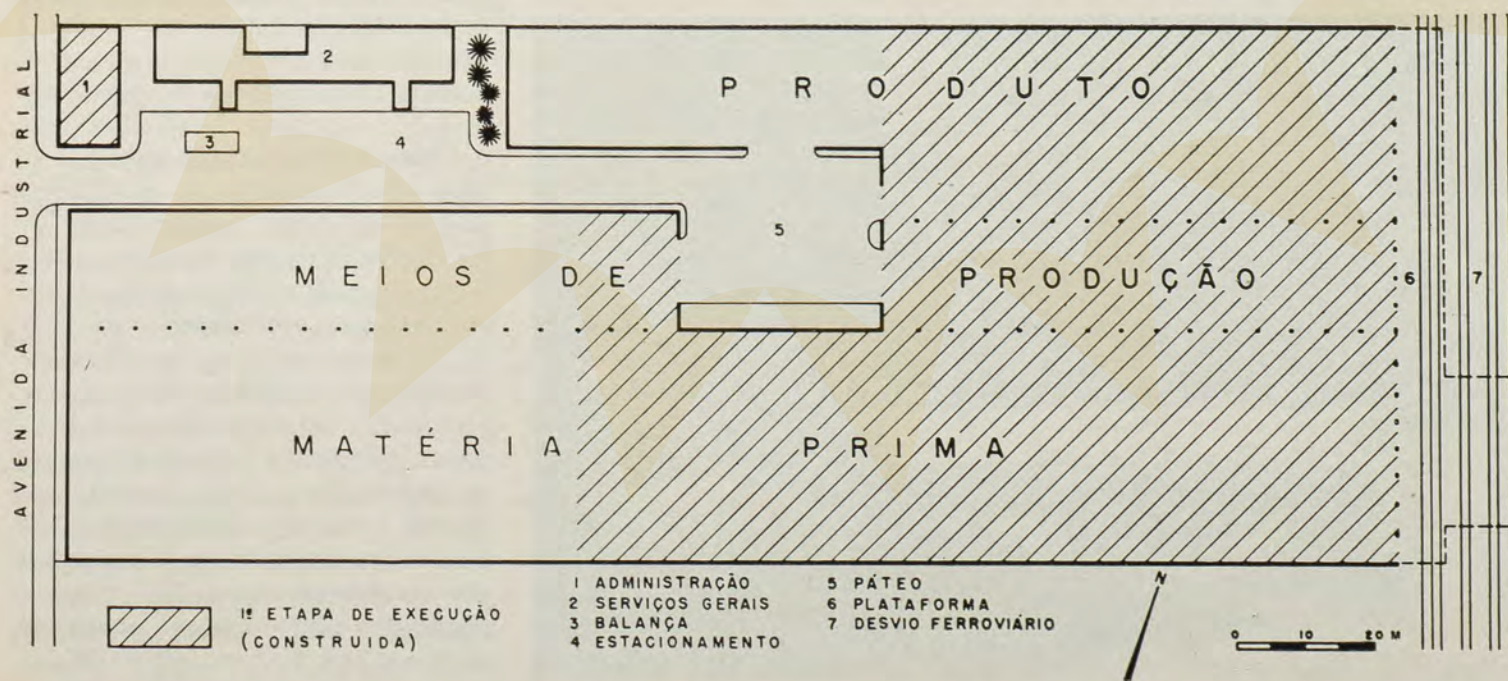
do depósito de matéria-prima a partir dos poços de descarga junto ao desvio ferroviário. Pela figura 3, evidenciam-se as razões que determinaram uma modulação de produção M_p igual a 15 metros e a fixação dos vãos dos galpões, ou seja, L_1 do depósito de matéria-prima igual a 34 metros, L_2 do galpão de máquinas igual a 16 metros e por fim, L_3 do depósito de produto igual a 29 metros. As razões acenadas partiram do próprio conceito de modulação industrial, isto é, para o caso em tela, na extensão de um módulo, o volume de matéria-prima armazenada ($L_1 \times k5 \times$ pé direito), através de uma unidade de produção, instalada na área que lhe é especificada ($L_2 \times 15$); os pés direitos dos galpões de matéria-prima e produtos foram uniformizados para uma única altura e a do galpão relativo aos meios de produção foi definido pelas características necessárias à correta instalação de suas máquinas.

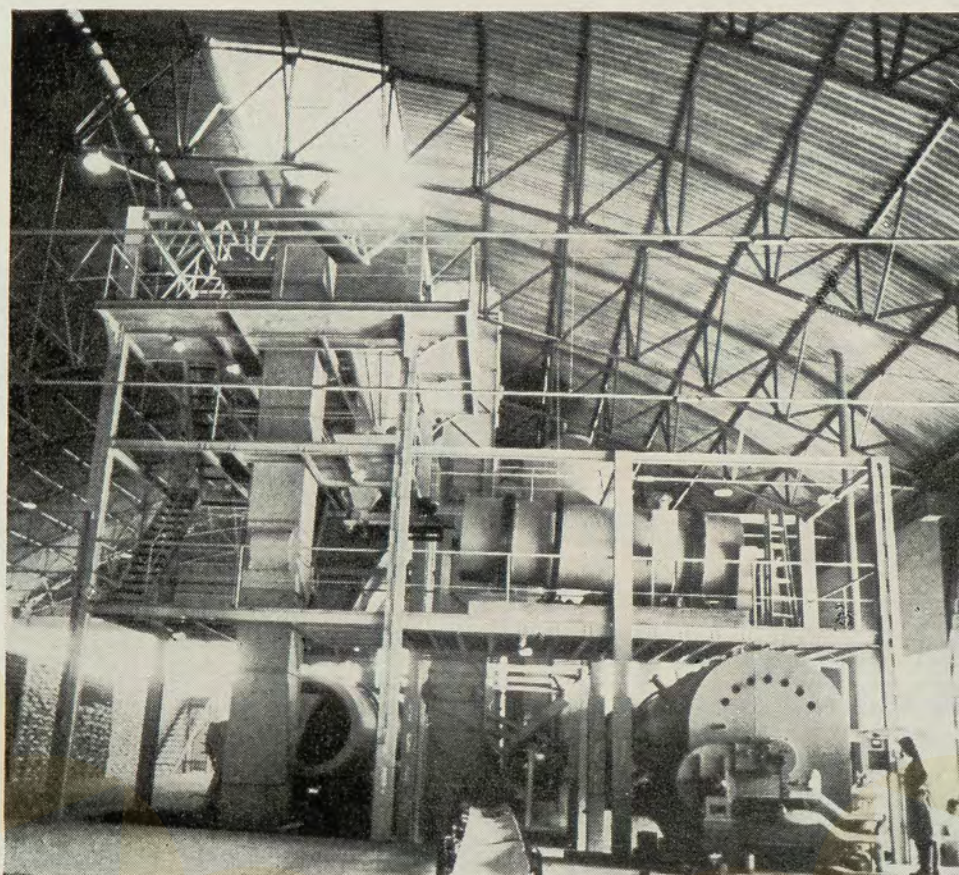
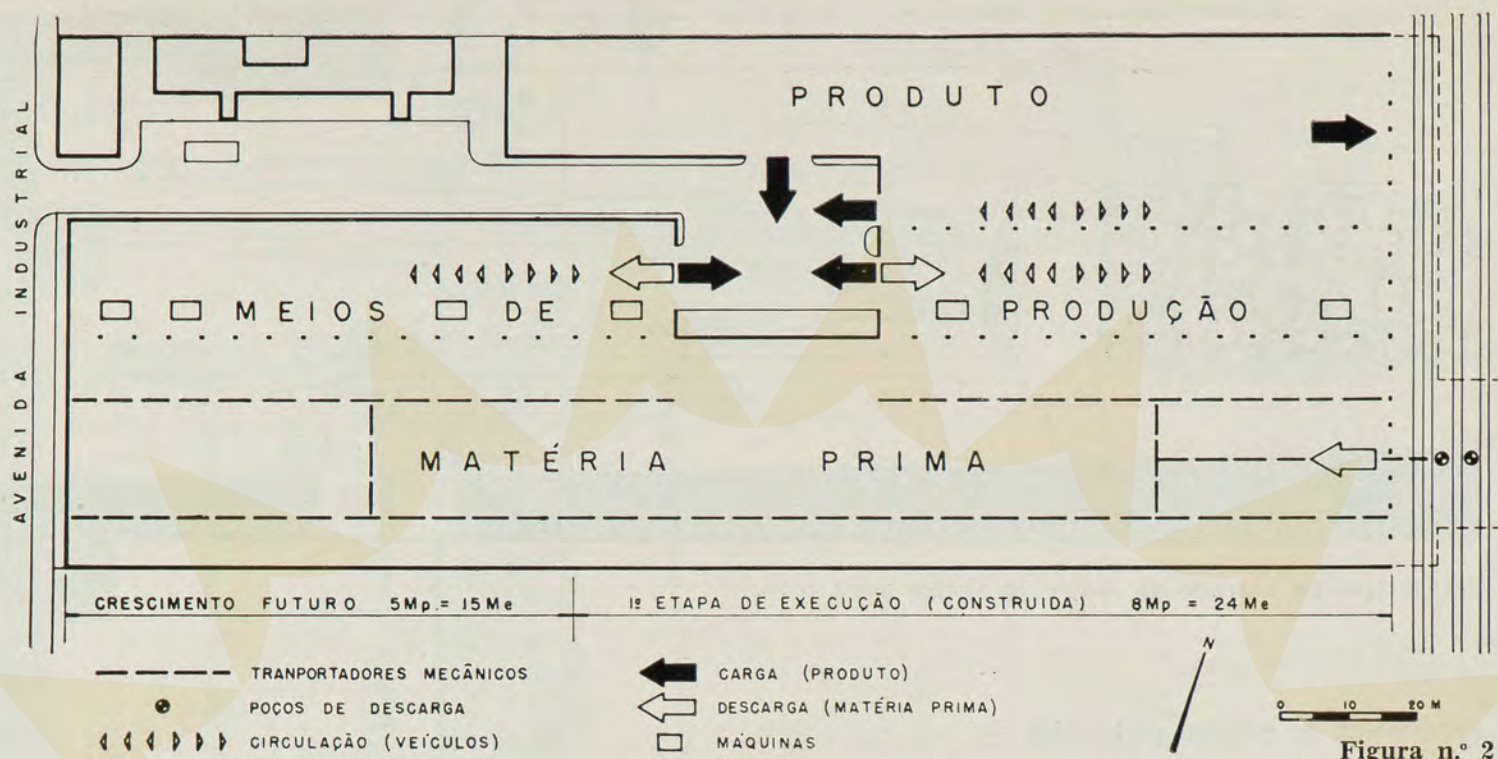
O módulo de produção descrito linhas atrás foi o ponto de partida para o projeto e constituiu-se no fator preponderante da delimitação de uma primeira etapa de execução. Paralelamente ao módulo de produção industrial e, agora, bitolado somente por exigências econômicas e estáticas surgiu o módulo estrutural M_e igual a 5 metros, ambos evidentemente múltiplos um do outro: $M_p = 3 M_e$; o módulo estrutural representa, então, a ordenação do sistema construtivo, individualizado pelo módulo industrial de produção.



Outro aspecto da manipulação de adubos.

Figura n.º 1





Aspecto do maquinário.

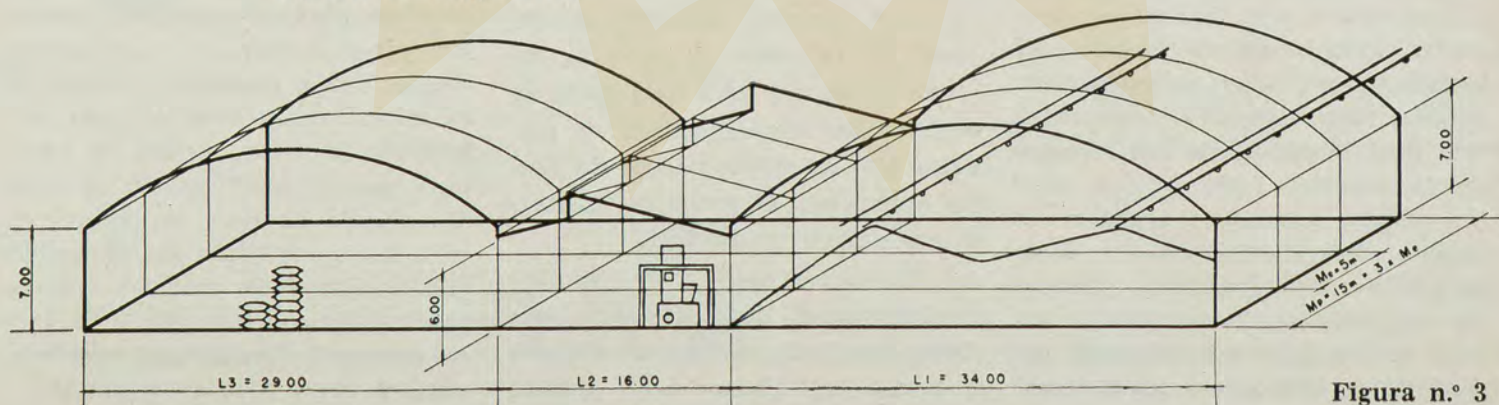
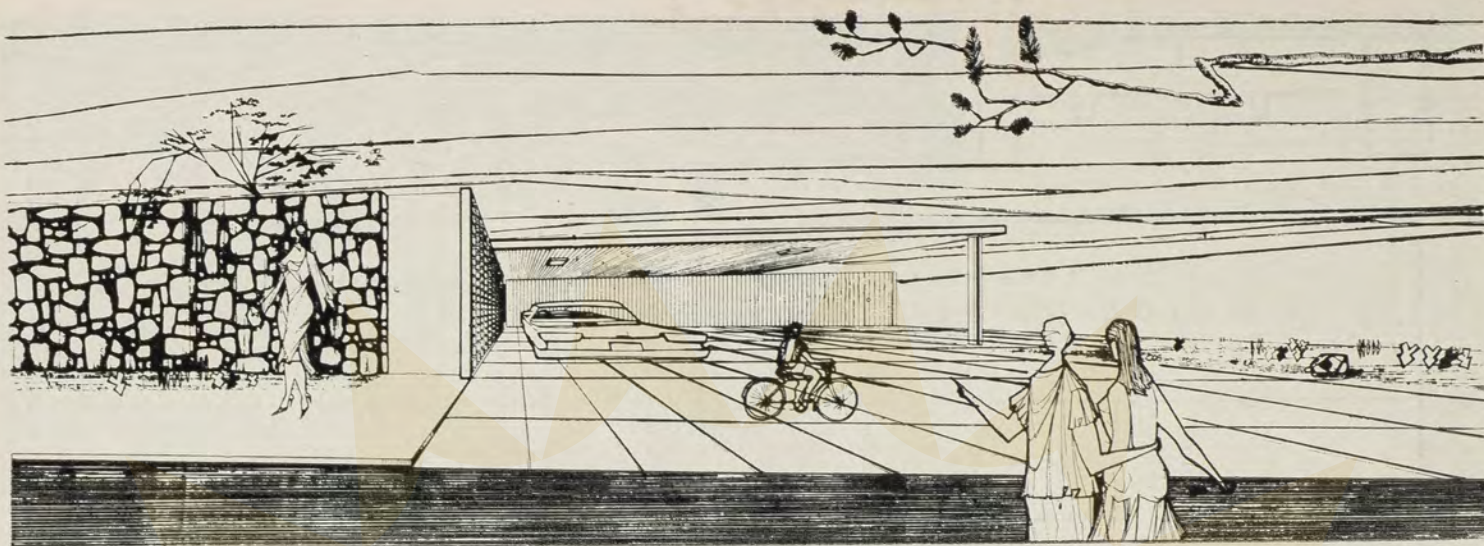
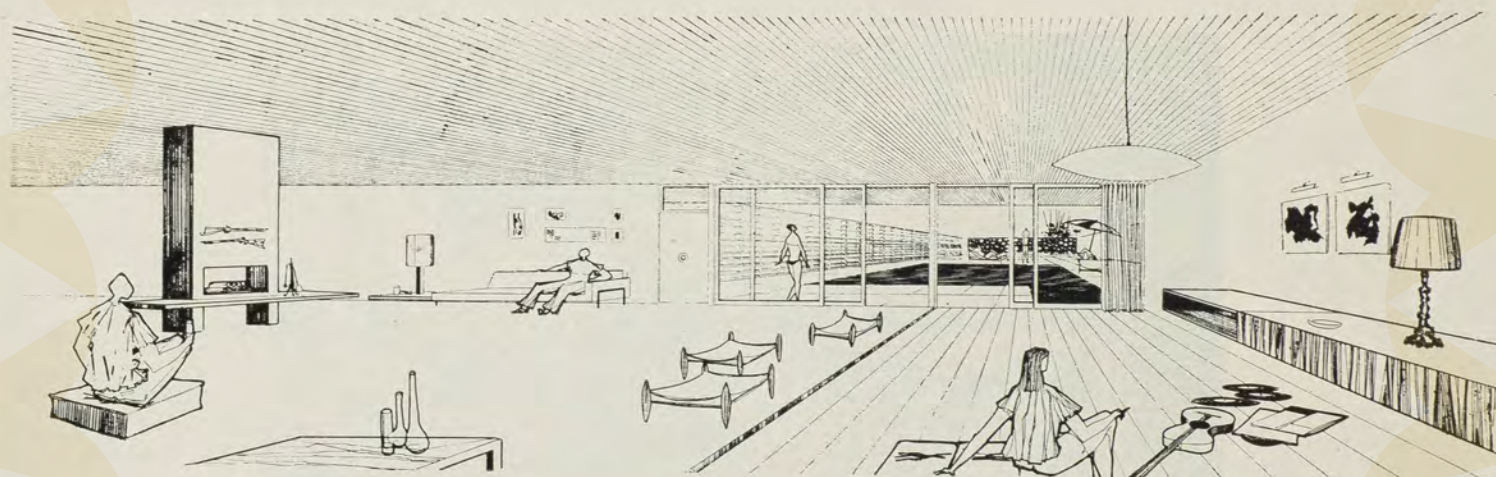


Figura n.º 3



Perspectiva da entrada da rua, com abrigo para carro.

Perspectiva da sala de estar-living.



Residência no Jardim Leonor, São Paulo

Projeto: arqs. Sérgio Francisco De Feo e Augusto Sommacal Jr.

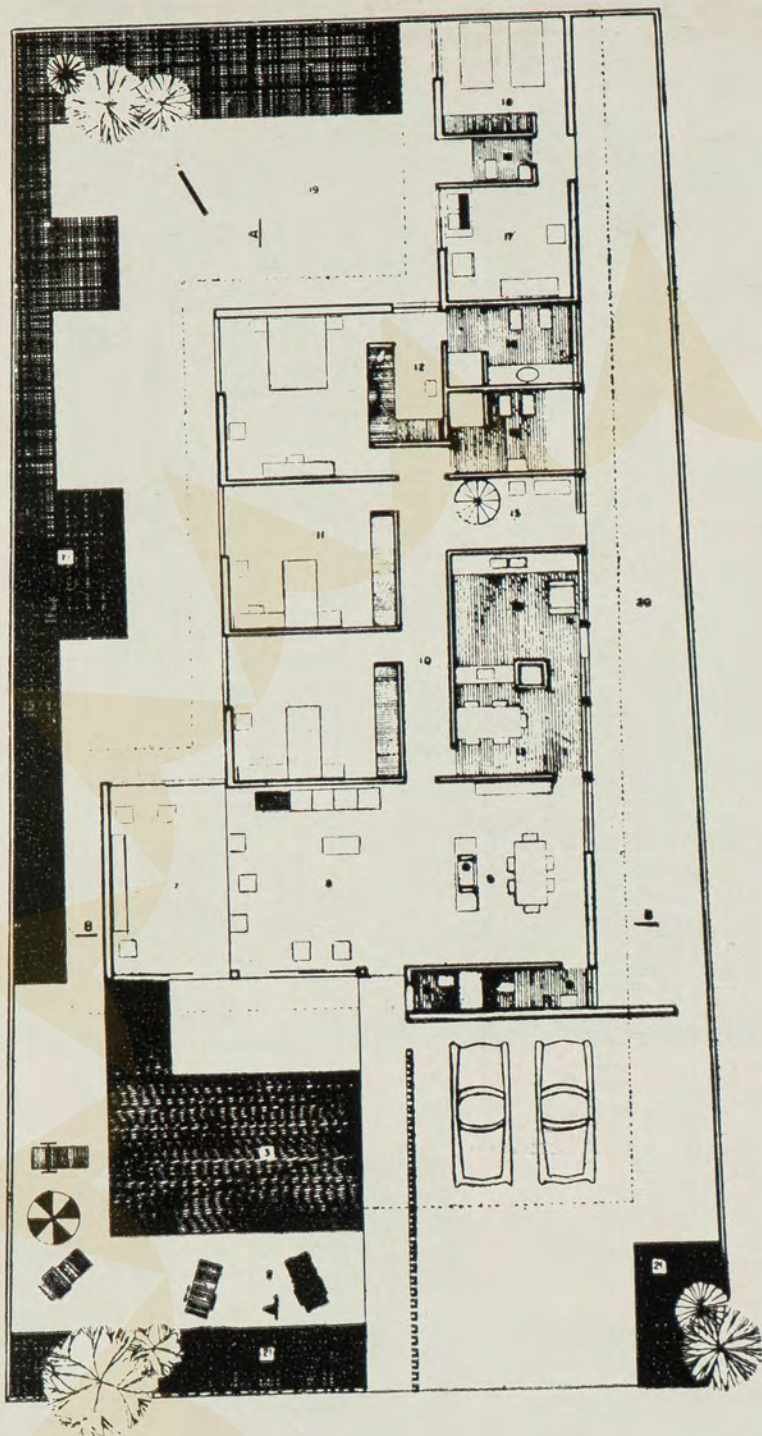
Esta residência foi projetada tendo em vista o atendimento ao programa relativamente extenso apresentado pelos seus proprietários: família constituída de um casal com dois filhos, sendo um menino e uma jovem.

A entrada principal, segundo o projeto, se fará através de um deck de madeira, margeando a piscina. Ao redor desta, foi projetado um local apazível para a colocação de cadeiras de descanso e mesas com

guarda-sóis. Pequeno vestiário com box para chuveiro, completa o conjunto em tal setor. A porta da entrada de serviço está localizada na extremidade do lambrilado de madeira que reveste a parede do fundo do abrigo. O fôrro do mesmo é também de madeira.

As obrigações sociais da família, conduziram à proposição de um living ligado ao jardim de inverno e a sala de jantar, com amplas

portas de vidro abrindo para a área da piscina e jardins laterais. Um pequeno terraço e um espelho d'água une e prolonga o living ao exterior. Foram criados três ambientes: de estar, jardim de inverno e jantar, sendo que o de estar é separada da sala de jantar por uma lareira. O fôrro das dependências sociais é de madeira (tábuas macho-e-fêmea) e o piso é de taco ou parquet. Um lavabo com antecâmara serve a sala de jantar.



Planta studium.

Planta geral da residência.

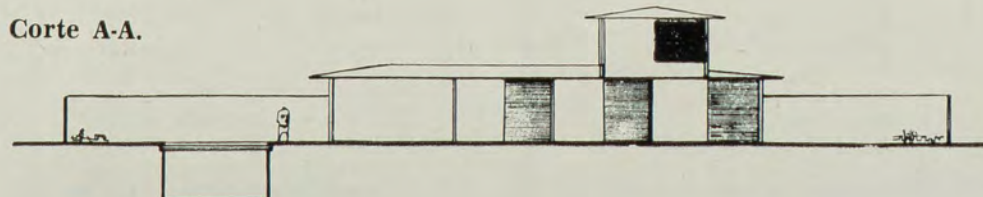
1 Abrigo; 2 Solário; 3 Piscina; 4 Terraço; 5 Vestiário; 6 Lavabo; 7 Jardim de inverno; 8 Living; 9 Sala de jantar; 10 Corredor de circulação; 11 Dormitórios; 12 Quarto de vestir; 13 Copa; 14 Cozinha; 15 Saleta; 16 Banheiro; 17 Lavanderia; 18 Quarto da empregada; 19 Pátio social; 20 Área de serviço; 21 Jardins; 22 Studio - mirante.

A ala social é ligada com a de habitação por um corredor. Os dormitórios estão voltados para o lado de maior insolação e todos possuem armários embutidos e portas venezianas abrindo para os jardins laterais. O dormitório do casal é tipo apartamento, com banheiro privativo e vestir, ficando o outro banheiro completo para os filhos.

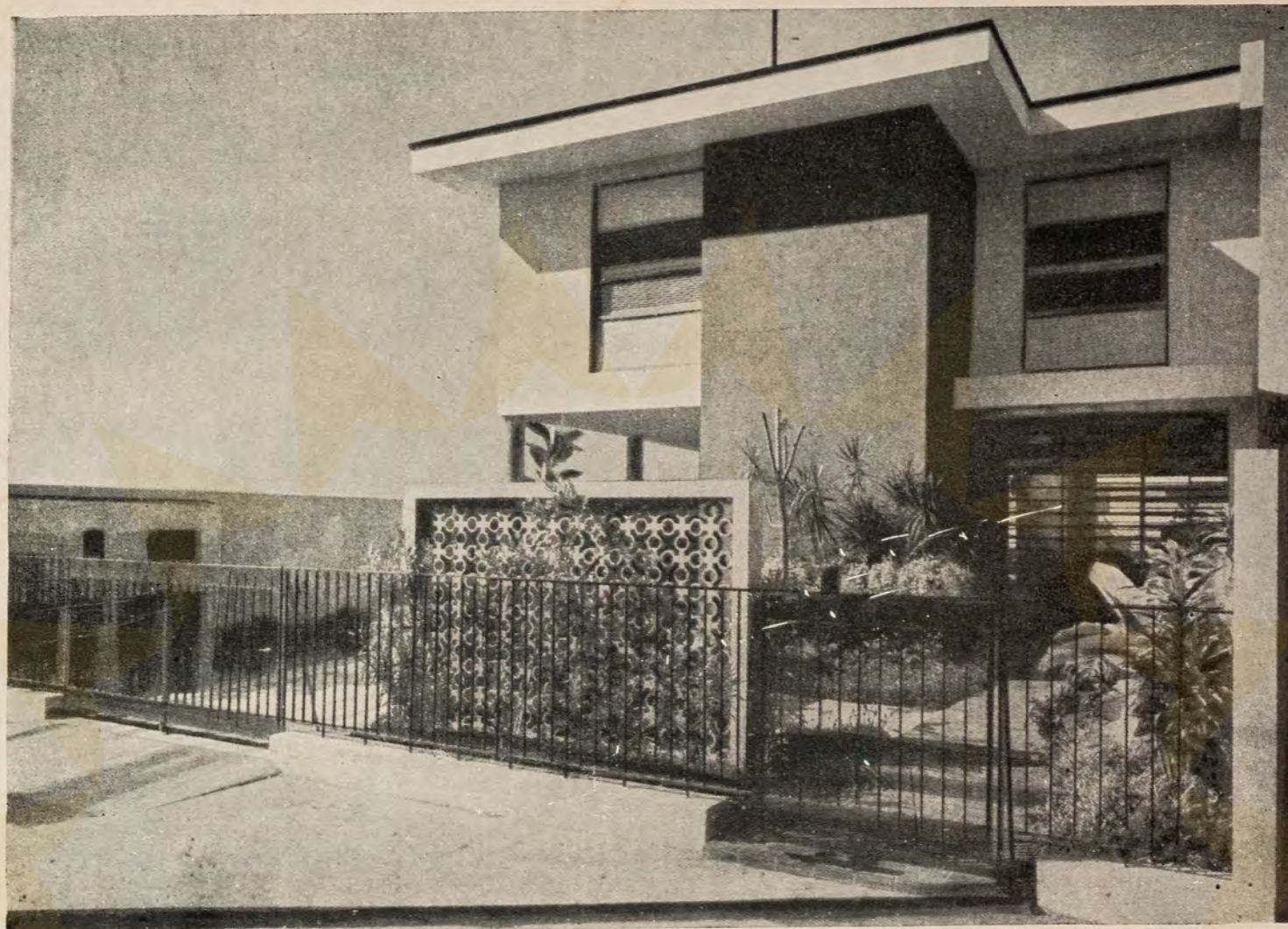
Os proprietários solicitaram, ainda, um local isolado para servir de estúdio e ateliê. A solução adotada foi a de elevá-lo para um pavimento superior, conseguindo-se, desta maneira não somente as citadas peças isoladas como também um mirante, chegando-se, aí, por meio de uma escada encaracolada de efeito decorativo e cujo desenvolvimento principia numa saleta. A circulação da área de serviço para a de habitação poderá ser feita através desta saleta. A copa e a cozinha são interligadas. Na parte posterior do terreno, ligada ao corpo principal, estão as edículas, quarto de empregada, sanitário, lavanderia e separado destes, um jardim.



Corte B-B.



Corte A-A.



Vista da fachada da residência; embaixo: vista da escadaria e plantas dos andares térreos e superiores.

Residência em São Paulo

Projeto: eng. Savério A. F. Orlandi

Colaboração: Décio C. Lanzarotto

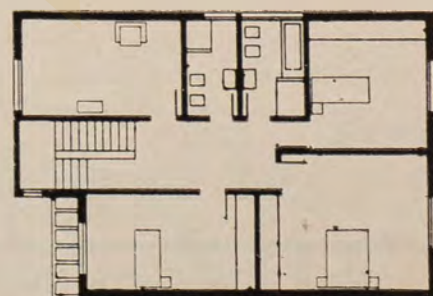
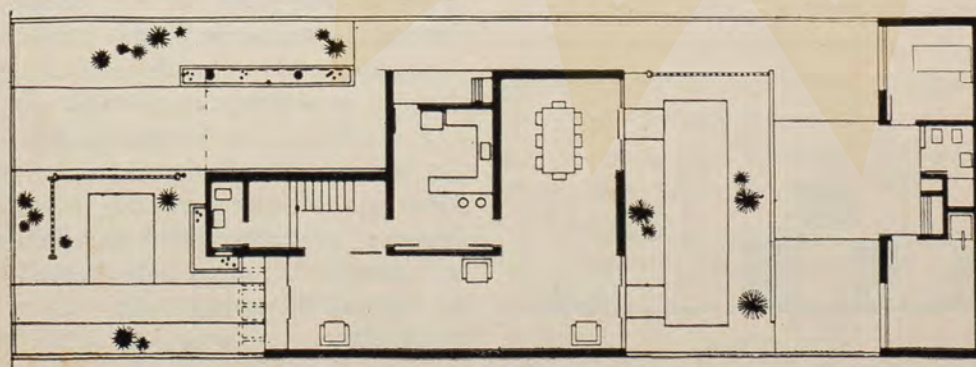
O projetista teve, pela frente e como dificuldade maior, a exiguidade do terreno, para atender ao programa proposto.

A residência destinada a um casal com duas filhas permitiu ao projetista dividi-la em dois pavimentos, sendo que o inferior compreende os ambientes de estar, reunidos em forma de um salão tipo "L" e as instalações de serviço, convenientemente distribuídas. O projeto, como poderá ser visto,

atende, ainda, à possibilidade do entrosamento natural entre os espaços internos e os pátios externos de recreio.

Já no pavimento superior, além dos dormitórios e banheiros, prevê, para atendimento do programa, uma sala de estar e lazer.

Nas plantas evidencia-se também a preocupação de reduzir ao mínimo as áreas destinadas, ou melhor, perdidas nas circulações, seja horizontal como vertical.



ambiente

S. A. DECORAÇÕES EDIS

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

ENVESTIMENTOS de
fachadas e interiores em
granito artificial,

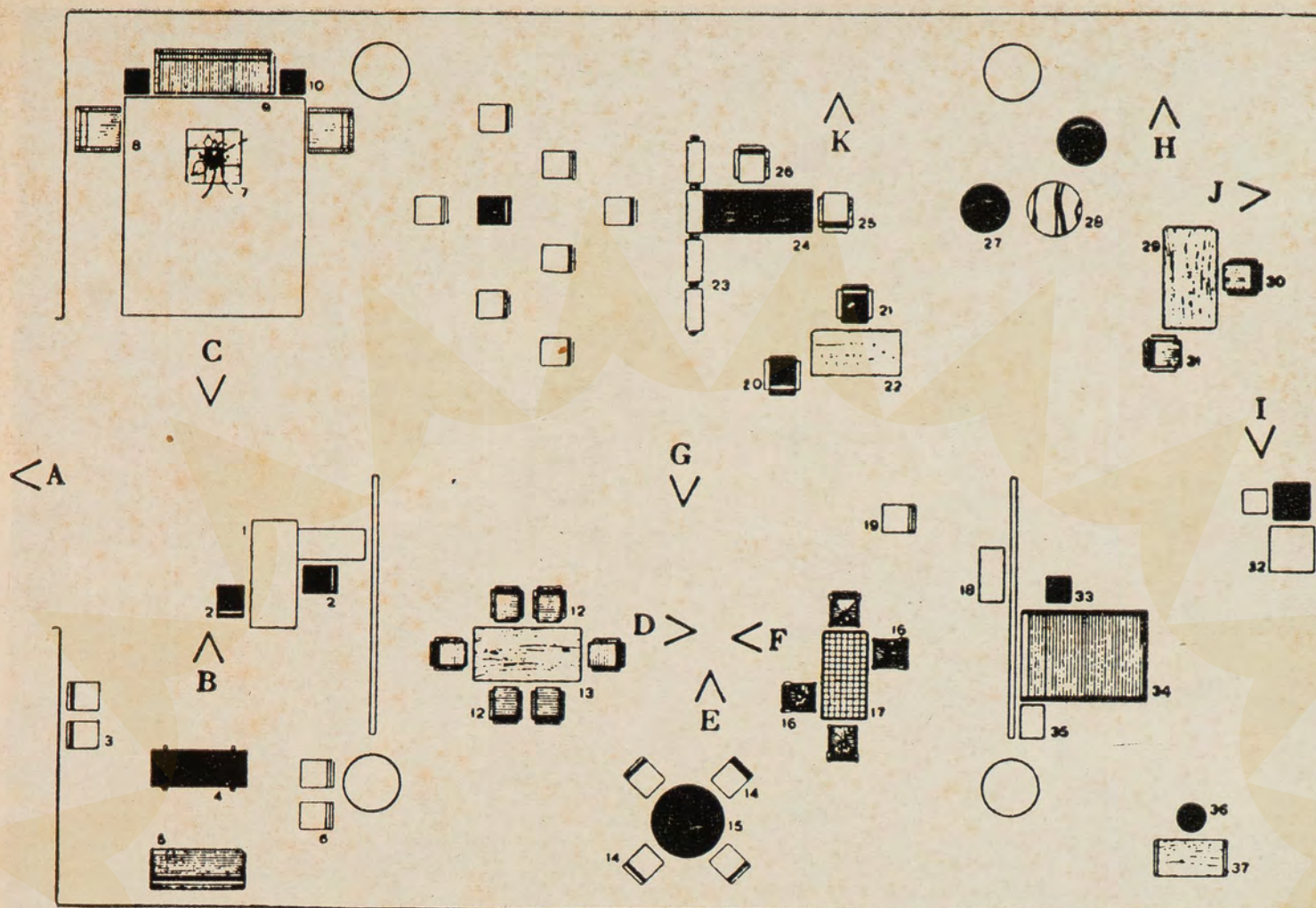
Mosaico vidroso "VIDROFIL"

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



Desenho em que se nota a excelente disposição dos vários conjuntos.

Exposição de móveis contemporâneos no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires

HARPA — Móveis e Desenho de Interiores, Buenos Aires



Vista geral da entrada da exposição, no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires.

HARPA, Móveis e Desenho de Interiores, que em Buenos Aires, Argentina, se dedica ao desenho e à produção de móveis contemporâneos, realizou, num dos salões do Museu de Arte Moderna da capital platina, ampla exposição.

Como se poderá inferir das fotos aqui alinhadas, cada um dos conjuntos ficou perfeitamente disposto no amplo salão, dando ao visitante uma idéia de sua inserção em seus ambientes.

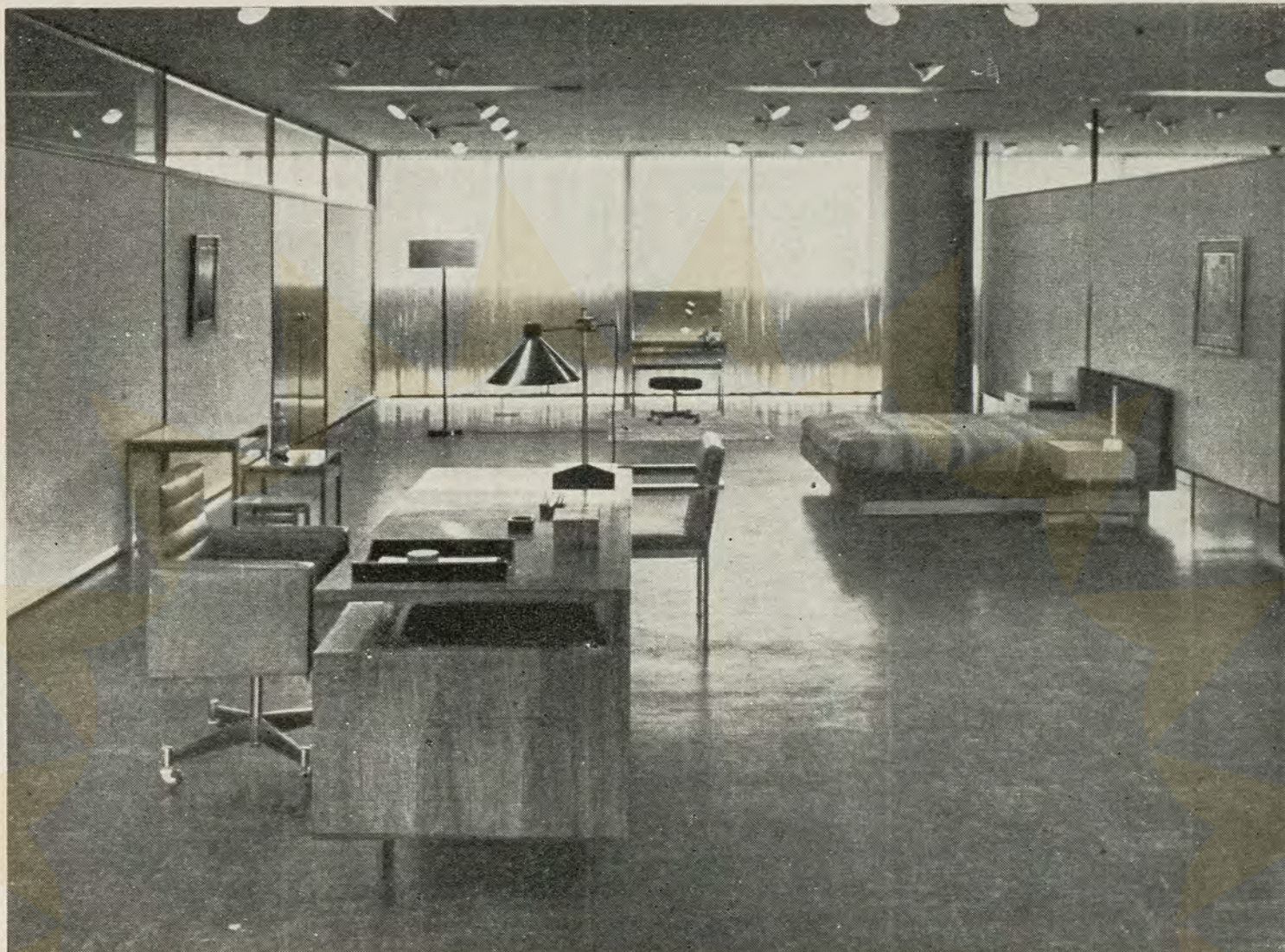
Os materiais empregados aliados ao desenho, dão à HARPA, uma situação privilegiada no país irmão no campo da decoração de interiores.



Outro aspecto geral do amplo salão do Museu de Arte Moderna da Argentina.



Conjunto compreendendo mesa, estanteria com gavetas, divisões para pastas e prateleiras para livros e objetos de arte.



Aspecto em que se vê em primeiro plano conjunto de escritório e à direita, cama com duas mesas de cabeceira conjugadas.



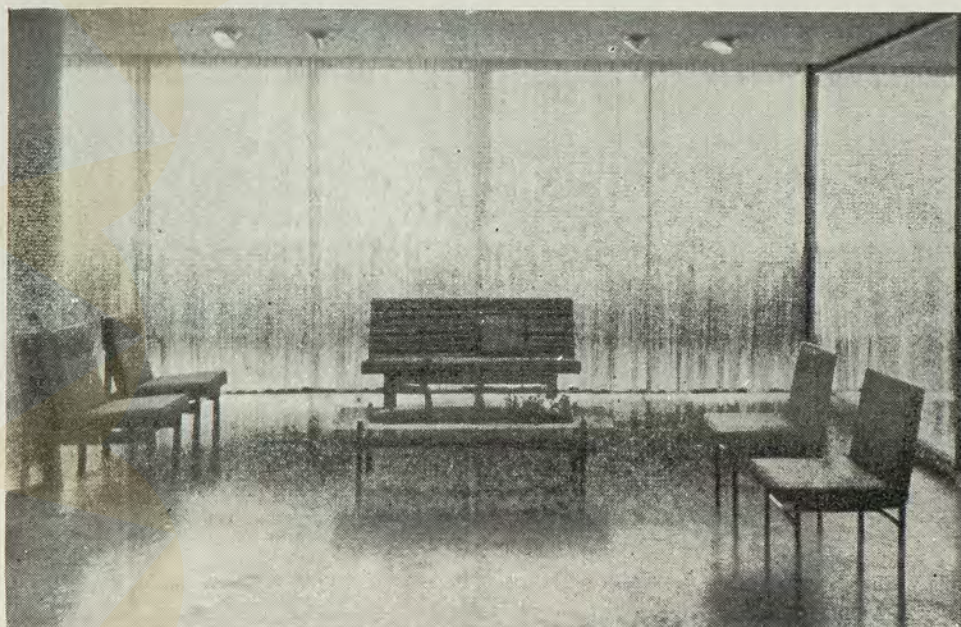
Conjunto de sala de espera: duas poltronas e mesa redonda, tôdas com roldantes nos pés.



Conjunto gerencial de escritório.



Sala de almoço, sendo que as cadeiras têm assento de encôsto de palha.



Sala de espera.



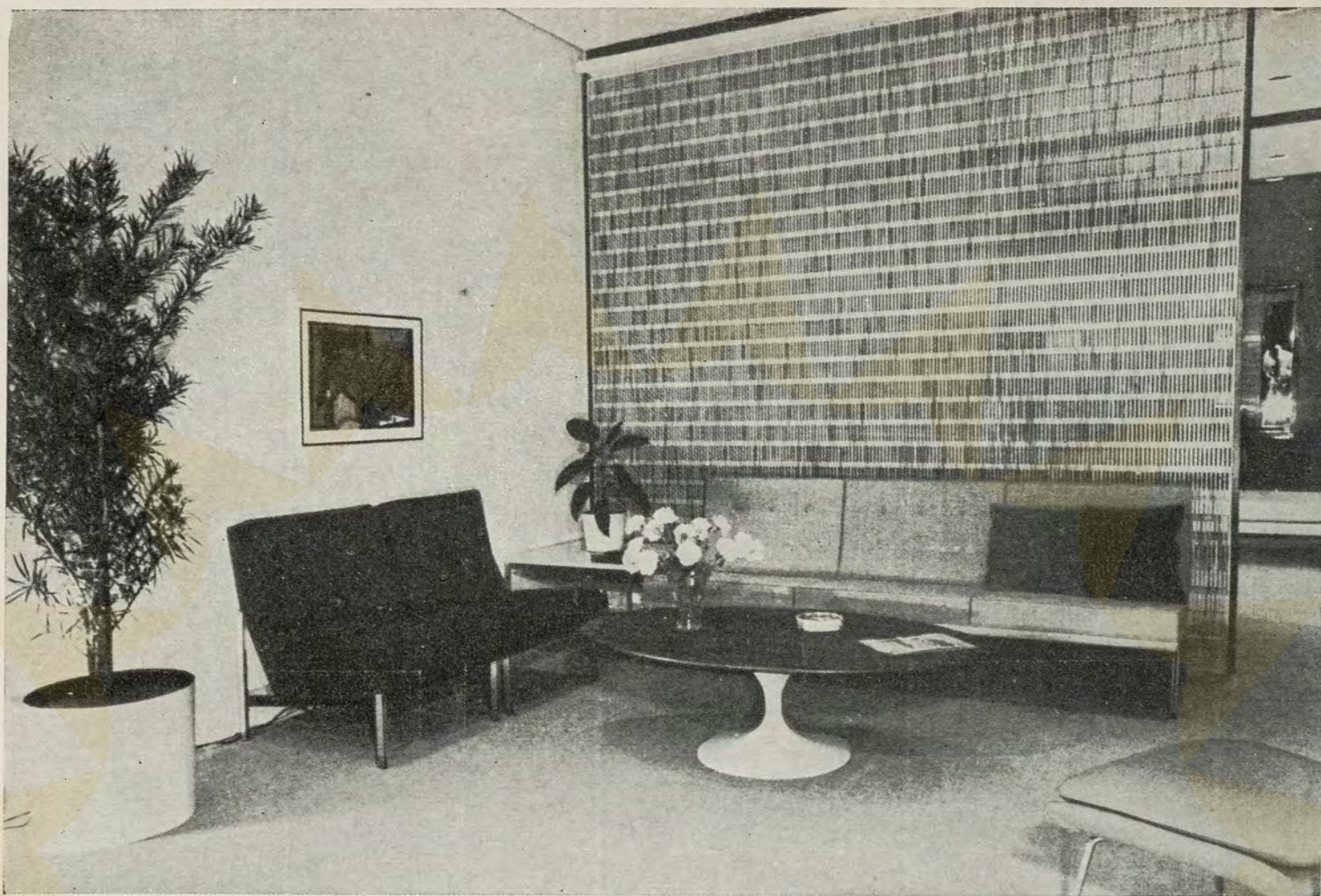
Sala de reuniões, sendo que as poltronas estão revestidas de tecido.



Conjunto de living.



Conjunto para jogo.



Conjunto de sala de estar estofado, com pés de barras paralelas, de ferro cromado; mesa de centro com base de alumínio e tampo de Jacarandá, mesinha de canto com mármore; floreira em alumínio; divisão de ripas de madeira clara.

Forma S. A. - Knoll International

Decoração de Interiores

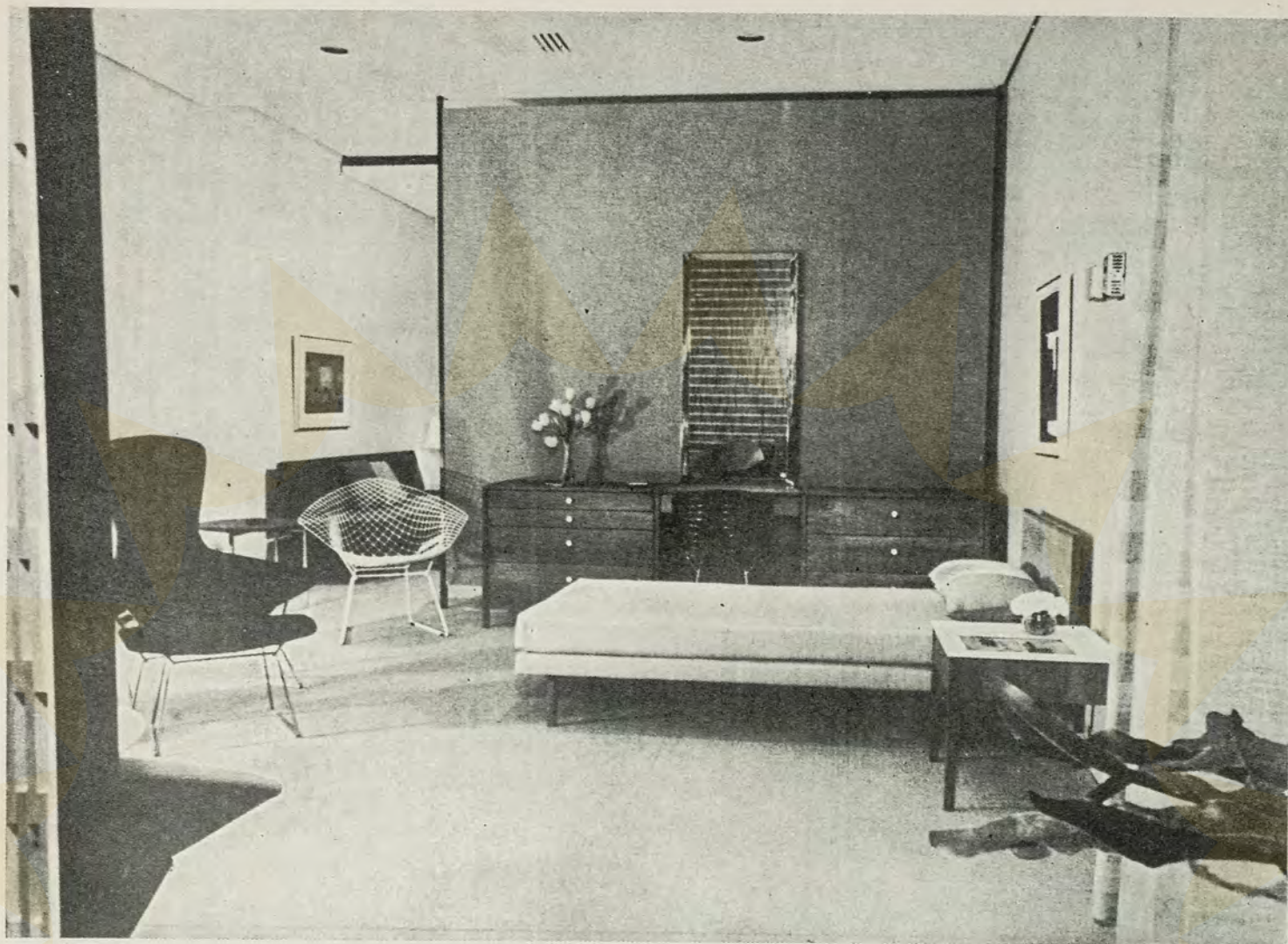


Saleta de estar, com biblioteca; Sofá e poltrônas com base de madeira, mesinha de centro com tampo de mármore; biblioteca em laca branca e parede de fundo revestida com tecido de lã.



Poltrona de almofadas superpostas construída com base de ferro cromado, ideal para ser usada em ambientes amplos.

Knoll International.

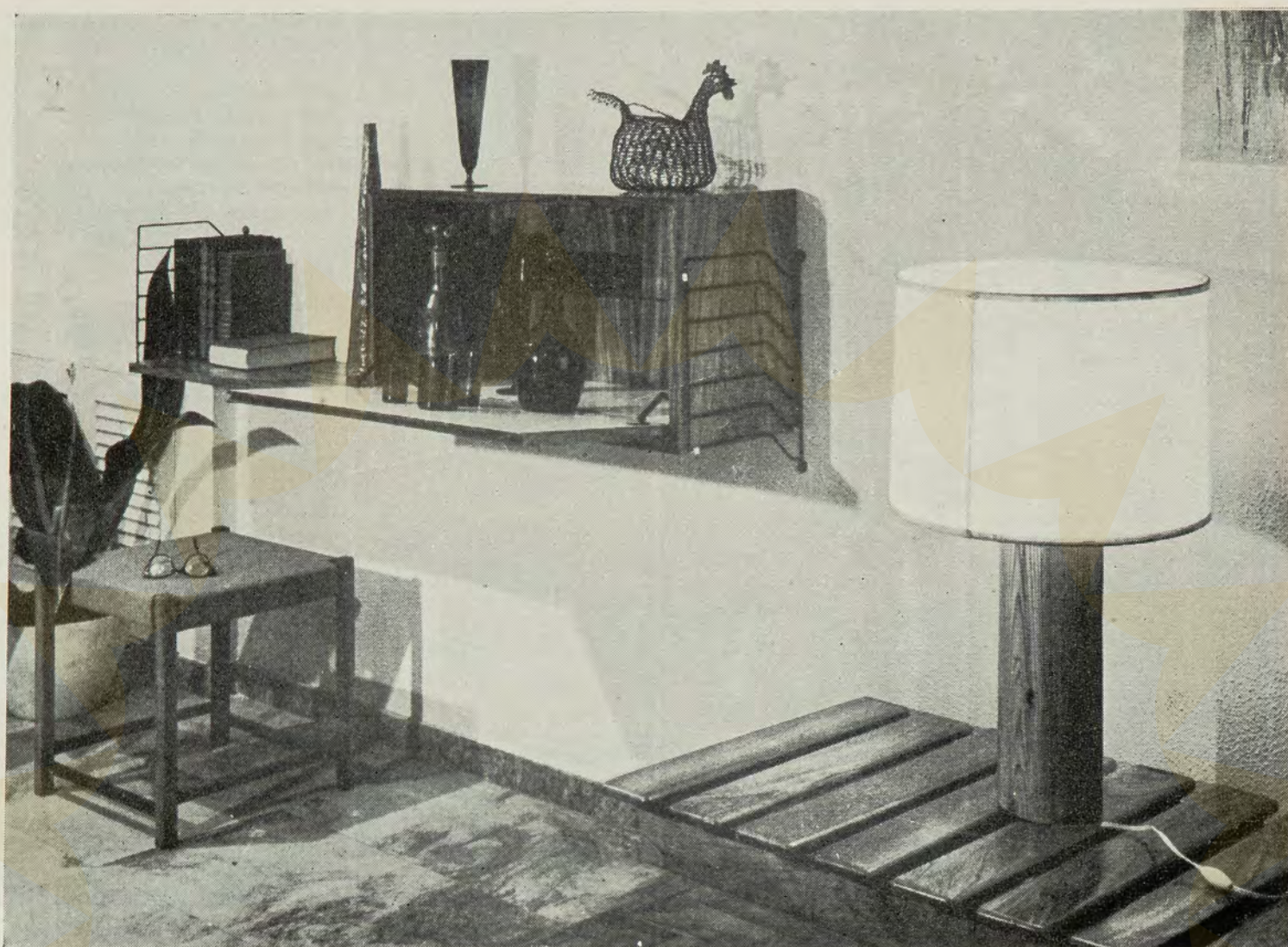


Dormitório, com móvel conjugado, formando penteadeira no centro e duas camiseiras, cama de solteiro com criado mudo separado.



Conjunto de sala de estar de grandes proporções, sofá e poltronas com almofadas superpostas, mesinha em madeira com tampo de Fórmica branca; a base deste conjunto é feita em jacarandá da Bahia.

Knoll International.



Bar com prateleira para livros. Desenho Ernesto Hauner; montantes de ferro 35 x 28 cms., bar, 78 x 40 x 30 cms., inteira de fórmica, prateleira 78 x 30 cms., de jacarandá. Estes elementos são parte de uma série modulada de estantes para parede ou divisórios. Na mesma fotografia: banqueta, desenho do arq. Sérgio Rodrigues; estrutura em jacarandá maciço, estofamento em camurção, nas dimensões de 45 x 45 x 45 cms.



Sofá formando canto com poltronas. Desenho do arq. Sérgio Rodrigues, estrutura em jacarandá maciço; almofadões em borracha e paína; na mesma fotografia: mesas de centro com tampo em mármore. Desenho de Ernesto Hauner. Dimensões: 120 x 60 cms. e 78 x 78 cms.; estrutura de jacarandá maciço.



Carrinho de chá. Desenho de Ernesto Hauner. Dimensões 70 x 50 x 70 cms.; estrutura de jacarandá maciço, bandejas móveis em fórmica.

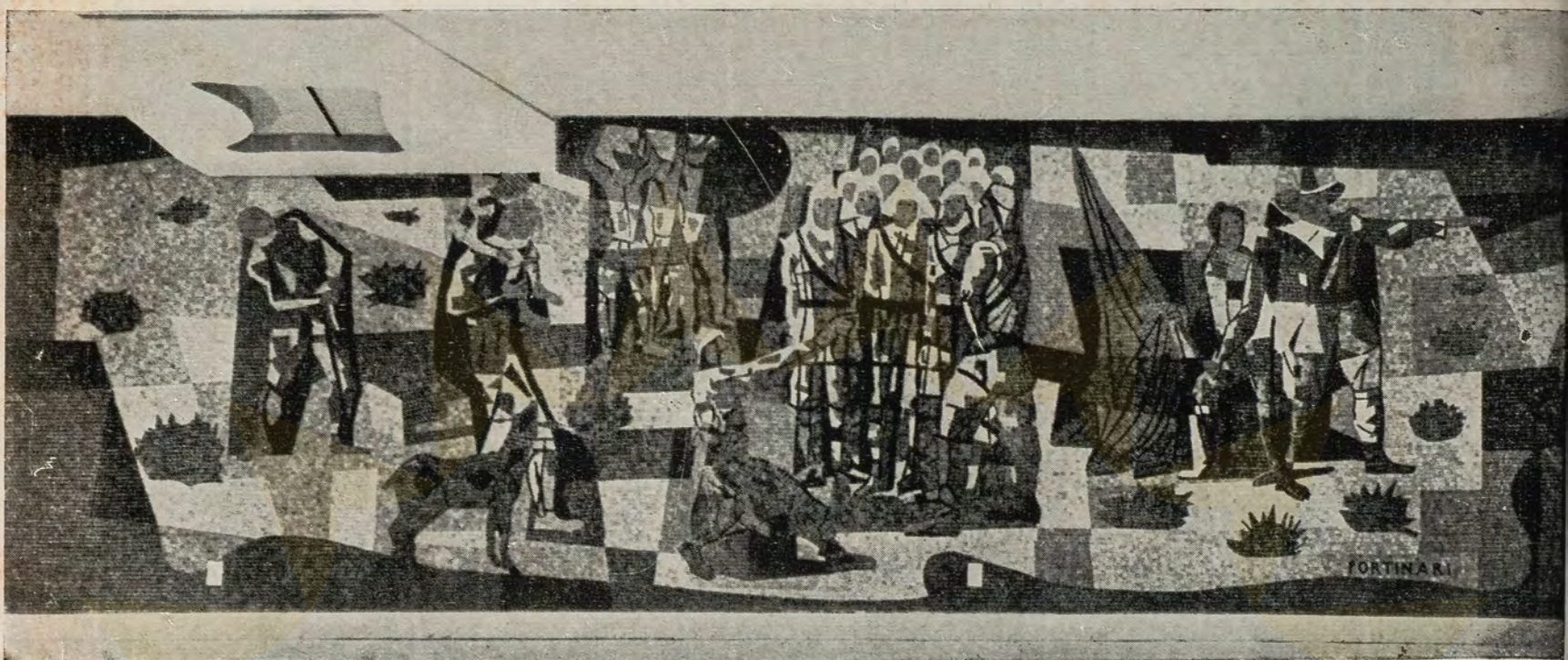


Tapete pintado à mão, por Carlos Sabrino; imagem autêntica de Goiás, século XVI, lâmpadas em desenho sueco, executados em Buenos Aires; garrafa à direita, tipo Murano, feitos em São Paulo, prato à esquerda de cobre e esmalte; Pucarã, símbolo do lugar que deu nome à casa.



Loja Pucarã
Decorações e Presentes

Mesa com tampo de pintura plástica e forrado com pano escossês.



Mosaico Vidroso

VIDROTIL

VENDAS:

S A O P A U L O : S/A DECORAÇÕES EDIS — Rua Aguiar de Barros, 59 — Fone: 32-2326
RIO DE JANEIRO : ARTHUR P. KRUG — Rua Prefeito João Felipe, 328 — Fone: 34-9177
S A L V A D O R : GERALDO GONZAGA — Rua Álvares Cabral, 8 — 1.º andar — Fone: 2850
V I T Ó R I A : CARLOS A. VIANA FREIRE — Rua General Guaraná, 156 — Fone: 4304
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

desenho industrial





Poltrona tripé, em madeira torneada, com tecido distendido, removível (Studio Palma, 1948).

Origem e desenvolvimento do desenho industrial no Brasil

Arq. João Carlos Cauduro

Coube a um grupo de arquitetos do Rio de Janeiro, por volta de 1930, a reformulação das relações da cultura com a indústria do país. Até aquela data, a utilização da produção era feita em termos artesanais, donde a importância que adquiriu, por exemplo, o Liceu de Arte e Ofícios de São Paulo. Naquela época, acreditavam os arquitetos, de acordo com as teorias em voga, no artesanato como único veículo da cultura.

A partir de 1930, esse grupo, comandado por Lúcio Costa, não só valorizou certos aspectos indus-

triais, como fez da tecnologia o ponto de partida para suas proposições criadoras. Das indústrias do país, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, foram as indústrias de construção as que mais se beneficiaram dessa nova posição, na medida em que deveriam empreender esforços para atender essas novas proposições e equipar-se para esse novo mercado. Foi então que apareceram, por exemplo, "O combogó" e o "brise-soleil", este produzido industrialmente e aplicado no Brasil pela primeira vez no mundo (Ministério

da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1936).

Concomitantemente, como decorrência da própria atividade profissional, o arquiteto passou a dirigir seus esforços no sentido de equipar o meio ambiente do homem. Depois da atuação de alguns pioneiros, das décadas de 20 e 30 — tais como Warchavchik e Flávio de Carvalho — a década seguinte viu surgir um grupo de profissionais (Rino Levi, Villanova Artigas, Bernard Rudofsky entre outros) que passou a realizar desenhos de móveis e outros equipamentos de ha-



Cadeira dobrável do Museu de Arte de São Paulo, 1947. Arq. Lina Bo Bardi (Studio Palma).

bitação, como propostas para a produção de nossa indústria. Rudofsky, que aqui viveu cerca de quatro anos, além de arquiteto, era também desenhista industrial e desenhou, entre outras coisas, diversos móveis, bem como a marca e logotipo da firma "Fotótica", até hoje em uso. Zanini lançou por volta de 1948, uma linha de móveis em madeira compensada e recortada, cujo sentido de produção em série já estava caracterizado; esta linha se tornou bastante popular em todo o Brasil, sob a denominação de "Móveis Z".

Foi nessa época que se instalou em São Paulo, numa tentativa de curta duração, uma sucursal da firma Raymond Loewy Associates, que chegou a realizar vários projetos: marca e logotipo para as indústrias Pignatari; linha de utensílios de alumínio para a firma "Rochedo"; embalagem do sabonete "Gessy"; uma linha para os móveis "Brafor", etc.

Lina Bo Bardi e Giancarlo Pianti fundam o "Studio de Arte Palma", onde realizaram uma série de projetos e cujos objetivos estão expressamente definidos num artigo

publicado na revista "Habitat" n.º 1, 1950:

"O Studio Palma, fundado em 1948, particularmente se dedicando ao desenho industrial, abrangia uma secção de planejamento com oficina de produção: uma marcenaria equipada com moderníssimo maquinário e uma oficina mecânica. Buscou ali criar tipos de móveis (em especial, cadeiras e poltronas) adaptados ao clima e à terra, e eliminando estofamentos exagerados e usando, o mais possível, os tecidos e o couro distendidos, estôfo baixo e delgado. Um dos problemas básicos



Poltrona com estrutura em madeira maciça, assento e encôsto em couro natural (Studio Palma, 1948).

foi o de evitar-se a produção do mofa, amiude ocorrente na estação das chuvas. Tentou-se partir do material procedendo-se a um estudo sobre madeiras brasileiras, e utilizando-se a madeira compensada recortada em folhas paralelas, até então não empregadas em móveis, que eram construídos de madeira maciça e compensadas de miolo.

O ponto de partida foi a simplicidade estrutural, aproveitando-se a extraordinária beleza das veias e da tinta das madeiras brasileiras, assim como seu grau de resistência

e capacidade. O Studio de Arte Palma funcionou por dois anos e os novos móveis criaram um caso de consciência dos fabricantes, passivos repetidores de modelos poster-gados".

O Museu de Arte de São Paulo, então recém-fundado, exerceu nessa época uma atividade dinâmica, através de seu acervo, de conferências e de exposições (Le Corbusier, Max Bill, etc.). A preocupação em aproximar os artistas das indústrias foi uma constante dessa primeira fase do museu. Foi com este espírito que o museu através de seu Insti-

tuto de Arte Contemporânea, fundou em 1950, o primeiro curso de Desenho Industrial do país, curso este que infelizmente teve apenas a duração de dois anos, imitando-se ao curso fundamental.

É de um artigo publicado em "Habitat" n.º 3 que extraímos a enumeração dos objetivos do curso:

"Um grupo de arquitetos, artistas e técnicos, persuadido da necessidade dessa iniciativa reuniu-se com o objetivo de trabalhar nessa escola rigorosamente disciplinada e orientada numa base didática visando:

formar jovens que se dediquem à arte industrial e se mostrem capazes de desenhar objetos nos quais o gosto e a racionalização das formas correspondem ao progresso e à mentalidade atualizada;

aclarar a consciência da função social do desenho industrial, refutando a fácil e deletéria reprodução dos estilos superados e o diletantismo decorativo;

ressaltar o sentido da função social que cada projetista, no campo da arte aplicada, deve ter em relação à vida.

A partir dessa época, surge uma série de iniciativas comerciais, uma vez que começavam a surgir as primeiras condições de mercado para sua existência; o experimental foi uma das características interessantes dessas firmas, que incentivaram o desenho de vários produtos (móveis, luminários, tecidos, etc.) e inegavelmente contribuíram para a elevação do bom desenho, ainda que em âmbito restrito. Algumas mesmo projetaram e produziram linhas de móveis com elementos modulares.

Nos fins da década de 50, alguns escritórios e alguns profissionais liberais surgem no mercado, em São Paulo e no Rio de Janeiro, já com uma nova consciência da profissão de desenhista industrial.

O Instituto de Arquitetos do Brasil, em 1959 e 1962, acolhendo duas propostas feitas por indústrias de São Paulo, promove dois concursos de desenho industrial, de âmbito nacional. Através de sua comissão de desenho industrial, o IAB (departamento de São Paulo), realiza em 1962 um levantamento do desenho industrial brasileiro, com a finalidade de realizar uma exposição em colaboração com a Fundação Armando Alvares Penteado. Infelizmente, por falta de verba, a exposição não se concretizou.

A necessidade da formação de desenhistas industriais fez-se sentir cada vez mais, a ponto de alguns arquitetos realizarem cursos de desenho industrial na Europa.

Em 1962 o ensino de desenho industrial é introduzido na Universidade de São Paulo. A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, consciente da necessidade imediata da formação de profissionais aptos a realizarem projetos para a indús-



Marca-Logotipo realizada por Bernard Rudofsky em 1944.

tria, reestrutura seu programa, induzindo as Sequências de Desenho Industrial e Comunicação Visual como parte integrante de seu currículo. O ensino de desenho industrial é aí desenvolvido do 1.º ao 4.º ano dos cinco anos do curso de arquitetura.

Em 1963, funda-se no Estado da Guanabara a Escola Superior de Desenho Industrial.

Em junho do mesmo ano, o Brasil é representado pela primeira vez no Congresso Internacional de Desenho Industrial, que teve lugar em Paris, promovido pelo ICSID (International Council of Societies of Industrial Design), através de quatro professores das Sequências de Desenho Industrial da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Em agosto de 1963, é fundada a Associação Brasileira de Desenho Industrial, com sede em São Paulo e que tem por objetivo:

1. Reunir os desenhistas industriais que exercem a profissão no país e aproximar as pessoas, entidades e classes que possuam interesses comuns no desenvolvimento do desenho industrial no Brasil.

2. Atuar na criação de condições favoráveis ao desenvolvimento do desenho industrial e contribuir para a qualificação técnico-formal e cultural do produto industrial, através de:

cursos e seminários básicos; exposições e mostras, nacionais e internacionais; intercâmbio internacional; museu permanente de desenho industrial; publicações próprias e alheias, incluindo traduções; incentivo às iniciativas favoráveis ao desenvolvimento do desenho industrial no setor de ensino, tal como a fundação de escolas, de desenho industrial de nível superior; palestras, conferências, entrevistas e debates; artigos e ensaios; demonstrações audi-visuais; pronunciamento e tomadas-de-posição em casos emergentes; contatos entre pessoas, órgãos e classes interessadas; novas relações com as categorias científicas, técnicas, pedagógicas, intelectuais, industriais e comerciais; concurso e prêmios.

3. Divulgar e documentar as atividades dos sócios nos meios culturais, técnicos, industriais e comerciais, nacional e internacionalmente.

4. Aconselhar os sócios quanto às relações do desenho industrial com outros setores, subsidiando-os e assistindo-os no registro e defesa dos seus direitos autorais, registrando seus trabalhos na ABDI.

5. Desenvolver gestões no sentido do reconhecimento e regulamentação da profissão.

Para concluir, é necessário que se esclareça que este esboço das origens e desenvolvimento do desenho industrial no Brasil é necessariamente incompleto. Sirva êle de incentivo e pesquisa mais sistemáticas nesse campo, o que será certamente feito em futuro próximo. O que foi realizado até agora no desenho industrial, constitui em verdade, a base que nos dá condições para doravante empreendermos aquelas tarefas que a sociedade brasileira, através de sua realidade industrial, espera e exige de nós.



Fotos da poltrona vencedora, desenho de Norman Westwater e Michael Arnault, Mobília Contemporânea, São Paulo.

Premio Roberto Simonsen

Alcântara Machado Comércio e Empreendimento, tão bem dirigida pelo dinâmico Caio de Alcântara Machado, a quem a nação brasileira deve inumeráveis serviços principalmente com as feiras promocionais que anualmente realiza no Parque do Ibirapuera, promoveu, recentemente, por ocasião da VI Feira de Utilidades Domésticas, o Concurso de Utilidades Domésticas, conferindo o prêmio de desenho industrial Roberto Simonsen, à Mobília Contemporânea, que apresentou uma poltrona desmontável com um novo molêjo, confortável e macia de fios de nylon. A indústria, uma das pioneiras em séries de móveis modulados no Brasil, lança, também, uma linha residencial, desenhada por Norman Westwater e Michel Arnault, os vencedores do Prêmio Roberto Simonsen 1964.

O lado crítico da comissão julgadora, analisando os elementos que compõem o novo móvel, uma poltrona, dá um parecer favorável à

criação desta nova peça, tendo em vista as inovações introduzidas no sistema construtivo. Quanto ao seu valor estético, este advém, principalmente da estrutura clara, aberta, da unidade entre o interno e o externo, da fidelidade à natureza dos materiais e de sua adequada coordenação.

O laudo da comissão que apreciou e julgou o desenho industrial foi o seguinte: "Prêmio Roberto Simonsen". Poltrona. Desenhistas industriais: Norman Westwater e Michel Arnault. Laudo crítico da Comissão Julgadora. — "Concebida em termos de produção em série, trata-se de uma poltrona desmontável, com um número reduzido de elementos padronizados e compondo sua estrutura, estrutura esta perfeitamente visível e devassável. O sistema de fixação das peças componentes é simples e seguro. Destaca-se, também, a propriedade da utilização do fio de "nylon" como sustentação e molêjo do assen-

to e do encôsto, cujas almofadas iguais, de espuma de borracha revestida de plástico (e fixadas por dois cintos de couro), podem, por essa razão, ser bastante reduzidas em sua espessura. Isto quanto ao aspecto construtivo. Quanto aos aspectos funcionais, caracterizam-na o conforto, a leveza e a facilidade de limpeza e conservação. Seu valor estético advém principalmente da estrutura aberta, clara, da unidade entre o externo e o interno, da fidelidade à natureza dos materiais e de sua adequada coordenação".

Vale ainda assinalar que a poltrona é constituída por 6 peças (facilmente desmontáveis), sendo apropriada para a produção em larga escala, representando um barateamento de cerca de 50% com relação a móveis semelhantes feitos artesanalmente. As peças que a compõem podem ser facilmente substituídas em caso de estragos e seu estofamento poderá ser apresentado em diversas cores.



Serviço postal da Holanda: caixa para recolhimento da correspondência.

Desenho industrial

arq. Lúcio Grinover

O "Prêmio Roberto Simonsen", concedido por ocasião do Concurso de Utilidades Domésticas, promovido pela Alcântara Machado Comércio e Empreendimento Ltda., nesta segunda edição, assume, definitivamente o caráter institucional; torna-se o elo entre o mundo da produção e o mundo da cultura, incentiva, estimula a criação, o planejamento, a coordenação dos inúmeros fatores que intervêm no projeto do produto; torna pública, divulga a atividade de um novo profissional: o desenhista industrial.

O desenhista industrial, quer como indivíduo isolado, quer como integrante de uma equipe, é um técnico de natureza toda especial, atua efetivamente como mediador entre a indústria e o mercado consumidor, entre as exigências da produção e as necessidades práticas e culturais do consumidor.

Enquanto profissional especializado, ele se insere no complexo da produção em plano horizontal, ao lado da Direção Geral, do Departamento Comercial ou de Vendas, do Departamento de Promoção e Propaganda. Isto significa, em outras palavras, que o desenhista Industrial ou Departamento de Desenho Industrial não pode ficar situado naquele escalão do fator 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 de serviço especializado, o desenhista industrial é elemento essencial do planejamento do produto. A sua atuação se deve manifestar tanto nas origens, como no desenvolvimento, concretização, produção e circula-

ção 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 processo 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 sócio-econômico e industrial.

Mas, o que é desenho industrial? O que significa?

O termo "Desenho Industrial", tradução do inglês "Industrial Design" traz consigo uma grande série de equívocos, que devemos eliminar da maneira a mais definitiva e absoluta.

Desenho Industrial não é desenho técnico.

Desenho Industrial não é decoração. Desenho Industrial não é embelezamento do produto.

Desenho Industrial não é "Arte aplicada".

Desenho Industrial é o planejamento Técnico-Formal do produto; isto é, o projeto 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 ele atua.

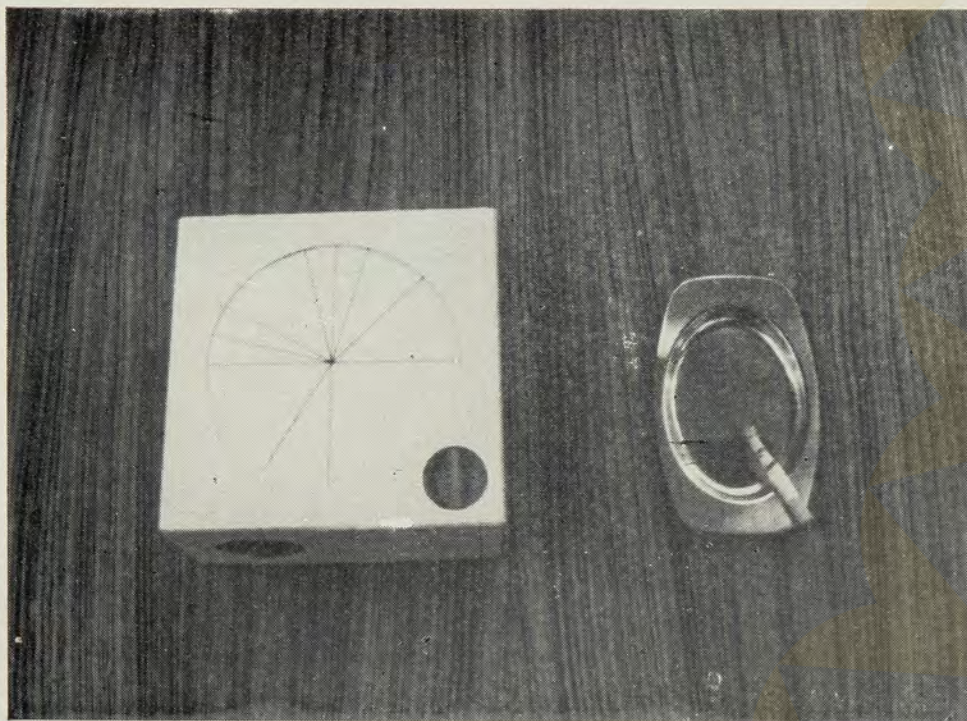
Ao Desenho Industrial é dada uma tarefa de suma importância e responsabilidade, pois penetra incontestavelmente na vida produtiva e estabelece a fusão entre a produção e o mundo da cultura, além de ter em si a função de educação das massas.

É, através de seu aspecto criativo, o canal da perfeita comunicação, da

Rádio-Transistor, semi-portátil, com três faixas de ondas e circuito impresso. Arquiteto João Carlos Canduro, 1961.



O mesmo rádio situado entre outros objetos. Foi intenção do arquiteto defini-lo como um aparelho cujas características formais permitem uma grande flexibilidade de uso.



reciprocidade fundamental: produto-comunidade e comunidade-produto; vale dizer, o processo de desenvolvimento e a elevação do nível de vida solicitam do D. I. soluções para melhor formação do ambiente humano, ao mesmo tempo que a comunidade influi na sua linguagem Técnico-Formal.

Após ter alcançado sua expressão iterativa, o D. I. não poderá ser compreendido sem estar, também, intimamente ligado ao conceito de

planejamento, cujas necessidades específicas exigem uma nova mentalidade, uma nova visão das condições e dos fatores humanos da economia.

A revista "Time" considerou-o como o fenômeno do século XX.

O mundo dos negócios o reconhece como bom negócio. O consumidor o adquire como garantia de melhor produto. O artista já não o tacha mais de "comercialismo". Já existem escolas superiores de de-

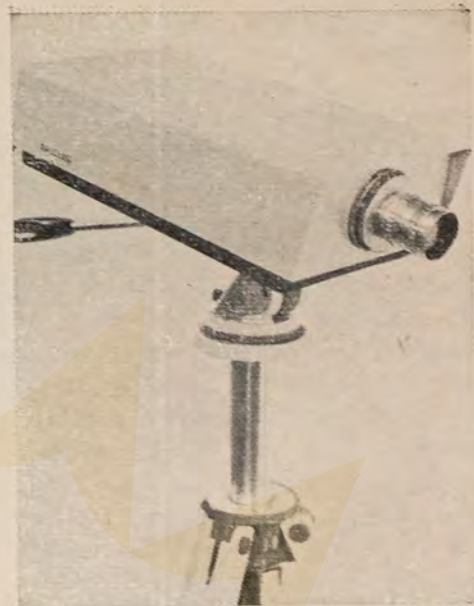
senho industrial, sua especialização já é uma profissão e um meio de vida.

Suas origens datam de meados do século passado quando a máquina começou a produzir objetos e a dar-lhes o acabamento que até então somente podia ser executado manualmente.

Nasceu, o D. I., do processo inicial, ainda confuso, da revolução industrial, quando os valores da vida de todo dia se modificaram repenti-

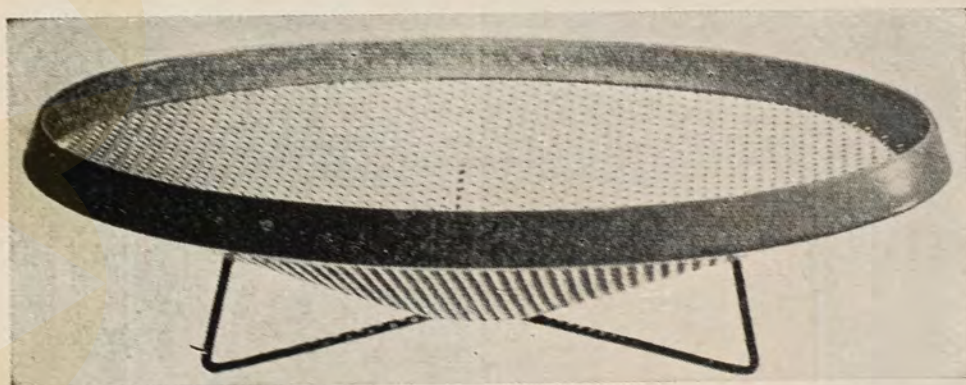


Faqueiro, desenhado e produzido por Gero Zeist, Holanda.



Câmara de Televisão, desenhada e executada pela Philips, Holanda.

Uma fruteira, desenhado e executado pela Honeywell, Amsterdã.



namente, quando a confusão parecia ter chegado ao caos; objetos que antigamente apenas alguns privilegiados podiam adquirir, passaram ao alcance de verdadeiras multidões: eram facilmente produzidos em quantidade pela máquina.

Tecidos, móveis, objetos domésticos, que até então refletiam as necessidades de poucos, atendidas por artesões que por sua vez os traduziam em objetos de gosto duvidoso, com a máquina passavam a ser do alcance de muitos. A forma desses objetos, contudo, permanecia dentro do estilo artesanal do passado.

Essa situação não ia permanecer. Após movimentos de retorno ao artesanato, ao respeito pelos estilos e pela arte, tendo por modelo as expressões das artes da Idade Média e do Pré-Renascimento, aos poucos, compreendia-se o valor dessa nova tecnologia; procurou-se aliar o homem à máquina, dar a

esse "monstro" o seu verdadeiro sentido de objeto ao serviço do homem.

Foi no começo deste século que se criou o "milagre": o fator estético tornou-se mais adaptável às necessidades, integraram-se as artes com a produção industrial. Desapareceu a cisão entre arte e indústria, cisão esta que veio naquele instante da história da produção em que as exigências impregnadas de características quantitativas tendiam à prevalecer sobre a qualidade formal do produto.

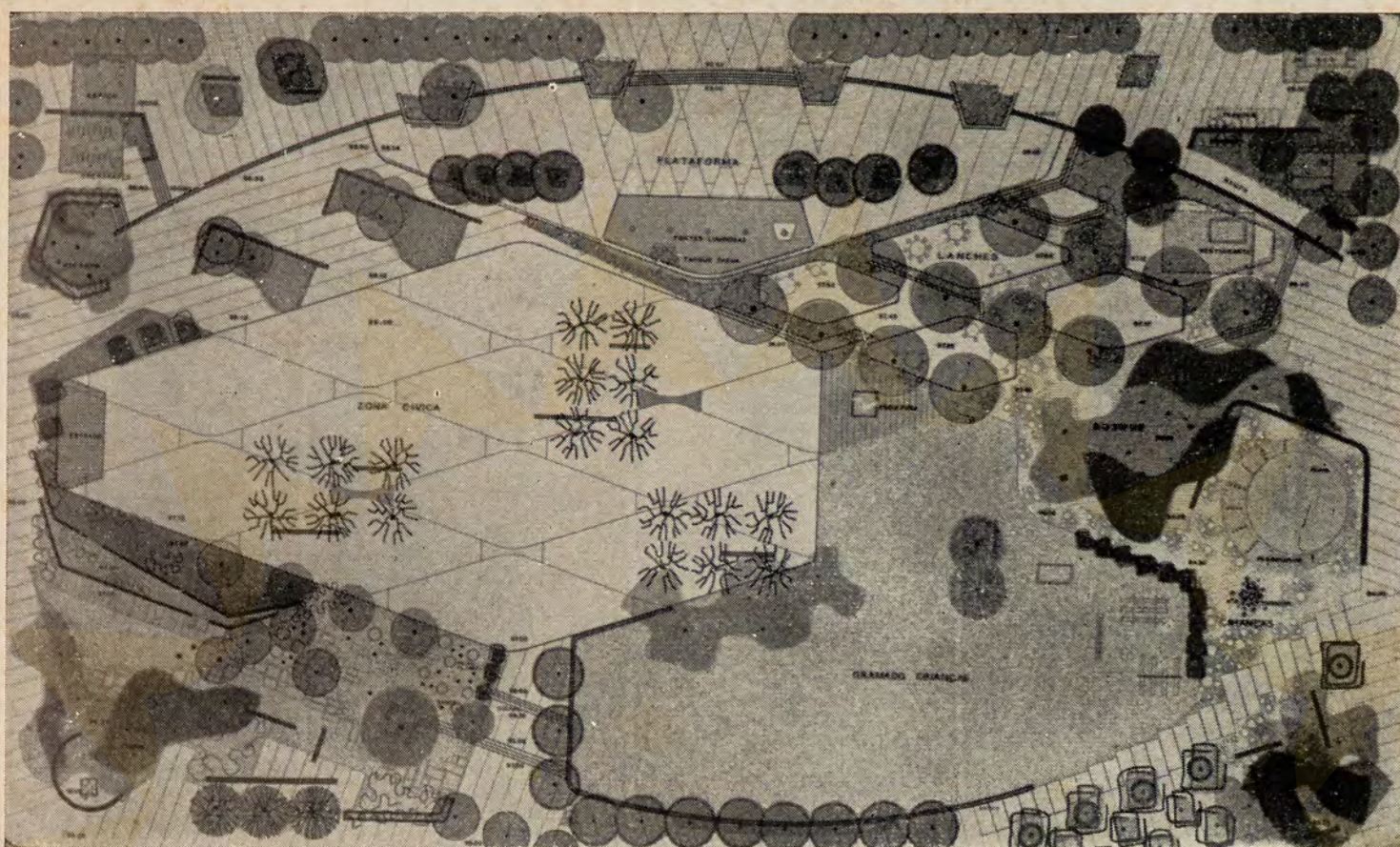
Hoje o objeto industrial é considerado como resposta às necessidades atuais e contemporâneas da funcionalidade e da economia, bem como àquelas do gosto e da cultura.

Hoje, revolucionada a conceituação de produção e produto, afastado definitivamente o problema das relações entre a máquina e o homem, o D. I. intervém diretamente no

mundo da produção introduzindo a consciência segura de sua tarefa, fruto de uma posição correta e honesta, baseada no perfeito conhecimento da realidade e à luz dos valores éticos preconizados para a nossa civilização.

Hoje a indústria, enquanto elemento determinante da nova relação que se criou entre o público e a produção, entre técnica e desenho, tem em si a possibilidade de recolher estas exigências. Torná-la parte viva de seu plano de produção e de se transformar no foco do progresso e do bem estar. Ao lado, uma nova categoria de profissionais que enderece a própria atividade para a produção industrial, que conheça os novos meios técnicos, que interprete o significado e o traduza no desenho mais correto, útil e bonito de um objeto, pode conduzir a uma síntese que representará o grau mais elevado da civilização industrial.

paissaggismo



Primeiro prêmio em Concurso público na Secretaria da Viação, do Rio Grande do Sul.

Arquitetura de exteriores

Projetos: arq. Miranda Martinelli Magnoli

A presente publicação registra trabalhos de planejamento paisagístico os mais variados em escala, tempo e programas, elaborados pela arq. Miranda Martinelli Magnoli, formada em 1955 pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e que já conta com seis anos de trabalho com o arq. Roberto Cardoso, trabalhou na "S.A.G.M.A.C.S.", na pesquisa com o padre Lebre; trabalhou, ainda, no departamento de urbanismo da Prefeitura Municipal de São Paulo tendo, ainda, colaborado com os arqs. Badra, Abelardo de Souza e com a equipe que projetou o Instituto Butantã, sendo, ainda, assistente da cadeira de composição de arquitetura da F.A.U.

Trabalhos seus foram premiados no Salão Paulista de Belas Artes e

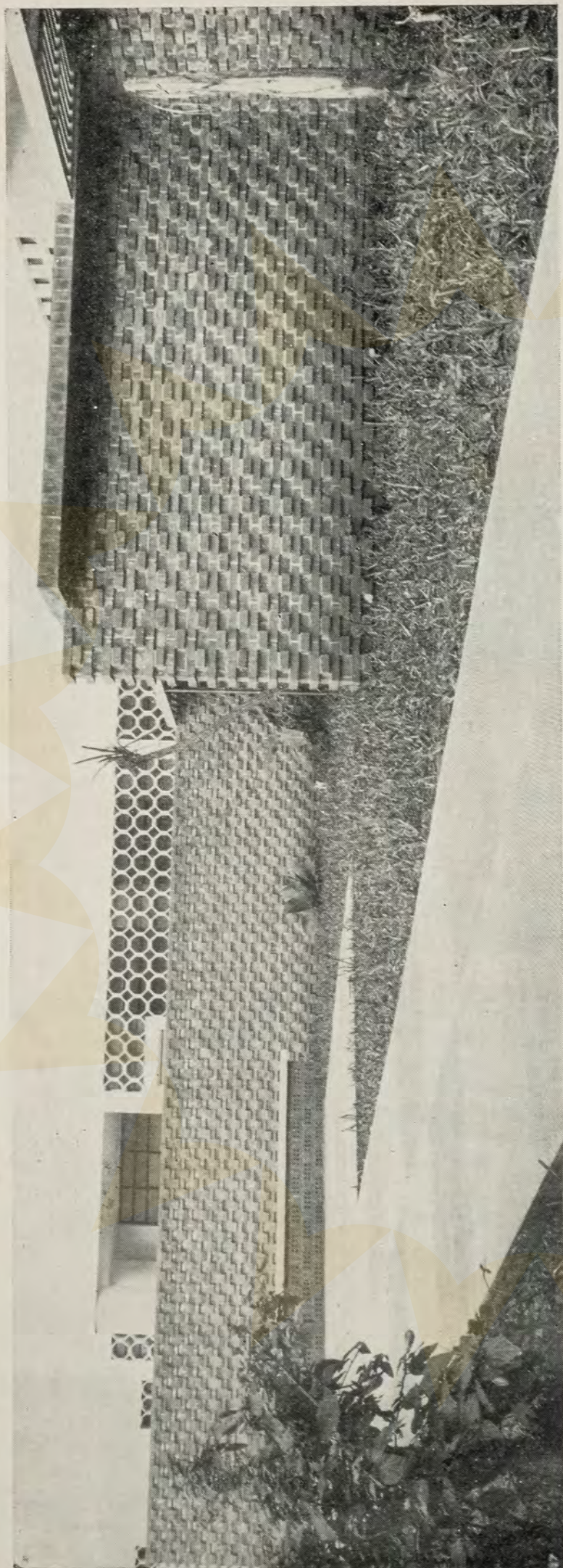
Salão de Arte Moderna, bem assim, levantou o primeiro prêmio do concurso de paisagismo para a Praça de Cachoeira do Sul, RGS.

Assim, foram escolhidos alguns projetos dentro de uma experiência de nove anos, iniciada com o pátio do edifício Três Marias, na Avenida Paulista, São Paulo (infelizmente destruído devido à total falta de manutenção), e seguida por vários estudos dos quais podemos destacar o projeto de praça em Cachoeira do Sul, isto em 1958. Em seguida, projetou praça em Presidente Venceslau, bem assim, o plano paisagístico do Clube de Campo de Piracicaba que publicamos em nossa edição anterior, do Lynce Clube em Atibaia e inúmeros outros trabalhos.

HABITAT destaca, aqui, trabalhos, em que a autora procurou dar um

valor efetivo ao conhecimento paisagístico, fugindo aos critérios tradicionais, infelizmente ainda bastante difundidos de caráter "jardinístico", de forma a estabelecer um equilíbrio não somente formal entre o exterior e a obra arquitetônica, usando os mesmos critérios da criação desta mesma obra arquitetônica para materiais, programas e situações peculiares a áreas externas.

Exemplificamos com o Internacional Golf Clube, obra arquitetônica de Abelardo de Souza, iniciado em 1962 e em execução. Distende-se em área de 30 alqs. à margem da Via Dutra. Um campo de golf, por suas próprias características, traz em si exigências que transpostas para o planejamento paisagístico contém soluções plásticas de grande riqueza



Edifício Três Marias, Av. Paulista,
São Paulo.

za; assim, no projeto, os "links" de golf foram dispostos de tal forma que os obstáculos e as situações próprias do jogo viessem a se transformar em recursos de valorização do espaço externo. A topografia local, típica do vale, suave, em aclives alternados, com longas distâncias quase horizontais, foi utilizada e frequentemente acentuada, mas conservando seu caráter inicial, por se adaptar perfeitamente ao programa. Exemplo dos recursos a que anteriormente nos referimos e da valorização topográfica temos em "links" em que a existência de pequeno córrego e de zona de brejo, além da necessidade de dificultar as jogadas, motivaram a criação de um lago, com possibilidades de várias soluções plásticas e de uso recreativo, além do simples jogo proposto. A área além da sede social localizada em ponto de destaque, ainda abriga um departamento hípico, que foi projetado em área caracterizada por bosque existente de eucaliptos, uma série de residências para parte de golfistas e um posto rodoviário, com restaurante, estar, etc., não de propriedade do clube, mas perfeitamente integrado na solução geral da área. As espécies vegetativas utilizadas são características do Vale do Paraíba. Devido à quantidade de plantas que será necessária e à previdência de tempo com que foi possível contar, criou-se um viveiro de plantas locais, sendo dispensada



Internacional Golf Clube. Planejamento geral.



Internacional Golf Clube. O local onde será executado o "Jardim Japonês", em grandes planos de areia ondulada, grandes pedras e plantação. Em baixo, a zona do lago, ora em execução.

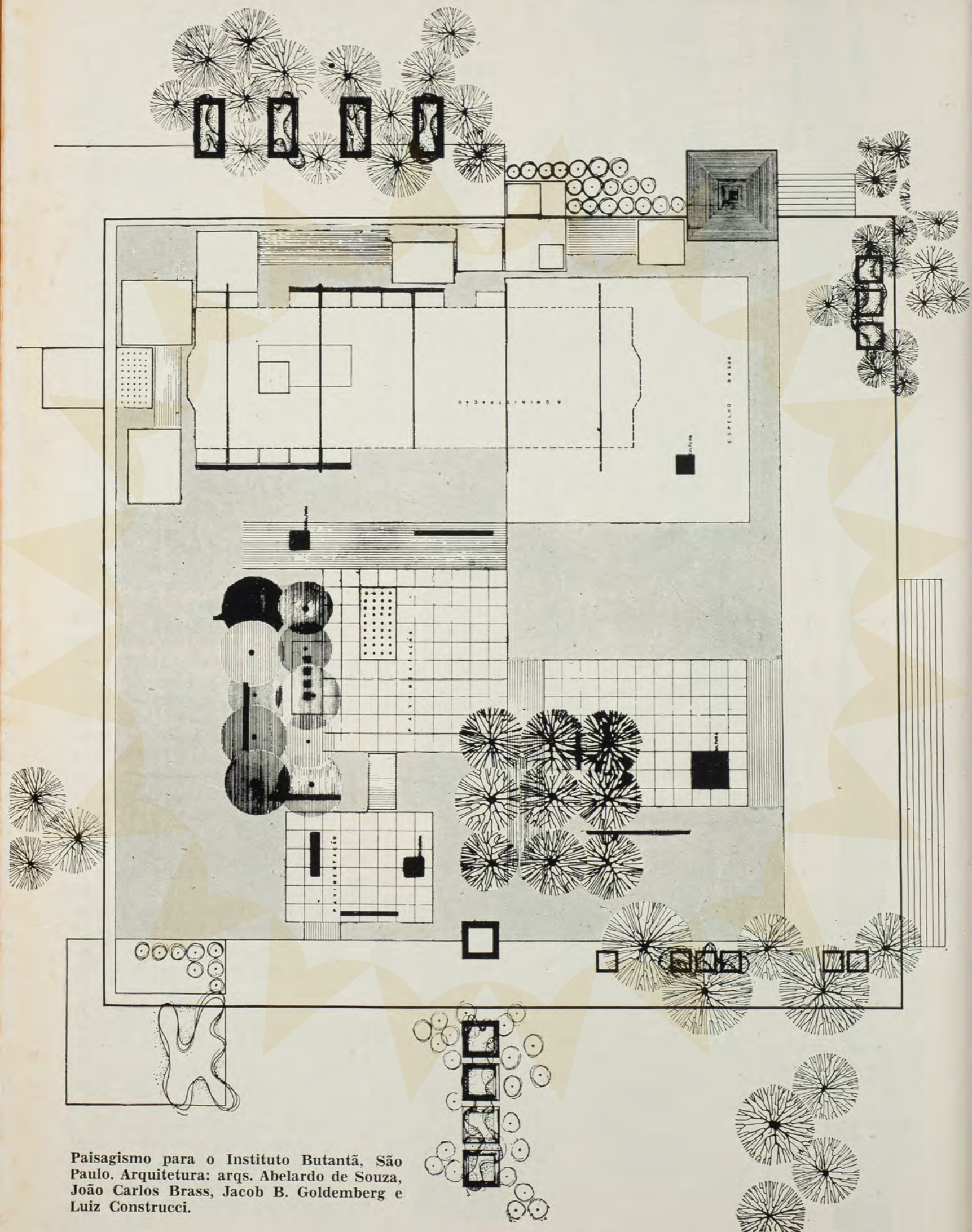


Internacional Golf Club. Ante-proje-
to do "Jardim Japonês". Perspecti-
va do ante projeto; arquitetura:
arquiteto Abelardo de Souza.

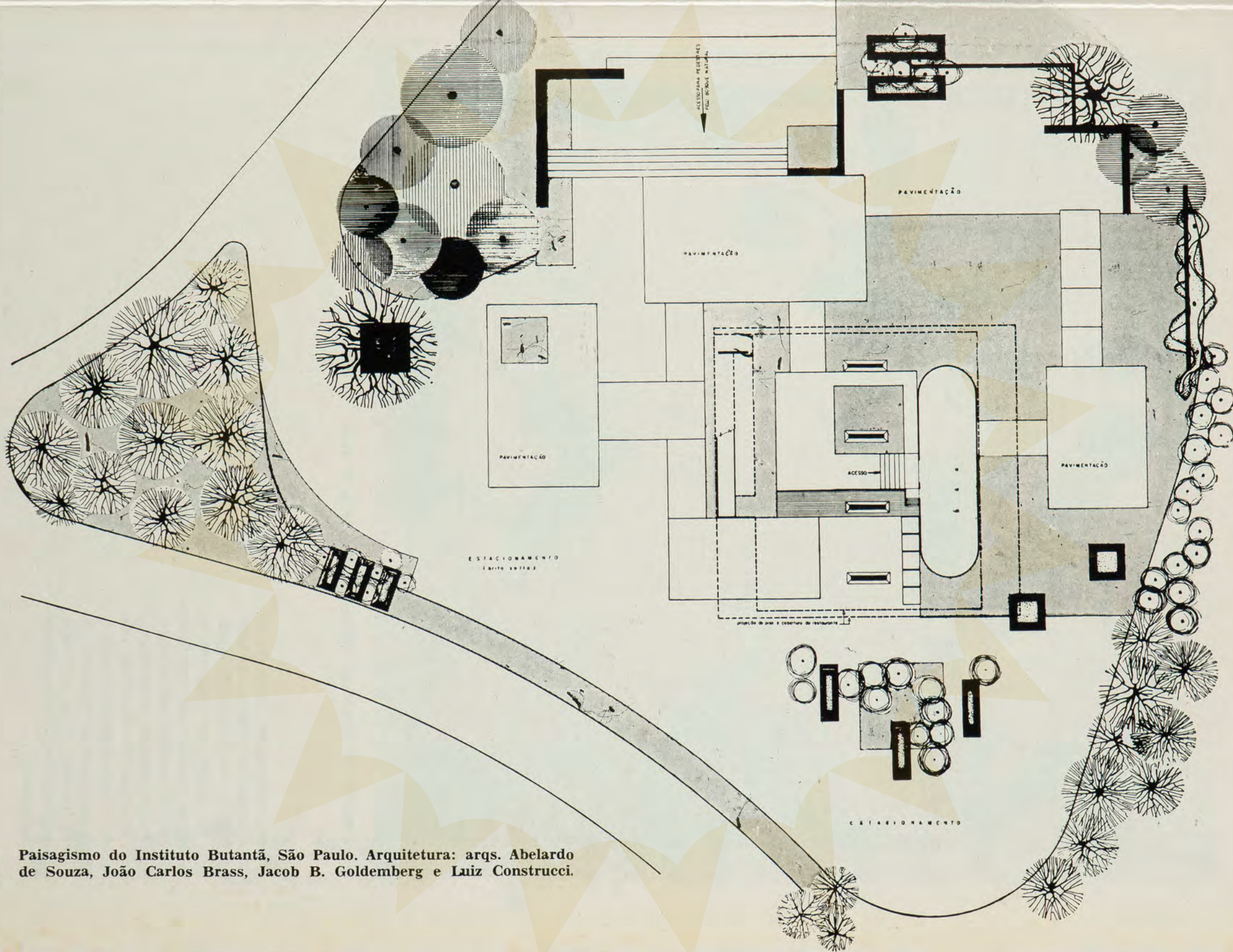


tôda orientação para multiplicação de mudas e crescimento das plantas.

O planejamento paisagístico da área do Instituto Butantã, em São Paulo, permitiu estudo acurado das diversas funções, como circulação, locação das massas construtivas, nova definição da altimetria do terreno até o estudo das áreas, em particular. Todo êsse trabalho foi feito em estreita colaboração com os arquitetos responsáveis pelos projetos construtivos e com total entrosamento de trabalhos. Apresentamos aqui, por ser considerado o núcleo principal de acesso, a praça onde se situa o edifício da administração. Constitui-se em grande platô elevado, de 140 mts. por 140 mts., onde se instala parte refletindo-se em espelho d'água o edifício de administração, que tem acesso de veículos, contornando a praça em plano inferior e acesso de pedestres através dos pisos pavimentados que se inserem no gramado geral do platô. Larga pavimentação contorna os dois lados de maior enfoque do edifício e de maior acesso de público. O equilíbrio plástico do volume construído é procurado com a colocação de massas de palmeiras e de quaresmeiras, além de outras plantas, a finalidade principal do entrosamento do platô com a área envolvente. Blocos escultóricos foram dispostos, conferindo principalmente o com-



Paisagismo para o Instituto Butantã, São Paulo. Arquitetura: arqs. Abelardo de Souza, João Carlos Brass, Jacob B. Goldemberg e Luiz Construcci.



Paisagismo do Instituto Butantã, São Paulo. Arquitetura: arqs. Abelardo de Souza, João Carlos Brass, Jacob B. Goldemberg e Luiz Construcci.



Praça Pública em Presidente Wenceslau, Estado de S. Paulo.

ponente cultural do Instituto de Ciências que se venha a executar. Sòmente em caráter de informação geral foi inserido um esquema de locação de funções e de circulação em que foi possível colaborar numa primeira etapa do planejamento geral e na qual foi constatada pela equipe a necessidade de completa vinculação, desde as primeiras fases do trabalho, entre o planejamento paisagístico e o planejamento arquitetônico.



artes plásticas

Miguel Angelo

(No quarto centenário de sua morte)

José Geraldo Vieira

Comemora-se este ano o quarto centenário da morte de Miguel Ângelo. O governo italiano atribuiu a Giulio Carlo Argan, professor de História da Arte na Universidade romana, o encargo honrosíssimo de programar diversos atos em Caprese, Roma, Florença, Bolonha e Veneza.

Queremos render homenagem àquele gênio da Renascença, evocando neste ensejo a sua vida longa e a sua arte perene. Para tanto vamos, na medida do possível, reconstituir em torno da sua memória mais uma órbita, em que gravitem os principais lugares, períodos e obras que foram cenários, fases e apoios da pintura, da escultura e da arquitetura.

Depois de Atenas, não há dúvida que Florença e Roma foram os maiores centros de cultura, civilização e, em especial, de Belas Artes. Para tanto coincidiram fatores substanciais históricos. E, quanto à Roma dos Papas e à Florença dos Médicis, dos Pazzi, dos Strozzi, dos Soderini, dos Tornabuoni dos Orsini, dos Capponi e dos Valori, tanto no fim da Idade Média como durante o Renascimento, os artistas que ali nasceram ou que para ali convergiram foram de categoria excepcional. Bastaria aludirmos a certos grupos, em ordem cronológica e evolutiva. Cimabue e Giotto. Ghiberti, Brunelleschi, Donatello e Masaccio. Leonardo, Miguel Ângelo e Rafael. Bem como Pollaiuolo, Filippino Lippi, Granacci, Piero di Cosimo, Lorenzo di Credi, Pietro Perugino; sem esquecermos ainda Bugiardini, Indaco, Ticiano, Jacopo del Tedesco, Agnolo di Domino, gente esta, toda ela, excluídos os três primeiros, que no decorrer do quase século de vida de Miguel Ângelo acumulou a península de obras de arte monumental. E sem falarmos em elementos que dentro ou fora desse âmbito artístico, como Ascanio Condivi, Giorgio Vasari, Varchi, Bucardo, Grassi, Busini,

Aretino, e antes de tudo o próprio Savanarola, nos deixaram documentação da história coeva à sua existência, reconstituindo a atmosfera política, social, bélica, religiosa e artística. Incluiremos mesmo o artista português Francisco de Holanda, cujo Diário não só é testemunho íntimo da amizade de Miguel Ângelo e Vittoria Colonna como também reproduz a crítica do Mestre à arte universal do seu tempo, inclusive a flamenga e a alemã.

* * *

Miguel Ângelo nasceu em Caprese, no ano de 1475. Foram seus pais Ludovico di Lionardo Buonarroti Simone, podestá daquela cidade e de Chiusi, e Francesca di Neri di Miniato del Sera. Seus ascendentes foram guelfos fanáticos.

Em 1489 era aluno do escultor Bertolo di Giovanni, passando depois a estudar com Domenico e David Ghirlandaio. Aos 21 anos de idade chegava à Roma dos Borgia, onde era papa com o nome de Alexandre VI, Alexandre Borgia, pai de Cesar Borgia. A corte papal, longe de ser sede mística do Poder Apostólico, era então um redemoinho de política, perseguição, vício, intriga, envenenamento e fausto. Lá de Florença, o dominicano Savanarola pregava em Santa Maria del Fiore e no convento São Marcos contra o papa, a sua corte, e exigia um concílio para depor Alexandre VI. Tendo contra ele os franciscanos e os agostinhos, acabou na fogueira, na praça da Senhoria. Aliás, Florença desde muito também era um centro político incrível de desavenças, desde os tempos dos guelfos e gibelinos até ao complicado período dos arrabiati e piagnoni. O poder temporal do Papa, através de diversos pontífices, se foi ora ampliando ora retraindo, à medida que vitórias e derrotas se sucediam ou se alternavam. Isso quer na Idade Média quer na Renascen-

ça, onde papas do brio bélico dum Júlio II não se restringiam a ordenar guerras e invasões mas também as comandavam pessoalmente. Miguel Ângelo em sua longa vida viu no Vaticano ou no Castelo Santangelo o poderio de muitos papas: Alexandre VI, Pio III, Júlio II, Leão X, Adriano IV, Clemente VII, Paulo III, Júlio III, Marcelo II, Paulo IV e Pio IV. E assistiu e até tomou parte em refregas intestinas entre os diversos Estados da Itália, desde Milão, Gênova, Pisa, Parma, até Nápoles. Durante noventa anos, viu generais e nobres estrangeiros a serviço de diferentes e sucessivos soberanos da Espanha, da França, da Alemanha e da Áustria (Carlos V, Carlos VIII, Luís XII, Maximiliano, etc.), tais como principalmente Lautrec e Gaston de Foix, assolaram a Itália rumo a Roma, onde impuseram sua vontade pelas armas ou mediante acordos, alianças e exílios.

Já na penúltima década do século XV, Miguel Ângelo afirma sua vocação plástica esculpindo a Madona da Escada e a Centauromaquia. Em 1494 foge de Florença quando morreu Lourenço o Magnífico e se hospeda na casa de Gianfrancesco Aldovrandi, em Bolonha. Dois anos depois contratava, em Roma, a Pietá Vaticana. Na passagem dum século para outro, realiza em Florença o David e faz os estudos para Os Doze Apóstolos destinados a Santa Maria del Fiore. Em 1505 é chamado a Roma para combinar com Júlio II a sua tumba, projeto e empreendimento que lhe dariam dor de cabeça durante quarenta anos. Transfere-se para Carrara em cujas pedreiras de mármore da propriedade do marquês Malaspina opta pelos blocos existentes nas montanhas de Pietrasanta e Sarzana. Aliás, enormes blocos, pois que o túmulo em perspectiva seria um conjunto arquitetônico e escultórico e encher a ábside da basílica de São Pedro.



Cabeça de Adão. Detalhe do afresco "Criação do Homem", de Miguel Ângelo, no qual se nota perfeita e exatamente a técnica seguida pelo mestre: o desenho preparatório com o prego; a divisão entre os pedaços do afresco; a técnica da pincelada. Esta foto raramente é divulgada. Coleção do prof. P. M. Bardi.

Assim pois, no primeiro decénio do século XVI, o jovem artista de Caprese já dispõe dum acervo de interesse, se juntarmos às unidades acima referidas as anteriores, como por exemplo, a Pietá, de São Pedro, encomendada pelo cardeal Jean de Villiers de la Groslaye.

Sua ascensão, contudo não se fêz sem estorvos através de encomendas dos papas em Roma e dos Medicis, em Florença. Miguel Ângelo teve contra ele as intrigas de Bramante, sucessor ostensivo em Roma do grande Giuliano di San Gallo; e a política astuta e subterrânea de Rafael. Por diversas vezes abandonou Roma e Florença, indo para Bolonha e Veneza.

Júlio II, o protótipo do papa guelfo, com seu heroísmo bélico bem mais do que religioso, foi o pontífice mais caracteristicamente prendado de bom gosto para as artes, deixando longe outros papas ainda do período miquelangesco tais como Clemente VII e Pio IV. Leão X, também voltado para as artes, subestimou Miguel Ângelo e protegeu ostensivamente Rafael. Se pois, Júlio II teve escrúpulo e receio de mandar fazer seu próprio sepulcro ainda em vida, essa obra, adiada também por diversos outros papas, sofreria alterações e paradas, cometendo-se ao escultor-pintor outras tarefas. Verdade é que de todas elas se desempenhou com o talento, a desteridade e o brio típico de sua energia genial. Assim é que em 1508 inicia os afrescos da abóboda da Capela Sistina, e estuda o projeto para a fachada da igreja de São Lourenço de Florença, que até hoje está por ser concluída.

De 1521 a 1530 realiza na Sacristia Nova de São Lourenço, em âmbito arquitetónico também de sua autoria, as tumbas dos Medicis; e o que é mais, inopinada situação política desencadeia guerra e ele se vê elevado a governador geral das fortalezas florentinas. Foge da cidade, arrepende-se, regressa, defende-a, e depois conclui a encomenda. De volta a Roma, termina os afrescos da Sistina, realizando sobre o altar-mor O Juízo Final. Em 35 Paulo III nomeia-o pintor, escultor e arquiteto do Palácio Apostólico. Já então haviam morrido Sebastião del Piombo, Leonardo da Vinci, Rafael, Perugino e Signore. Livre de

perigosos concorrentes, vê aberto em estrada larga o auge da sua carreira. Em 36 conhece Vitoria Colonna, viúva do marquês de Pescara, descendente da mais alta nobreza tanto ela como o espôso, e que vive então em Roma, perto dum convento, no Monte Cavallo, diante do Palácio do Quirinale e frequenta muito a igreja de São Silvestre. Enquanto ela viveu, isto é, até 1547, manteve profunda amizade romântica com Miguel Ângelo. São conhecidos os sonetos que eles trocavam entre si. Os do artista compararam-se aos do Petrarca e aos de Policiano. Se houve da parte de Miguel Ângelo intensa paixão, isso teria sido dentro de proporções platônicas, pois já a conheceu quando ele tinha sessenta anos.

A intimidade entre ambos nos é relatada de modo sucinto e lírico pelos principais biógrafos do escultor, tais como Bernardo Segni, John Sam, Aurelio Gotti, Anton Springer, Wickhoff, Steinmann, Henry Thode, Hans Mackovsky. Mas quem de fato nos relata a intimidade dessa amizade amorosa é o artista português Francisco de Holanda, filho por sua vez do grande pintor português Antônio de Holanda, que retratou Carlos V melhor (dizem) do que o próprio Ticiano. De Évora mandou o filho estudar na Itália. O jovem artista, que era também um intelectual de esfera humanista, moço da câmara de D. Afonso e de D. Fernando, foi ajudado inclusive por D. João III, soberano que dedicou às letras e às artes em Portugal o mesmo carinho que em Florença Lourenço de Medicis e em Roma Júlio II, Leão X, Paulo III e Pio IV. Atravessando a Espanha, Francisco de Holanda esteve na corte de Carlos V, amigo de seu pai e depois durante longo estágio na Itália, conheceu, entrevistou e teve intimidade com artistas como Giulio di Macedonia, Bandinello, Pierino del Vaga, Sebastião del Piombo, Valerio da Vicenza e Jacopo Milichino. Mas a sua intimidade maior foi com frei Ambrosio, pregador em Roma da igreja de São Silvestre, com Vittoria Colonna, que morava perto da Via Esquilina, e com Miguel Ângelo. Não só foi testemunha da amizade existente entre o artista e a marquesa,

como soube recolher em seu *Diário Da Pintura Antiga*, diálogos entre eles, opiniões críticas e dialéticas do próprio Miguel Ângelo a respeito dos artistas italianos anteriores ou coevos, e pareceres interessantíssimos sobre a pintura européia em geral. Ficamos assim, com a publicação do manuscrito, realizada pelo marquês de Sousa Holstein, cientes da atmosfera lírica e artística que rodeava aqueles famosos personagens. Aliás, quem primeiro teve conhecimento do manuscrito foi o crítico Racksinsky, erudito que se ocupou sobremaneira com os valores portugueses. Francisco de Holanda deixou outros livros, tais como *A Fábrica que falece à cidade de Lisboa, Quatro Diálogos, Louvores Eternos, Amor da Aurora*, e até mesmo uma obra teológica, *De Cristo Homem*. O primeiro desta lista foi publicado entre 1890 e 92 por Joaquim de Vasconcelos. Francisco de Holanda não só dispunha de prestígio próprio para não percorrer anonimamente a Itália, como teve na pessoa do embaixador português Mascarenhas um introdutor social excelente. (É de lamentar que nas conferências e palestras realizadas aqui em São Paulo a propósito do quarto centenário da morte de Miguel Ângelo, ninguém se tivesse abeberado nessa fonte que ilustra a nossa crítica de arte já existente no século XVI).

Terminados os afrescos da Capela Sistina, Miguel Ângelo, reverenciado em 36 como Cidadão Romano, inicia os afrescos da Capela Paulina. Mete a ombros, como sucessor de Antonio de San Gallo, tarefas arquitetônicas, tais como a sistematização do monte do Capitólio, o respectivo museu, e estuda projetos para a cúpula da basílica de São Pedro.

Já famoso com obras do quilate da tumba de Júlio II em São Pedro in Vincoli, pronta afinal em 45, pode enfim ser biografado ainda em vida. Encarrega-se disso em 50 Vasari. E em 53, Condivi. Nessa data fica pronta a Pietá de Florença. Em 60, já bem velho, faz o projeto para a Porta Pia em Roma. Bem como, em Florença, a tumba de Giacomo dei Medici.

Em 64 morre na sua casa de Macel dei Corvi, sendo sepultado na igreja dos Santos Apóstolos, ali perto.



Água-forte representando Miguel Ângelo, do célebre retrato de Giorgio Vasari e gravado por Giovannino Contini, em 1815.

O sobrinho, porém, combina em segredo a transferência imediata para Florença. O corpo segue às escondidas num fêretro a bem dizer “camuflado”, para que os romanos não saibam; e é finalmente sepultado na igreja de Santa Cruz, perto relativamente da tumba de Dante. O governo, o povo e a Academia de Desenho prestam-lhe em cerimônia emocionante, homenagem na igreja de São Lourenço, quando Benedetto Varchi pronuncia a oração fúnebre. Essa a vida longa de Miguel Ân-

gelo. Resta-nos acentuar na sua obra perene, quer em pintura quer em escultura e em arquitetura, os atributos que o eternizam como o maior escultor da Renascença, da Itália e do mundo. Cabe mesmo compará-lo, quanto à escultura, através de unidades como Moisés, Lia, Raquel, O Escravo Agonizante, David, as peças A Aurora, O Dia, O Crepúsculo e A noite, aos escultores gregos cujas obras mutiladas se acham nos grandes museus do Ocidente.

Vamos ver se conseguimos fazer isso mais ou menos em ordem cronológica. Tanto na nossa mocidade quando estudávamos na Europa, como depois, já em idade madura durante as diversas viagens ao Velho Mundo, tivemos ensejo de contemplar as principais obras plásticas de Miguel Ângelo. Em pintura admiramos sobremaneira o duplo conjunto da Capela Sistina, muito embora conheçamos a opinião petulante de Aretino a respeito de O Juízo Final. Em escultura nos emo-

cionamos sempre diante de David, em Florença, da Pietá do Vaticano, do Moisés da Basilica de São Pedro, do Escravo Agonizante do Louvre e da Pietá Palestrina de Florença, sua última obra, aliás algo incompleta.

No formidável acervo antropomórfico alegórico ou histórico, místico ou civil, deixado por Miguel Ângelo, há que citar, em ordem, desde 1489 até 1555, Madona da Escada, Centauromaquia e Pietá Vaticana, como obras da primeira mocidade. Claro que se destaca a Pietá por seu volume rítmico. Realizada de 1498 a 1500, é exemplar de índole ao mesmo tempo divina e humana, por seu caráter de mistério e angústia. Cristo no regaço materno, já descido da cruz, pesa inerte, como cadáver. A mãe é duma beleza atônita. Já a Madona e o Infante, feita de 1500 a 1503, tem uma sobriedade doméstica antigótica, em seu nicho lá em Bruges.

O segundo período começa com obra da categoria do David, figura que a certo ponto se inclui na estatuária com os mesmos atributos dos famosos nus mitológicos, sendo difícil se opinar qual é mais belo, se o David ou O Escravo Agonizante. E isso exatamente por causa da analogia com a estatuária grega. Evidentemente são peças apolíneas, no sentido de volume formal; o David com as suas proporções biotipológicas exatas de beleza masculina forte, em pleno viço. Já a beleza de O Escravo Agonizante reside tanto na atitude do braço erguido, dos joelhos quase juntos pelo paroxismo da convulsão mortal, como na perfeição anatômica da cabeça, do torso e do ventre. Quanto ao Moisés, diz bem o crítico Marcel Reymond que ele parece mais um Tamerlá ou um Átila, pela majestade bárba das roupagens, pela atitude maciça do corpo, desde as longas barbas, os grossos braços com relevos de veias, até as pernas enroladas em panos. Talvez não haja no mundo estátua de tamanha pujança como realização plástica, majestade varonil e poder sobrehumano.

Mais dóceis, menos aparatosos, com sentido embora alegórico e portanto romântico, são as estátuas dos Cativos, a Vitória que se acha no Palazzo Vecchio, em Florença,

e o Apolo, do Museu Nacional daquela cidade. O efeito do mármore escolhido in loco pelo artista nas matrizes de Carrara propicia sobremaneira certo sentido já barroco, em oposição ao anterior, que é clássico.

De teor diferente são os grupos das tumbas dos Médicis. Pois se as figuras semideitadas de A Aurora, O Dia, O Crepúsculo e A Noite se caracterizam em ritmos simétricos sobre as cornijas como elementos ao mesmo tempo alegóricos e simbólicos, já as figuras de Juliano e Lourenço, sentadas nos respectivos nichos da Sacristia Nova de São Lourenço, participam dos efeitos mágicos e ao mesmo tempo humanos da antiga escultura romana. Tanto pela indumentária patricia como pela atitude; Juliano, com a espada pouco acima dos joelhos; Lourenço, pensativo, com a dextra no queixo.

Como anatomia, os seios e as dobras do ventre de A Noite são elementos prodigiosamente certos e proporcionados de corpo feminino, ao passo que a vetustez ainda hercúlea de O Crepúsculo, com o mento rodeado de barba, o sexo varonil entre as coxas, representa uma concepção naturalista surpreendida na realidade vivencial da demografia humana.

Que dizer-se do conjunto da abóboda da Capela Sistina? A colocação dos afrescos dentro de trabéculas a bem dizer trigonométricas duma divisão simétrica, não prejudica o efeito global dos temas e assuntos. Há que distinguir, porém, os episódios como pintura inclusa e como pintura periférica. A tal respeito Jeremias, a Sibila Líbica, Jonas, Amã e Ester seriam os elementos mais patéticos como mural mesmo. Ao passo que as cenas do Dilúvio, a posição de Adão, o vôo arrebatado de Jeová, e quase todos os demais episódios do Gênese possuem o brio arrojado duma pintura desconhecida até então desde Cimabue e Ghirlandaio até Leonardo e Rafael. Talvez se encontrem analogias com os barrocos venezianos, pelo arrojo da composição.

Sem dúvida, quanto ao Juízo Final, há que distinguir nesses afrescos uma outra chave, que nem é clássica nem barroca, porque na sua fôr-

ça plástica há o arrojo sinfônico dos bardos e dos rapsodos. Cristo no alto, no centro, e as multidões aglutinadas lateralmente e em baixo, lembram mais aqueles retábulos orientais das játacas hindus representando as metamorfoses de Buda. A série de episódios, o São Sebastião, o São Lourenço, as figuras de A Morte e A Vida, a Crucificação de São Pedro, assumem ali por sobre o altar-mor um efeito espacial de profundidade e de flutuação, como visões ora de pesadelo ora de vigília. Dir-se-ia que o próprio Miguel Ângelo se metamorfoseou num profeta, tomado do súbito poder dum Isaias ou dum Daniel para outorgar-nos em pauta plástica o que aqueles rapsodos do Velho Testamento nos outorgaram em lances vocais.

O preito que rendemos a Miguel Ângelo, daqui desta distância de quatro séculos após a sua morte em Maciel dei Corvi, resume-se portanto num longo verbete biográfico ilustrado. Mesmo porque se faz mister, nesta época de pintura da matéria e de escultura espacial e aberta, típicas ambas da nossa desagregação de assuntos e temas, de abstração disponível e gratuita, um apelo às matrizes heróicas da Arte a serviço do Homem, dos Fatos, da História e dos Preitos. Em tal sentido, ele nos deu com sua pintura e com sua estatuária o exemplo maciço do culto à Grandeza. Exemplo de humanismo e de arte. De humanismo, como síntese de cultura renascentista. De arte, como síntese plástica desse Renascimento. Teve a sorte do destino prolongar-lhe a vida durante nove décadas para testemunho, registro e exaltação de duas densidades históricas, geográficas, políticas, bélicas e espirituais: Florença e Roma. Incorpora em sua obra, a pintura aderida a templos e a palácios, e a escultura erguida monumentalmente na atmosfera de templos e palácios, as lições, os progressos, os erros, as angústias e sobretudo o sentido humanístico dos séculos da Renascença. Aí fica não como máscara, balança ou estribo, e sim como coluna mestra da abóboda da Arte. Soergue-a e expande-a, deixando lugar para os vindouros nas tarefas das analogias com a Vida e a Morte.



Mármore representando "San Giovannino", executado por Miguel Ângelo quando ainda m^oço e recentemente descoberto nos Estados Unidos pelo professor Piero Tozzi,



Itú, Igreja Matriz, Capela Mór. Tela do Frei Jesuíno de Monte Carmelo.

II Centenário do Pe. Jesuíno do Monte Carmelo

Manuel Germano

Fotografias gentilmente cedidas pela Diretoria do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (4.º Distrito)

Associamo-nos às homenagens prestadas à memória do Pe. Jesuíno do Monte Carmelo cujo segundo centenário de nascimento se comemora este ano.

Da categoria de sua arte existente em templos de Itú, São Paulo e Santos e na Curia Metropolitana já diversos estudiosos se abalancaram a avaliar-lhe o mérito, destacando-se Afonso de E. Taunay, Braulio Silva, Oliveira Cesar, Nardi Filho e Mário de Andrade. Várias unidades do seu acervo se acham na matriz de Itú, a igreja de Nossa Senhora da Candelária, inscrita aliás, como único templo daquela cidade nos livros do tomo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Seria adequado, portanto, primordialmente, enumerar os demais monumentos religiosos paulistas que por sua arquitetura ou por suas obras de arte constam naquele registro. Apenas Cotia tem a honra de haver sido tombada como conjunto arquitetônico, e isso mesmo adstrito à aldeia de Carapicuíba. Em Guararema há a igreja de Nossa Senhora da Escada. Em Itanhaem, o convento e a igreja de Nossa Senhora da Conceição, mais a matriz de Sant'Ana. Em Itapeceira da Serra, a igreja de Nossa Senhora do Rosário e a respectiva residência anexa, no Embu. Em Sant'Ana de Parnaíba, a capela de Nossa Senhora da Conceição de Voturuna. Em Santos, a igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, o mosteiro e a igreja de São Bento. Na cidade de São Paulo, o mosteiro e a igreja de Nossa Senhora da Luz. Em São Miguel, a igreja do seu orago. Em São Roque, a capela da fazenda Santo Antônio. Quanto ao Vale do Paraíba, a capela de Nossa Senhora do Pilar, em Taubaté. São, por conseguinte, quinze os elementos de arquitetura religiosa tombados no Estado de São Paulo pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Vejamos por alto alguns Estados outros do Brasil onde aquela Diretoria tombou recintos de categoria temporal e mística.

Alagoas e Maranhão dispõem apenas de um elemento (cada qual). Piauí conta somente três, ao passo



Itú, Igreja Matriz. Tela da Capela Mór (Centro). Pintura do Frei Jesuíno do Monte Carmelo.



Itú. Igreja da Nossa Senhora do Patrocínio "Santa Tereza". Tela à óleo do Frei Jesuíno do Monte Carmelo.

que o Paraná apresenta apenas dois. O Estado de Sergipe, tão pequeno, tem dezoito igrejas e conventos tombados, ao passo que o Rio Grande do Sul, célebre pelas Missões Jesuíticas, apenas concorre com cinco elementos. Um na cidade de Bagé; dois na cidade de Rio Grande; um na cidade de Santo Ângelo (exatamente as ruínas do povoado e da igreja de São Miguel das Missões), e outro, em Viamão. Positivamente os grandes depositários de tesouros arquitetônicos e de iconografias religiosas no Brasil são: Minas, em primeiro lugar; Bahia, em segundo; Rio de Janeiro, em terceiro; e Pernambuco, em quarto. Dos demais Estados grandes, Goiás apresenta seis unidades na antiga capital; uma em Niquelândia, e outra em Pirenópolis. Ao passo que o diminuto Estado da Paraíba conta com cinco elementos em João Pessoa, um em Tambaú e quatro em Santa Rita.

Cumprir lembrar que alguns desses templos coloniais, principalmente na Bahia, vieram praticamente pré-fabricados da Metrópole, de maneira que a tal respeito a matriz de Itu (onde se acham algumas das obras do Pe. Jesuíno do Monte Carmelo) é um edifício cem por cento local como construção e decoração. Sabemos que as construções religiosas no Brasil teriam passado por diversas fases conhecidas didaticamente como: 1) igrejas de palha; 2) igrejas de taipa; 3) igrejas missionárias; 4) igrejas monumentais; 5) igrejas barrocas. Estes diversos graus de diferenciação dizem respeito primeiro à arquitetura desde o módulo incipiente até à edificação perfeita; e, complementariamente, à valia de suas decorações que, feitas com imagens e talhas estrangeiras já podiam de início ter certa categoria.

Levantemos, por conseguinte, a nomenclatura dos principais artistas, quer construtores, quer entalhadores, pintores e escultores brasileiros ou aqui aportados que trabalharam nesses diversos tipos desde o Nordeste e o Recôncavo (Olinda, Recife, Salvador) até Minas (Ouro Preto, Sabará, Mariana, São João d'El Rei), São Paulo, Rio de Janeiro, Mato Grosso e Missões.



Itú. Igreja Matriz. "Anunciação", tela da Capela Mór, detalhe. Pintura do Frei Jesuino do Monte Carmelo.

Construtores e entalhadores: Luís Francisco da Silva, Francisco Dias, Antônio de Santa Rosa, Antônio Joaquim dos Santos, José Nunes Sant'Ana, Joaquim Francisco de Matos, o Aleijadinho, Francisco Lisboa, José Joaquim da Rocha, e alguns outros. Cabe-lhes o mérito dos riscos, das ornamentações, dos retábulos, mísulas, altares, tetos, forros, abóbodas, medalhões, caixotões, guirlandas, troçais, frisos, acantos e arabescos; desde o motivo geométrico até aos desvarios barrocos. Inspiraram-se na Metrô-

pole, nas igrejas de Lisboa, Aveiro, Pôrto, Évora, e do Extremo Oriente português, Goa, Diu, Damão, Malaca, etc.

Entre os escultores há que destacar sumariamente o Aleijadinho, Francisco Vieira Servas, José Coelho de Noronha, Roque José Fernandes e o Pe. Jesuino do Monte Carmelo.

Entre os pintores estrangeiros aqui aportados, cumpre designar um elemento deveras erudito, o paisagista Frans Post; bem como Eeckhout e Zacarias Wagner, sendo de

justiça nomear eventuais discípulos destes, os artistas brasileiros (de Pernambuco) Antônio, Verônica, Lucinda e Luciana Sepúlveda. Mais tarde apareceu Ricardo do Pilar, frade alemão, que trabalhou no mosteiro de São Bento, do Rio de Janeiro; deve-se-lhe a pintura a óleo iniciada no Brasil. Surgem ulteriormente José de Oliveira Rosa, pioneiro e fundador da Escola Fluminense, com seus discípulos João Francisco Muzi, João de Sousa, Manuel da Cunha, Raimundo da Costa e Silva, frei Francisco Solano, Ma-

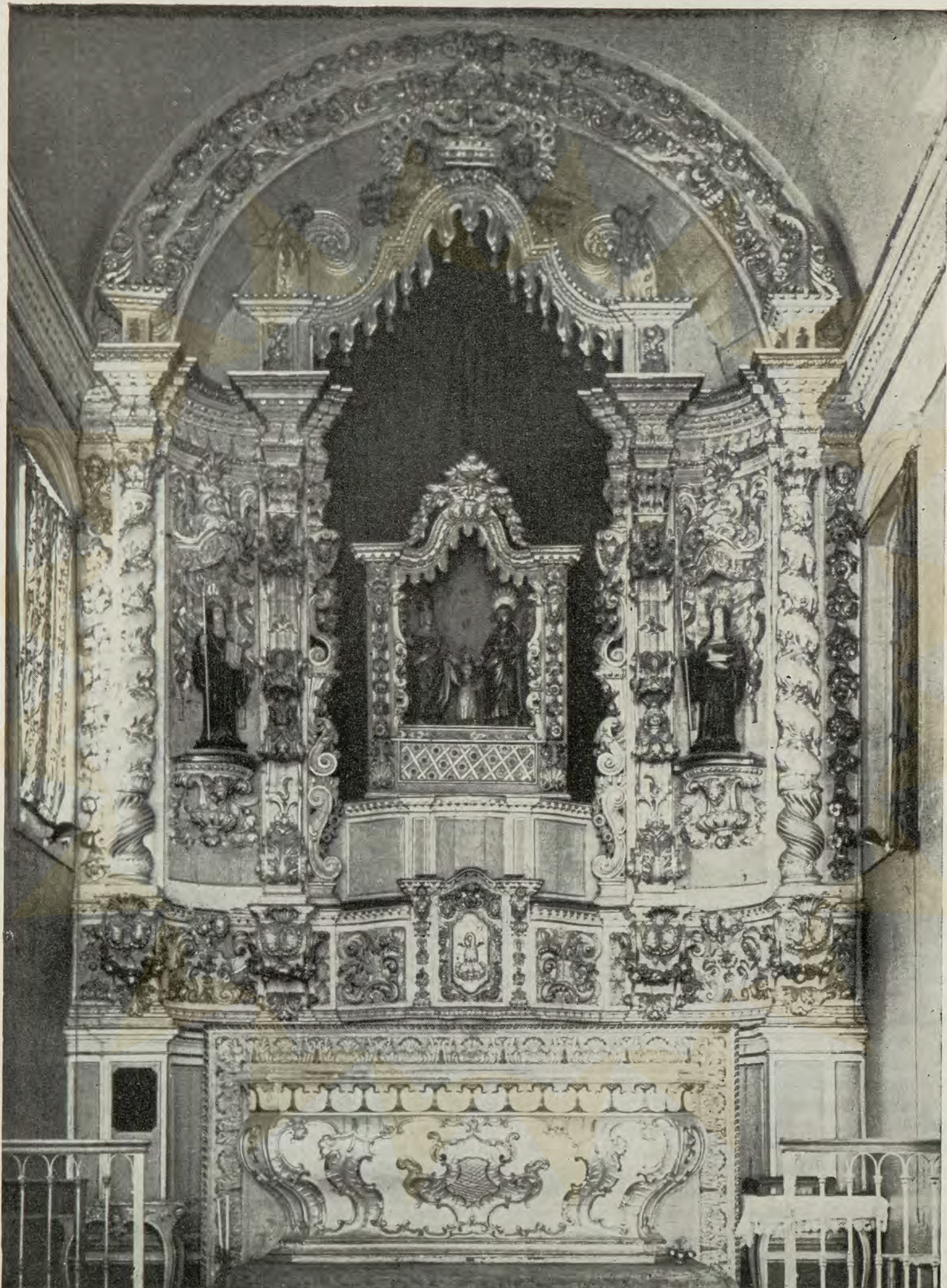


São Paulo. Igreja da Ordem Terceira do Carmo. Pintura no tecto da Sacristia do Frei Jesuíno do Monte Carmelo.

nuel Dias de Oliveira, José Leandro de Carvalho e Francisco Pedro do Amaral. Gente da mais diversa extração e meio, havendo até escravos. Faziam pintura, cenografia e mesmo caricatura. No período propriamente colonial mesmo sabemos da existência e da atuação em Minas de José Soares de Araújo, Manuel da Costa Ataíde, Joaquim da Rocha, e José Joaquim Viegas de Menezes. No Nordeste houve a Escola Baiana e a Escola Pernambucana. Assim, Eusébio de Matos, José Joaquim da Rocha, José Teófilo

de Jesus, Franco Velasco, José Rodrigues Nunes e Bento José Rufino, na Bahia. E, em Pernambuco, os irmãos Sepúlvedas, mais Sebastião Canuto da Silva Tavares e João de Deus. É imprescindível não esquecer outros ainda, tais como Feliciano José da Costa, Manuel Gonçalves Bragança, Manuel Inácio da Costa, José Antônio Caldas, José Patrício Manso da Silva e Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, que na vida religiosa se chamou Pe. Jesuíno do Monte Carmelo.

Este último, assunto do atual estudo, era mulato, filho ilegítimo duma ex-escrava, nasceu em Santos, em 1764. Além do seu prematuro pendor artístico, tinha outro, a vocação religiosa que o fez tentar primeiro o ingresso na Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmelo, não tendo sido aceito devido ao preconceito que existia contra homens de cor, idiossincrasia esta reinante até mesmo em irmandades, confrarias, conventos e clero.



Santos, Est. de S. Paulo. Igreja Mosteiro de São Bento. Altar Mór, atribuído ao Frei Jesuíno do Monte Carmelo.



Itú, Igreja do Carmo. Detalhe do tecto da Capela Mór, Painel central, do Frei Jesuíno do Monte Carmelo.

Morando em Itú desde os dezesseis anos de idade, foi servente, auxiliar e amigo do pintor José Patrício Manso da Silva, trabalhando com êle na matriz daquela cidade do Vale do Tietê. Mais tarde trabalharia na igreja do Carmo e na do Patrocínio (morreu antes da inauguração oficial desta última) daquela cidade, bem como num templo de Santos e em outro da cidade de São Paulo. Acrescente-se que êle também teve pruridos de arquiteto e santeiro, foi organista e compositor.

Jesuino Francisco de Paula Gusmão foi um dos muitos casos de mestiços ilustres do Brasil. Lembremos que ainda no tempo da colônia vários deles se distinguiram por seus atributos extraordinários. Por exemplo, em música, não só o próprio Pe. Jesuíno, como também José Maurício; nas letras, Domingos Caldas Barbosa; em torêutica e obras de talha, além do mesmo Jesuíno, Valentim da Fonseca e Silva, em clave maior; porém o exemplo

mais formidável, de escala hoje internacionalmente reconhecida, foi o Aleijadinho, Antônio Francisco Lisboa. Em pintura há que citar além do padre Itú, o escravo preto, Manuel da Cunha.

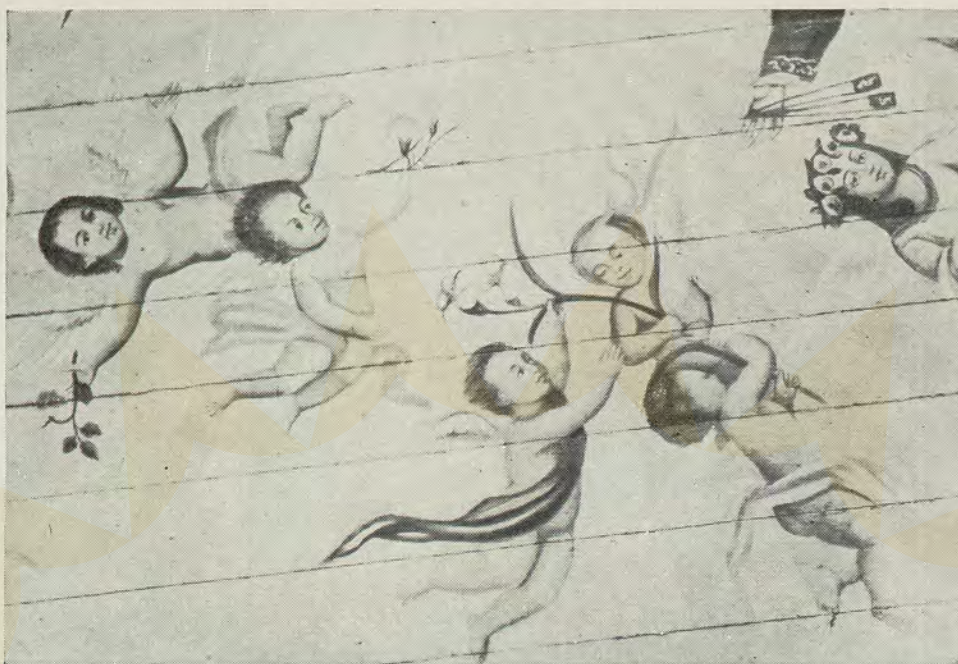
Pode-se condescender dizendo que o Pe. Jesuíno foi um artista plurivalente, quase onímodo a seu modo e na proporção temporal do virtuosismo de então, já que como artista plástico, dominou o risco, o desenho, a talha, o entalhe, a pintura e a escultura; só lhe faltou ser gravador, como José Joaquim Viegas de Meneses e Bento José Rufino. Além disso, tinha pendor inato para a música. Foi artesão qualificando-se, contudo, acima de "primitivos", pois várias telas suas procuram efeitos de composição erudita.

Agora que se comemora o segundo centenário de nascimento do filho da escrava Domingas, a homenagem que aqui lhe dedicamos tende a fazer-lhe justiça divulgando-lhe numa revista de âmbito nacional e

internacional a relação de suas obras, com reprodução de várias delas, bem como, à guisa de verbebo didático e crítico, a análise de seus atributos e peculiaridades pessoais.

Por certo a relação de sua obra plástica não chega a elevá-lo à altura já nem dizemos de Antônio Francisco Lisboa, mas até mesmo de entalhadores da categoria de José Joaquim da Rocha, Antônio de Sousa Santa Rosa e José Nunes Sant'Ana. Sem dúvida é nas pinturas que deixou em três templos de Itú, um de Santos e outro de São Paulo, que dispomos de elementos objetivos para considerá-lo artista colonial de importância. E isso por causa de pesquisas metodológicas empreendidas por curiosos e técnicos, peritos e críticas do gabarito e da responsabilidade de Francisco Nardy Filho e Mário de Andrade, entre outros.

Mas, para estabelecermos termos de comparação, será indispensável levantarmos aqui uma estatística



Itú. Igreja Nossa Senhora do Carmo, Tela da Capela Mór. Pintura do Frei Jesuíno do Monte Carmelo.

da boa pintura nacional ao tempo do Brasil colonial. Só assim facultaríamos aos leitores uma perspectiva cronológica em que se destacariam certas unidades que reputamos, pessoalmente, de maior valia. Escolhemos a pintura descritiva dum ex-voto da igreja de Nossa Senhora de Monte Serrat; a "Visão de Catarina Paraguaçu", do teto da nave da igreja de Nossa Senhora da Graça, as pinturas do côro da igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo em Cachoeira, tôdas estas na Bahia. A elas oporíamos como trabalho estrangeiro, à guisa de contraste, a pintura do teto da nave da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, em Salvador. Como obras nacionais de importância maior ou relativa citaremos ainda a talha e a pintura do teto, das paredes e do fôrro da nave da capela da Ordem Terceira de São Francisco, tôdas em Pernambuco; mais a pintura "Nossa Senhora e o Infante" da igreja do convento da Penha, em Vitória,

no Espírito Santo, como contraste bem antinômico à pintura alegórica e apologética do teto da nave da capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, no Rio de Janeiro. Quanto à pintura de autor famoso mesmo, escolhemos apenas a da autoria de Manuel da Costa Ataíde no teto da nave da igreja de São Francisco de Assis (Ouro Preto). Estas seriam as unidades, mercê das quais melhor estudaríamos a relatividade entre empírica e erudita da arte plástica do Pe. Jesuíno.

Observando as talhas de sua provável autoria no altar-mór do mosteiro de São Bento (em Santos) e na igreja do Patrocínio (em Itu) quase as comparamos aos trabalhos de José Nunes Sant'Ana. Quanto à escultura, apresentam interesse de forma, tema, ritmo, volume, equilíbrio e até mesmo de encarnação, as imagens de Nossa Senhora da Conceição, Sant'Ana e São Joaquim, da igreja do Carmo da cidade vicentina.

Quanto à pintura, não destacamos as da capela-mor e do batistério da matriz de Itu, por causa do seu estado de deterioração; mas há naquele templo excelentes trabalhos outros, tais como O Batismo, A Apresentação de Jesus no Templo, O Lavapé, Os Discípulos de Emaús, A Aparição de Jesus a Madalena, O Banquete em Casa de Simão, A Anunciação e A Visitação. Já na igreja do Carmo da mesma cidade, Justino deixou uma peça de gracioso efeito humano e místico, o Menino Jesus de Praga, e uma série inefável de guirlandas com anjos, no fôrro. A temática antropomórfica e hagiográfica existente no Patrocínio, tais como as figuras de Santa Teresa e de Santo Anido, nada apresenta de importante como fatura e estado de graça. Já na igreja da Ordem Terceira do Carmo em São Paulo, predomina certo efeito monumental nos episódios sacros pintados no fôrro da nave e no fôrro do côro. São de índole mais neutra as peças existentes na



Itú. Igreja Matriz. Capela mór. Tela à óleo do Frei Jesuíno do Monte Carmelo.

Curia Metropolitana de São Paulo. Já acentuamos que se deve a pesquisadores de história e de arte colonial em São Paulo a análise pormenorizada das obras do Pe. Jesuíno, sendo que a tal respeito não há repositório mais preciso do que o livro escrito por Mário de Andrade, monografia feita quando assistente técnico do SPHAN. Há que citar outros admiradores do artista, tais como o próprio Saint-Hilaire, o padre Diogo Antônio Feijó, o pe. Simão Stock, Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra, Oliveira Cesar, Luís Saia, Cavaleiro Freire, Ezequias Galvão da Fontoura, Francisco Nardy Filho, frei Maurício Lans, José Bento Faria Ferraz, e alguns outros.

Inferese da observação da obra do Pe. Jesuíno, que ele não foi propriamente um artesão primitivo, e sim um artista mesmo, dotado de certo virtuosismo, que compreendeu com relativa perspicácia as receitas barrocas. Nem assim podemos conver-

tê-lo num erudito, a não ser talvez na escolha de temas evangélicos. Sabemos da criação do "Museu de Arte Religiosa e Música Sacra Padre Jesuíno do Monte Carmelo", mediante o decreto n.º 33.980-58, assinado em 24 de maio de 1960 pelo então governador do Estado de São Paulo, Carlos Alberto A. de Carvalho Pinto. Muito esperamos de sua instalação e atividade. Também não ignoramos a tal respeito a ação da Sociedade Amigos da Cidade de Itú. No transcurso do bi-centenário do nascimento do artista, o Departamento de Turismo da Prefeitura de Itú, em colaboração com o Colégio N. S. do Patrocínio, Instituto de Educação Regente Feijó e Sociedade Amigos de Itú, organizou um programa comemorativo. Constatou-se a inauguração de placas na rua Padre Jesuíno, da posse do Conselho Administrativo do "Museu de Arte Religiosa e Música Sacra Padre Jesuíno do Monte Carmelo", e de sessão litero-musical. Indicados pelo sr. João Machado de Medeiros

Fonseca, prefeito municipal de Itú, foram nomeados pelo governador Dr. Ademar de Barros os seguintes membros: João Walter Toscano, arquiteto e urbanista; Dr. Angelo Ferraro, médico e colecionador de arte; Madre Maria Jacinta da Silva, superiora provincial das Irmãs de São José; professor João dos Santos Bispo, diretor do Instituto de Educação Regente Feijó; Frei Clemente da Costa Neves, O. C.; e Ednan Mariano Leme da Costa, presidente da Sociedade de Amigos da Cidade de Itú.

Este artigo significa a homenagem duma revista especializada em assuntos de arquitetura, interiores, artes plásticas e artesanato, que assim se associa às homenagens, oferecendo à população de Santos e de Itú, aquela a cidade natal e esta a cidade vivencial do grande artista, este estudo biográfico e analítico com que celebra o pintor de "Ceia em Casa de Simão" no ensejo do segundo centenário do seu nascimento.



Oswaldo Goeldi, "Fugindo da chuva", 1952.

Museu Goeldi de São Paulo

J. G. V.

O Museu de Arte Brasileira, da Fundação Armando Álvares Penteado, apresentou numa de suas salas a Coleção Nelson Mendes Caldeira, disposta em dois lotes. Um constitui-se de 130 peças do Museu Goeldi de São Paulo, unidades exclusivamente gráficas. Outro abrange 130 peças gráficas e plásticas, isto é, desenhos, gravuras e óleos, constituindo a parte mais recente (de 30 anos para cá) do conjunto "Artistas Brasileiros". Antes de dedicar ao acervo individual e ao acervo coletivo do dito certame algumas considerações analíticas, nos parece interessante breve referência a certos colecionadores estrangeiros e brasileiros, que se fascinaram pela Arte Moderna, desde os fauvistas para cá. Hahnloser teve mania pelas telas de Van Gogh. Mac Ilhenny e Bernheim de Villers reuniram cartazes de Toulouse-Lautrec. Molyneux e Troester colecionaram Bonnard e Vallotton, respectivamente. O crítico

Paul Fierens deixou belos quadros de Gauguin. Diversos particulares se empenharam e se empenham em adquirir trabalhos de Picasso nas diferentes fases. Por exemplo: Roland Penrose, Von der Heydt e Carlos Frua de Angeli. Quanto às telas de Matisse, seus colecionadores mais intensivos são La Roche e J. Rump. O crítico e poeta Jean Cassou dispõe de bons exemplares de Delaunay. O colecionador mais inveterado dos cubistas é Douglas Cooper; e a melhor coleção particular de futuristas pertence a Nelson Rockefeller. Quanto ao espólio de Juan Gris, grande parte foi adquirida por Michel Leris. Charles Obersterg adquiriu boas telas expressionistas de Soutine. W. Arensberg foi o maior colecionador de Marcel Duchamp. A coleção Richard Seeward dispõe de vários "Montmartres" de Utrillo. Outro colecionador de cubistas é Hermann Rupf. Quanto às telas de Mondrian, várias fazem parte

da pinacoteca individual de Muller-Widmann. Com referência aos quadros de Feininger, dão ênfase à coleção Deetsch-Benziger.

No Brasil, há colecionadores de arte; porém a maioria se interessa por porcelanas, joias, santos, móveis, ex-votos, cerâmicas, balangandãs, rendas e armas. São raros ainda os que procuram peças correspondentes à nossa arqueologia, tais como urnas e vasos marajoaras, desde os antropomorfos até os zoomorfos. A arte lírica, tal como os muraquitãs, só chega a interessar por enquanto eruditos. Predominam entre nós os colecionadores de mobiliário colonial, dos diversos estilos, bem como os colecionadores de ourivesaria portuguesa e mineira. Colecionadores de telas brasileiras antigas, existem alguns; porém gente que se interesse por arte nacional de 1922 para cá, começou a aparecer após as promoções jornalísticas da Bienal de São Paulo. Odorico Tavares, na Bahia, tem na

Oswaldo Goeldi, "Subúrbio", 1935.



Oswaldo Goeldi, "No Manguê", 1952.



Oswaldo Goeldi, "Paisagem de arrabalde", 1950.

Oswaldo Goeldi, "Velho Quarteirão", 1930.



Oswaldo Goeldi, "O eclipse", 1940.



Oswaldo Goeldi, "Chuva".

Oswaldo Goeldi, "A motocicleta", 1941.



sua preciosa coleção polimorfa um excelente setor só de telas de Pancetti. Em São Paulo conhecemos a série Volpi, de propriedade de Theon Spanudis; bem como a coleção estrangeira e nacional de Ernesto Wolf, com predomínio de impressionistas franceses. Já a coleção da família Leirner é mista também, isto é, se compõe de unidades estrangeiras e nacionais porém recentes, de Chagall e Portinari para cá quanto a cada setor. O mesmo se pode dizer da coleção carioca de Aluísio de Paula. Nelson Mendes Caldeira iniciou recentemente a sua pinacoteca particular, cuja flexibilidade inclui dois lotes distintos. Um é constituído por trabalhos de Oswaldo Goeldi; o outro se compõe de série mista coletiva, "Artistas Brasileiros" — desenhos, gravuras e telas dos mais recentes artistas nossos. Nesta série predominam excelentes unidades da fase mais atual de dois excelentes gráficos, Mário Gruber Correia e Darel Valença Lins. Mas o conjunto de Gruber é plástico, formado por óleos desde 1944 até 1961. Já o conjunto de Darel engloba apenas desenhos, quase todos a nanquim. No mais, a série "Artistas Brasileiros" tem, como quantidade e qualidade,

o dom didático de informar-nos sobre a evolução atual das artes visuais entre nós, em suas duas pautas de vanguarda — o concretismo ortodoxo chamado hoje Novas Tendências, e o figurativismo expressionista tipo Cobra, chamado Nova Figuração.

Passemos agora a discorrer sobre a série individual "Oswaldo Goeldi" da coleção Nelson Mendes Caldeira. O conjunto apresentado na Fundação Armando Álvares Penteado compreende 160 unidades. Não se acham aglutinadas nas paredes, e sim escaladas em lotes flexíveis, dos quais o mais interessante é constituída pelas xilogravuras coloridas. Vêm depois as em preto e branco. Seguem-se os desenhos a nanquim, grafite, carvão vegetal, pastel, aguada e aquarela, traçados a pena, lápis conté, pincel, etc.

Conheci Oswaldo Goeldi no Rio e fomos amigos íntimos no Leblon onde ele morava e em Ipanema onde eu residia. Ilustrou com 15 xilogravuras a edição fora do comércio da minha conferência de 1934 sobre o poeta Felipe d'Oliveira. Possuo desenhos seus e gravuras de 1937, quando principiou a colorí-las; são da fase amozônica — igarapés com vitórias-régias e gar-

ças. Ilustrou também para a editora José Olímpio a minha tradução de *O Idiota*, de Dostoiévsky. Encontrávamo-nos frequentemente em casa de Beatriz Reynal, grande colecionadora de impressionistas franceses, nossa vizinha. Além disso, eu ia sempre ao seu apartamento e estúdio no Leblon, à rua Almirante Guilhem, no primeiro andar. Tive ensejo de vê-lo trabalhar e, por ocasião de sua morte, escrevi em jornais e nesta revista artigos de tom elegíaco à sua memória e à sua vida. Desenvolver isso agora seria uma iteração apologética. Convém mais, dada a perspectiva temporal ora existente, analisar a sua obra com critério isento, e depois sintetizar-lhe as peculiaridades temáticas e os atributos técnicos.

Goeldi foi um pós-expressionista. De fato, soube livrar-se das normas em voga até mesmo na Suíça (onde estudou) do Cavaleiro Azul, e tendeu gradualmente para duas direções que se abriam e diferenciavam. Uma delas lembrava Munch, Kubin e Ensor; a outra, bastante pessoal, era o cenário panteístico dos Trópicos; tinha início no Amazonas, com garças, vitórias-régias, igarapés e matéria densa, e descia



Oswaldo Goeldi, "Pescador com cesta", 1950.

para o litoral carioca, detendo-se mais na orla de Ipanema, Leblon e Niemeyer. O oceano, a areia, os pescadores, os barcos. (Nada de banhistas, para-sóis, etc.). Solidão noturna e marítima, trechos do antigo Leblon e do antigo Jardim Botânico, com muros de chácaras, pomares, sobrados (antes dos arranha-céus).

A fase entre Kubin e Ensor, às vezes mesmo dentro do lúgubre medieval de Masarel, não era propriamente onírica nem fantástica, mas sim algo filosófica, entre raciocínio pessimista lucido e pesadelo cata-tônico. Fase européia, da qual só se livrou depois de 1930, ao voltar de vez para o Brasil. Já a fase tropical do extremo Norte tem qualquer coisa de ilustração para Humboldt, como temário de flora e de fauna. Ao passo que a fase carioca é a descida aos elementos e ao humano, a desagregação da angústia nos vãos noturnos do bairro.

Por certo há que distinguir o Goeldi desenhista do Goeldi gravador. Seus desenhos a lápis, a pena, a pincel, ou com nanquim, aguada, carvão vegetal conté, teriam sido no princípio projetos prévios para os cortes e vincos na madeira. Depois, o artista recebeu encomendas

para ilustrar obras de vulto, principalmente Dostoiévsky. Então o seu desenho se desarticula em croquis, esboços, aventuras lineares e texturais, dum nervosismo paroxístico. Ao passo que as suas xilogravuras padecem felizmente da falta de pesquisa quanto a arabescos e caligrafias, sendo antes superfícies opacas, brancas e pretas, com valores tonais discretos de atmosfera. Não se pode dizer qual das fases Goeldianas será melhor. Cada qual decorre dum artesanato profundamente envolto em virtuosismo, ambos a serviço dum tema objetivo e poético, traindo estados de alma quando se tratava de registrar impressões peripatéticas e boemias, quando não melancólicas, do litoral entre o Arpoador e os Dois Irmãos. Goeldi foi pobre e solitário. Morreu sozinho. Depois de morto surgiu uma herança fantástica, que abrange léguas entre Teresópolis e Friburgo. Até ao fim da vida se dedicou em "full time" ao trabalho pelo qual optara desde pequeno. Os prêmios vieram tarde. A fama, também. De simples ilustrador semanal de "Letras & Artes", com que ganhava para os cigarros, a poucos degraus subiu de maior facilidade

financeira. Isso, se o obrigava a uma tarefa contínua, também redundava em fuga estática, fazendo-o, para esquecer a rotina difícil, apurar a sua arte como esquecimento. Do malôgro de vida resultou a vitória artística. Hoje podemos classificá-lo como o maior gravador brasileiro e um dos maiores do mundo. Só lhe chega perto, entre nós, Marcelo Grassmann, enquanto ele, Goeldi, se aproxima póstumamente de Kubin e Barlach, sua fase de orla marítima sendo tão importante quanto a de Nolde nas águas-fortes sobre Hamburgo. Estas, as características objetivas e analógicas do desenho e da gravura de Oswaldo Goeldi. Quanto aos atributos subjetivos, além do pendor expressionista e paisagista, bem como do temário episódico, há a sua permanente solidariedade humana que se expressa na constante deliberadamente figurativa. Ácidos e rôlos de compressão não reduzem tais temas a resíduo final de pessimismo; pelo contrário, exalam nessa era de holocausto a alma coletiva, como o rôlo compressor do infarte aplainando-lhe as coronárias e fez exalar a alma restituindo-a ao panteísmo maciço onde agora é núcleo, meteoro e refração.



Ubirajara expôs no mês passado na Galeria Seta.

Ubirajara — Arquiteto-Pintor

“Não sei se o arquiteto Ubirajara, da turma de 54 do Mackenzie, ao usufruir as prerrogativas duma bolsa de estudos e duma viagem à Europa como prêmios simultâneos de sua vocação, dividiu acolá a sua visão ubíqua do mundo com a disciplina das coerências behavioristas. Isto é, detendo-se ora na faixa de luz, ora na faixa de sombra. A verdade é que a sua atual exposição de desenhos e aquarelas aqui na Galeria Seta prova que o profissional e o artista que nêle coexistem fundiram dexterdade gráfica e fibrilação cromática quando, escolhida uma temática pós-impressionista, de out door, foi necessário extrair de motivos vetustos, coloniais, o sexto sentido da imanência. Deduz-se, assim, que Ubirajara, ao desenhar de maneira estóica lances de Ouro Preto, não se utiliza da aventura da linha; antes, prefere sustentar e englobar áreas do espaço branco do papel em telas de nanquim, fazendo desenho com amarras de traços e jamais com texturas. Resulta dêsse recurso a captação pura de essências seculares, de vitórias do tempo, vitórias essas cuja especificidade êle espiritualiza esbatendo efeitos de pigmentos e rajadas de luz sobre a matéria sutil e transparente do papel de arroz.

Trata-se de várias vitórias técnicas e estéticas. Inclusive um ir mais além no tempo, para lá da história, da crônica e da linguagem tabelioa. Pois surgem então unidades lineares e cromáticas que já não se caracterizam como documentos e registros barrocos; perdem atributos arcádicos e se metamorfoseiam em lances bizantinos, românicos, em que bossagens, chafarizes, retábulos, cornijas e platibandas colhem a fulguração das lendas do ouro e da mística da mesma forma que capitulares e pautas nos incunábulo colhem efeitos medievais.”

José Geraldo Vieira

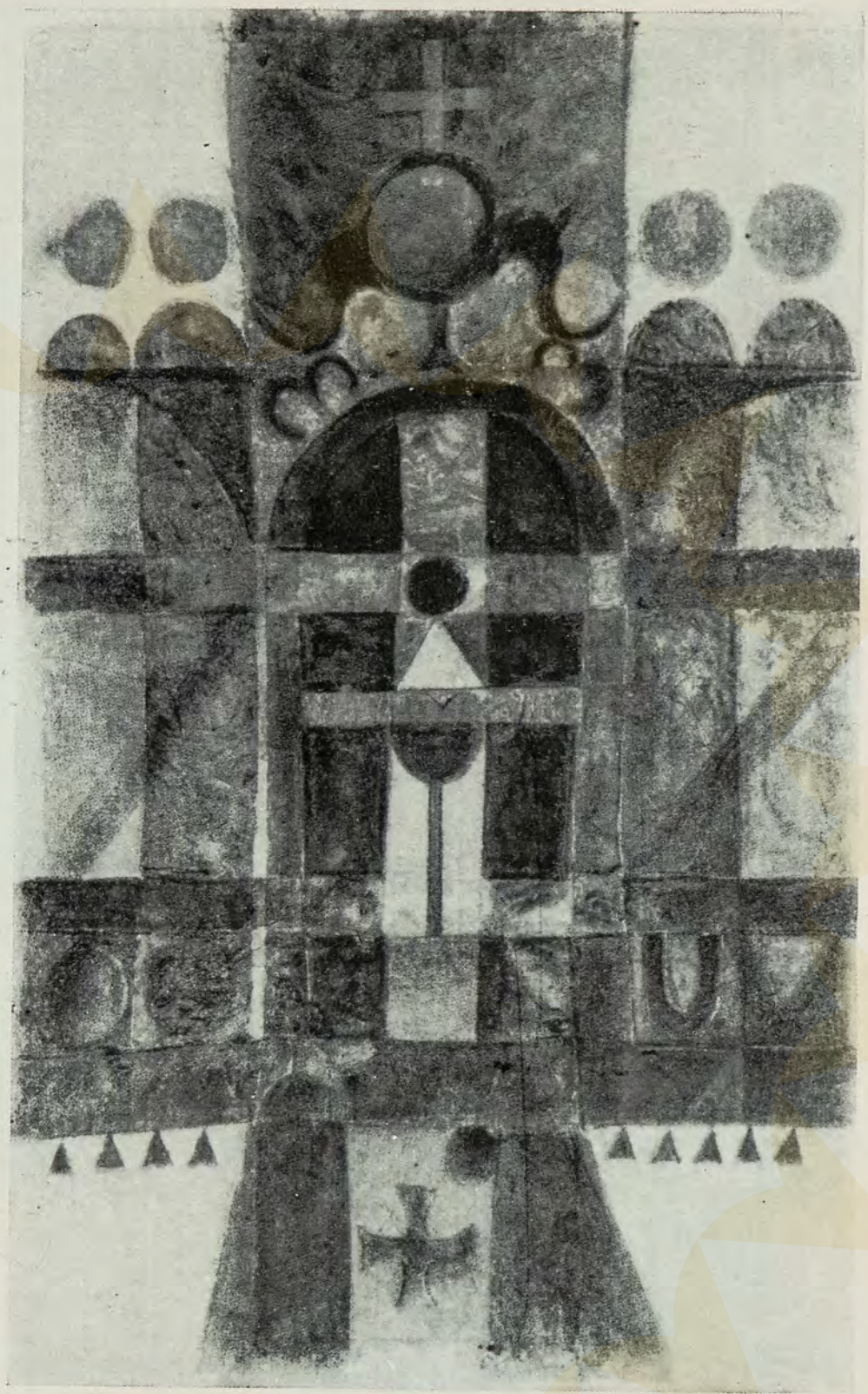
O pintor, elevado à condição de intelectual, passando do artesanato técnico, onde tinha sua atividade aproveitada em grandes obras de arquitetura religiosa, para uma posição privilegiada junto aos grandes potentados, vê-se, em dado momento histórico, à serviço dessas mesmas camadas sociais que acabam por absorvê-lo, colocando-o numa falsa realidade. Surge o retrato, a pintura galante, a pintura de costumes, a paisagem, tendendo a pintura a um total desligamento com o gosto popular e suas formas de cultura. Há a reação, dando origem aos vários movimentos de libertação, de expressão pessoal e de volta ao homem; aparecem tendências e correntes de pensamento, cada qual defendendo uma verdade de ordem estética e plástica.

O pintor, marginalizado, apegando-se aos diversos movimentos e formulações esteticistas, põe-se novamente à serviço, não de classes, mas de idéias, que em última análise atenderia aos interesses e ideais de estreita faixa social. A crítica, defensora ora desta ou daquela formulação, sobrevivendo à custa do trabalho criador do artista, os envolve pelo prestígio que propõe oferecer, exigindo em troca fidelidade aos princípios estabelecidos. O pintor, assim cerceado pelas honrarias de uma minoria, comprometido consigo mesmo, faz “arte pela arte”, tornando-se um incompreendido, um visionário fora do tempo, um homem pretendendo estar séculos à frente de seus semelhantes, mas esquecendo-os.

A revolução industrial, a máquina, a ciência, o crescimento demográfico, as grandes concentrações urbanas, a maior velocidade nas comunicações, etc., torna perplexo o artista, que não consegue acompanhar este ritmo pelo simples fato da condição física e material de seu trabalho. Não há mais escala onde possa haver efetiva aproximação e coordenação de resultados; surge o desenho industrial, a propaganda, a arquitetura promocional, que em parte aproveita o artista, mas não de forma total, pois não chega a atender às necessidades de ordem emocional que envolve todo o ato criador. Nestas circunstâncias, o artista plástico, tra-



Pintura de Ubirajara.



“Senhor Ogum”, pintura de Ubirajara, em técnica aquarela sob papel de arroz.

balha para a indústria, vive seu modesto padrão, mas à noite faz seus quadros de parede.

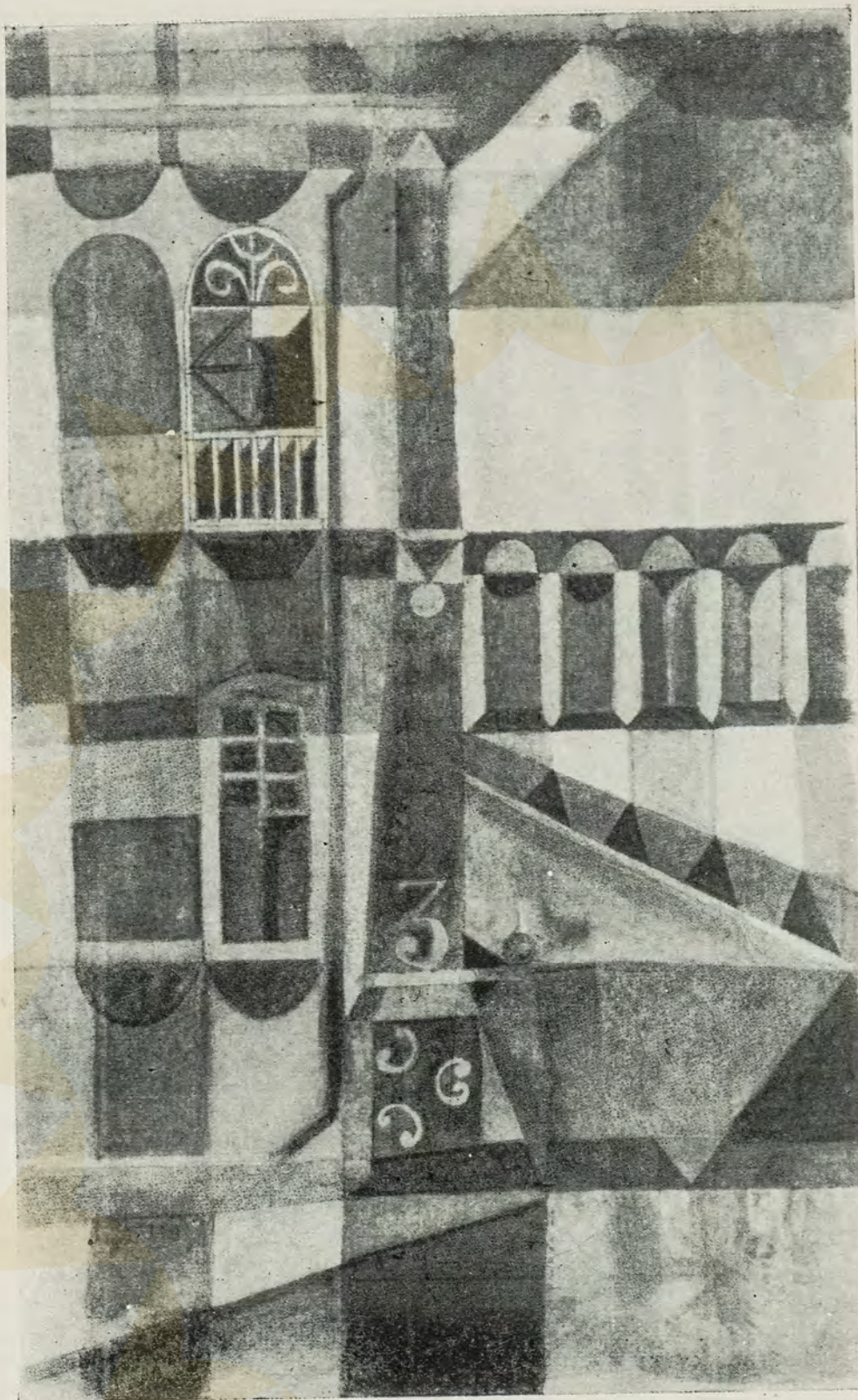
O que vemos então, é o artista bem dotado, valorizado, verdadeiro criador, chegada a fama merecida, viver profissionalmente sua arte fazendo quadros, exportando mesmo uma pintura internacionalizada, que não responde e nem reflete todo um complexo evolutivo sócio-cultural.

A pintura de hoje, tornada finalidade em si, responde fracamente

a uma direta participação num movimento de cultura popular, aonde o pintor, intelectual, face à realidade nacional, deveria conscientemente tomar posições de luta. Há todo um patrimônio cultural a defender e preservar, toda uma experiência humana a ser assimilada e aproveitada, de onde inegavelmente poderiam surgir soluções e propostas em bases nacionais.

Diante desses fatos, trabalhamos no sentido de uma pesquisa de ordem plástica e cromática, na as-

similação e apreensão de um espaço e um “clima emocional” próprio e muito bem caracterizado no seu tempo, e ao qual, queiramos ou não, estamos ativamente ligados. Procuramos captar esse mesmo “tempo” estranhando profundamente nas velhas paredes, nas portas, nos interiores em penumbra na luz ofuscante das formas caídas, nas pedras e nas ruas. Traduzir esta vivência por meio de pintura, fazendo desta uma forma de impregnação e aprendizado visual e



**"Esquema triplice", pintura de Ubi-
rajara, exposta na Galeria Seta;
técnica aquarela sob papel de arroz.**

não torná-la caminho ou forma para fazer quadros. Neste sentido colocamos o desenho, a técnica da aquarela, a fotografia, as anotações escritas, como recursos perfeitamente válidos neste aprendizado formal.

Vivendo e trabalhando nesta relação, cujos meios e fins se opõem por suas próprias atribuições, vemos entretanto, que ela é beneficiada automática e mutuamente uma vez colocada cada atividade a serviço uma da outra. A própria esco-

lha da temática, cujas possibilidades oferecidas na análise de relações espaciais, esquemas e ordens construtivas, relações de cheios e vazios, texturas e cores, emprêgo de materiais, aspectos formais, organização social, desenvolvimento urbano, condições de vida, é já por si só uma experiência formidável do qual se aproveita o arquiteto em seu exercício profissional. Por outro lado o pintor é diretamente beneficiado por seus conhecimentos técnicos, sentido de espaço, ha-

bilidade gráfica, percepção do plano e sua organização total, experiência na volumetriação de relações geométricas adquiridas no campo arquitetônico.

Relação esta, podemos dizer consequente, uma vez que, ligado o ensino à uma faculdade de arquitetura, nos aparece a oportunidade de, vinculado à uma cadeira artística (desenho) fazer com que toda uma experiência adquirida através da relação anterior, venha a contribuir, mesmo que modestamente,



Pintura de Ubirajara, exposta na Galeria Seta.

para a formação de jovens, dos quais virá depender grande parte das soluções que estão sendo exigidas.

Assim sendo, fazemos em última análise, a exposição de um mero trabalho de pesquisa, a partir do qual, utilizando ainda a técnica fotográfica, cortes, análise dos resultados mais imediatos, dissociação e dissecação do todo, comparações e relações, chegaremos à resultados de ordem mais objetiva,

tanto no campo profissional como didático. Neste particular, nos propusemos em utilizar o próprio local da mostra, como sala de aula, onde será feita a introdução ao programa do corrente ano, aonde serão debatidos e expostos os problemas relacionados com técnica de aquarela, materiais, cores, organização e iluminação das peças expostas, etc. Sob o aspecto pessoal, será discutido o processo particular de trabalho, e isso por meio da análise de relações que se esta-

belecerão entre as pinturas expostas e os desenhos e fotos tomadas nos próprios locais de pesquisa.

Do que expusemos, não podemos nem queremos, tirar qualquer conclusão precipitada; simplesmente analisamos os fatos como os sentimos, nos propondo à uma tomada de posição que achamos honesta, tendo certeza entretanto, que sem relógio a forma no tempo viverá, o que nos levará ao real momento mágico almejado.

Ubirajara



Guache de Alice Brill-Czapski, exposta na Casa do Artista Plástico.

A exposição de Alice Brill-Czapski

Wolfgang Pfeiffer

Numa exposição que tem um encanto especial pela harmonia do conjunto das obras apresentadas, Alice Brill-Czapski mostra na Casa do Artista Plástico as suas pinturas mais recentes. Todas elas foram estimuladas na sua temática por impressões de grupos de casas antigas, temática que Alice desenvolveu para imagens que possuem uma beleza atrativa, próprias pela sua composição e colorido bem unido, apresentados com grande sabedoria pictórica.

Alice tem muitos anos de conhecimento da pintura, apesar de que nem sempre esteve exercendo esta arte. De seu pai recebeu os dotes da sensibilidade bem apurada e da sensação evidente de visão e captação das imagens. Alice não demorou em torná-las obras de valor criativo, quando se tornou artista, ainda bem jovem e ativa. Naqueles anos, Alice desenvolveu o seu sistema pictórico e a sua interpretação das impressões recebidas frente à natureza. Paisagens,

figuras e objetos se enquadram, num estilo de trabalho, nunca procurou um mero jogo de formas módicas, nem se desviou em busca de efeitos baratos. Ela sempre se dedicou a uma pintura de grande sinceridade nas suas expressões. Depois, a artista teve de deixar suas atividades, continuando em trabalhar na fotografia, ainda com deveres familiares. Parece que resultou numa época de boa reflexão, porque percebemos agora, que Alice nunca parou, mas aprofun-

Guache com nanquim de Alice Brill-Czapski, exposta na Casa do Artista Plástico.



dou sempre e imensamente a sua arte. Como ela apresenta os resultados de uma nova fase de trabalhos, a série de quadros expostos põe em evidência o seu progresso, e a segurança obtidas. Nos quadros expostos destaca-se a estruturação segura das composições bem cuidadas.

Parte de suas pinturas mostra motivos de casas, visto duma maneira suave, tonal. Há um ar misterioso sobre as imagens, tirando-as de um realismo simples, vedado pelo sentimento de recordações e mostran-

do pelos seus aspectos um mundo mais poético. Sentimos mesmo o ar das cidades antigas com sua atmosfera cheia de fumaça das chaminés e dos fatos do passado que se desenrolaram frente às suas casas.

Outra parte de seus quadros nos apresenta a atmosfera mais viva pela sua estruturação plástica, linear e colorística. Estas são as imagens de maior desenvolvimento autônomo, no sentido da pintura nova, da evolução na busca de novos signos, que fixam os pronun-

ciamentos no plano plástico. Esta parte de composições, bem seguras no seu esquema, mostra, mais acentuadamente, a maturidade da artista que avança junto aos melhores valores da pintura de hoje. Ambas as modalidades de tratamento do mesmo círculo de motivos, têm os seus valores, e podemos constatar que eles valorizam imensamente a série toda de trabalhos. Podemos ver por eles que a pintura de Alice possui um grande tesouro de elementos emocionais e plásticos.

Irene Hamar, a bruxa de “Hamarble”

Assis Chateaubriand



Escultura de Irene Hamar.

As esculturas de Irene Hamar dizem estados de espírito, comunicam sensações e são marcadas daquele misticismo que identifica a obra de arte genuína. Os trabalhos das fotos traz aquela marca da audácia que compõe o genio e é, também, a marca pessoal da escultora, uma brasileira de Mato Grosso a quem renderam homenagem os mais famosos centros artísticos de todo o mundo, desde o “Metropolitan Museum”, de Nova York, até às afamadas galerias de Londres, Paris e Amsterdam. Como outros brasileiros, Irene Hamar brilhou primeiro nas grandes constelações universais da arte, e só agora volta ao Brasil, já consagrada, alguns anos depois da primeira exposição individual, no Museu de Belas Artes de São Paulo, em 1939. No Rio, Irene Hamar só expôs em 1939, no Museu de Belas Artes, e em 1948, no Ministério da Educação.

Tão logo se adquiriu “A Cigarra”, em São Paulo, duas necessidades se impuseram.

Precisava-se ter um desenhista, modelador de capa e côres, um fotógrafo, ambos de envergadura.

O desenhista especializado em tricromia súbito apareceu, trazido pelo próprio pai.

Quem não conhece Hilde Weber, uma das notáveis caricaturistas deste País?

Pois era criança de peito quando em '33, entrou no corpo da redação da nova “Associada”.

Fêz, tanto aqui como no “O Cruzeiro”, um sucesso de estridor à altura das qualidades peregrinas que trazia.

O fotógrafo não teve esta aparição fulminante.

Mas o seu dia chegaria.

Passava eu na rua Barão de Itape-tinga e costumava encontrar o

mostruário de um gabinete fotográfico, onde se apresentava um trabalho caprichado.

Fazia-me lembrar Fidanza, fotógrafo italiano famoso, que existia no Pará, e por quem meu Pai, ali jornalista, nutria forte apreço.

Um dia, subí ao quarto andar do prédio, em busca do gabinete da artista.

Chegára recentemente de Mato Grosso.

Tinha na voz, no sorriso largo e acolhedor, nos ademanos amáveis, a desenvoltura de uma parisiense.

Irene Hamar recebeu-me como se já estivesse investida na chefia do corpo fotográfico da revista "A Cigarra".

Era agressiva, petulante, cônica do valor do trabalho em que se tornara profissional, porém, honesta o bastante para declarar que nunca tinha tido experiência do seu ofício, aplicado a jornal ilustrado. Filauciosa, fêz-me ver reproduções de paisagens primorosas.

Mas sob esta condição: não queria oferecer nada a trôco de dinheiro. Preferia, se pudesse ganhar especialidade na revista, ser remunerada mais tarde.

Quando tinha tempo, passava no escritório da "A Cigarra".

Deixava trabalhos.

Mas sempre declarando que o gosto pela nossa especialidade não queria chegar-lhe.

Continuava abstinente de remuneração pelas cópias esplêndidas que nos mandava trazer.

Uma tarde, disse-lhe do meu hábito do remo.

Convidei-a para patronar um dos barcos que possuía, no Clube Germânia.

Remava-se e depois tomaríamos um almoço no Clube.

O rio Pinheiros não passava de uma sucursal da Light.

Tinha volume de água para remar quando o demônio Canadense desejava.

Em poucos meses, a Fotógrafa de eleição se transformava em "Patroness" e depois também em "Voga". Puxava qualquer dos nossos dois barcos, remando na frente.

Mas a nossa estação no rio Pinheiros sumiu.

Fui revê-la mais tarde, no Rio.

Encontrávamo-nos na "Rotisserie Americana", em rodas Jornalísticas. A impressão que me ficara, em São Paulo, era de que guardava intacta vocação para outro ofício.

Este, porém, ela nunca me revelaria até que uma noite pediu-me dêsse um salto no seu Estúdio em Copacabana.

Apresentou, singelamente a escultora, que era, há muitos anos, o seu demônio interior, o seu jardim secreto.

Durante oito anos ocultara a paixão que a devorava.

Pela primeira vez, tomei-a pelos cabelos e beijei-a.

Era introvertida naquela intimidade com sua arte, a qual a seduzia a ponto de conservá-la exclusivamente, para seu satanismo, sempre distante de quantos privavam da amizade que lhes davam.

Mandamos fazer nos "Associados", uma crônica de arte, lançando a artista do buril, que se anunciava com peças promissoras de estréia. Induzia-a a partir para os Estados Unidos.

Orgulhosa, alegou escassez de meios.

Pusemos os "Associados" à sua disposição.

Ainda sempre filauciosa, recusou o auxílio dos "Associados". Preferia um banqueiro.

Foi encontrado, nas condições que quizesse.

Sempre impertinente e de nariz arrebitado, acabou abrindo mão do banqueiro para correr sôzinha, a sua aventura.

Em vinte-e-dois anos fêz uma carreira triunfal, desde o "Metropolitan", de Nova York, até a Califórnia, Chicago, Paris, Londres e Amsterdã.

As Galerias mais importantes dos dois mundos compram as peças da bugrinha de Mato Grosso.

O Brasil não tem, neste século, a não ser Santos Dumont e Villalobos, outro nome de repercussão lá fora, senão o de Irene Hamar.

O que ela realiza com pedras, cobre, bronze e alumínio, para fundir tudo em beleza e harmonia e novas mensagens do seu simbolismo à humanidade!

Será preciso para identificá-la, ficar dentro dos seus "ateliers", em contacto com esta flama acesa aqui no trópico, para não se apagar mais, nunca mais, no meio de todos os ácidos infernais que lhe queimam as mãos e os olhos.

Ví fotografias das suas derradeiras composições.



Escultura de Irene Hamar.

São linhas novas, novas figuras, outros tons de uma vitalidade extraordinária, denotando um mergulho da artista dentro de um abstracionismo, que seria mera estilização da sua maneira realística, se não a soubessemos intimamente de aspiração tão espacial e ultrapassando ritmos consagrados, para atingir o plano dimensional.

A personalidade da bruxa se torna cada dia mais vigorosa a puxar-nos para dentro dela, para o seu jardim secreto, uma, duas, três vezes, e cada vez mais prodigiosa na interiorização de todos nós na sua intimidade fabulosa e dominadora. Quem deita os olhos numa obra prima de Irene Hamar sucumbe à tentação do seu demônio fascinador.

Os pedaços de mármore e pedra, que ela corta, têm carne, sangue e nervos tal qual uma peça anatômica.

Ao seu hálito quente, metais e rochas, tudo adquire calor humano. Neste sentido Hamar tem a poesia e o prestígio de um feitiço baiano.

Lasar Segall, "Interior de Indigen-
tes", acervo do Museu de Arte
de São Paulo.



Arte Moderna no Brasil

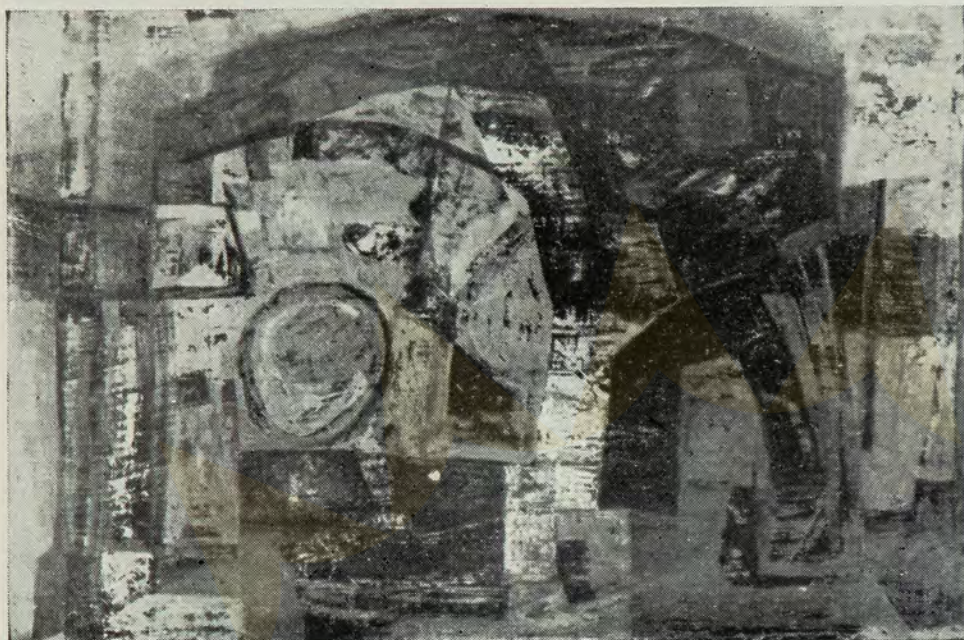
Theon Spanudis

Neste artigo examinaremos principalmente a pintura moderna no Brasil, deixando de lado escultura, gravura e desenho. Nos últimos anos, a tendência da crítica, em geral, foi de supervalorização da gravura e do desenho, em detrimento da pintura. Um dos objetivos deste artigo é examinar se esta atitude da crítica foi justificada ou não. Infelizmente, não existe ainda nenhum trabalho crítico e histórico que examinasse exaustivamente os precursores do modernismo no Brasil. Existem impressionistas brasileiros importan-

tes, mas ainda não foi feito um levantamento e estudo sério sobre eles. Os catedráticos da história de arte nas diversas faculdades de filosofia do país, deveriam incentivar seus alunos a começar com este tipo de pesquisa. Dada a falta destes conhecimentos e informações históricas, temos de encarar a pintora Anita Malfatti como aquela que iniciou a pintura moderna no país.

Anita Malfatti, o maior talento pictórico do início do século, realizou uma obra ampla e considerável. Na última (VII) Bienal de São

Paulo, tivemos a oportunidade de examinar e conhecer melhor, uma grande parte de sua obra na sua sala especial. Anita Malfatti, pintora de grandes dotes colorísticos, desenvolve um tipo de expressionismo que visa o essencial, sem exageros e retóricas plásticas superfluas. Um expressionismo contido, simplificado, de grande vigor formal e vibração cromática. Obras, por exemplo, a **Boba** (1917), **Mulher de cabelo verde** (1917), **O Homem amarelo** (1918), **O Japonês** (1918), **Farol** (1924), são obras primas deste expressionismo contido



Iolanda Mohaly, Prêmio da Caixa Econômica Federal, na V Bienal.

Sheila Brannigan, Pintura exposta na VI Bienal de São Paulo.



que visa o essencial e vibra com vigor e vivacidade. As naturezas mortas de 1928 e 1930 são de uma riqueza e luxúria cromática extraordinária. Mesmo retratos posteriores de tipo mais tonal como o retrato da A. M. G. (1934), e o retrato de Noné (1935), são obras primas. É pena que com o passar dos anos, Anita Malfatti perdeu a sua força criativa e principalmente o seu colorido vigoroso, desenvolvendo um folclorismo fantasioso, pobre, monótono e de pouco valor plástico. Mesmo assim, de vez em quando, ela consegue em alguma paisagem captar um belo e expressivo colorido, como por exemplo na **Paisagem de Itanhaen**, executada em 1960.

Apesar desta perda progressiva de forças criativas, Anita Malfatti deixa uma obra riquíssima, amplamente realizada e válida, de grande riqueza plástica e de inúmeros trabalhos vigorosos e expressivos. A obra de Anita Malfatti é um marco na pintura moderna brasileira, cujo valor permanecerá sempre vivo, não somente por razões históricas, mas pelo próprio valor plástico das suas belas e inúmeras realizações.

Depois de Anita Malfatti, a segunda, cronologicamente em importância plástica, é Tarsila do Amaral, principalmente a sua fase chamada antropofágica e que se estende de 1923 até 1930. Nesta fase, Tarsila do Amaral realizou uma obra de grande originalidade e beleza plástica. Partindo de um cubismo lírico e purista ela desenvolveu um mundo plástico sui generis que poderia ser chamado purismo regional e que se aproxima muitíssimo do surrealismo. Nestas suas paisagens oníricas, ela captou num sentido épico toda a extensão infinita dos espaços brasílicos e toda a poesia dos povos primitivos, plantas e animais que habitam estas terras. O valor desta fase antropofágica é perene. Trata-se de uma das mais belas realizações plásticas que jamais aconteceram no Brasil, de extrema significação metafísica e grandeza épica. Obras como **Negra** (1923), **Distância**, **Lago**, **Abá Poru**, **Antropofagia** (1928), **Cartão Postal**, **Sol poente**, **Paisagem**, **A lua** (1929), **Composição** (1930), todas expostas na sala especial de Tarsila, na última (VII) Bienal de São Paulo,

Emiliano Di Cavalcanti, "Cinco moças de Guaratinguetá". Acervo do Museu de Arte de São Paulo.



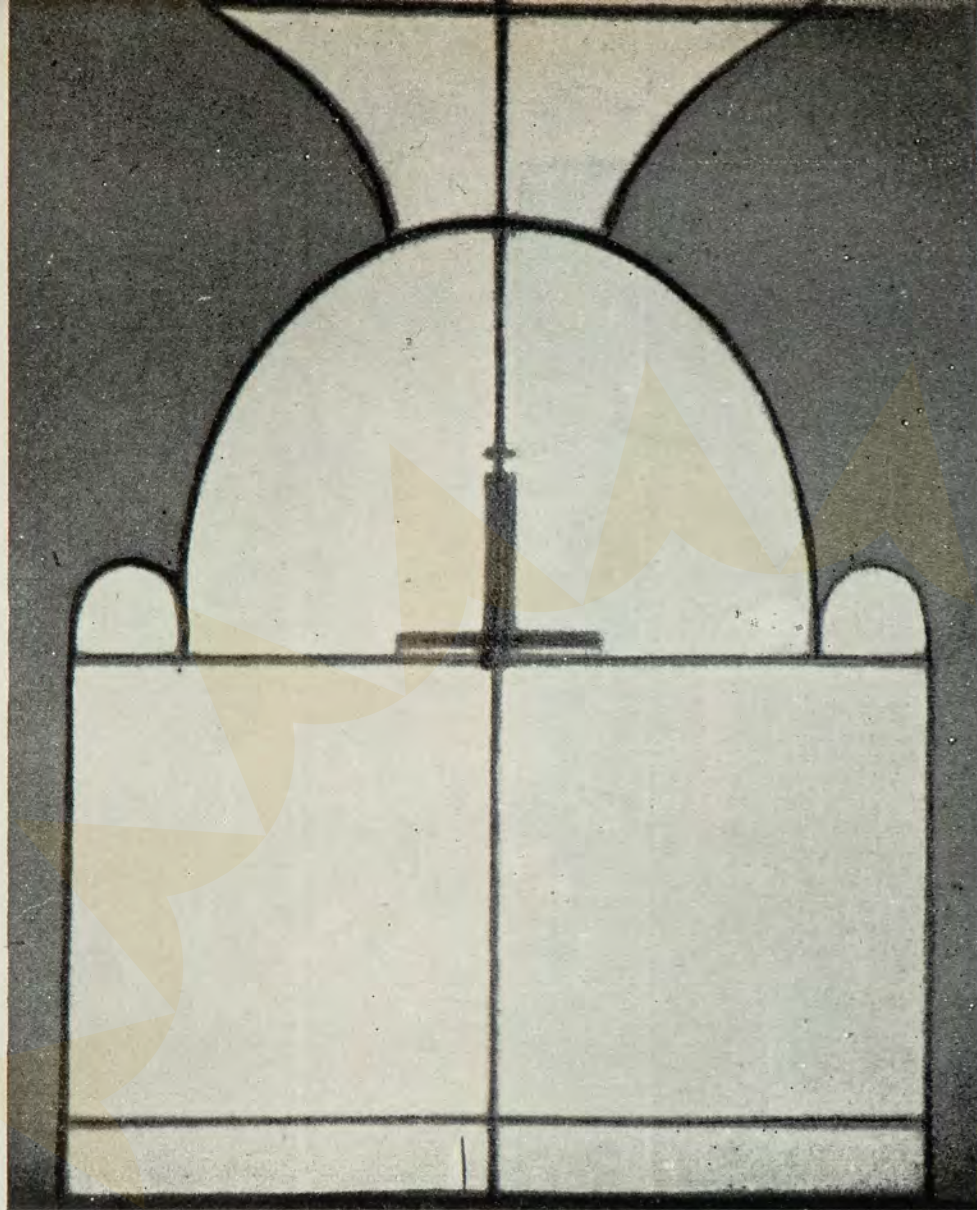
são obras primas que permanecem sempre vivas e significativas. Em 1931 porém, Tarsila do Amaral caiu vítima da onda de uma pintura meramente literária que partiu do México e teve uma influência desastrosa sobre a pintura brasileira. Tarsila perdeu seu colorido mágico e seu senso metafísico da forma e caiu num anedotismo do ponto de vista plástico nulo e insignificante. Somente em 1953 é que ela recuperará de novo os seus dons altamente plásticos. Tarsila desenvolve uma pintura de coloridos limpos e poéticos, de formas depuradas, algo de ingênuo e primitivista que se aproxima e parte da sua fase antropofágica, mas sem a sua grandeza metafísica e

épica. Mesmo assim, trata-se de uma bela pintura, de alto valor plástico e pureza.

A burguesia moderna brasileira em seu rápido desenvolvimento econômico e não menos os seus representantes intelectuais, ávidos em possuir grandes artistas representativos do país, proclamaram apressadamente Portinari, Segall e Di Cavalcanti como os maiores pintores brasileiros. Portinari nunca foi um grande colorista. Mas ele tinha um senso da forma e do volume muito desenvolvido. Principalmente seus retratos antes de 1931 são valiosas realizações plásticas que se caracterizavam pela severidade rítmica, rigor formal e volumes depurados. Em 1931 po-

rém, ele ficou impressionadíssimo e gravemente influenciado pela pintura granloquente e literária dos muralistas mexicanos (Sizueiros, Rivera, Orozco). Desde então, ele perdeu o que tinha de mais valioso em sua pintura, o seu senso rítmico de forma e volume, e desenvolveu uma pintura altamente anedótica, ilustrativa e literária, uma pintura que é mais desenho colorido do que pintura propriamente dita. Mesmo dos seus inúmeros desenhos em preto e branco depois de 1931, são pouquíssimos e raros os que resistem plasticamente; a maioria deles são histórias desenhadas.

Não sabemos se os muralistas mexicanos tiveram uma influência di-



Milton Dacosta, Sala Especial na VI Bienal de São Paulo.

Francisco Brennand, Pintura exposta na V Bienal de São Paulo.



reta sobre Di Cavalcanti como a tiveram sobre Portinari. Em todo caso, Di Cavalcanti deve ter-se sentido apoiado por eles em sua linha e busca de uma temática nacional e popularesca e uma pintura não menos anedótica e literária que a deles. Na última (VII) Bienal de São Paulo tivemos oportunidade de conhecer e examinar melhor a obra de Di Cavalcanti em sua sala especial. O seu colorido agressivo e decorativo sabe captar a atenção do observador e agradar num sentido algo festivo. Porém num exame mais demorado e profundo, o seu colorido revela-se superficial e leviano. O que resta é um desenho às vezes de beleza sensual. Mas, isto é pouco. Pois achamos que a parte mais forte e mais plástica de sua obra são os seus antigos desenhos em preto e branco.

Segall, um outro pintor talentoso e de grandes recursos plásticos, teve uma fase impressionista e expressionista, na Europa, de belíssimas e valiosas realizações plásticas. O seu colorido da fase impressionista e o seu senso poético e rítmico da forma de sua fase expressionista são qualidades plásticas raras e excepcionais. No Brasil, porém, ele perdeu progressivamente suas qualidades plásticas, desenvolvendo uma pintura antes literária. A influência dos muralistas mexicanos foi também nefasta em seu caso. Ele perdeu o que tinha de mais valioso, o seu colorido extremamente sensível da fase impressionista e o seu senso poético de forma e volume de sua fase expressionista. Ele desenvolve também uma pintura que é mais desenho colorido (de tonalidades cinzentas), do que pintura mesmo. Grandes composições como o *Navio de Emigrantes*, o *Pogrom* são obras antes ilustrativas do que plásticas. Alguns anos antes da sua morte, Segall recuperou sua qualidade formal. Na série das *Florestas de Campos de Jordão*, ele desenvolve uma pintura realmente plástica, de grande beleza rítmica e severidade formal. É uma pena e uma grande perda de que a morte não o deixou recuperar por completo e realizar amplamente as suas tão ricas qualidades plásticas. Em todo caso, além destas últimas



Wega Nery, Pintura exposta na IV Bienal de São Paulo.



Alfredo Volpi, Paisagem.



Cândido Portinari, "Retirantes".
Acervo do Museu de Arte de São Paulo.



Iolanda Mohaly, Prêmio Melhor
Pintor Brasileiro, na VII Bienal
de São Paulo.



Thomie Otake, Pintura na VI Bienal de São Paulo.

obras, êle deixou uma obra extensa e muito valiosa de sua fase impressionista e expressionista.

Comparados com os seus colegas mexicanos, os três pintores brasileiros que acabamos de examinar, são muito mais superiores e plásticos. Porém, esta sua superioridade em qualidade, não os salva da acusação geral de ter desenvolvido também, uma pintura antes literária do que plástica.

Como contemporâneos, temos de mencionar três bons paisagistas brasileiros: Pancetti, Guignard e Carnicelli. Dos três, Pancetti foi o mais realista, Guignard o mais poético, Carnicelli o mais dramático. Retratar estivadores e trabalhadores, procissões religiosas e populares, negros e mulatas, virou a grande moda da pintura brasileira após a avalanche nefasta do muralismo mexicano. Nesta inundação de folclorismo e literatice que confunde arte com a temática literária, temos de assinalar várias manifes-

tações corretivas que visam o oposto e que chamam a atenção para uma pintura realmente plástica, pelo menos antes plástica do que literária. O primeiro que reage contra a pintura meramente anedótica, desenvolvendo uma pintura severamente plástica, é Milton Dacosta. A significação histórica de Milton Dacosta é indiscutível. Partindo de um naturalismo post-impressionista, Milton Dacosta pinta em 1941 sua composição **Ciclistas**, de grande severidade formal, inspirada na severidade das formas e dos ritmos da pintura metafísica italiana. Segue, em 1942, a composição **Piscina**, em 1943 a composição **Figura**, tôdas do mesmo espírito e da mesma qualidade. Depois, êle desenvolve um cubismo plano da figura humana, passa por uma fase que explora conquistas plásticas de Klee (fase dos castelos e cidades), e de 1954 para cá, desenvolve uma pintura plana e espacial, de grande despojamento e severidade for-

mal, de apenas poucos e depurados ritmos horizontais e verticais.

O segundo, cronologicamente, que reage contra a pintura anedótica é Alfredo Volpi, que de um paisagismo lírico e de uma plasticidade inspirada nas noções plásticas do povo (figuras populares, de santos, arranjos populares de flôres artificiais), desenvolve, de 1948 para cá, uma pintura sempre mais plana e bi-dimensional e sempre mais intensamente plástica.

A terceira reação plástica contra o folclorismo foi o surgimento e organização dos concretos do Rio e de São Paulo, após 1950. Mais talvez do que as manifestações individuais de um Milton Dacosta ou de um Volpi, achamos a atuação dos concretos importante e salutar. Mesmo que não ficasse nenhuma realização dêles, considerável ou importante, como movimento plástico e organizado, foi a manifestação mais importante contra o folclorismo e anedotismo. Sabemos, por exemplo, de que Rubem Valentim, em 1956, em Salvador, Bahia, sentiu-se muito apoiado em seu desenvolvimento para um geometrismo metafísico e simbólico (que não tem nada que ver com o concretismo) pela mera existência dos concretos do Rio e de São Paulo, numa época, onde com excessão de Hélio Basto que desenvolvia um surrealismo existencialista, a Bahia inteira pintava a pesca do xaréu, a capoeira e o candomblé, confundindo temática com arte e achando que um assunto nacional era o essencial na arte. Contra os exageros do folclorismo e da noção errônea de que pintar galo nordestino, é fazer verdadeira arte, não resta dúvida de que a voz organizada dos concretos do Rio e de São Paulo, teve uma influência salutar, benéfica e importante.

Após êste esboço histórico e rápido, vamos examinar agora os valores plásticos da atual pintura brasileira. Em primeiro lugar, temos de falar de Alfredo Volpi. Volpi é um dos maiores coloristas do mundo e do nosso tempo. Um verdadeiro Tiziano da nossa época. Êle sempre teve dons colorísticos excepcionais. Mas as suas qualidades de grande colorista desenvolveram-se plenamente e amplamente após

ter superado a sua fase inicial populista e paisagista, enfim, após ter superado a sua pintura tonal e desenvolvido uma pintura plana de coloridos diretos. A sua grande realização cromática divide-se em três fases. Na primeira, ele explorou o assunto das fachadas de casas para desenvolver o seu contraponto cromático. A segunda caracteriza-se pelo seu convívio íntimo e demorado com os concretos paulistas e poderíamos chamá-la de para-concreta. Ela difere do concretismo rígido por um senso ingênuo e poético da forma e por um colorido expressivo. Na terceira fase (atual), ele retomou elementos formais da fase das fachadas de casas (portas, janelas, bandeirinhas) que joga soltos ao espaço, em composições livres, delicadas, algo dissolvidas e fugitivas. Nas três fases, Volpi realizou uma obra plástica de extrema importância e originalidade. Ele conseguiu, antes de mais, um lirismo cromático exaltado e de grande pureza, novo e inédito na pintura contemporânea. Em torno de sua figura existe toda uma subliteratura sentimentalista que vê nele um franciscano, um amante do povo, um ingênuo, um puro. Nada disto é verdade, e só existe na mente da gente. Volpi é mais de tudo um plástico. Se ele usa em sua pintura a forma da bandeirinha não é por sentimentalismo popularesco nem para evocar festas joaninas (apesar de gostar muito delas), mas pela simples razão de gostar da beleza plástica desta forma de invenção popular.

Um outro grande colorista da atual pintura brasileira é o pernambucano Francisco Brennand. Francisco Brennand tem um senso de estruturação cromática extraordinário. Ele consegue combinações e tensões cromáticas em superfícies largas de uma luxúria e densidade colorística inédita. Mais duro, estruturado e menos lírico do que o próprio Matisse, temos de considerá-lo como um Matisse brasileiro de grande originalidade e vigor plástico.

Um terceiro grande colorista da atual pintura brasileira é o baiano Rubem Valentim. Não examinaremos aqui o interessantíssimo desenvolvimento de sua pintura origi-

nal e valiosa. Mas temos de constatar que ele consegue combinações cromáticas tão misteriosas, estranhas e inéditas em sua beleza que poderíamos falar perfeitamente, em seu caso, de um misticismo cromático.

Outra colorista não menos talentosa e rica em suas invenções cromáticas, é Eleonore Koch que trabalhou vários anos perto de Volpi. Com Volpi, ela tem em comum, uma pintura plana e bi-dimensional. Mas o seu senso de forma, o seu senso caligráfico da forma, colocação, ritmos e distâncias no espaço, como também seu mundo cromático, diferem completamente da pintura de Volpi. Eleonore Koch consegue, também, combinações cromáticas inéditas, de grande riqueza expressiva e luxuosidade íntima.

Um outro não menos talentoso colorista da atual pintura brasileira é o paulista Arnaldo Ferrari. Ferrari teve como pintor um desenvolvimento tardio. Dez anos depois de Volpi, ele trilha um caminho análogo. De um paisagismo muito mais preocupado com os volumes, os pesos dos objetos e da unidade cromática do que com o iriar atmosférico das cores, ele desenvolve, de 1958 em diante, uma pintura plana e bi-dimensional, utilizando-se também do assunto das fachadas de casas. Mas, se no caso de Volpi, este assunto era um pretexto para desenvolver seus diálogos, tensões e polifonias cromáticas, no caso de Ferrari, este assunto serve para desenvolver os diálogos e as tensões das formas. Depois da fase das fachadas, Arnaldo Ferrari caminhou para as composições polifônicas e complexas de estruturações densas e contrapontos formais. O seu colorido não tem o lirismo exaltado de Volpi, nem o caráter misterioso e místico de Rubem Valentim. Apesar de muito sensíveis, as suas cores são mais secas e severas. Mas, não menos belos, estranhos e metafísicos, estruturando as severas composições que tem algo de revelatório e um silêncio de profundidade filosófica e contemplativa.

Uma outra pintora com profunda problemática metafísica de espaço e objeto, é Mira Schendel. A obra de Mira vira em torno da tensão

criativa e misteriosa entre o espaço vazio e metafísico que vira espaço temporal, quando penetrado, invadido pelo objeto (que pode ser até uma simples linha), e o objeto metafísico (em geral uma forma geométrica) que vira em objeto vivo quando criar e entrar em tensão dialógica com o seu espaço existencial. Como no caso de Arnaldo Ferrari, a pintura de Mira Schendel é muito severa, grave, pesada, mas não menos bela, metafísica e revelatória.

Coloristas mais restritos e prósos numa pintura tonal são Bonadei, Rissone e Boese. Bonadei tem uma pintura estranha que oscila entre um senso rítmico da forma e do volume, às vezes até com cargas metafísicas e um colorido sensorial, quente e agradável. Boese e Rissone trabalham com tonalidades líricas sensoriais, sensíveis e de muito bom gosto. Entre os jovens quem possui o raro talento colorístico é Thomaz Ianelli e quem desenvolveu a coragem para um colorido direto e vigoroso partindo de uma pintura tonal, é Vescovi.

Dos informais temos de mencionar o abstracionismo lírico e de extrema sensibilidade de Yolanda Mohaly, a temperamental e dramática pintura-desenho de Sheila Brannigan, a pintura despojada, limpa e estrutural de Thomie Otakie, o abstracionismo vigoroso e expressivo de estruturações inquietas e dinâmicas de Wega Nery, o abstracionismo lírico e estrutural de Nerici, o informalismo delicado de Teixeira.

Além dos coloristas e informais temos de mencionar também a pintura delicada e feminina de Maria Leontina, e a pintura instintiva, misteriosa e de fantasia exuberante de Niobe Xandó.

Dos primitivos temos, em primeiro lugar, José Antônio da Silva, que em seus bons momentos é de um vigor formal, cromático e rítmico extraordinário e o cearense Francisco Silva, cujos guaches são verdadeiras poesias cromáticas de extraordinária delicadeza cromática e de ritmos fluidos das pinceladas suaves e finas, cujo fluxo sensível desperta em nós sentimentos do infinito. Dos jovens que prometem muito temos de mencionar



Anita Malfatti, "A estudante", Acervo do Museu de Arte de São Paulo.

Montez Magno, os japoneses Wakabayashi, Toyota, Kuzano, Bin Kondo, o o chinês Fang. Entre os paisagistas da nova geração, consideramos sensível e talentoso Francisco Cuocco.

Claro que este rápido levantamento não pode ser considerado completo. Existem muitos pintores dos quais não falamos porque não entendemos suficientemente a sua obra. Existem muitos pintores cuja obra não conhecemos ainda. O intercambio cultural entre os vários estados do país é ainda embrional. Nos falamos somente dos artistas cuja obra conhecemos melhor. Devem existir inúmeros jovens artis-

tas em todos os estados e território deste vasto país, dos quais não conhecemos ainda nada. Mas mesmo assim, com todas estas falhas e restrições, os valores pictóricos que nos apontamos, são consideráveis e de grande riqueza plástica. Qualquer outro país sentir-se-ia orgulhoso e feliz destes seus valores. Saberíamos respeitar, estimar e amar estas suas conquistas plásticas. As hesitações e vacilações da crítica a respeito da atual pintura brasileira são absolutamente infundadas. O futuro plástico do país deve ser considerado tão grande e variado como a amplitude de suas terras e das populações que as habitam.



O "laberinto" Pacaembú, no Cemitério do Araça.

Artes Populares Vivas

Têxto: Theon Spanudis

Fotografias: Miguel Anselmo Viglioglia.

No Brasil existe um vasto artesanato popular. Pensemos nas cerâmicas nordestinas, na obra de um Vitalino, ou nas cerâmicas populares do Sul, do Rio Grande e Santa Catarina e que, comparadas com as do Norte, são mais barrôcas e exuberantes. Também as pequenas cidades do interior de São Paulo (Taubaté por exemplo) produzem cerâmicas populares, pouco antes do Natal e que são vendidas nos mercados e nas feiras locais para enfeitar os presépios. Pensemos ainda nas cerâmicas dos índios (Carajás por exemplo), como, também, nos escultores populares que produzem os ex-votos para colocá-los nas igrejas. Também os gravadores populares do Nordeste que enfeitam as capas dos folhetins poéticos, pertencem ao grupo dos artesões populares. Existem tam-

bém brinquedos populares. No antigo mercado de Jacareí que não existe mais, conhecemos uma venda que além de vender cestas de palha de várias formas e tamanhos, vendia também brinquedos populares, bonecos, pássaros, mesinhas e cadeirinhas, vasos com flôres artificiais, tudo feito de palha. Também a preparação de máscaras populares para o carnaval, principalmente pelas crianças, pertence ao mesmo grupo de manifestações como também flôres artificiais de papel colorido para enfeitar santuários. Estas flôres também são progressivamente substituídas por flôres de matéria plástica.

Porém, todo este rico e variado artesanato popular está desaparecendo aos poucos, de dia em dia e substituído pelo produto industrial. Duvidamos, por exemplo, que as

Detalhe do "laberinto".





Pintura de parede, no bar da rua da Glória, 320, São Paulo



Detalhes da mesma pintura: Castro Alves e um farol.



cerâmicas populares se encontram nas moradias do povo. Duvidamos que os exús de ferro de Salvador se encontram nas casas do povo. Mas, sem dúvida, os encontramos nas casas de artistas, de intelectuais e nas mãos dos turistas. O brinquedo popular, por exemplo, desapareceu quase que por completo e foi substituído pelo feíssimo produto industrial. Duvidamos que as cerâmicas dos Carajás ficam nas mãos dos índios. Mas, sem dúvida, os encontramos nas lojas de artigos turísticos do Rio de Janeiro e de São Paulo. É pena que todo este riquíssimo e variado artesanato popular desvanece aos poucos. São os tempos duros da civilização industrial que sufocam estas manifestações plásticas do povo. Porém, elas não morrem com facilidade e procuram novos caminhos para se manifestar e se realizar. São estes novos modos de manifestação das artes populares, os modos vivos que nos interessam e que pretendemos examinar neste artigo. Examinaremos primeiro o caso dos caminhões que percorrem os vários Estados do país e as grandes distâncias das terras brasileiras e que são enfeitados com pinturas populares. Quase sem exceção, as partes externas das duas portas da cabine são pintadas da mesma maneira. Em geral, trata-se de assunto emblemático da águia que provavelmente simboliza a força física do motor. São várias as maneiras da apresentação da águia, ora mais realística, ora mais estilizada. Muitas vezes com uma vítima nas garras. Mais raro, mas também comum, em vez da águia, as portas são pintadas com a Nossa Senhora Aparecida, e mais raro ainda, com paisagens ou com o São Jorge ma-

tando o dragão. Fora das portas são as partes trazeiras dos paralamas que trazem pinturas por cima de tábuas de madeira ou por cima de quadrados pendentes de borracha. As pinturas sobre estas tábuas de madeira ou sobre as tiras de borracha, são em geral paisagens. O assunto das paisagens destas pinturas pendentes, são frequentemente lagos ou praias com coqueiros e o mar com as ondas, ou então plainícies infinitas com pinheiros. Seria interessante saber se a escolha do assunto depende do itinerário do caminhão. Se as paisagens com os semicírculos horizontais e côncavos e ramos dos pinheiros, têm algo que ver com as viagens ao Paraná; se as paisagens praianas tem algo que ver com as viagens ao litoral, ou se a escolha do assunto depende do capricho do dono do caminhão ou do artista.

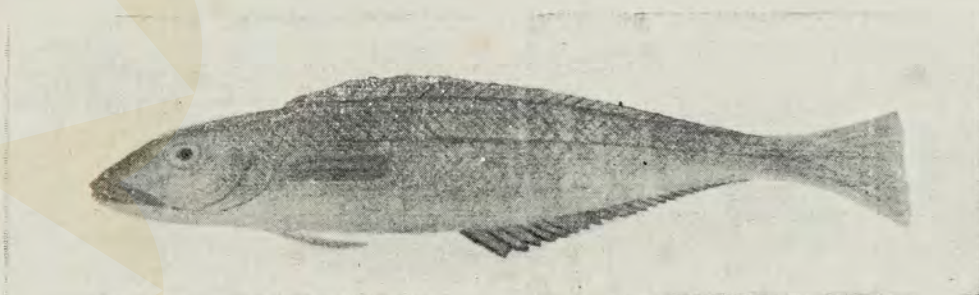
Muitas vezes, estas pinturas são feias e de mau gosto, como cartões postais rudes. Mas às vezes encontramos obras primas que poderiam ter sido pintadas por um José Antônio da Silva em seus bons momentos. Têm caminhões de tão belas pinturas que aparecem como verdadeiros museus ou coleções transportáveis. São profissionais do povo que executam estas pinturas. Muitas vezes são pintores e letrados ao mesmo tempo. Vale a pena observar as pinturas dos caminhões que passam e gozar a arte do povo.

Esta, sim, é uma arte popular, viva, feita do povo para o povo e não somente para os intelectuais, os artistas e os turistas.

Além dos caminhões, muitas vezes são os carros puxados à mão, ou à cavalo e que vendem verduras e frutas, enfeitados também



Barco de Pesca, na Peixaria à rua Domingos de Moraes, 90.



Um peixe, na mesma Peixaria.

de pinturas populares. Conhecemos um destes carros que estaciona no início da Avenida Brigadeiro Luís Antônio, todo pintado de listas amarelas irregulares, cruzadas sobre um fundo verde. Uma pintura alegríssima de grande vibração visual e frescor. Um outro, puxado à cavalo e que estaciona também no início da Avenida Brigadeiro Luís Antônio, traz na sua parte trazeira uma pintura linear de símbolos, figuras e bichos que poderia ter sido, sem dúvida alguma, uma das belas composições de Paul Klee. Outro tipo de pintura popular é aquele que se encontra nas paredes dos bares ou das vendas, em geral executadas com azulejos. Os afrescos são mais raros. O assunto destas pinturas são geralmente paisagens urbanas. Muitas vezes, o Rio de Janeiro com o Pão de Açúcar e o Corcovado. Outras vezes, cidades da origem do dono do bar. Outras vezes, a descoberta do Brasil e chegada das naves portuguesas nas praias do país. Outras vezes, retratos de personalidades históricas. Muitas destas pinturas não oferecem nenhum interesse plásti-

co. Mas tem algumas que são verdadeiras obras de arte. Aqui nós reproduzimos a fotografia de um vasto afresco de um bar na Rua da Glória, 320, com o retrato de Castro Alves ao lado direito, um barco em alto mar na parte central e um farol emitindo raios de luz no lado esquerdo. A beleza deste afresco e do seu sabor popular é indiscutível. Devem existir também em outros bares pinturas semelhantes, obras primas da arte popular. Um estudo e um levantamento sistemático desta manifestação da pintura popular poderia revelar muita coisa bela. Numa peixaria na Rua Domingos de Moraes, 90, encontramos este belo barco de pesca como também o peixe aqui reproduzido.

Uma outra estranhadíssima pintura popular, encontramos na parede externa do Cemitério de Araçá, esquina da Rua Major Natanael e Avenida Dr. Arnaldo, em frente ao ponto de taxi. Esta bela pintura chama-se "Laberinto Pacaembú" e é o mapa das ruas do Pacaembú e Sumaré. Grandes, imponentes prédios e edifícios, praças, o Estádio

de Pacaembú, com seus expectadores e jogadores, são pintados especialmente. O resto é o conduto labiríntico das ruas e ruelas, cada uma com seu nome. Esta pintura foi executada pelos motoristas B. Borges e J. Barbosa, ambos motoristas da mesma praça, para facilitar o trânsito de seus colegas nestes bairros labirínticos. A pintura simula um grande relevo de espessura considerável, colocado verticalmente em cima de uma base horizontal, sólida e grossa. A beleza desta pintura reside nos coloridos empregados, ora áreas de azuis e côr de rosa leves, mudando com áreas de coloridos escuros, e revela um extremo bom gosto e sensibilidade colorística extraordinária. Aqui reproduzimos a fotografia como também o detalhe do lado direito, infelizmente sem os lindos e pastosos coloridos. Como o motorista B. Borges, o pintor deste "laberinto Pacaembú", nos contou, durante anos quando a gasolina era ainda barata, andava com o seu carro nas ruas do Sumaré e Pacaembú com um caderno na mão, desenhando a complicada rede das

ruas para depois executar a sua belíssima obra.

Outro tipo de pintura popular, são os anúncios em cima da parede ou sobre tábuas de madeira das pequenas oficinas de carros, funilarias, sapatarias, etc. Se executados à mão livre, mostram muitas vezes um sabor caligráfico gostoso e todo especial e um aproveitamento do espaço, sensível e artístico. Letras que começam grandes e diminuem progressivamente de acordo com o espaço dado, pontilhados e signos que enchem e dinamizam os espaços vazios e assim por diante.

Outro tipo de arte popular viva, são os objetos do culto da Umbanda. A maioria deles são do ponto de vista estético insignificantes. Mas encontramos de tempo em tempo na loja "Cidade de Umbanda" na Praça João Mendes, raízes de madeira esculpidas com os símbolos da religião afro-brasileira, verdadeiras obras surrealistas e estranhas.

Tudo isto são artes populares vivas, feitas do povo para o povo e não para os artistas eruditos, os intelectuais e os turistas. É uma arte silenciosa e anônima que vive entre o povo. Uma verdadeira arte popular.

Entre estes artesões existem verdadeiros talentos artísticos que, se mobilizados, encorajados e guiados poderiam dar ótimos resultados plásticos. Numa sociedade íntegra do futuro, todos estes artistas deviam ser organizados, estimulados e premiados os melhores entre eles para aumentar a sua produtividade e criatividade e para sair do anonimato, no qual eles vivem. Quem sabe quantos novos José Antonio da Silva iam surgir com estas medidas organizatórias e educativas. Encorajar artes populares mortas é uma coisa errônea que só pode servir às exigências do turismo, fornecendo e produzindo "souvenirs" de todo tipo. Mas encorajar artes populares vivas é uma bela

e sadia tarefa que pode fornecer valiosos resultados. Encorajar competições entre estes artistas, premiar os caminhões e os bares melhor enfeitados com pinturas populares, seria um estímulo educativo para aumentar e ampliar a criatividade destes artesões e artistas.

O povo brasileiro tem uma seiva artística profunda, rica e promissora. Principalmente o Nordeste do País. Os gravadores populares de folhetins poéticos, os escultores dos ex-votos, tudo isto promete muito para um futuro desenvolvimento artístico.

As raças diferentes, com suas noções plásticas diferentes, as noções artísticas dos índios são diferentes das dos negros, os vários tipos de misturas de raças produziria no futuro, frutos valiosos e originais. Basta desenvolver mais carinho, compreensão e amor para com as manifestações artísticas do povo. Basta facilitar o caminho criativo. As artes populares vivas são sempre um índice da vitalidade e criatividade artística do povo. O mais que um povo tem de arte popular viva, o mais que ele promete para um futuro artístico e criativo. Elevar os bons artistas do povo do seu anonimato e abrir à eles um futuro mais conciente e produtivo, seria uma bela tarefa numa sociedade íntegra do futuro.

Seria interessante fazer um estudo comparativo e investigar, por exemplo, se em outros países os caminhões são também enfeitados de pinturas populares, ou se isto é uma especialidade brasileira ou sulamericana. Mas mesmo que isto acontecesse em outros países, não invalidaria em nada a beleza e a criatividade deste costume brasileiro. Premiar e festejar os donos dos bares que enfeitam suas paredes com belas pinturas, festejar e premiar os donos dos caminhões que enfeitam seus carros com belas pinturas, festejar e premiar os ar-

tistas destas obras e o povo que gosta de seus artistas, seria uma tarefa orgânica de uma sociedade íntegra. Artes populares vivas são sempre um índice da vivacidade e inteligência de um povo. Não resta dúvida, que de um povo artisticamente dotado, surgirão grandes artistas, criativos e prósperos. Canalizar todas estas forças para uma criatividade mais conciente e erudita, seria uma tarefa educacional à longo prazo.

Artes populares vivas vêm de dentro e testemunham autenticidades, ao contrário das artes eruditas que sofrem as influências internacionais. Um povo que possui ambas estas manifestações é um povo esteticamente rico e próspero. As artes populares vivas sempre exercem uma influência benévola e fecundam as artes eruditas. Entre nós temos o exemplo de Francisco Brennand que frequentemente se inspira em sua pintura nos desenhos algo rudes do povo, e o caso de Alfredo Volpi que levou em sua pintura erudita forma de brinquedos populares e das bandeirinhas de papel de seda das festividades populares.

As artes populares vivas são artes sem pretensões. Muitas vezes, o único mérito reconhecido destes pintores-letreiros é a rapidez da execução da obra. Os artistas são artesões humildes que vivem no anonimato. Mas não resta dúvida de que eles são a seiva da vida artística de um povo.

"Viva" aos donos dos bares que enfeitam suas paredes com pinturas populares.

"Viva" aos donos dos caminhões que enfeitam seus veículos com pinturas populares.

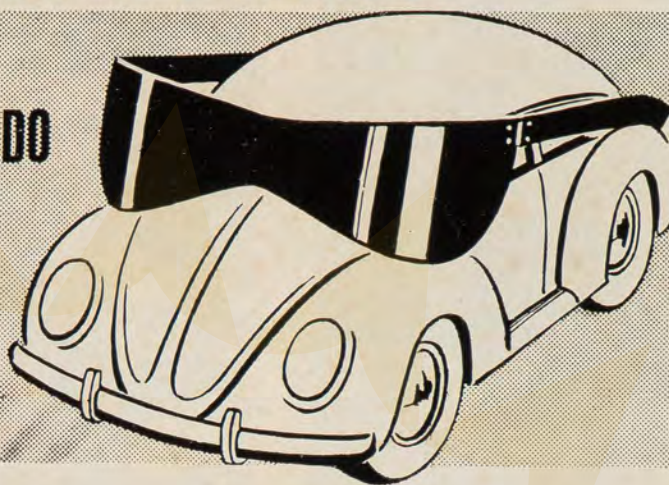
"Viva" o motorista B. Borges e seu ajudante J. Barbosa que executaram a bela pintura no Cemitério do Araçá.

"Viva" aos artistas do povo e "viva" ao povo que ama e estima as obras de seus artistas.

mosaico

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 BÓAS CASAS DO RAMO

Departamento Cultural e de Informações • O ministro Everaldo Dayerel de Lima é o novo chefe do Departamento Cultural e de Informações do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, setor dos mais importantes no quadro da política exterior do nosso país.

Museu de Arte Moderna • Em sua nova fase, o Museu de Arte Moderna, vai se instalar no 2.º andar do Conjunto Nacional, na Av. Paulista, São Paulo, sendo que o arq. Giancarlo Palanti está preparando o projeto respectivo.

Embaixada Britânica em Brasília • O arquiteto inglês Peter Smithson foi incumbido de projetar o edifício da Embaixada britânica em Brasília, sendo que sua primeira tarefa será o planejamento de casas e apartamentos para o pessoal da missão diplomática; posteriormente, se ocupará da residência do embaixador e da chancelaria. O arquiteto inglês, em declarações ao B. N. S., considera Brasília uma realização impressionante. Reconhece, ainda, que o Brasil é o único

país novo que haja criado um estilo arquitetônico caracteristicamente seu.

No projeto dos edifícios da embaixada britânica em Brasília será levada em conta, diz Smithson, nossa própria cultura e faremos do resultado final, algo de semelhante com um diálogo entre a cultura européia, e particularmente a britânica e a do Brasil. A arquitetura brasileira exerce tremenda influência sobre a arquitetura mundial e

Desenho de Augusto Rodrigues.



parece-nos que seria útil fazer algo bem diferente, de modo que, da mesma forma que a arquitetura brasileira deu uma contribuição à arquitetura mundial, o povo brasileiro pode também obter algo dos nossos edifícios.

No tempo de Araújo Porto Alegre • "Foi uma época, aquela de Araújo Porto Alegre, professor e diretor da Imperial Academia de Belas Artes, em que um novo impulso tomaram as afirmações da nacionalidade, já que a erva daninha das submissões, plantadas por mais de três séculos não pudera ainda ser totalmente destruída com o Grito de 1822, escreve Quirino de Campofiorito. Sorradeira, interesseira, egoísta, ia a erva má pondo sempre maiores raízes. Não faltava certamente o saudosismo colonialista, de algum jeito brotando nos espíritos inexpertos dos que não aceitavam um Brasil novo e inteiramente liberto das sedições peas de um passado muito próximo. Fomos, assim, de afirmação em afirmação, crescendo como povo e como nação. Mas para isso, foi



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

necessário que etapas sucessivas marcassem a derrota da erva venenosa que sempre crescia de alguma semente esquecida e estimulada pelo calor dos espíritos desprevenidos, sempre prontos a acalantar com a boa fé de seus propósitos conservadoristas, as insinuações que só traziam, como contraste, uma disfarçada má fé”.



Desenho de Augusto Rodrigues.

Morre o criador do “Raionismo” •
O desaparecimento de Michael Larionov, foi comunicado ao mundo por um telegrama que não passava de quatro linhas, em que se mencionavam os 83 anos desse artista — nascera em 1881, como Picasso — o asilo dos subúrbios de Paris onde estava recolhido, sua última retrospectiva. Nada mais. Nem mesmo se mencionou o “Raionismo”, que ele e Gontcharova ilustraram nos “tempos heróicos” da pintura moderna, ao vivo do debate entre o cubismo, o futurismo, o abstracionismo.

E muitas coisas mais não foram mencionadas. Donde a necessidade do registro mais amplo, que lembre a biografia e a significação desse russo na pintura moderna. Ele nasceu em 22 de maio de 1881 em Tiraspol, porto de Odessa. Em 1898, entrou na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou, depois dos cursos básicos. Diplomado pela escola com distinção, sua pintura, chamada por ele “lucism”, em russo, “raionismo”, buscava, desde 1909, uma superação do futurismo. Entretanto, só em 1913 ele e Natalia Gontcharova, sua mulher e grande pintora russa, publicavam o manifesto dessa tendência. A ambição era a de incorporar à pintura a idéia duma quarta dimensão. Para isto recorria o artista ao emprêgo de raios de cor paralelos ou divergentes. Michel Seuphor, com a grande autoridade que lhe confere seu longo trato com o abstracionismo, escreveu, a propósito, esta frase, que resume a glória de Larionov: “O que importa reter da experiência “raionista” é que as telas de Larionov e de Gontcharova foram as primeiras, entre as obras radicalmente abstratas, aquelas em que se não encontrava



Desenho de Di Cavalcanti.

nenhuma relação visual tradicional, pintadas neste século”.

Em 1914, Larionov esteve ligado aos Ballets Russes de Diaghilev, e lhes deu uma contribuição marcante, assinalada pelos cenários de “Soleil de Nuit”, “Contes Russes”, “Le Bouffon”, “Le Renard” etc. Chegou, inclusive a participar da criação coreográfica, como no caso do “Bouffon” de Prokofieff, cuja coreografia foi quase inteiramente criada por ele.

A participação deste artista não pode ser olvidada ainda no quadro das influências: amigo de Malevitch, ele foi professor de Tatlin,

Anatol Wladyslaw.



de quem fez um retrato subordinado à sua técnica.

A exposição de 1914, ao lado de Gontcharova, com apresentação de Guillaume Apollinaire, em Paris, parece encerrar, momentaneamente, seu interesse pelo quadro de cavalete; Larionov se entregava à cenografia para Diaghilev. De toda a forma, desde aquele ano ele passou a viver em Paris, donde jamais se afastou.

Quando, em 1949, a Galerie Maeght lançou a exposição "Les premiers maitres de l'Art abstrait", Larionov aí figurou, como participou da exposição do Museu de Arte Moderna de Paris, em 1952 "L'oeuvre du XXe. Siècle". A sua morte há de despertar repercussões e manifestações.

Láurea ao arq. Afonso Eduardo Reidy • O Instituto Americano de Arquitetos, num extraordinário reconhecimento à obra do arq. Afonso Eduardo Reidy, vem de conceder-lhe o título de membro honorário daquele Instituto. A honraria foi outorgada ao mesmo tempo, a Max Bill, Maxwell Fry, Mário Pani, Beaudouin, Arthur Stephenson e Moretti, todos nomes consagrados internacionalmente.

Curso de Divulgação da História da Arte • O Museu de Arte de São Paulo iniciou a primeira série do ano letivo de 1964. O programa consta de: Etnologia Brasileira, Arte dos Índios, Paleolítico e Neolítico. O primeiro tema é dado pelo prof. Harald Schultz, assistente de Etnologia do Museu Paulista, organizador e diretor do Museu do Índio, membro especial da Escola de Sociologia e Política. O segundo tema é dado pela profa. Vilma Chiara, conservadora do Museu Paulista e bacharelada em Ciências Sociais. O terceiro tema é dado pela arqueóloga do Museu Paulista Nié de Guidon, licenciada pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. O quarto tema é dado por Luciana Pallestrini, também licenciada na mesma especialidade.

Salão de Arte Moderna do Distrito Federal • A Fundação Cultural de Brasília instituiu o salão anual de Arte Moderna do Distrito Federal, a que poderão concorrer artistas de todo o país. O seu presidente designará o júri de seleção e premiação. Haverá láureas, assim especificadas:

a) Prêmio Nacional de Escultura "Prefeitura do Distrito Federal" — Cr\$ 500.000,00.

b) Prêmio Nacional de Pintura "Congresso Nacional" — Cr\$.... 500.000,00.

c) Prêmio Nacional de Gravura e Desenho "Secretaria de Educação e

Cultura do Distrito Federal" — Cr\$ 500.000,00.

Excursão de Artistas e Amigos das Artes • A Galeria Barcinski está promovendo para julho uma excursão



Seliar.

Escultura de Augusto Rodrigues, Austrália (ver em nosso próximo número).



Incorporação
Administração
Vendas

Edifícios
em
Condomínio

SÃO PAULO — SANTOS
SÃO VICENTE



ADMINISTRADORA S/C

Rua Major Sertório, 349

6.º andar - Tel.: 35-7155

SÃO PAULO

PAPÉIS

HELIOGRÁFICOS

E VEGETAIS

MAQUINAS

HELIOGRÁFICAS

C. I. P.

Companhia Industrial
Politécnica

RUA DO BOSQUE, 859

Fone: 52-2932 - Cx. Postal, 7515

End. Telegr.: "HELIOCIP"

SAO PAULO

são cultural à Itália, Alemanha e Grécia. Incluem-se no itinerário estágios em Veneza para a época da Bienal; em Spoleto, para a época do Festival dos Dois Mundos; em Kassel, para a exposição de arte de vanguarda. O cruzeiro pela Grécia abrangerá a península e diversas ilhas de interesse histórico e artístico. As primeiras pessoas que se inscreveram foram Aloísio de Paula, diretor do MAM do Rio, o jornalista Dr. Gilberto Chateaubriand, os críticos de arte Antônio Bento e Vera Pacheco Jordão, e o pintor Manabu Mabe.

Telas de Ivã Freitas no estrangeiro

• Esteve recentemente no Rio de Janeiro a viúva do prof. Watkins. Visitou museus, galerias e estúdios, decidindo separar para a Watkins Memorial Gallery 40 trabalhos de Ivã Freitas, que lá serão expostos. Aliás, o mesmo artista teve uma exposição de suas obras na Galeria Obelisco, de Roma, a convite do respectivo diretor, o crítico Corso.

A. H. E. • Esta sigla quer dizer Arte em Hotéis e Escritórios. Foi idealizada pela Galeria Barcinski e destina-se a fornecer obras de arte, em função do estilo arquitetônico, a hotéis, hospitais, repartições, consultórios e escritórios, pon-do-se à disposição das diretorias das empresas e dos condomínios para selecionar quadros, gravuras, desenhos, esculturas e painéis de acordo com as possibilidades orçamentárias.

"Dimensões da Arte" • O Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura acaba de publicar com o título "Dimensões da Arte" uma série de ensaios de Mário Pedrosa, crítico de arte e antigo diretor do MAM de São Paulo. A obra divide-se em quatro partes, trata substancialmente de problemas históricos e geográficos, estéticos e virtuosísticos. Alguns títulos exemplificam a priori os temas; Chegada dos Impressionistas; Gauguin e o Apêlo das Ilhas; Forma & Personalidade; Cícero Dias, ou a Transição Abstracionista. Alguns são pequenos ensaios antigos, mas de permanente interesse.

Mais uma obra sobre Miguel Ângelo

• O Instituto Cultural Italo-Brasileiro, de São Paulo, está distribuindo a críticos e historiadores de arte um livro de Jacopo Recupero. Além de intensivo material iconográfico a respeito da obra plástica e arquitetônica do gênio de Caprese, abrange também uma síntese da época e respectivos artistas. Complementarmente reproduz as biografias do autor do túmulo de Júlio

II escritas por seus contemporâneos, Condivi e Vasari, bem como a oração fúnebre de Varchi.

Paulistas na Bienal de Veneza •

A fim de selecionar obras de artistas de São Paulo para o próximo certame internacional de Veneza, estiveram nesta capital o conselheiro Mário Dias Costa, da Divisão de Difusão Cultural do Departamento Cultural e de Informações do Itamarati, mais os críticos Antônio Bento e Murilo Mendes. Esta comissão escolheu gravuras de Maria Bonomi e decidiu organizar duas retrospectivas paulistas, uma de Tarsila do Amaral e outra de Alfredo Volpi.

Setor artístico da revista "Scala" •

A revista alemã "Scala", que se edita em Francforte-sobre-o-Meno, em idiomas alemão, inglês, francês e português, tem um setor de artes visuais. Ainda em seu último número traz a colaboração especializada de Tolf Italiaander sobre pintores primitivos do Haiti, sob o título inefável de "Os Pintores de Coração Simples", tais como Anthony Belisairé, Gérard Valcin, Feliz Jean, Seymour Bothex, Antoine Montas, Préfète Duffaut e Sênèque Obin. Interessante o fato dessa pintura parecer-se sobremodo com a nossa, de Heitor dos Prazeres.

Primitivos Brasileiros •

Já que aludimos à pintura dos primitivos de Haiti, vem a propósito consignar alguns "ingênuos" nacionais apresentados recentemente no Rio pela Galeria Vernon, tais como Zé-Inácio, Antenor Vaz, Urban e Gerson. Os dois primeiros, dentro da linha genuinamente empírica; os dois últimos, com sensível penhor para os temas fantásticos. Assim, além dos valores novos de órbita erudita, como os estrepentes abstratos e concretos, um lote de primitivos na chave agrária normativa de José Antônio da Silva, e na pauta absurda dos psicopatas do Engenho de Dentro.

Estatuária Hagiográfica •

A escultora Annie Galitzin, uma figurativa de teor neoclássico, esculpiu uma Nossa Senhora da Imaculada Conceição para a Escola do mesmo nome em Santo Amaro. Assim como existe uma literatura sacra, geralmente de teor barroco, a Parnética, também existe uma arte visual sacra que segundo a sua fatura se chama neo clássica caso acompanhe a tradição renascentista, e que se chama "bondieuserie" se acompanha a inspiração "art nouveau" das imediações de Saint Sulpice, em Paris. A escultura da princesa Galitzin filia-se à primeira órbita.

Exposições na Europa • O Salão Comparações, em Paris, com tendências as mais opostas, desde a iteração figurativa e abstrata, até os grupos ortodoxos na Nova Tendência concretista e a ala "Cobra", da Nova Figuração. Em Florença, expôs na Galeria Vigna Nuova a artista Paola Corti, apresentando guaches de temática e fatura telúricas. Na Galeria de Arte da Casa do Brasil, em Roma, na própria sede da nossa embaixada, continua a série de exposições brasileiras; ainda agora se realizou uma seleção recente das obras de Scliar. Abertas em Paris as seleções para o próximo Salão de Maio. Em preparo a retrospectiva em Paris e em Tolosa de Toulouse-Lautrec, cujo centenário se comemora em novembro. Já foram expedidos os convites para os artistas de vanguarda que devem constituir o Salão Documenta de Kassel. Giulio Carlo Argan, prof. de História da Arte na Universidade de Roma, se encarregou das comemorações do quarto centenário da morte de Miguel Ângelo, com ênfase especial em Caprese, Florença, Roma e Bolonha.



Retrato de Aldo Bonadei, por Flávio de Carvalho.

Exposições em São Paulo • Na Galeria Seta: Agi Straus, Ubirajara, Campos Melo, Sheila Brannigan e Vlavianos. Na Galeria Astréia: Mira Schendel, Moshe Gat, Ianelli e Leopoldo Raimo. Na Galeria Atrium: Diego Rivera e Augusto Rodrigues. Na Galeria Projet: Inos Corradini. Na Casa do Artista Plástico: Fernando P., Bonadei, Antônio Augusto Marx e Alice Brill. Na Soc. Amigos do Museu de Arte Moderna: Sérgio Milliet e Amélia Bauer-

feldt. Na Fundação Armando Alvares Penteado: a série gráfica de Di Cavalcanti quando jovem, promoção do Museu de Arte Contemporânea; e a Coleção Nelson Mendes Caldeira constituída por um conjunto individual, o de Oswaldo Goeldi, e por um conjunto coletivo designado "Artistas do Brasil". Na Galeria La Ruche: Walter Lewy, João Simeone, Zorlini e Arnaldo Ferrari. Na Galeria Novas Tendências: mostra coletiva com trabalhos de Arnaldo Ferrari, Décio Vieira, Geraldo Jurgensen, Heinz Kuehn, João José Silva Costa, João Luís Chaves, Maria Bonomi, Maria Helena Mota Pais, Rubem Ludolf, Silvano Vescovi, Tomie Ohtake e Waldeir Maciel. Na Galeria São Luís: Tatsuo Arai, Luís Bueno d'Horta, Nerici e Rissone. No Clube dos Artistas: Jandyra Waters. Na Dearte: Carlos Bratcke e os concorrentes ao Prêmio Super-Tintas.

Exposições em Belo Horizonte • No Museu de Arte da Pampulha: pintura e escultura do Canadá; gravuras e desenhos da Holanda; realistas fantásticos de Viena; pintores modernos da Itália; pintura moderna da França. Na Associação Mineira de Artistas Plásticos: Dionísio.

Exposições no Rio • Na Petite Galerie: Marília Giannetti Tôres. No MAM: Arte Indonésia Contemporânea; Artistas Italianos Modernos; Atual Pintura de França. Na Galeria Bonino: Anatol Wladyslaw; Acervo Brasileiro e Argentino.

Exposições em Campinas • No Centro de Ciências, Letras e Artes: J. Figueiredo. Na Galeria Aremar: Mira, Heinz Kuehn e Garcia Arias.

Luís Bueno d'Horta.



- Vendas
- Incorporação
- Administração

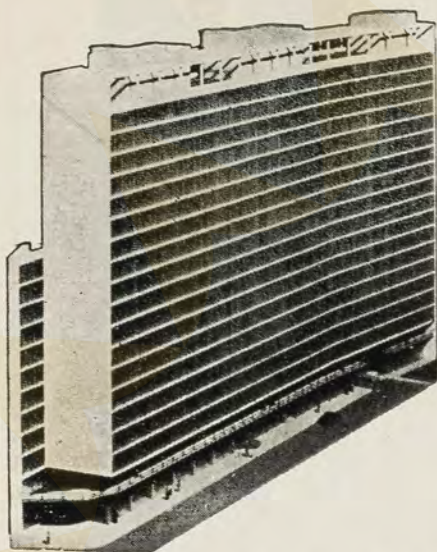
Edifício em
Condomínio

São Paulo - Santos
- São Vicente

ADMINISTRADORA DE
IMÓVEIS LTDA.

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

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

Exposições na Bahia • Na Galeria Querino: esculturas de Bomfim; óleos de Edelweiss.

Murilo Mendes • Esteve em São Paulo o poeta e crítico de arte Murilo Mendes, a fim de selecionar obras paulistas para a Bienal de Veneza. Desempenhou essa função junto com o outro crítico, Antônio Bento, e com o conselheiro Mário Dias Costa, outro perito no assunto. O poeta de "Poesia em Pânico" anda a reproduzir na Itália o itinerário de Francisco de Holanda. Quanto aquele intelectual fez em Florença, Roma, Bolonha e Siena, no século XVI, o autor de "Parabola" faz agora pela Europa. Primeiro na Bélgica, foco do simbolismo. Depois em França, onde foi amigo íntimo de Magnelli, Char e Martineau. Recentemente em Roma, onde é comensal de Ungaretti e Argan, além de professor de História da Literatura Brasileira na Universidade. Com seu culto pelo humanismo e pelo modernismo, exímio e sensível conhecedor de arte antiga e moderna, dotado de forte sentido de solidariedade humana e possuidor de excelente critério analítico, o poeta de "Tempo & Eternidade" se constituiu em diapasão na atmosfera européia. Dêle temos sempre notícias através de seus livros elogiados pela turma de Botega Oscura, e através das críticas, assim como dos catálogos das exposições brasileira na galeria de Arte da Casa do Brasil no Palácio Panfili Doria, sede da nossa Embaixada.

Walter Wey • Após dez anos de brilhante e inextinguível atuação em Montevideo como nosso adido cultural na embaixada brasileira da capital cisplatina, Walter Wey voltou a residir em São Paulo. As filhas chegaram à idade universitária e ele quer completar-lhes a educação em meio nacional. Após essa tarefa, continuará então a carreira numa capital européia.

É preciso tornar-se público, num gesto de justiça e gratidão, a série incontável de serviços que Walter Wey prestou no estrangeiro ao Brasil, na questão de difusão e de intercâmbio cultural. Muito lhe devem principalmente os artistas do Uruguai e do Brasil. Jamais se ateu a meros protocolos sociais e aridas rotinas burocráticas. Organizou de maneira eficiente e mediante programas de alto nível e ritmo constante os vários cursos do Instituto Cultural Brasil-Uruguai, sempre repleto de alunos. Facilitou e promoveu com verdadeiro senso valorativo exposições de artistas brasileiros nas melhores galerias, enquanto isso lhes outorgando tratamento e assistência e os pondo



Sérgio Milliet.

em contato com jornais, estúdios, museus e centros de crítica. Estimulou e possibilitou aos melhores pintores uruguaios exposições e bolsas de estudo no Brasil. Sua residência em Carrasco, sempre aberta para artistas, críticos e rodas universitárias latino-americanas, era um pequeno museu de arte, com unidades brasileiras como Portinari, Goeldi, Di Cavalcanti, Manabu, e com unidades uruguaias, como Barradas, Torres Garcia e Fígari.



Diogo Rivera, "Índio com chapéu amarelo".

"THIS IS JAPAN" • Mais um novo volume acaba de ser publicado do já conhecido "This is Japan". Esta edição, como os demais, apresenta uma belíssima apresentação gráfica que cada vez mais se aprimora,

fazendo com que o leitor se deleite a partir dos anúncios com esta obra prima. A título de incremento do turismo no Japão, apresenta uma vasta lista de hotéis nas principais cidades, com uma foto de cada hotel e especificações quanto à localização, preço, espécie de acomodações etc.

Seus artigos, fartamente ilustrados com fotos em cores e preto branco, são escritos por especialistas nos diversos assuntos e são de grande interesse. Assim poderemos ler sobre arte, arquitetura, arqueologia, urbanismo, arranjo de flores, cerimônia do chá, história de geografia, etc. etc. Não fazem parte somente autores japoneses; muitos dos artigos são escritos por ocidentais radicados no Japão.



Marília.

Exposição de Xilogravuras de Karl Heinz Hansen, em Adis Abeba, Etiópia.



KARL HEINZ HANSEN EM ADIS-ABEBA • Após permanecer 4 anos em seu estúdio em Tittmonig, fortaleza do XIII século, no sul da Alemanha, o artista Hansen, que adotou o nome de Hansen-Bahia, foi convidado pelo Ministério de Educação e Belas Artes de Adis-Abeba, para colaborar na Escola de Artes Gráficas da Academia de Belas Artes dessa cidade, onde está administrando aulas de xilogravura e artes gráficas. Seu objetivo principal foi integrar a antiga arte da xilogravura como uma forma de expressão artística, com as tradicionais artes plásticas da Etiópia.

MOSAICOS DE JEANNE REYNAL / Texto de Dore Ashton, Lawrence Campbell, Elaie de Kooning, Bernard Pfriem, Parker Tyler e Jeanne Reynal. 77 ilustrações em preto e branco e 6 em cores. Editado por George Wittenborn, Inc. • Este livro sobre mosaicos, sua história e técnicas, e sobre uma das maiores mosaicistas modernas, Jeanne Reynal, cujo desenvolvimento do "método direto" deu a esta antiga técnica nos últimos anos novas dimensões, como sendo um meio de expressão artística diretamente correspondente e intimamente controlado. Os críticos e artistas contemporâneos reunidos neste livro, uniram-se para saudar as realizações de Jeanne Reynal através de um meio de expressão antigo. Reflexões históricas da técnica da confecção de mosaicos — desde as realizações primitivas sumérias até o triunfo bizantino da Hagia Sofia — revelam que este meio quase encontrou

The Mosaics of Jeanne Reynal

Text by Dore Ashton, Lawrence Campbell, Parker Tyler, Elaie de Kooning, Bernard Pfriem, and Jeanne Reynal



sua morte através do slogan de Ghirlandaio "Pintura para a Eternidade". Desde que o Renascimento relegou esta arte a uma imitação da pintura, suas próprias possibilidades inerentes foram cada vez menos compreendidas; seus praticantes, com alguma justificativa, diminuíram para uma obscura minoridade.

A história dessa transformação é iluminada pela riqueza de informações técnicas dadas pelos escritores desse livro; a mesma quantidade de conhecimento técnico é muito sugestiva quando os escritores discutem a oportunidade apresentada pelo mosaico no mundo moderno. Além disso, este livro mostra a relação satisfatória que pode haver entre a arquitetura e os mosaicos modernos, como por exemplo nas superfícies desmontáveis que criam um ambiente especial e luminoso, e pode ser usado como divisores de espaço em edifícios públicos e particulares.

A contribuição específica de Jeanne Reynal para o renascimento dos mosaicos emerge como uma intuição fundamental de que "o significado primário e a real poesia da arte do mosaico é a luz". É devido a essa re-descoberta, através de uma sensibilidade moderna, que Bernard Pfriem diz: "ela transporta a imaginação além das 'coisas' e dos 'campos' (como os físicos usam a palavra).

O desenvolvimento de seu estilo pessoal, é uma batalha lenta e sempre de primeira mão contra aquelas convenções que quiseram matar a técnica dos mosaicos. Jeanne Reynal pensa em seu primeiro contato com a pintura de areia dos Navajos como sendo a experiência que determinou a libertação da arte do mosaico dos cartões pré-ordenados e cerrados do Renascimento. Dore Ashton mostra que esse instinto, de deixar a superfície "res-

HABITAT

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

FORUM de engenharia, técnica e equipamentos

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

BRASIL TÊXTIL

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

REVISTA PAULISTA DE HOSPITAIS

Órgão oficial da Associação Paulista de Hospitais de São Paulo.

ARQUIVOS DE HIGIENE E SAÚDE PÚBLICA

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

CERÂMICA

Órgão oficial da Associação Brasileira de Cerâmica.

REVISTA D.E.R.

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

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

pirar", provavelmente vem de um aprendizado de Reynal em Paris, numa época em que ela veio a conhecer as obras de Picasso, Braque, Miro e Léger e, mais tarde, de sua amizade com Arshile Gorky, André Breton e muitos artistas de Nova York.

Sua rica coleção particular de pinturas é um tributo permanente a essas influências.

Obras de Jeanne Reynal estão no Museu de Arte Moderna de Denver; Mills College em Nova York; Fundação Ford; Museu de Arte Moderna de Nova York; Universidade de Nova York; Academia Philips em Massachusetts; Museu de Arte Moderna de São Francisco; Whitney Museum de Arte Americana em Nova York, bem como em numerosas coleções particulares.



Catedral de Arles, Portal do Santo Trofino.



Catedral de Reims, Grande Portal, "A anunciação e a visitação".

Fim da Revista
"Habitat" - N.º 76

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

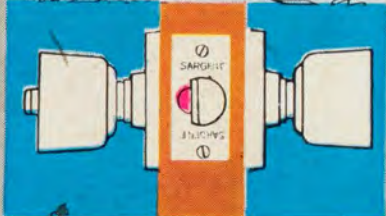


compacto: totalmente embutido. A propósito, você já notou o formato das chaves? É anatômico, têm ampla superfície de apoio e são de liga especial de latão. Sargent "Copo" agora é produzida no Brasil! Sua fabricação obedece aos mesmos padrões de qualidade estabelecidos pela Sargent & Company, New Haven,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

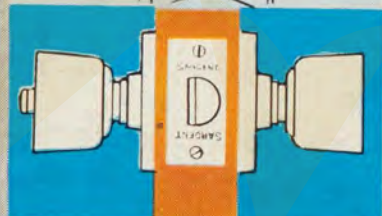
 **SARGENT**



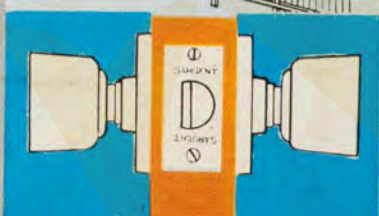
(Veja como ela é ajustável à sua mão)



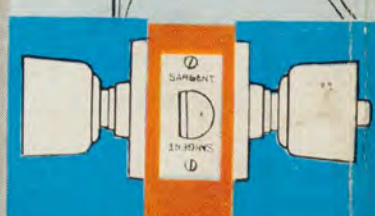
F-4600/1 COPO
PROVIDA DE PINO-TRAVA — PARA PORTAS DE ENTRADA. — Funcionamento: Do lado externo da porta, a fechadura é acionada girando-se, simplesmente, a maçaneta ou usando-se a chave, se o botão da maçaneta interna estiver travado. Do lado interno, é sempre acionada pela maçaneta.



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