

70

DEZEMBRO
1 9 6 2

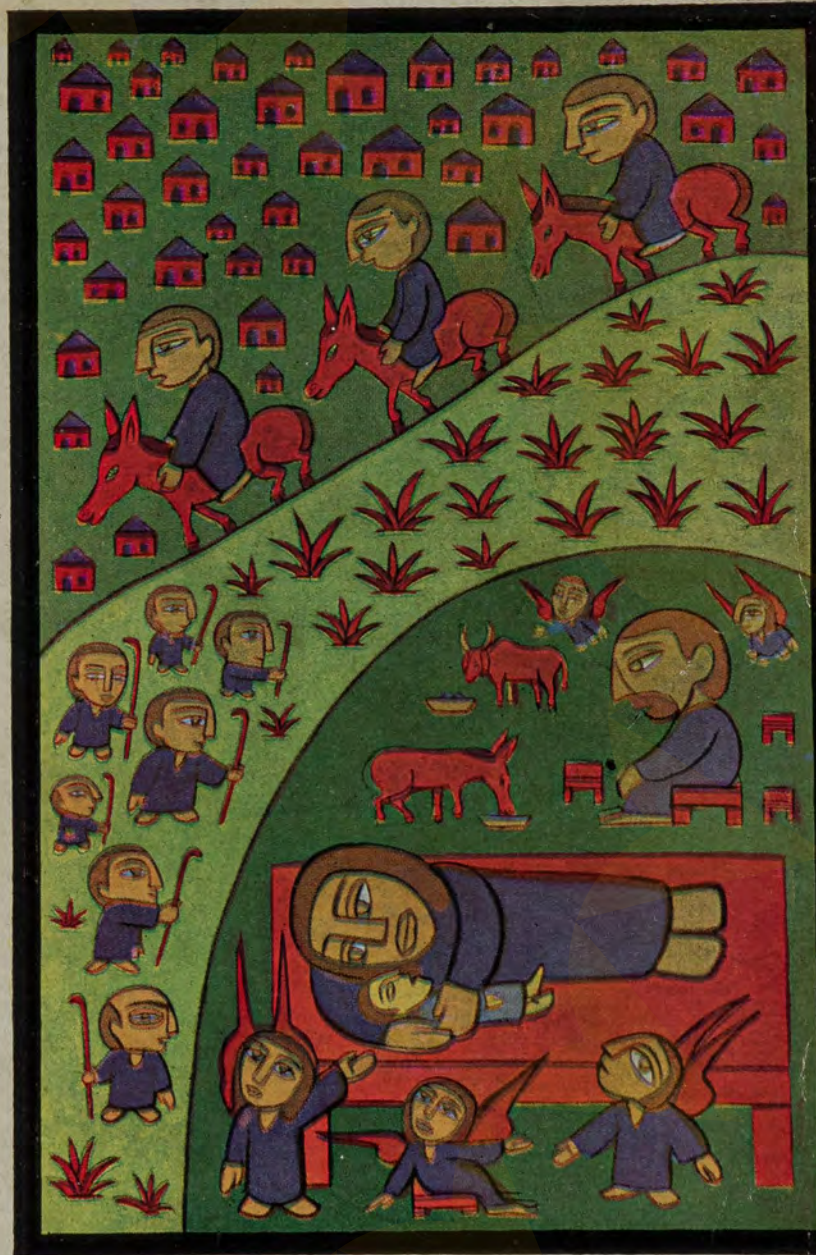
HABITAT

revista brasileira de arquitetura, artes plásticas, artesanato e decoração contemporâneas



Catedral de Coventry, Inglaterra, 1961.

Alice Brill, "Queimando o Judas", óleo, 1962.



Raimundo de Oliveira, "Natividade", óleo, 1962.

Nêste número:

Concurso nacional de ante-projeto para o Palácio Legislativo de Minas Gerais

Hospital Psiquiátrico de Araquara

Internacional Golf Club

Fenix em Coventry

Liuba

A arte de Djanira



ambiente

ind. e com. de móveis s.a.

H. ZIEGLER

DECORAÇÃO - MÓVEIS MODERNOS - ARQUITETURA - GALERIA DE ARTE
RUA MARTINS FONTES, 205 - FONE: 37-8248 - SÃO PAULO - BRASIL

TAMBÉM SÃO PHILIPS!



PMAB
ILUMINAÇÃO PÚBLICA



CFAH
ILUMINAÇÃO COMERCIAL



FFAL
ILUMINAÇÃO INDUSTRIAL

As luminárias e as lâmpadas PHILIPS completam-se. Estudadas nos laboratórios de pesquisa da PHILIPS, líder mundial no campo da iluminação, as luminárias PHILIPS proporcionam o máximo rendimento às fontes de luz artificial, oferecem excepcional resistência e durabilidade, e aliam beleza a elevada concepção técnica. Quando fôr instalar ou reformar o seu sistema de iluminação, especifique: luminárias e lâmpadas PHILIPS - linha completa, adequada para os mais variados fins.

S. A. PHILIPS DO BRASIL

DEPARTAMENTO DE ILUMINAÇÃO.



Av. Senador Queiroz, 312 - 2.º - C. Postal 8681 - Fone: 35-8161 - S. Paulo

O PRINCÍPIO ESTÁ NO FIM

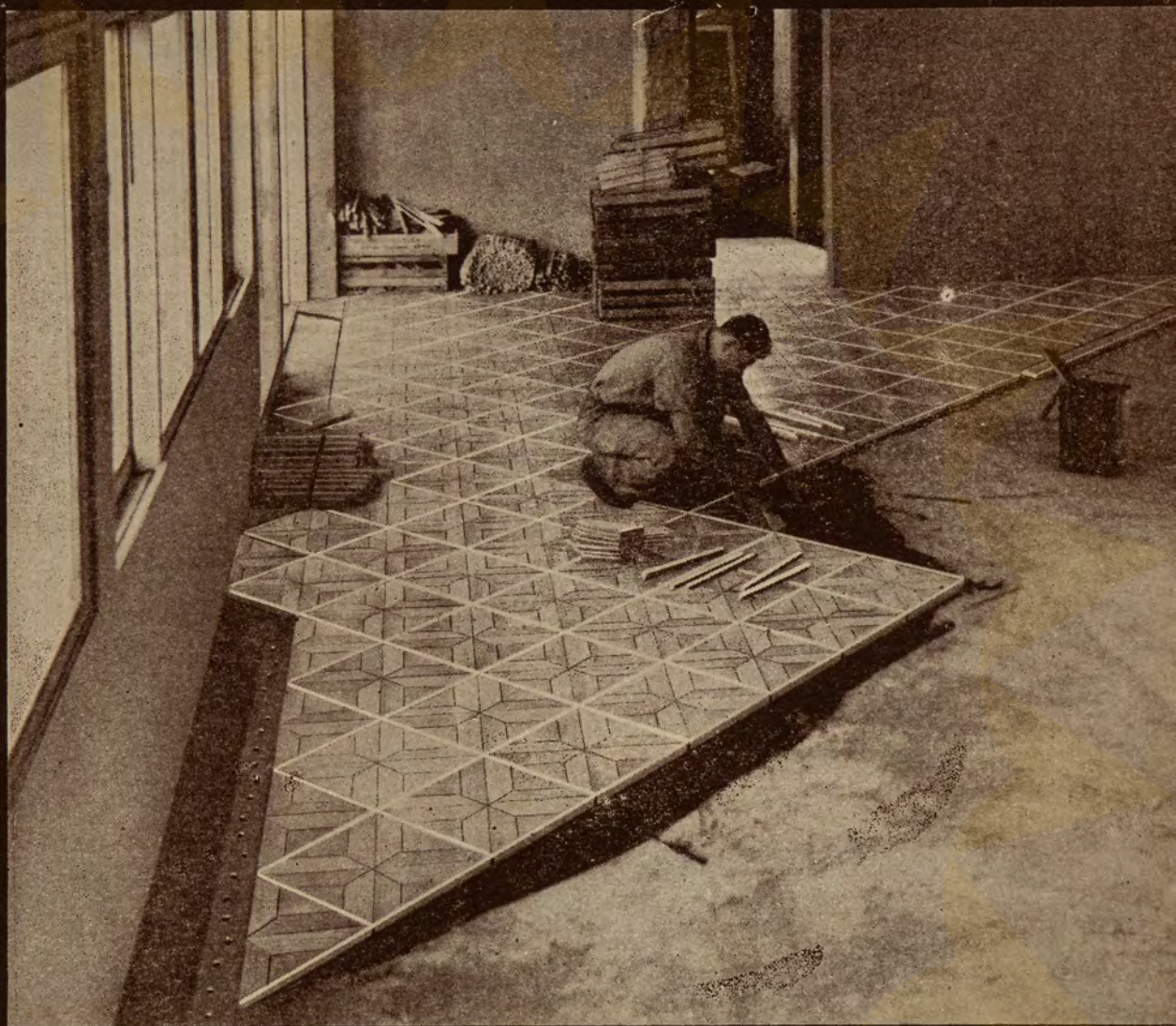
O senhor admitiria que alguém destruísse propositadamente algo, a primeira vista perfeito? No entanto, isso acontece diariamente na Ideal-Standard S.A. Durante as fases de preparação e modelagem dos sanitários de louça altamente vitrificada, o produto sofre testes contínuos e severos até o acabamento. Antes, porém, de ser entregue ao Departamento de Vendas, passa por uma seleção final – o "contrôle do martelo". Técnico de grande experiência, verdadeiro investigador de imperfeições, procede a um minucioso exame do produto. Se por acaso for constatada uma falha, ainda que quase imperceptível, a peça é sumariamente destruída a golpes de martelo. Muitas vezes os fragmentos daí resultantes são objeto de novas pesquisas, pois na Ideal-Standard o ciclo da luta pela qualidade é constante e ininterrupto. Não existem produtos Ideal-Standard de segunda linha no mercado – todos têm a garantia de uma única qualidade do mais alto padrão.



IDEAL-Standard
padrão mundial de qualidade em sanitários



PEDRO KAPOR



**Em sua obra, o melhor e mais perfeito acabamento com
tacos e parquetes tecnicamente secos em estufas, nas
condições de satisfazer as exigências do mais fino gosto**



TACOS E PARQUETES

FÁBRICA E ESCRITÓRIO

ESTRADA DA CASA VERDE, 3294 - TELEFONE: 51-5118 — SÃO PAULO



Luz e beleza moderna

ARMOURPLATE
faz o ambiente mais convidativo!

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

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

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

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

Para conhecer tudo sobre estes extraordinários produtos, procure a

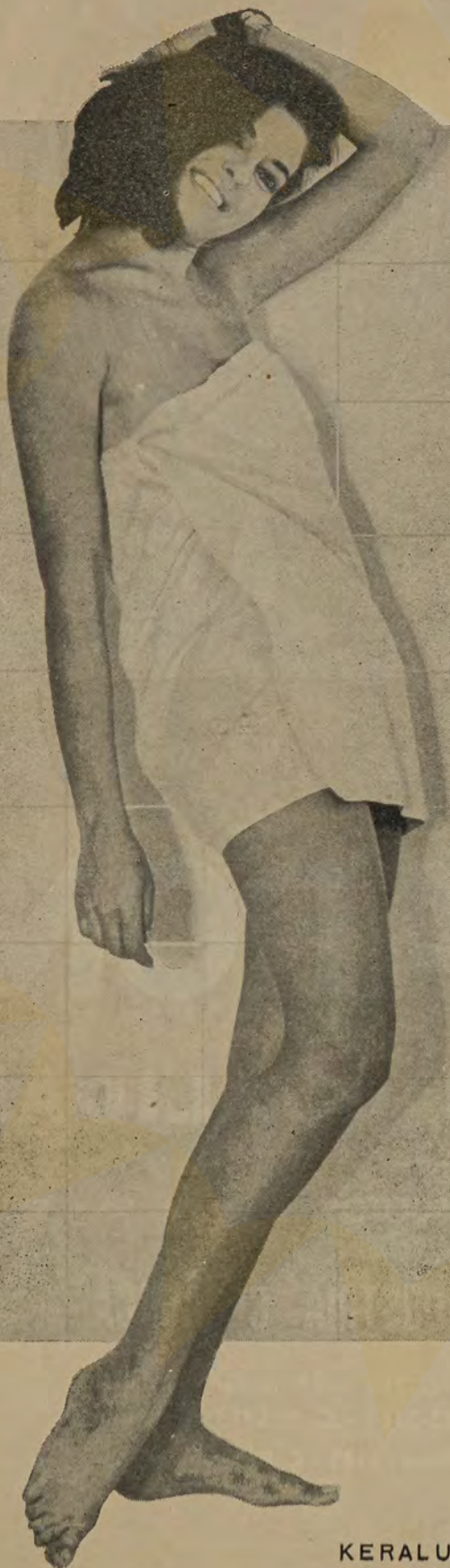
**TRIPLEX DO BRASIL LTDA. — fabricante no Brasil dos produtos da
PILKINGTON BROTHERS LTD.**

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

Compare a límpida brancura dos azulejos Keralux — eles se destacam entre os demais, porque são realmente brancos e muito mais brilhantes. E uma vez aplicados, dão mais luminosidade aos ambientes, tornando-os permanentemente uniformes, sem aquela aparência negativa que vem dos azulejos comuns — gretados, encardidos, com manchas provocadas pela umidade ou pela falta de uniformidade da própria cor. Os azulejos brancos Keralux — tecnicamente perfeitos — apresentam a mesma tonalidade, por maior que seja a área ou a dimensão revestida.

- mais leves, economizam argamassa, dispensando mão-de-obra especializada: sua fácil aplicação abrevia tempo e trabalho
- permitem arremates perfeitos — eliminando o custo de cantoneiras e outras peças
- possibilitam revestimentos em quaisquer dimensões: juntas a prumo, juntas em diagonal, juntas normais e amarradas
- impermeáveis — resistem à ação do tempo, de ácidos, solventes ou detergentes, mantendo por uma eternidade a firmeza de sua brancura e a luminosidade de seu brilho
- não gretam nunca

OS AZULEJOS KERALUX SÃO FABRICADOS COM MATÉRIA-PRIMA SELECIONADA, DE PRIMEIRÍSSIMA QUALIDADE, E POR PROCESSOS MODERNÍSSIMOS — O QUE LHE GARANTE UNIFORMIDADE NO ACABAMENTO, RESISTÊNCIA SUPERIOR, DURABILIDADE INCOMPARÁVEL.



**LIMPIDEZ E BRILHO
PERMANENTES PARA UM
ACABAMENTO ECONÔMICO
E PERFEITO**

Conheça também os azulejos brancos decorados Keralux — motivos modernos, em cores rigorosamente uniformes.

um produto de categoria fabricado pela

KERALUX S. A. INDÚSTRIA E COMÉRCIO DE EQUIPAMENTOS



SAMMARONE

O MÁXIMO EM QUALIDADE!

MANILHAS E CONEXÕES DE
BARRO VIDRADO PARA ESGOTOS

SAMMARONE S. A. INDÚSTRIA CERÂMICA

ESCRITÓRIO : Rua José Bonifácio, 210 - 2.º andar - sala 4
Fones 33-2342 e 35-2369 - C. P. 5913 - S. Paulo

FÁBRICA : Vila Sammarone - Fone: 3145 - C. P. 190 - Jundiaí

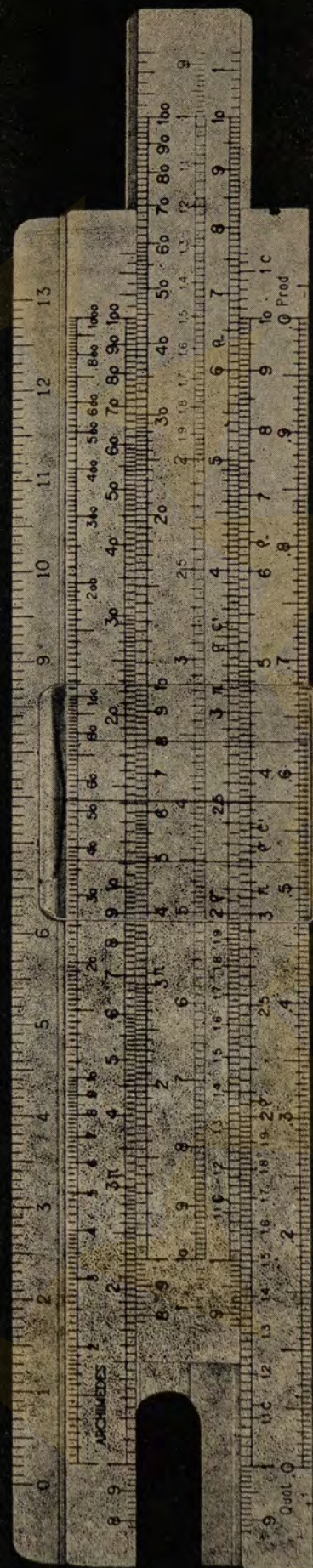


O SOL: INDISPENSÁVEL COMO A RÉGUA DE CÁLCULO!

Lembre-se de utilizar a luz do sol ao fazer seus projetos de construção. O sol ilumina melhor, não custa nada e torna os ambientes mais modernos e agradáveis. Colocando Chapas Goyana (plástico armado) na cobertura de indústrias, galpões, estádios etc., você conseguirá uma iluminação surpreendentemente clara e difusa, mesmo nos dias sombrios. Chapas Goyana resistem ao tempo, ao calor e à umidade — não requerem reposição! Levíssimas, dispensam estruturas pesadas e dispendiosas — e são exatamente do mesmo tamanho das telhas de cimento-amianto e alumínio.



produto garantido pela técnica e
experiência da Goyana — o maior nome
na indústria pesada de plásticos.

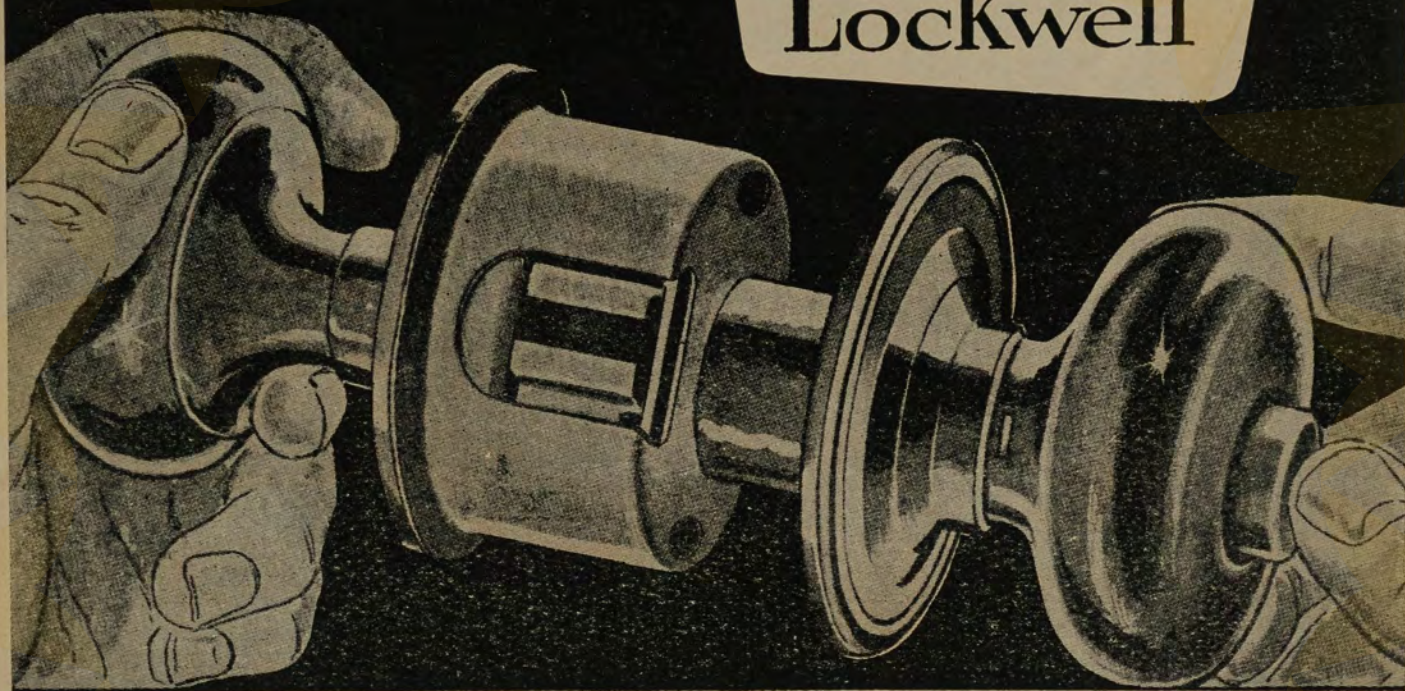


GOYANA S. A. INDÚSTRIAS BRASILEIRAS DE MATÉRIAS PLÁSTICAS

Fábrica: Rua Tito, 215 — Tels.: 62-3131 e 62-3232 — São Paulo ■ Filial: Rua Washington Luis, 95-A — Rio de Janeiro

**TAMBÉM NA
"CIDADE UNIVERSITÁRIA"
FORAM ESCOLHIDAS
AS FECHADURAS**

Lockwell



A PRIMEIRA FECHADURA COM BOTÃO E CHAVE

FABRICADA NO BRASIL

De absoluto sucesso nos grandes centros mundiais da Europa e notadamente nos Estados Unidos, o moderníssimo sistema de fechadura "Lockwell" com botão e chave, representa muitos anos de progresso em mecanismo de precisão para fechamento de portas. Fabricadas com matéria prima de resistência e durabilidade comprovadas, e submetidas a rigoroso controle durante cada fase de fabricação, as fechaduras "Lockwell" são as únicas que dão certidão de garantia de dez anos.

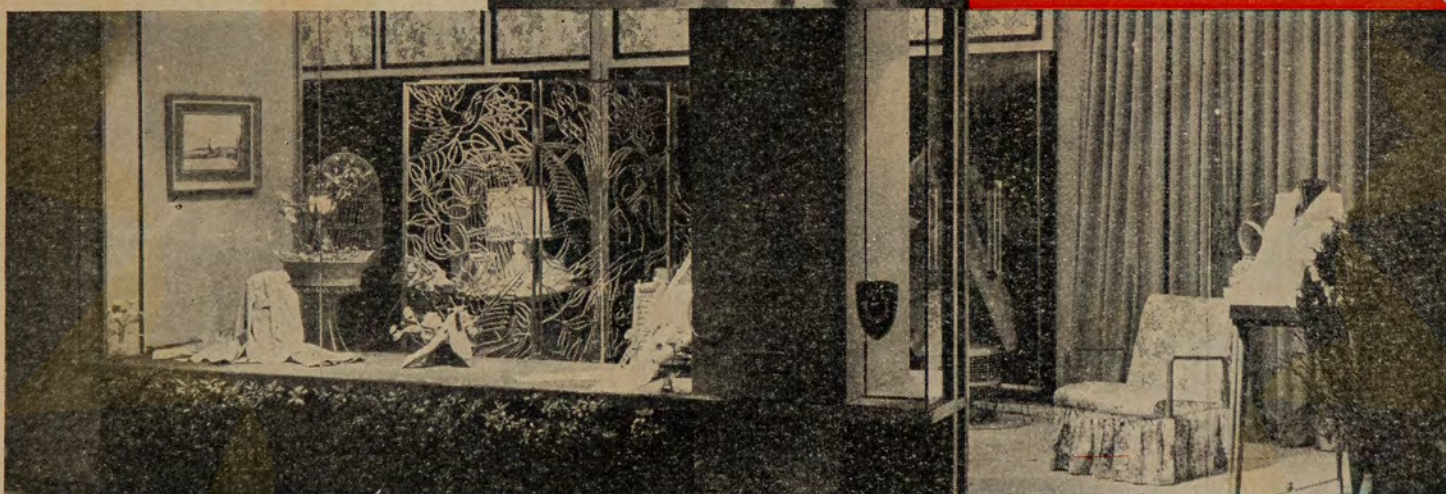
UM PRODUTO

METALBRAS

INDÚSTRIA E COMÉRCIO S. A. — Vendas: Rua General Jardim, n.º 482 — loja 2
Fábrica: Rua dos Camarés, n.º 150 — Tel.: 3-8804 — SÃO PAULO — BRASIL

Portas e vitrinas de cristal temperado "Blindex" são uma especificação habitual dos projetos de vanguarda. "Blindex" divide sem desarticular. Protege sem isolar. Dispensa caixilhos. Oferece resistência 7 vezes superior à dos cristais comuns. E proporciona, com fartura, um dos elementos mais importantes da arquitetura moderna: luz do dia. Em seu próximo projeto, inclua portas de cristal temperado "Blindex". Tudo ficará mais claro.

É bom gosto.
É Blindex.



INDÚSTRIA
BLINDEX
BRASILEIRA

SÃO PAULO
VENDAS: R. TOCANTINS, 96 -
TEL. 52-6543 e 52-6438

RIO DE JANEIRO
VENDAS: AV. PRES. VARGAS,
642 - G. 505 - TEL. 23-9915



Painel de Alfredo Mucci

Mosaico Vidroso

VIDROTEL

VENDAS:

S. ã O P A U L O : S/A DECORAÇÕES EDIS — Av. Brig. Luiz Antonio, 306 — Fone: 32-2326
R I O D E J A N E I R O : ARTHUR P. KRUG — Rua Prefeito João Felipe, 382 — Fone: 34-9177
S A L V A D O R : GERALDO GONZAGA — Rua Alvares Cabral, 8 — 1.º andar — Fone: 2850
R E C I F E : ODILON AGUIAR — Edifício Phoenix Pernambucano — 9.º — s. 97 — Fone: 6428
P Ó 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

RUA HIPÓLITO SOARES, 158 — CAIXA POSTAL 12313 — FONE 63-3191 (Rede interna)

MATRIZ

SÃO PAULO

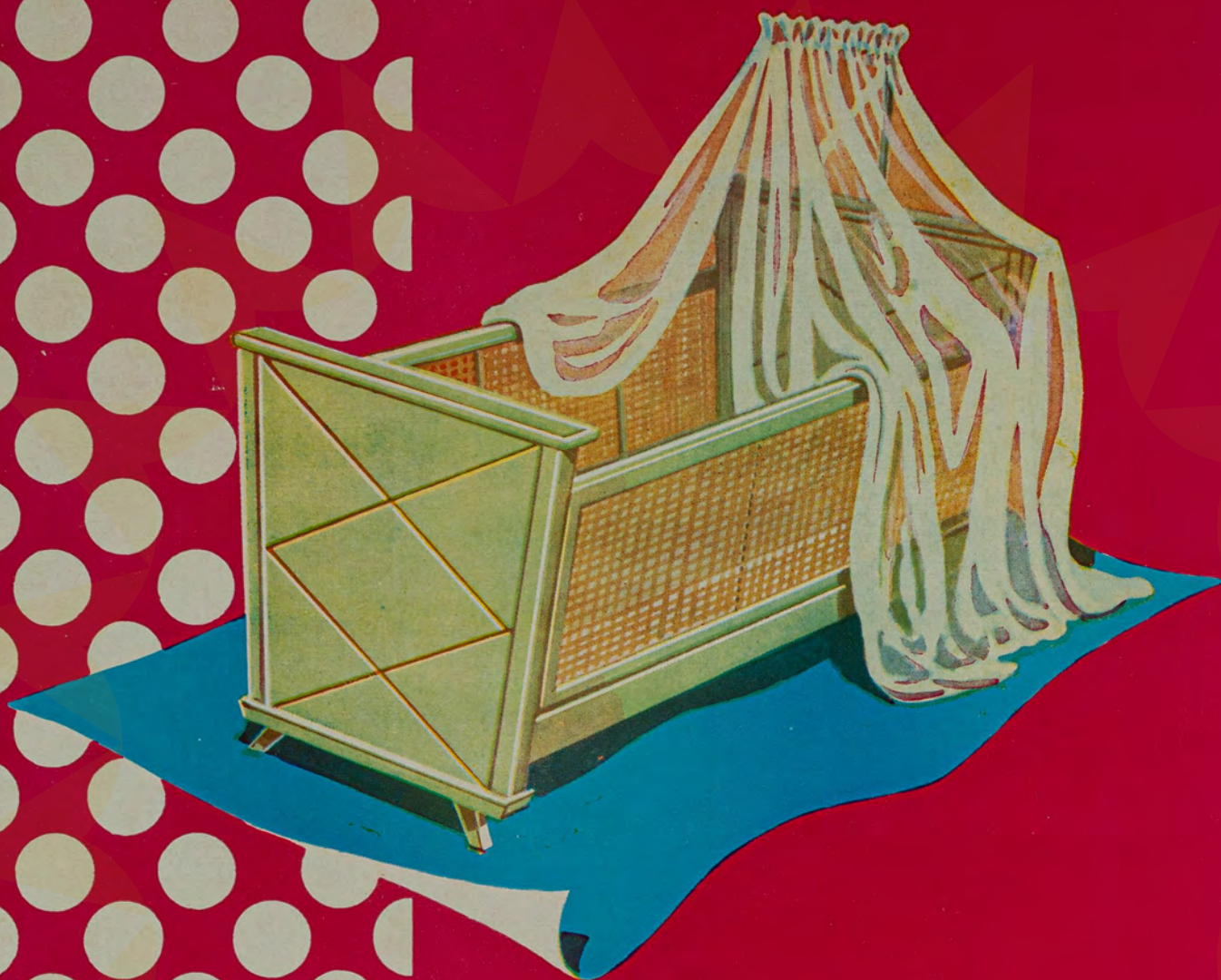
RIO DE JANEIRO

BELO HORIZONTE



Lorenz
H.S.A.
INDÚSTRIA MOBILIÁRIA

João Carlos



Fergo
S.H.



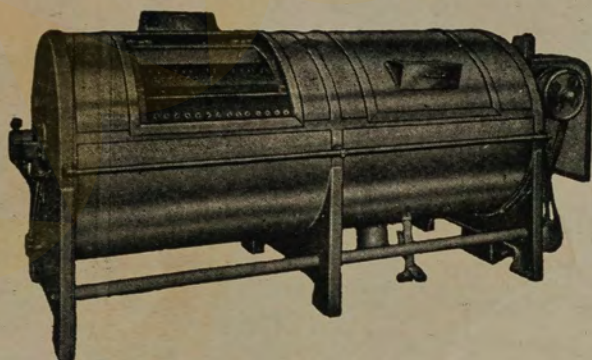
PARQUE BALNEÁRIO HOTEL

**TROPICAL GARDEN
TENIS - BAR - BOITE
BRIDGE CLUBE -
RESTAURANTE**

AR CONDICIONADO EM TODOS OS SALÕES

MÁQUINAS PARA LAVANDERIAS

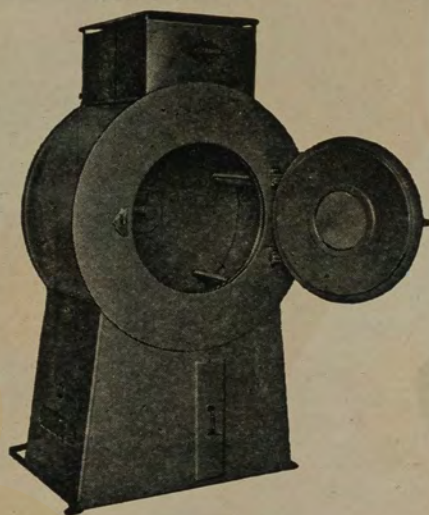
- Fornecemos um tipo de lavanderia de acôrdo com a finalidade do estabelecimento a que se destina
- Planejamentos, plantas e orgamentos sem qualquer compromisso
- Máquinas em aço inoxidável de ótima qualidade e acabamento esmerado
- Garantia contra qualquer defeito de fabricação
- Serviço completo de assistência



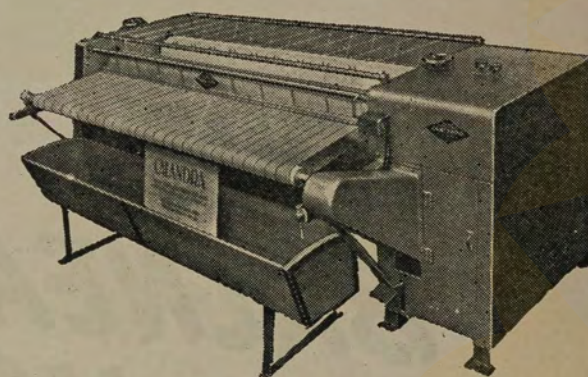
MÁQUINA DE LAVAR



EXTRATOR CENTRIFUGO



SECADOR ROTATIVO



CALANDRA

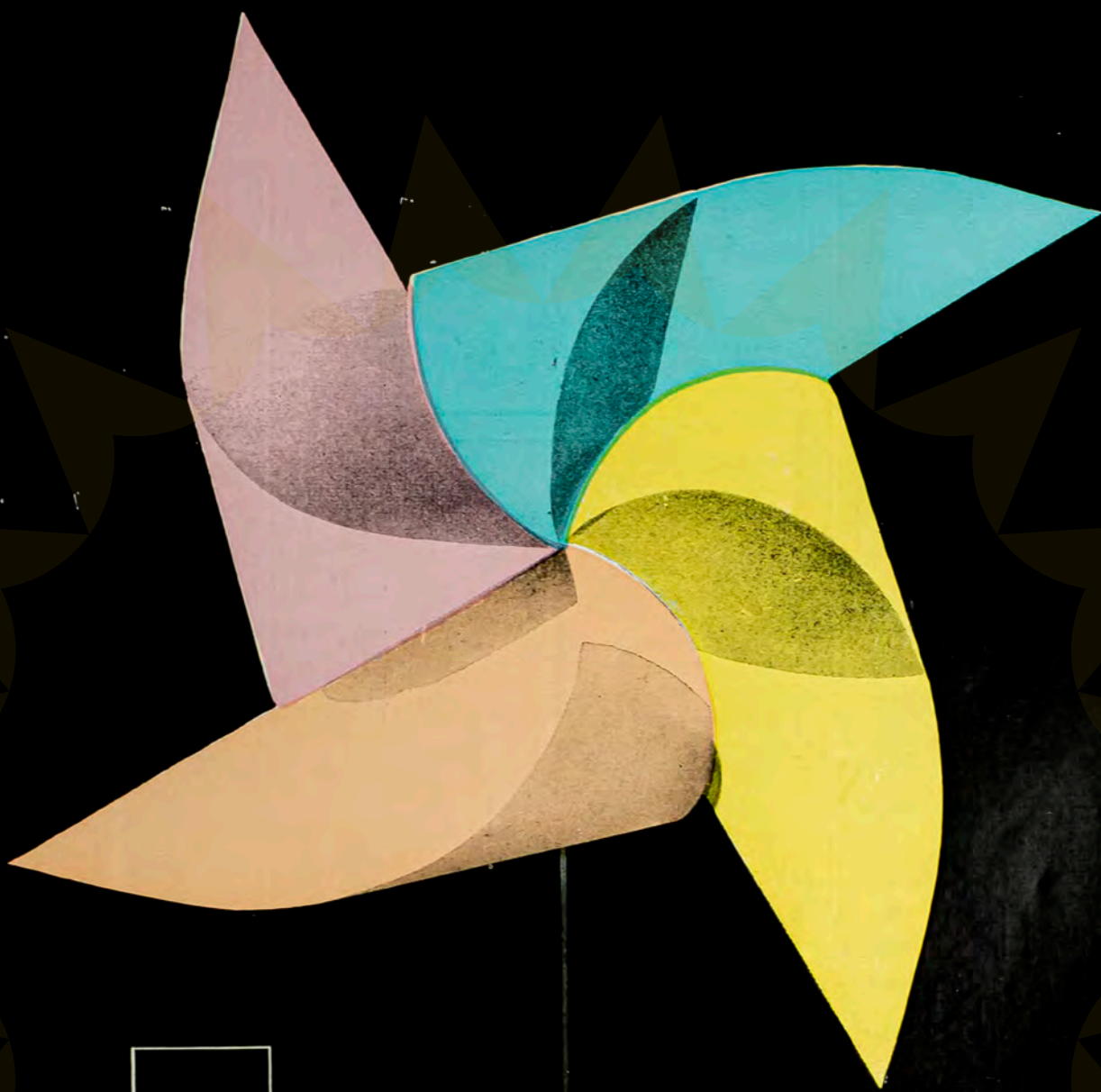
Castanho & Filhos S/A

COMERCIO E INDÚSTRIA

Rua Clélia, 98 — Tel. 62-1721 — End. Telegr. CASTANHO — SÃO PAULO

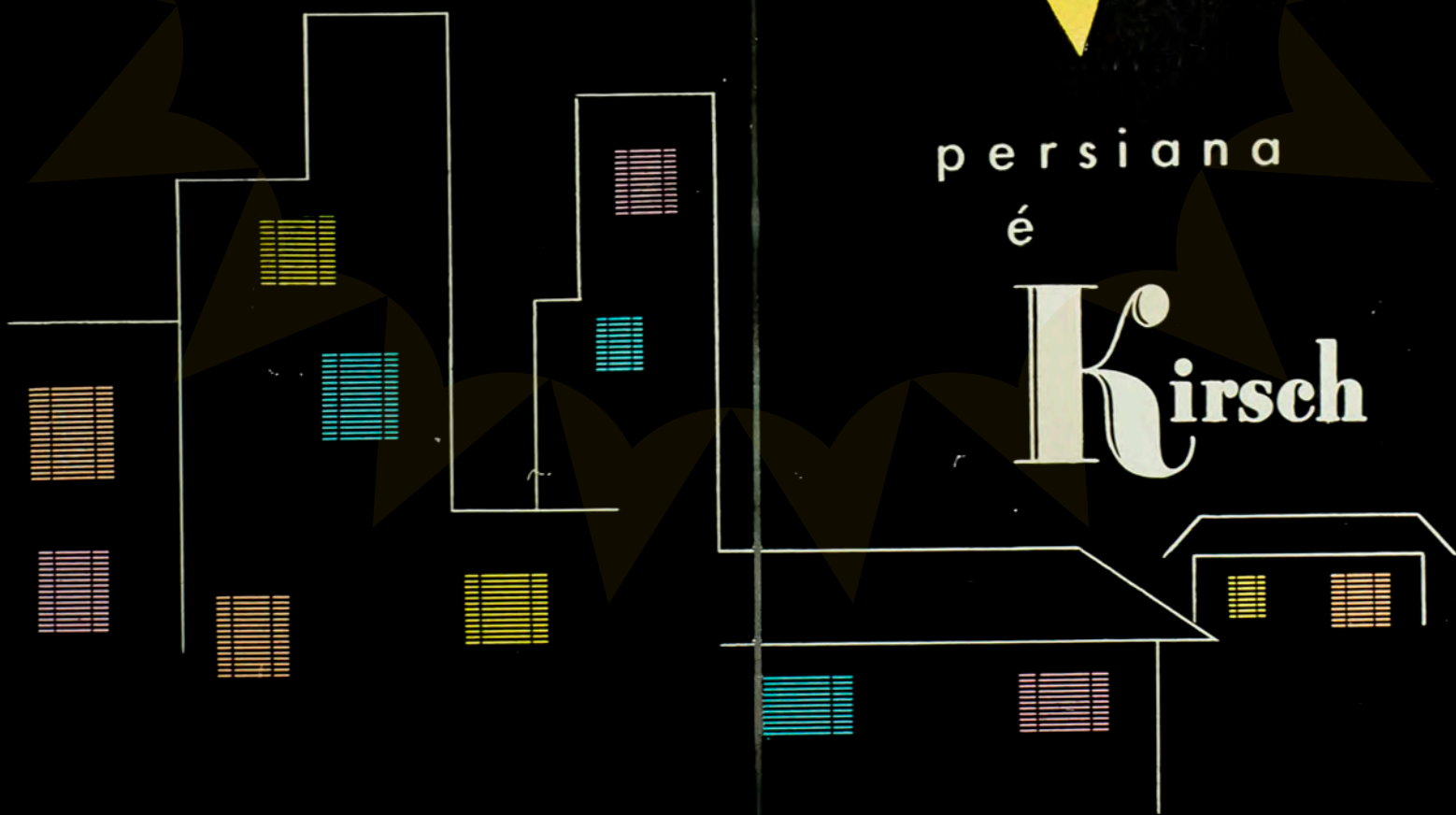
REPRESENTANTES

R' O DE JANEIRO — Alfredo Rodrigues Ferraz - Rua México, 119 - Gr. 1809 - Fone: 42-5529
 BELO HORIZONTE — Emílio Galssler & Cia. Ltda. - Rua Tupis, 449 - Caixa Postal, 195 - Fone: 2.3049
 PORTO ALEGRE — João F. de Freitas - Av. Bento Gonçalves, 1428 - Ap. 13
 BLUMENAU — Emil A. E. Kammer - Rua 15 de Novembro, 1.360 (fundos) - Fone: 1686
 CURITIBA — Com. Representações Cunha Ltda. - Rua Monsenhor Celso, 211 - Cj. 602 - Fone: 4.8443
 VITÓRIA — Conrado de Oliveira Neves - Rua Saturnino de Brito, 829
 SALVADOR — Gastão Sampaio - Rua Miguel Calmon, 37 - 8.º and. - s/ 81 - Fone: 1704
 RECIFE — BADE — Instalações e Comércio Ltda. - Rua Velha, 352 - Fone: 3122
 FORTALEZA — Lima & Albuquerque - Rua Barão do Rio Branco, 910 e 914 - Fone: 1-3430 - Caixa Postal, 24
 BELÉM — Miranda & Cia. - Travessa Campos Salles, 205 - Fone: 4827 - Caixa Postal, 264



persiana
é

Kirsch



home fittings do Brasil s.a.

Rua Barão de Itanetinha 124 - 4º andar - Condi 42 - Fones: 32.6041 35.1496 e 35.1494 - São Paulo



OXFORD

FÁCIL
RÁPIDO
EFICIENTE

VARIANT

SISTEMA PERMUTAVEL



PRODUTOS
FRITZ JOHANSEN
NAS BÔAS CASAS DO RAMO

PARA DESENHAR

EM 7 GROSSURAS DE TRAÇOS
DE 0,2 Á 1,2 mm DIN 15

OUTROS
APARELHOS PARA DESENHAR

"OXFORD"

VARIOSCRIPT, RAPIDOGRAPH
E COMPASSO

PARA OS QUAIS RECOMENDAMOS
TINTA NANKÍN PEROLA "EUREKA"

FEIRA DE HANNOVER

28. ABRIL - 7. MAIO 1963



PONTO DE ENCONTRO DA
INDÚSTRIA E DO COMÉRCIO
INTERNACIONAL

Na foto uma "plástica" de aço-fita que avivou o ambiente de Hannover em 1962, onde mais flôres e gramados alegravam os espaços entre os diversos pavilhões.



Renove seu conhecimento e vá ver o que há para ser lançado no mercado internacional, visitando a Feira de Hannover.

Informações:

TRANSPORTES FINK S.A.

S. Paulo: R. Br. de Itapetininga, 255 - 9.º - Tel.: 36-0820
Rio de Janeiro: Av. Rio Branco, 257 - 13.º - Tel.: 52-5959
Belo Horizonte: Rua dos Carijós, 424 - 22.º - Tel.: 2-0064
Brasília: Avenida W-3, S.C.R. quadra 13 - Tel.: 2-4769
Pôrto Alegre: Rua Uruguai, 155 - 10.º - Tel.: 5201



CONVENÇÃO NACIONAL DE VENDAS "IDEAL-STANDARD"
Apresentação de novas criações em louças e metais
sanitários

Com a presença de seus representantes de todo o país, a Ideal-Standard realizou em São Paulo sua convenção Nacional de Vendas. Durante o conclave, que incluiu uma visita às instalações industriais da Companhia em Jundiaí, foram apresentados os últimos lançamentos de sua linha de produtos: «Linha Copacabana» de louça sanitária e «Linha Iguaçu» de metais para o banheiro. Na foto, aspecto tomado durante uma das reuniões, quando o Sr. John K. Miller, Vice-Presidente da «American-Standard», encarregado das Operações Internacionais, Sr. William A. Harris, Gerente-Geral da Ideal-Standard, no Brasil, e Sr. J. D. Cintrão, Gerente-Geral de Vendas, observavam detalhes de um dos conjuntos de louça sanitária fabricado em Jundiaí.

revestimento autêntico:

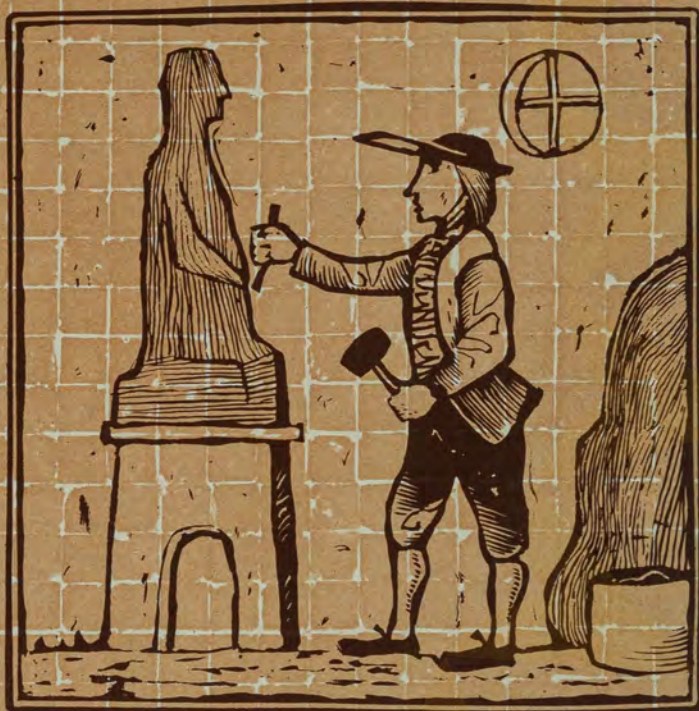
**FUNÇÃO E PLASTICIDADE
na medida exata da
sua criação!**

Pastilhas de vidro **Vipax** resolvem qualquer problema de revestimento!





Gerações de técnicos e artistas...



...CONSEGUIRAM REUNIR NA PASTILHA DE VIDRO as autênticas vantagens dos melhores revestimentos naturais:

a docilidade da madeira • a resistência da pedra • a simplicidade da argamassa • e a distinção do mármore
 POR ISTO **Vipax** - a genuína pastilha de vidro • presta-se com igual facilidade aos grandes detalhes e fachadas como às pequenas composições • Não sendo porosa, é simplesmente insensível ao contato, ao atrito, ao tempo e às intempéries • É mais econômica e de aplicação mais fácil do que qualquer outra espécie de revestimento • POR ISTO o Sr. encontra nas pastilhas de vidro Vipax extraordinários efeitos plásticos para o toque pessoal do seu projeto! **ESPECIFIQUE Vipax** e veja como as delicadas nuances das suas diversas cores originais e a natural variedade das suas dimensões dão vida e autenticidade à sua criação! **REVESTIMENTO AUTÊNTICO é PASTILHA DE VIDRO VIPAX**

UM PRODUTO DE

INDÚSTRIAS REUNIDAS



VIDROBRÁS LTDA.

PRAÇA DOM JOSÉ GASPAR, 30 — 8.º ANDAR — TELEFONE: 36-6667 — SÃO PAULO

REPRESENTANTES: COSMORAMA IND. E COM. LTDA. Rua Senador Manoel Barata, 261/265 - Tel.: 4326 - Belém - Pará • NORBRAS COM. IND. PROMOÇÕES E REPRESENTAÇÕES LTDA. Av. Pedro II, 220 s/ 905 São Luiz - Maranhão • FIGUEIREDO LIMA & CIA LTDA. Rua Barão do Rio Branco, 1162 - Tel.: 11987 - Fortaleza - Ceará • IMP. COM. DE MADEIRAS LTDA. Rua Almino Afonso, 40 Natal - Rio Grande do Norte • VIBRASIL - SÃO LUIZ IND. COM. DE VIDROS LTDA. - Rua Gamboa do Carmo, 133 - Tel.: 7063 - Recife - Pernambuco • C. VASQUES DE CARVALHO & CIA. LTDA. Av. Estados Unidos, 10 - Ed. Cidade de Ilhéus - Sala 604 - Tel.: 3659 e 3799 - Salvador - Bahia • SABARÁ - INDUSTRIAL E IMOBILIÁRIA LTDA. Rua 7 de Setembro, 66 - 13.º andar - Tel.: 52-9261 e 42-9365 - Guanabara • HELMUTH KAMPMANN Rua Desembargador Otávio de Amaral, 290 - Tel.: 40627 - Curitiba - Paraná • UNIVERSAL REPRESENTAÇÕES LTDA. Rua Cristovão Colombo, 739 - Tel.: 7185 Porto Alegre - Rio Grande do Sul.

HABITAT

Arquitetura e Artes no Brasil

DIR. RESP.: GERALDO N. SERRA

12.º Ano - Dezembro, 1962 - N.º 70

Prop. de HABITAT EDITORA LTDA.
RUA DO LAVAPÉS, 540
TELEFONES: 35-2837 — 36-3689
SAO PAULO BRASIL

Redator-Chefe:
GERALDO N. SERRA

Redator:
RODOLFO KLEIN

Artes Plásticas:
JOSE GERALDO VIEIRA

Arquitetura:
GERALDO FERRAZ (em licença)

Secretária:
SUZANA KLEIN (em licença)

Redação, Administração e Publicidade:
RUA DO LAVAPÉS, 540
TELEFONES: 35-2837 — 36-3689

Estabelecimento Gráfico:
Rua Lavapés, 538 — Telefone: 36-3689
São Paulo Brasil

ASSINATURAS

Brasil:
(4 ns. anuais) porte reg. ... Cr\$ 800,00
Exterior:
(4 ns. anuais) porte reg. ... US\$ 6,00

NÚMEROS AVULSOS

Brasil:
Porte simples Cr\$ 200,00
Porte registrado Cr\$ 220,00
Exterior:
Porte registrado US\$ 1,50

NÚMEROS AVULSOS ATRASADOS:

Brasil:
Porte registrado Cr\$ 240,00
Exterior:
Porte registrado US\$ 1,75

HABITAT

Sumário

Ainda e sempre o problema habitacional	2
Sobre os concursos públicos de arquitetura / arqs. Miguel Pereira e J. C. Paiva da Silva	4
Concurso nacional de ante-projetos para o Palácio Legislativo de Minas Gerais / Equipe: Miguel Pereira e J. C. Paiva da Silva. Escultura: Lourdes Sanches. Eng. Estrut.: Eugênio Knorr	5
Hospital Psiquiátrico de Araraquara / arqs. Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar e L. R. C. Franco	15
Internacional Golf Club / Paisagismo: Miranda Martinelli Magnoli; Arquitetura: Abelardo de Souza; Consultor: Amando Rossi, técnico em golf	20
Fenix em Coventry — Rosa Maria Frontini Carless	25
Salão de Móveis Italiano	32
No mundo da arquitetura	33
Liuba / José Geraldo Vieira	35
A arte de Djanira / José Roberto Teixeira Leite	38
Três séculos e meio de pintura no Brasil	42
As cidades antigas nos guaches de Alice Brill	44
Fernando Odriozola / J.G.V.	46
Aniversário do Museu de Arte de São Paulo	48
A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade / Hélio Oiticica	49
Observações sobre a personalidade de Michelângelo Buonarroti / Drs. Richard e Editha Sterba, Detroit (Apresentado ao IV Congresso Psicanalítico Latino-Americano) Tradução de Maria José U. Alves de Lima	55
Persépolis / Fred Madersbacher	60
Exposições, Museus e Galerias	64
Noticiário Estrangeiro	68
Noticiário Nacional	73

DISTRIBUIDORES

RIO DE JANEIRO: R. F. Besnard, Av. Almirante Barroso, 91, 4.º andar, conj. 417/20, Tel.: 52-1226 • PORTO ALEGRE: Silvio Fernandes, R. Garibaldi, 912, conj. 1 • ARGENTINA: Carlos Hirsch, Flórida, 165, Buenos Aires • URUGUAI: Ibana S/A, Convención, 1488, Montevideu • PORTUGAL: Aricie Ltda., Largo do Leão, 3-A e B, Lisboa.

AINDA E SEMPRE O PROBLEMA HABITACIONAL

Voltamos uma vez mais, a focalizar o problema nacional da habitação, pois ele é assunto que permanentemente deve merecer atenção, tanto da parte daqueles que sentem, neste país, ter uma parcela de responsabilidade para com a nação como e ainda pelos órgãos de divulgação, como é o caso de HABITAT.

Agasalhamos, nestas colunas, o manifesto que os arquitetos do Rio de Janeiro, agrupados no Departamento da Guanabara do Instituto dos Arquitetos do Brasil divulgaram, face o problema nacional da habitação.

Eis o ponto de vista dos profissionais do Rio de Janeiro, que, julgamos, ser o mesmo de seus colegas de outras unidades da Federação brasileira:

“Os primeiros passos na direção de uma solução são tamanhos e de uma tal complexidade, que não permitem mais medidas paliativas de interesse puramente imediatista. É necessário, agora que se intensifica o seu debate e a sua discussão, a adoção de medidas de profundidade, sérias e autênticas, destinadas a inserir a sua solução dentro da própria realidade brasileira, única maneira de se evitar um encaminhamento falho da questão.

As providências do governo, até agora, quando existiram, pautaram-se por um aspecto isolado e pouco eficiente, quando não marcadas de forte sabor demagógico, enquanto que, as de iniciativa privada, nada representaram exceto a exacerbção dos objetivos meramente especulativos visando a um alto rendimento, a curto prazo, para o capital empregado. A ênfase e a publicidade dadas ao problema nos últimos meses, provocadas, em parte, pelo aceno dos dólares da Aliança para o Progresso, prometidos em Punta del Este, não são das mais perigosas para um correto encaminhamento de uma solução criteriosa e duradoura.

PRIMEIRO, pela inverdade contida na motivação — a promessa dos quarenta milhões de dólares. Esta quantia daria, quando muito, para abrigar umas cento e cinquenta mil pessoas. Sabe-se, entretanto, que somente a população favelada do Rio chega a quase um milhão, enquanto que a dos mocambos do Recife ultrapassa a cifra de quatrocentos mil.

SEGUNDO, porque o problema da HABITAÇÃO não se reduz, unicamente, ao mero abrigo de um teto. A CASA não está isolada do contexto urbano e o HOMEM é parte de uma comunidade. A inserção da CASA neste contexto e a integração do HOMEM nesta comunidade exigem um mínimo de serviços públicos e de equipamento comunitário: ruas, água, esgotos, luz, vias de circulação, escolas, centros de saúde, facilidades comerciais, locais para culto e diversões e fácil acesso aos lugares de trabalho.

A ausência do PLANEJAMENTO, em seus diversos níveis nacional, regional, e local — o aumento demográfico e o fenômeno da urbanização, provocado pelo surto de industrialização que sacode o país, agravaram o problema da habitação a um ponto insuportável. Nossas cidades estão abarrotadas — cresceram, algumas, no decênio 1950-1960, cerca de 50% de sua população, enquanto, outras elevaram este índice à casa dos 90%. A especulação imobiliária, agindo como um câncer, reduziu o ato de morar, para a maioria da população ainda capaz disto, a condições as mais humilhantes e vexatórias. A circulação é caótica e enervante. O equipamento comunitário reduziu-se a um estágio praticamente nulo e os serviços públicos urbanos, se não chegam a ser totalmente falhos, se aproximam do colapso.

Além disso, cada casa construída implica uma despesa, por parte das municipalidades, de 20% de seu custo para supri-la daquilo sem o qual não chega a ser algo digno desse nome: luz, água, esgotos, ruas, etc. O equipamento comunitário correspondente, elevaria este índice a 40% e 50%. Para se ter uma idéia da ordem de grandeza do investimento para tal fim necessário, basta citar que a construção indiscriminada de trinta mil residências no Rio de Janeiro — onde os serviços públicos são sabidamente deficitários e que precisa, no momento, de perto de duzentas e cinquenta mil viviendas — significaria uma despesa de três bilhões de cruzeiros, considerando-se somente o suprimento de serviços públicos. Esta importância representa, aproximadamente 10% da arrecadação da Guanabara. A transferência destes dados, relativos a unidade da Federação detentora da segunda arrecadação, para outros Estados, dará uma idéia da complexidade e das dificuldades que a solução da crise habitacional envolve.

Assim sendo, não é possível querer-se, já não dizemos resolver, mas minorar nosso déficit de moradias adotando-se uma política imediatista de atomização de verbas, destinando-as, apressadamente, à construção de casinhas isoladas em nossos complexos urbanos ou nêles encunhando, em áreas escolhidas ao azar, conjuntos maciços de residências. Seguir uma tal política, apenas, porque se dispõe de algumas verbas providas de um auxílio externo e baseando-se em que qualquer coisa de melhor do que nada, ou, ainda em que este é um ano de eleições, significa um erro que dificilmente poderá ser, no futuro, reparado.

TERCEIRO, porque a crise de habitação não aflige apenas uma determinada parcela de nossa população. O problema não é de habitação popular, proletária, mínimo ou de qualquer outra denominação que se lhe queira dar. A carência é sentida, amargamente, pela classe média, pela classe operária, pelo homem do campo, e pela legião imensa daqueles aos quais, talvez, não se possa sequer atribuir a denominação de classe.

É demagógico, portanto, querer circunscrever, comodamente, o problema em um slogan que, se for analisado mais de perto, parecerá muito mais reacionário do que, como se apregoa, revolucionário. Mesmo, acreditando, como acreditamos, ser preciso encontrar uma solução nossa para o nosso problema, não podemos nos furtar à constatação de que, até hoje, país algum adotou, para enfrentar a crise residencial, a política de fazê-lo, exclusivamente, através da construção de casas destinadas à venda.

A complexidade do quadro e o alto investimento necessário à sua solução indicam que, em uma estrutura econômica como a nossa, não é possível tentar enfrentar o problema, somente com os recursos governamentais e aqueles outros providos de um possível auxílio externo.

Cumpra atrair para este campo, também a iniciativa privada cuja capacidade de investimento não pode ser desprezada ou ignorada dentro de nossa organização econômica. Basta dizer que as repartições encarregadas do licenciamento de imóveis registram, anualmente, apenas no Rio e em São Paulo, juntas, aproximadamente, quatro milhões de metros quadrados de construção. Esta área construída representa um potencial de investimento do capital privado, em imóveis, de ordem de cento e vinte bilhões de cruzeiros — ou sejam trezentos milhões de dólares. Investimento, este, que devidamente planejado, controlado e estimulado pelo Estado, poderia constituir parcela de grande valia na solução da crise, em vez de ser carreado, como é atualmente, quase que exclusivamente à voracidade da exploração imobiliária.

Dentro de um quadro de planejamento, caberia ao Estado, prever não só o investimento destinado à construção, como também o necessário à indústria de materiais de construção, pois não é possível esquecer que uma programação intensa de edificações acarretaria um desequilíbrio sensível entre a demanda e a oferta de materiais produzidos por nossa indústria, provocando o imediato aparecimento do "mercado negro" desses materiais, o que viria, por certo, elevar o preço do metro quadrado de construção a alturas imprevisíveis. A ocorrência de um fato desta natureza reduziria consideravelmente a potencialidade das verbas destinadas à luta contra a carência habitacional.

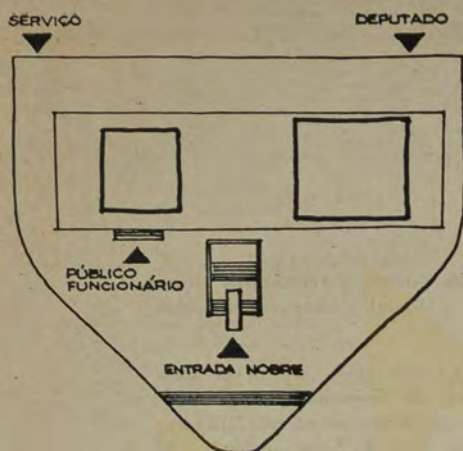
É impraticável pensar em cobrir o nosso déficit de moradias, utilizando-se nossas atuais instalações industriais de parques recursos, produção pequena e usando processos obsoletos. Tornam-se necessárias medidas destinadas à implantação de métodos tecnológicos modernos, que permitam a racionalização e o barateamento da construção. Isto, todavia, só poderá ser conseguido através de um planejamento global que determine, *a priori*, a que demanda deverá a indústria responder.

Não se poderá conseguir isto através do plano largamente anunciado: o plano que utiliza os chamados planos "B" dos Institutos e os financiamentos isolados das Caixas Econômicas, onde se deixa a cada indivíduo, sozinho, a solução do seu problema particular.

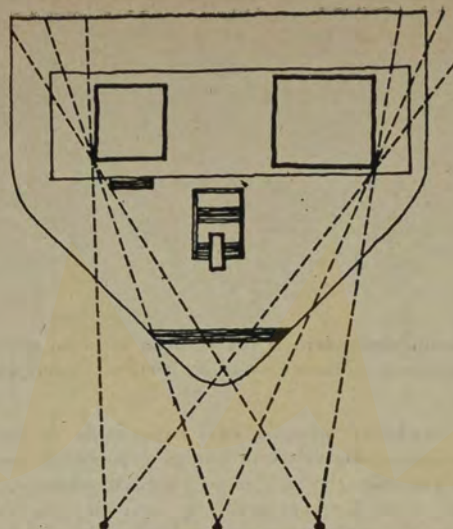
O segurado de qualquer Instituto, possuidor de um pequeno lote de terreno — desses em que a exploração imobiliária criminosamente retalhou o país, como se ele tivesse uma população cinco vezes maior do que a atual — ficará sujeito, para construir a sua casinha, ao pequeno construtor local que só poderá utilizar os atrasados métodos locais, únicos compatíveis com a escala de sua empresa. Neste quadro, meia dúzia de privilegiados farão negócios formidáveis e ficarão multimilionários em pouco tempo. Possuindo maior potencial financeiro, conseguirão terrenos e materiais e melhores preços, utilizarão processos construtivos mais eficientes. Edificando em maior número, o metro quadrado de sua construção sairá bem mais barato do que aquele do pequeno construtor local. O preço final de venda, porém, aquele que o contribuinte irá amortizar no Instituto ou na Caixa, não será estipulado pelo do primeiro caso, o de maior volume de construção, mas sim, pelo preço teto, pelo mais caro, o do pequeno empreiteiro local, o da casa construída isoladamente.

Diante destes fatos, assumindo a posição de real e efetiva colaboração, que se impõe à consciência dos arquitetos, o Instituto de Arquitetos do Brasil, aponta as seguintes medidas básicas, necessárias, presentemente, a um satisfatório encaminhamento do problema habitacional brasileiro:

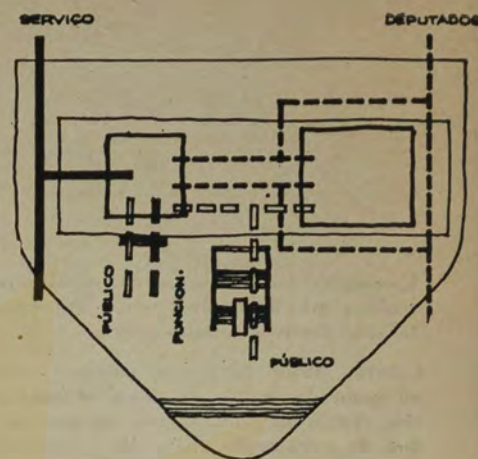
1. Criação de um órgão de cúpula, de âmbito federal com representação dos órgãos de classe de profissionais ligados ao problema, dentre eles obviamente o I.A.B., responsável pela adoção de uma política nacional de planejamento físico e da habitação, que estudaria o problema na totalidade de seus aspectos, determinando e propondo medidas necessárias tais como: reformulação da legislação pertinente ao assunto, critérios de financiamento, investimento, etc.
2. Este órgão consideraria os problemas de planejamento urbano como base para a solução da questão habitacional levando em conta as providências destinadas a estancar o déficit de moradias e outras, tendentes à remoção e substituição de grupos de habitações anti-higiênicas.
3. Adotaria as providências necessárias ao equipamento, reaparelhamento e incremento da produção da Indústria de materiais de construção, assim como à introdução de novos processos tecnológicos tendentes à racionalização e barateamento da edificação, não esquecendo, todavia, de adotar medidas destinadas a impedir o estabelecimento de trusts e cartéis nestas atividades, considerando ainda, à possibilidade, dentro das condições sócio-econômicas regionais, do aproveitamento pleno dos materiais, técnica e mão de obra locais.
4. Consideraria a solução da crise habitacional como parte de um problema da comunidade e não apenas como mera satisfação da função abrigo, encarando as questões relativas a serviços públicos e equipamentos de utilização comum indispensáveis à vida comunal, aplicando a indicação do artigo primeiro da ata de Bogotá, que recomenda: "Rever as políticas existentes em matéria de habitação e serviços comunais, inclusive o planejamento urbano e regional, a fim de melhorar essas políticas, fortalecer as instituições públicas e promover a iniciativa e a participação privadas nos programas dessa índole.
5. Adotaria, regionalmente, de acordo com os estudos a serem feitos, os padrões mínimos locais de conforto, segurança e gosto, a que devem obedecer os tipos de habitação, condizentes com o nível do homem e da arquitetura brasileira, além de estabelecer especificações de materiais que permitam uma vida saudável e econômica, dentro dos prazos de financiamentos adotados.
6. Consideraria que o estudo, a solução e a execução de quaisquer medidas tendentes a resolver a crise habitacional exigem a participação efetiva de profissionais realmente habilitados, dentre os quais se destaca, por formação específica e sensibilidade para o problema, o arquiteto.



Entrada Nobre — Funcionários — Deputados — Serviço.



Espaço externo. Volume arquitetônico. Áreas livres tomadas paisagisticamente.



Circulação básica.



A cobertura do Plenário em perfis pré-moldados de Kalhatekno.



Tratamento das colunas.



TRATAMENTO DAS COLUNAS

ESC. 1:10

Detalhes do Concurso Nacional de Ante-projetos para o Palácio Legislativo de Minas Gerais.

SÓBRE OS CONCURSOS PÚBLICOS DE ARQUITETURA / arqs. Miguel Pereira e J. C. Paiva da Silva

Essa forma de solicitação de trabalho profissional baseada em termos de concursos públicos representa, evidentemente, uma fase mais adiantada naquilo que respeita ao crédito que nossa profissão vem conquistando. Vale observar, no entanto, que a quantidade de trabalho — desperdiçada através daqueles que não logram classificação, exige que esses certames, no mínimo, sejam bem organizados. Aliás, como vem sendo, pelos Departamentos do Instituto de Arquitetos do Brasil. As exceções são raríssimas.

Um concurso é sempre uma oportunidade para o arquiteto vencedor. Já que o trabalho profissional, na atual conjuntura de nossa realidade, transcende mesmo ao direito social de exercê-lo, para transformar-se numa conquista penosa das condições mínimas de sobrevivência. Tanto isso é verdade que grande número de arquitetos resultam por trabalhar gratuitamente nessa procura insana. E,

é fácil compreender-se que ninguém participa de concursos por diletantismo.

É forçoso reconhecer-se, apesar de tudo, que os concursos públicos de arquitetura, por ora, representam uma forma aceitável de solicitação de trabalho, dadas as condições em que o exercício de nossa profissão se processa.

Vale dizer, ainda, que o processo de desenvolvimento do país, deixa transparecer essas circunstâncias em que o trabalho profissional venha a encontrar-se, pela sua importância, no nível e no lugar que bem merece. Única perspectiva que nos pode esperar no sentido de uma objetiva contribuição ao desenvolvimento da cultura nacional.

ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DE MINAS GERAIS

O que aconteceu é mesmo difícil de compreender. Principalmente, se quisermos enquadrar

esse veredictum dentro da política profissional dos arquitetos. Acreditamos que o único aspecto positivo desse concurso está na atitude da Assembléia Legislativa em procurar prestigiar a classe dos arquitetos, entregando-lhe a responsabilidade do projeto. Trata-se, pois, de um problema entre profissionais. Problema que deve ser resolvido e superado.

O veredictum da comissão julgadora traz em suas linhas a estrutura de suas próprias condições: "A complexidade do programa e grandiosidade do tema não encontram correspondência adequada no terreno delimitado para a obra.

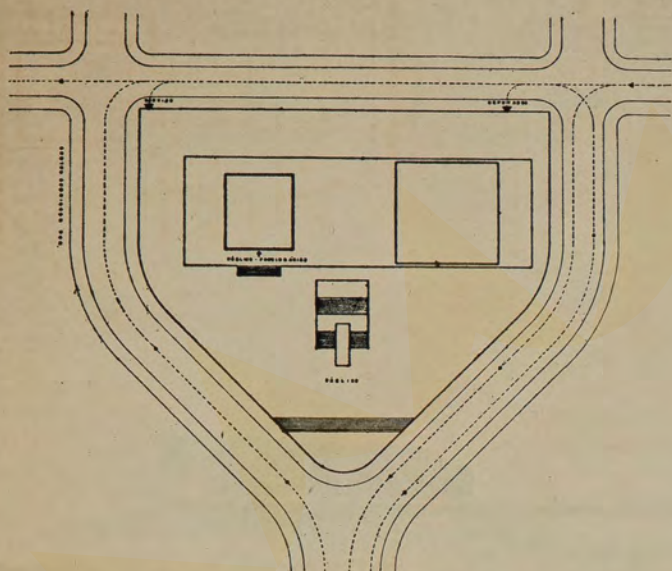
Em consequência, os estudos apresentados, embora alguns deles elogiáveis, sob muitos aspectos, não alcançaram, todavia, nível que recomendasse sua transformação em obra construída."

Este, como se pode ver, é um julgamento a priori, uma vez

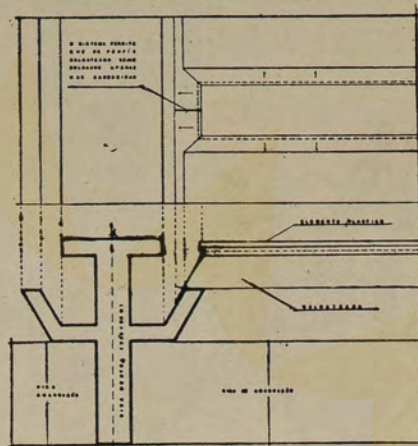
que o próprio consultor e organizador do concurso, arq. Shaquespeare Gomes, fez parte do júri. Esse critério de julgamento, fundamentado em fatores externos ao programa é absolutamente falso sob o ponto de vista de nossa política profissional. Qualquer concurso poderá ser anulado, segundo esse critério. E, então, estaremos diante de uma brincadeira nacional.

Vale observar que não é por acaso que todas as equipes que se classificaram no concurso para a Assembléia de S. Paulo estão entre os seis projetos selecionados. Três desses trabalhos, em suas memórias justificativas, propõem — quanto ao terreno — a solução sugerida pela comissão julgadora. A novidade, pois, aventada pelo júri, não chega a corresponder a uma solução original.

O objetivo de um concurso público é escolher-se a capacidade do arquiteto e a essência da idéia apresentada, e não um trabalho definitivo.



Planta de situação. Praça Carlos Chagas.



Planta de situação, detalhe. O sistema permite que perfis de Kalhatekno sejam soldados apenas nas cabeceiras.

CONCURSO NACIONAL DE ANTE-PROJÉTOS PARA O PALÁCIO LEGISLATIVO DE MINAS GERAIS / Equipe: arqs. Miguel Pereira e J. C. Paiva da Silva. Escultura: Lourdes Sanches. Eng. Estrut.: Eugênio Knorr

A COMISSÃO JULGADORA

Os arquitetos membros da comissão julgadora do concurso para a escolha do anteprojeto para a nova sede da Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais decidiram não conferir os prêmios do certame, cujas razões estão explícitas no seguinte parecer enviado àquela Assembléia:

“Os membros da Comissão Julgadora do Concurso instituído pela Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais para a escolha do anteprojeto do edifício do Poder Legislativo, em Belo Horizonte, depois de examinar exaustivamente as condições propostas e os trabalhos apresentados, consideram:

A complexidade do programa e a grandiosidade do tema não encontram correspondência adequada no terreno delimitado para a obra.

Em consequência, os estudos apresentados, embora alguns dêles elogiáveis, sob muitos aspectos, não alcançaram, todavia, nível que recomenda-se sua transformação em obra construída. Conquanto o arquiteto Oswaldo Corrêa Gonçalves tivesse defendido a preliminar de que, a seu ver, seria possível a premiação entre os trabalhos apresentados, acordam ao final, os membros da Comissão acima referida, de acordo com o item 11.1 do Edital que institui o concurso em discussão:

- 1 — Não sejam atribuídos os prêmios correspondentes à primeira, segunda e terceira colocação.
- 2 — Sejam considerados os seis seguintes anteprojetos: números 1, 3, 6, 7, 8, 12 (numeração adotada pela Comissão).
- 3 — De acordo com o item 11.2 do Edital citado, sejam abertas inscrições para novo concurso.

Aproveitam ainda para sugerir à Egrégia Assembléia Legislativa de Minas Gerais seja estudada a possibilidade de nova delimitação do terreno destinado ao edifício programado, tendo em vista, principalmente, incorporação à sua área das faixas que atualmente estrangulam sua testada.

Os membros da Comissão estão certos de que, assim procedendo, nada mais fazem do que cumprir com o seu dever profissional, entendido em sua mais alta significação, visando possibilitar que iniciativa de tal magnitude, qual seja a construção da Assembléia de Minas Gerais, se objetive, quanto a sua implantação e solução arquitetônica, de maneira compatível com a importância que a deve caracterizar na civilização mineira.”

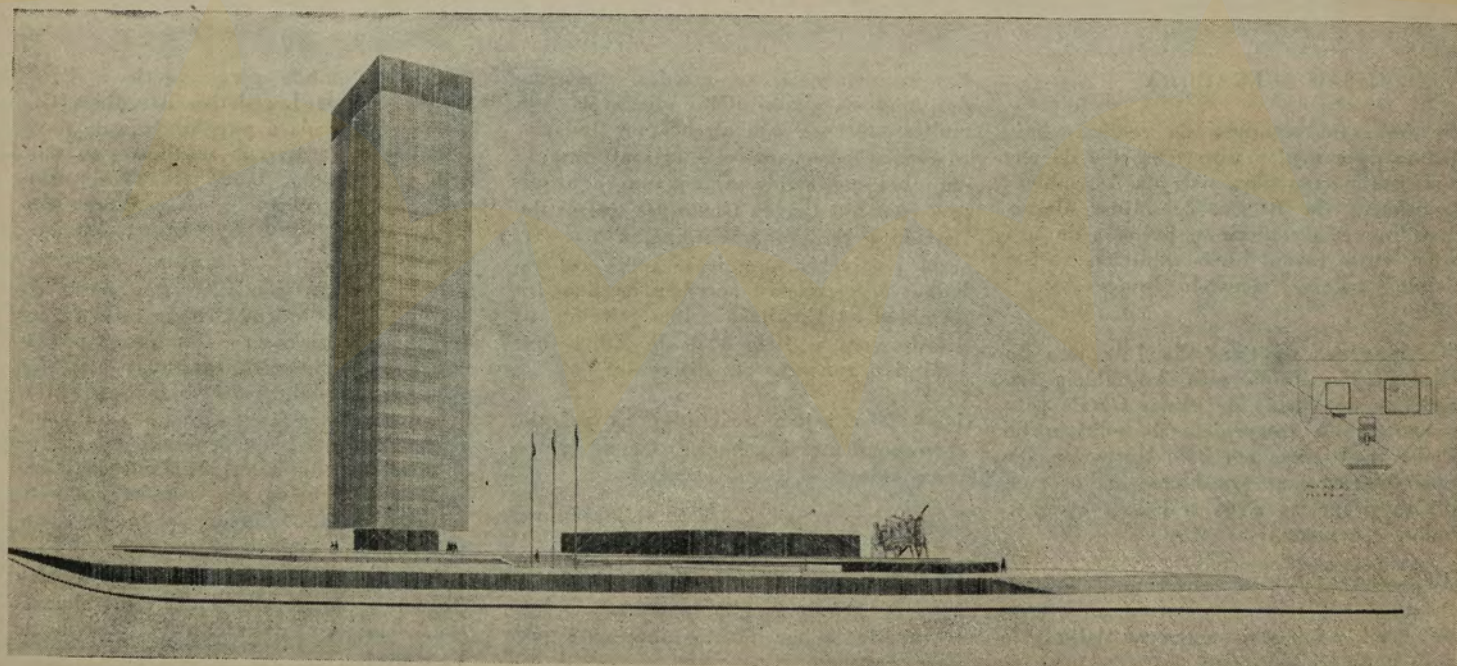
Assinam os arquitetos Oswaldo Corrêa Gonçalves, Marcos Konder Neto, Shakespeare Gomes, Edgar Graeff e Silvio de Vasconcelos.

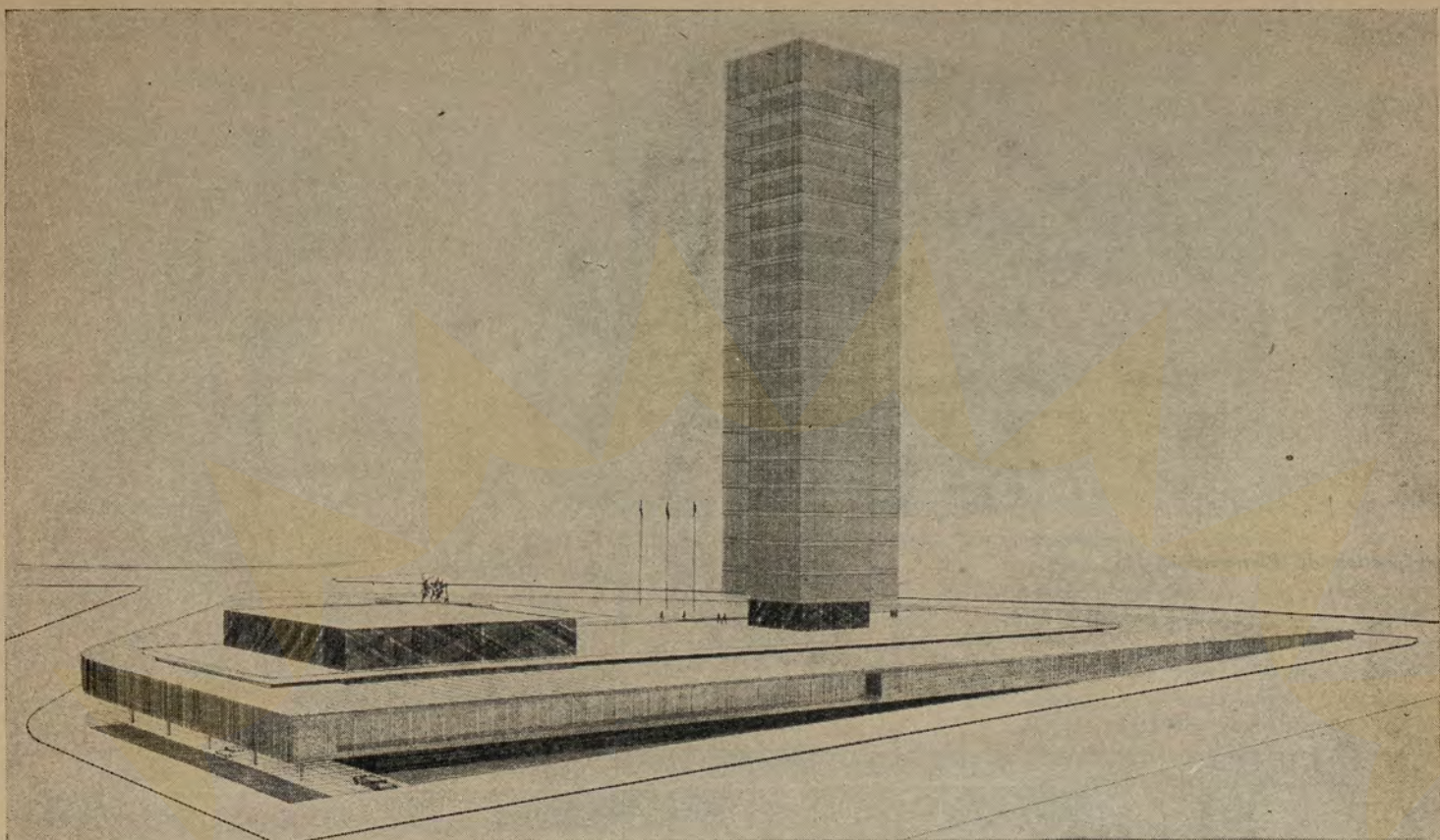


Ante-projeto para o Palácio Legislativo de Minas Gerais. Perspectiva externa.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUITETURA
 PROJETO DE MINAS GERAIS - Arquiteto: Oscar Niemeyer
 Para o Conselho Nacional de Arquitetura - Rio de Janeiro

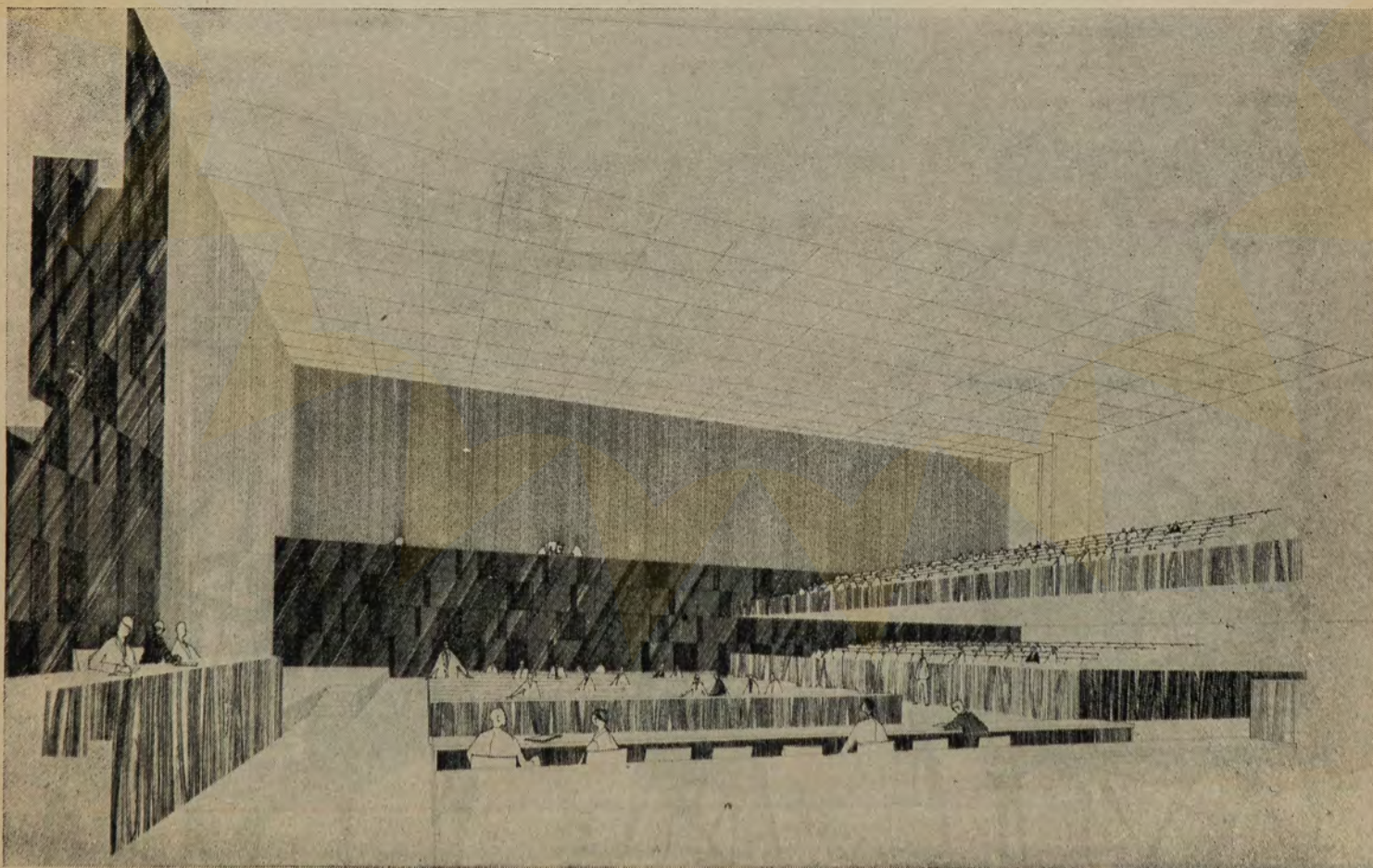
Ante-projeto para o Palácio Legislativo de Minas Gerais. Perspectiva externa.

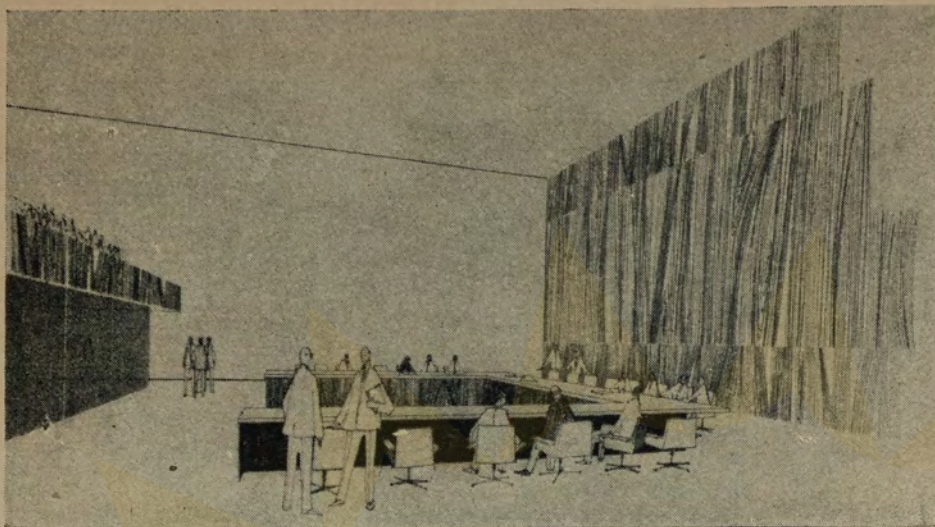




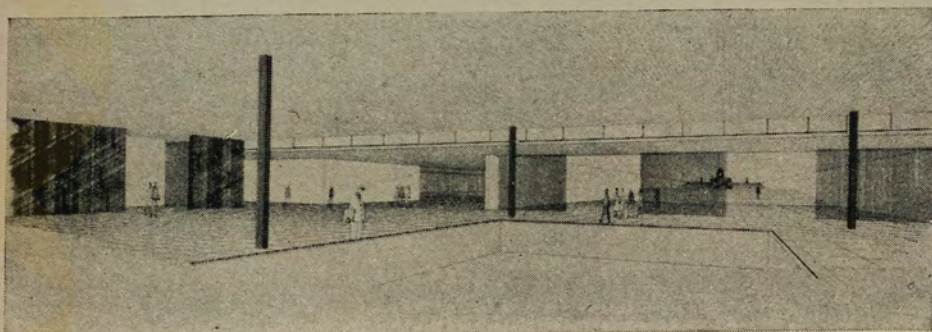
Palácio Legislativo de Minas Gerais. Perspectiva externa.

Palácio Legislativo de Minas Gerais. Perspectiva do Plenário.





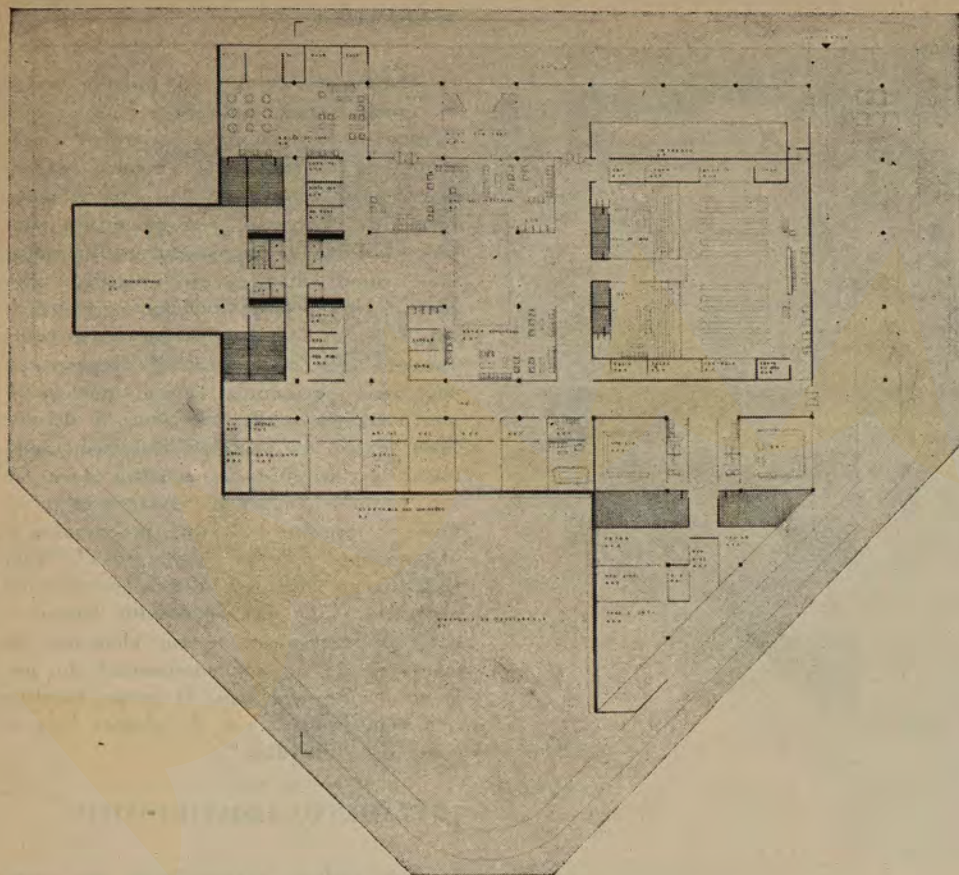
Perspectiva do Plenarinho.



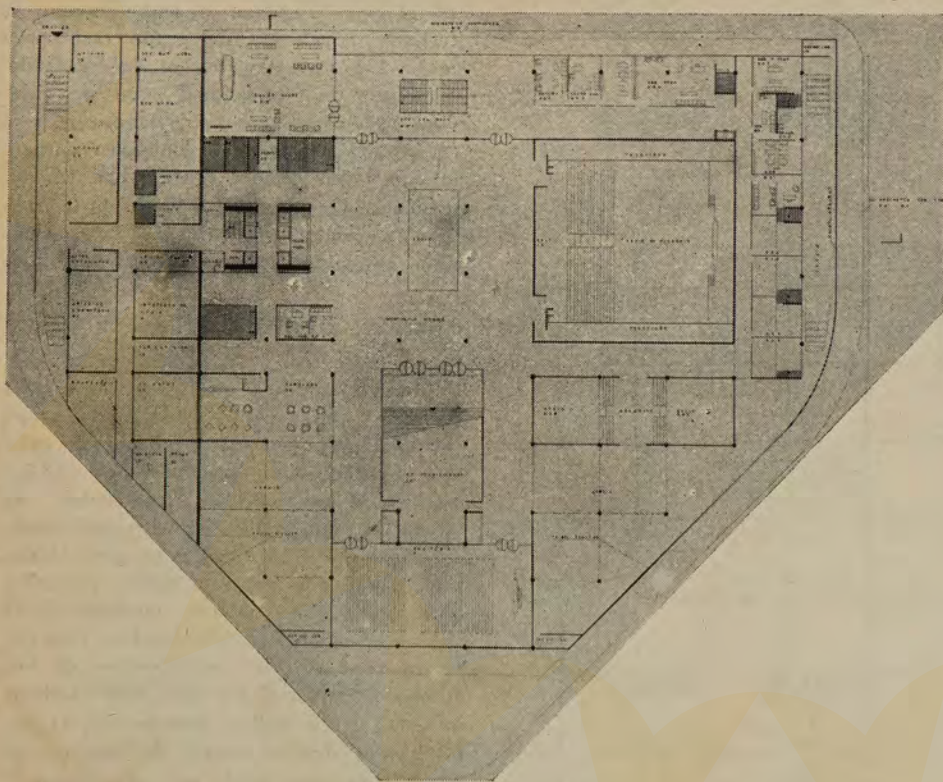
Perspectiva do Vestíbulo Nobre.

Grupo Escultórico e respectivo corte de implantação.





Pavimento Vestibulo do Plenário.



Pavimento Vestibulo Nobre.

OS TRABALHOS SELECIONADOS

Foram as seguintes as equipes de arquitetos selecionadas: Francisco Petracco, Jon Maitrejean, Telesforo Cristofani e Dante Morse, de São Paulo; Eduardo Kneese

de Melo e Joel Ramalho Jr., de S. Paulo; Abrão Sanovicz, Jorge Wilhelm, Paulo de Melo Zimbres e Miguel Juliano, de S. Paulo, Miguel Pereira e J. C. Paiva da Silva, do Rio Grande do Sul; Milton Vitis Feferman, da Guanabara, e Cuno Roberto Maurício Luci, de Minas Gerais.

MEMORIAL JUSTIFICATIVO

Considerações necessárias

As características que norteiam um concurso de anteprojetos fazem crer que o trabalho apresentado deva refletir, como preocupação fundamental, a explanação de uma idéia. Testá-la e experimentá-la — dentro de uma liberalidade necessária e admissível — ao longo de todo o programa, nos parece a tarefa principal. É fácil compreender que, entre uma idéia e seu desenvolvimento, há um campo apreciável de lapidação e aprimoramento. Por isso, não nos parece oportuno abordar, nesta etapa, problemas que melhor se caracterizariam numa fase posterior.

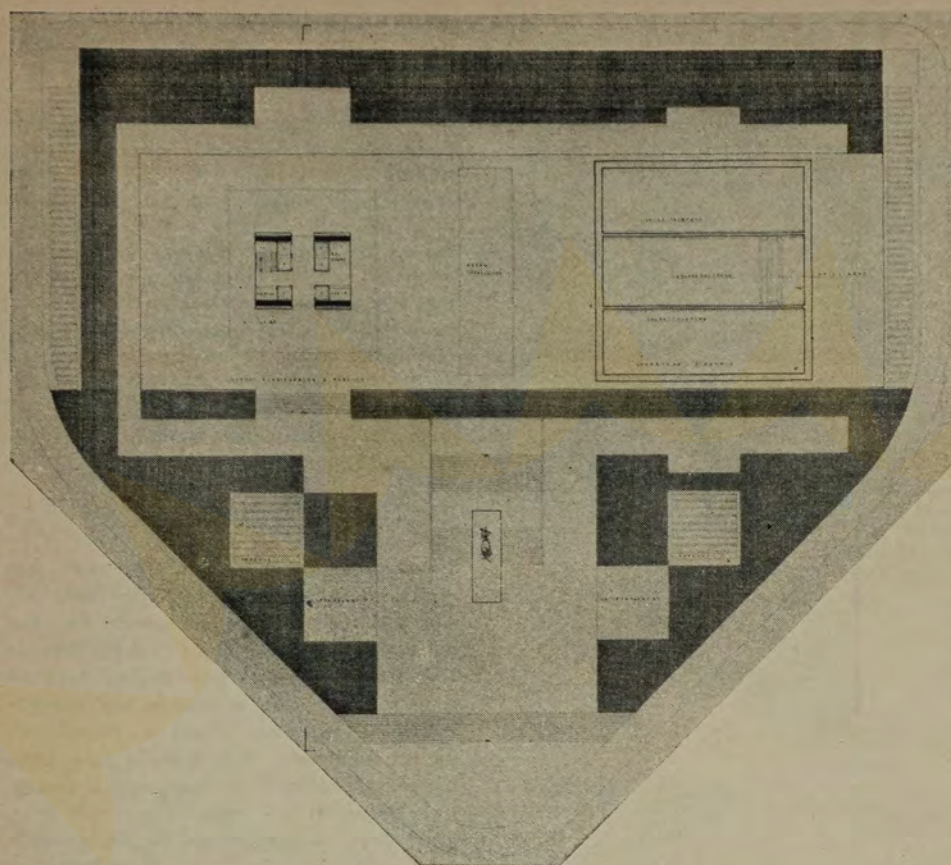
PARTIDO ADOTADO

Imorredoura inovação de um povo que cresce, trazendo nos ideais dos seus heróis a força viva da perenidade do regime democrático. Alicerçada na epopéia de *Vila Rica*, esta justa homenagem do povo mineiro, cria para o palácio da Inconfidência a expressão digna e empolgante do seu conteúdo. Vinculada a esta idéia básica, procurou-se colocar toda a formulação especial do tema, percebendo-se, desde logo, a necessidade de segurança e sobriedade da composição resultante. O propósito é, pois, marcar, nesta zona de construções baixas e de pouca densidade demográfica, o palácio legislativo de Minas Gerais. E o próprio terreno com apenas 9.720 m², sugere a solução em altura, proporcionando com isso a desejada e necessária relação dos espaços externos e os volumes arquitetônicos. A idéia é livrar ao máximo o plano horizontal, o que futuramente trará os seus resultados benéficos, quando do desenvolvimento dessa zona da cidade.

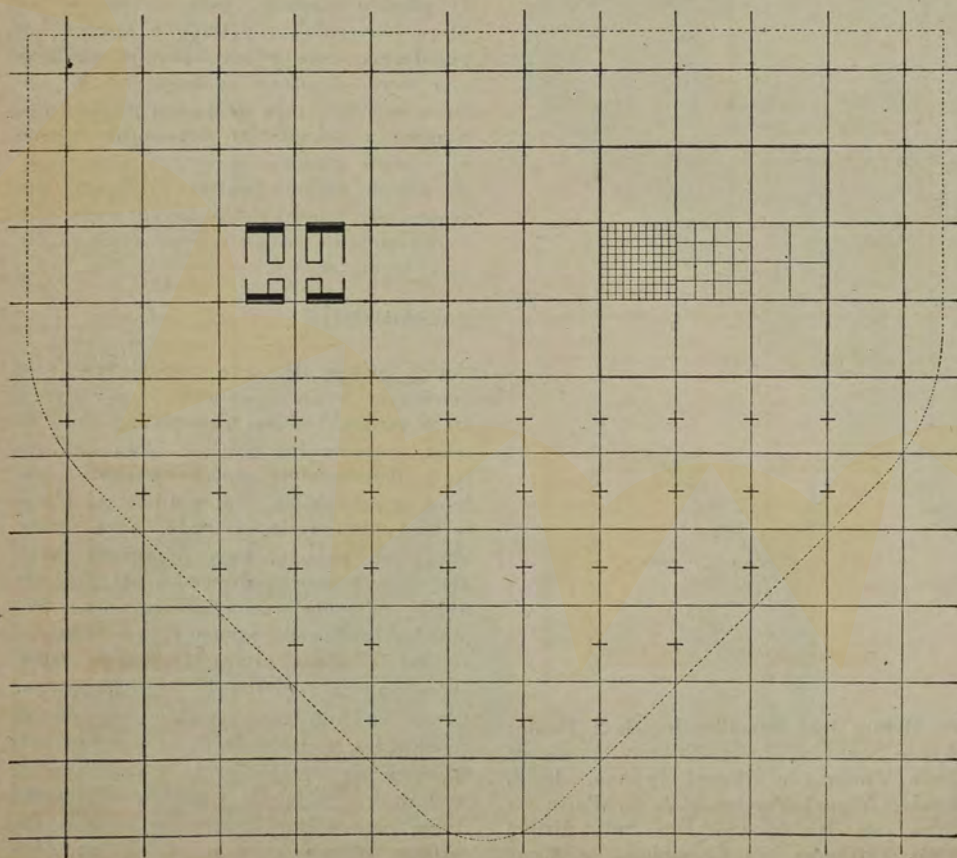
O partido adotado, pois, resume-se no bloco horizontal, repetindo o terreno em plataforma, com a marcação do plenário e a torre. O acesso monumental do palácio, marcado pelo grupo escultórico, determina a posição da torre e do plenário, tanto plástica, quanto funcionalmente. Muito embora outras exigências devêssem ser consideradas, acreditamos que a implantação proposta para a torre, parece incontestável.

PAISAGISMO

Sob o ponto de vista paisagístico, vale considerar a necessidade de áreas livres, áreas verdes, tratadas paisagisticamente. O tema proposto faz bastante clara essa relação determinante *espaço externo — volume arquitetônico*. Daí a idéia da plataforma sobrelevada, criando, para quem chega ao palácio, essa dominante horizontal — transição desejada, em jogo de níveis, no sentido do vestibulo nobre. São grandes tapetes de grama e vegetação colorida de pouca altura, formando caprichoso xadrez. A largueza dos espaços externos é tanto mais sentida, quando se considera a necessidade do tratamento paisagístico da praça Carlos Chagas, como área desimpedida, de fundamental importância para a implantação do palácio. Os jardins internos, sob a plataforma, têm o mesmo tratamento.



Planta da Plataforma.



Esquema da estrutura.

ESCULTURA

O sentido de equipe no trabalho exige do escultor uma participação em estreita discussão dos problemas plásticos resultantes. É oportuno, no entanto, evidenciar o justo sentido da participação desta forma de expressão, não como um simples acessório da linguagem arquitetônica, mas como manifestação plástica que possui seus próprios elementos expressivos. É ponto de vista da equipe não equivocar-se com essa decantada "integração das artes", defendida apenas, por quem não teve, ou ainda não tem, o descortínio lógico do processo histórico. Cada forma de manifestação artística deve ter sua própria linguagem. Integração pressupõe concessão. E o que procuramos e defendemos é uma "conjugação", uma coexistência autêntica desses campos de expressão. Com esse propósito lançou-se o grupo escultórico, como elemento de marcação do acesso monumental do *palácio da Inconfidência*. O grupo escultórico (em bronze, 5 m de altura) leva o nome de "Liberdade".

TRATAMENTO ARQUITETÔNICO

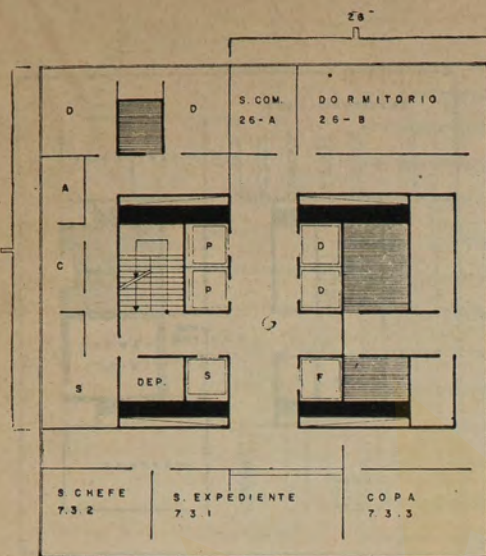
Fixando melhor a formulação dos espaços e dos volumes, faz-se necessária a determinação de certos materiais. O volume do plenário será todo em mármore negro, mesmo nos espaços internos da plataforma. Também o embasamento da torre e o pedestal do grupo escultórico serão em mármore negro, evidenciando-se assim um intencional jogo de volumes. O embasamento da plataforma será em granito. Na torre o elemento dominante é o vidro (cristal e termoluz, em esquadrias de alumínio). Procurou-se com isso a leveza do volume. As colunas serão revestidas com alumínio anodizado.

ACESSOS AO PALÁCIO

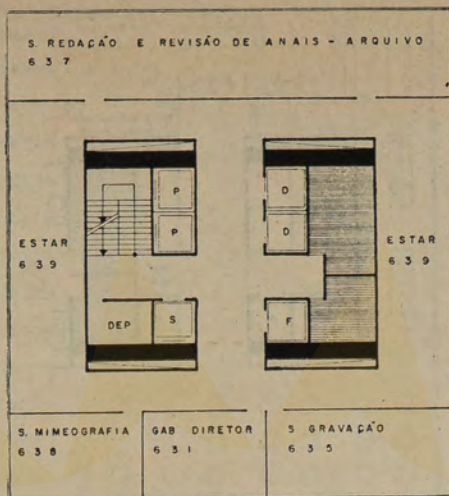
Público: O público que acorre às sessões plenárias acede pela escadaria do grupo escultórico, podendo daí chegar às galerias populares ou aos plenários (6.2.8.) ou, ainda, aos serviços localizados na torre. Há uma deliberada espontaneidade de circulação do público neste piso. O público domina o vestibulo nobre, podendo, dele, atingir, no palácio, qualquer local cujo acesso lhe é facultado. Por isso colocamos nesse piso os gabinetes da comissão executiva (5.2 e 5.3). Vale também salientar o seu melhor zoneamento. O público que deseja atingir diretamente os serviços da torre, acede pela plataforma.

DEPUTADOS

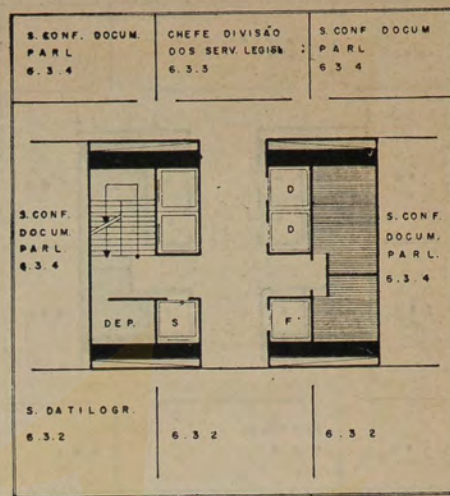
Desde o estacionamento privativo, o deputado atinge o vestibulo do plenário, verdadeiro centro de circulação, podendo daí, chegar a todos os setores do palácio. Vale destacar também, o acesso ao gabinete do presidente através do vestibulo do gabinete (4.3.1.) ou pelo elevador — junto ao plenário — desde a rua.



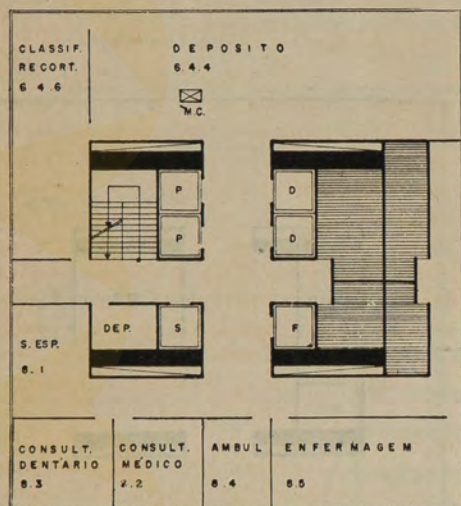
Planta 1.º andar. Portaria Central. Corpo da guarda. Apartamento do zelador.



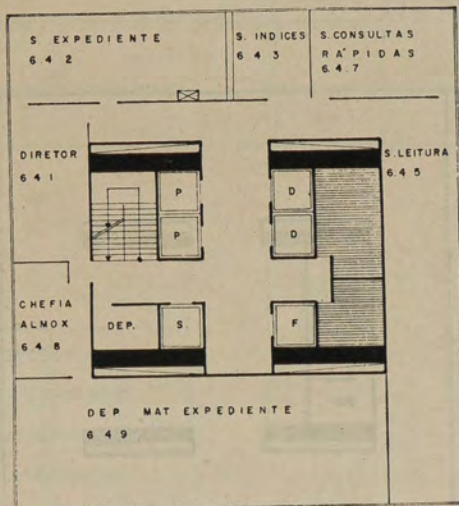
Planta 2.º andar. Diretoria dos serviços legislativos.



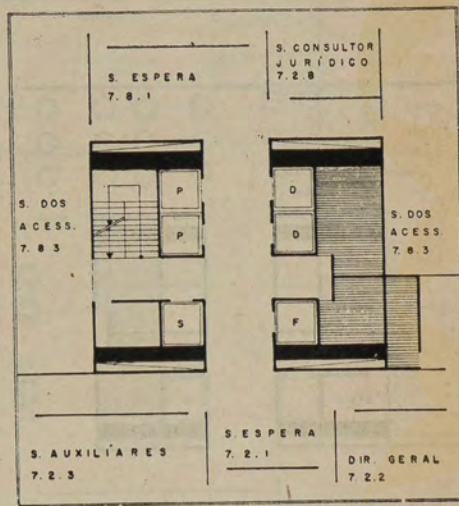
Planta 3.º andar. Diretoria dos serviços legislativos.



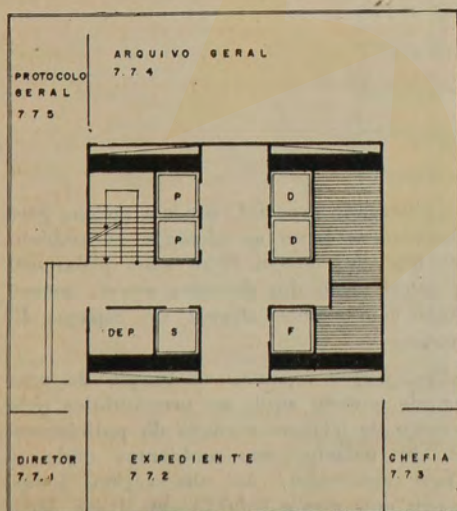
Planta 4.º andar. Biblioteca e almoxarifado do Consultório Médico e Dentário.



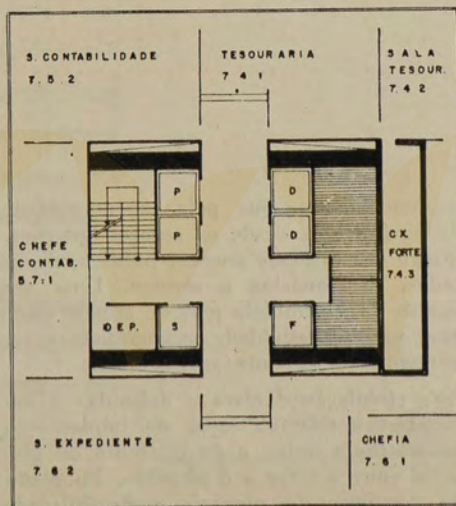
Planta 5.º andar. Diretoria da Biblioteca e Almoxarifado.



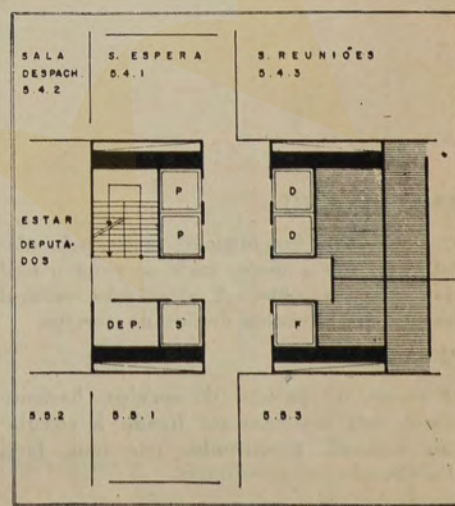
Planta 6.º andar. Diretoria Geral. Consultoria periódica e Assessoria Técnica.



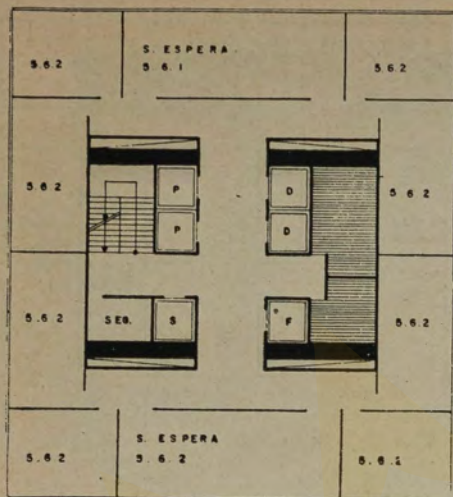
Planta 7.º andar. Diretoria de Expediente e Arquivo.



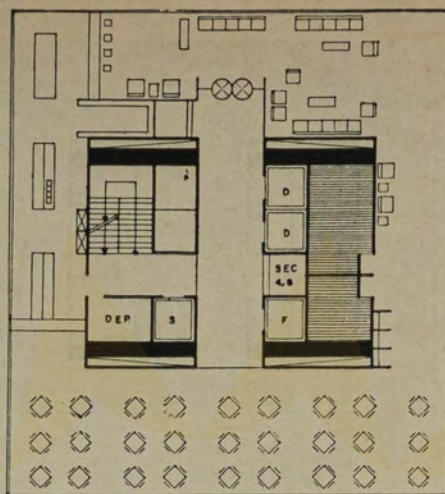
Planta 8.º andar. Tesouraria, Contabilidade e Serviço do Pessoal.



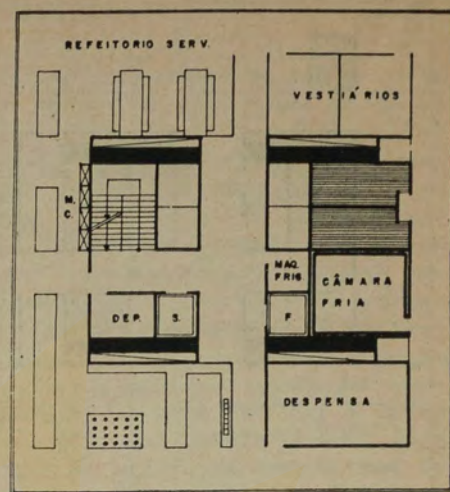
Planta 9.º andar. Gabinete do Líder da Maioria e gabinete do Líder da Mineria.



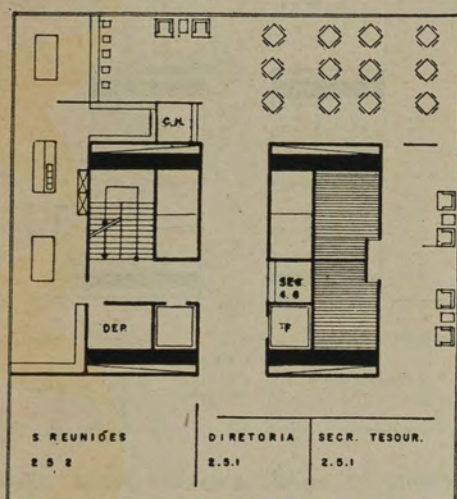
Planta 17.º andar. Restaurante dos funcionários.



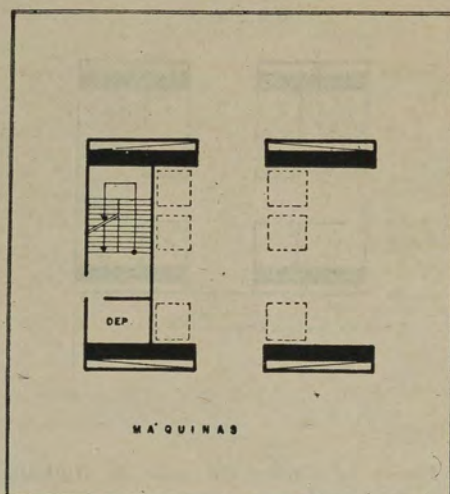
Planta 15.º andar. Restaurante dos deputados.



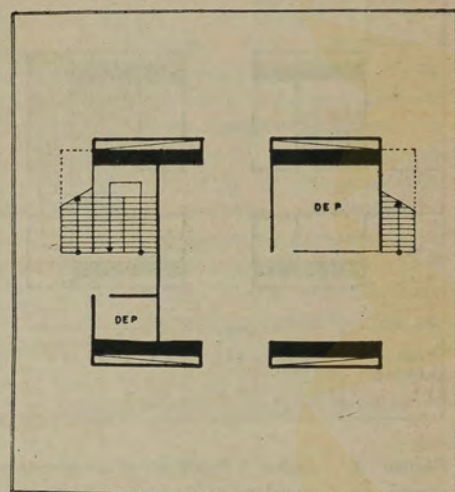
Planta 16.º andar. Cozinha.



Planta 17.º andar. Restaurante dos funcionários.



Planta 18.º andar. Casa de máquinas.



Planta 19.º andar. Ar Condicionado.

FUNCIONÁRIOS

O acesso dos funcionários faz-se pela plataforma, sob a torre, onde se situa o hall dos relógios-ponto. A circulação vertical leva-os aos diversos órgãos do serviço.

SERVIÇO

O acesso do pessoal de serviço, bastante claro, está intimamente ligado à circulação vertical, permitindo, por isso, fácil distribuição e atendimento.

ANÁLISE FUNCIONAL

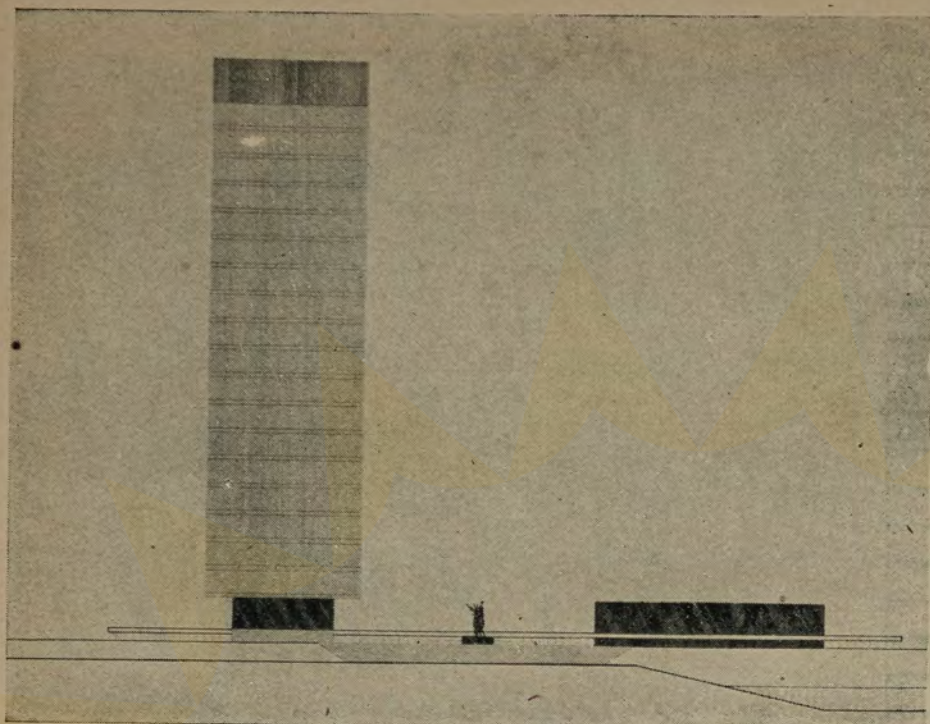
Os acessos e a circulação básica definem o funcionamento do palácio. Caracteriza-

se fundamentalmente pela espontaneidade de movimentos desde os espaços internos, dentro dos diversos setores: público, deputados, funcionários e serviço. Uma vez dentro da Assembléia pode-se atingir qualquer setor de atividade, resguardado o caminhar de cada grupo citado.

Esta circulação é clara e definida. A característica referida surge da implantação do vestíbulo nobre e do vestíbulo do plenário entre a torre e o plenário. No plano do vestíbulo do plenário a flexibilidade dos espaços, sem confiná-los, é absolutamente necessária e conveniente. Criar, portanto, superfícies que interrompam essa

continuidade espacial, serviria apenas para enclausurar junto ao plenário os ambientes que lhe devem ficar mais próximos. A interligação dos diversos setores parece mais conveniente através de espaços livres.

Aliás, vários aspectos da função de uma parede podem, aqui, ser prescindidos pelo serviço de triagem a cargo do policiamento do palácio, nos ambientes onde se fizer necessário. As observações feitas, fazem crer que a solução em altura, além dos aspectos apontados, permite uma melhor interligação de cada serviço, bem como favorece a proximidade dessas fun-



Fachada Praça Carlos Chagas.

ções. Neste capítulo cabe observar que um programa de necessidades e um organograma são documentos abstratos, formulados logicamente, segundo um pensamento a duas dimensões.

Choca-se por isto, freqüentemente, com a realidade espacial, onde a proximidade e a interligação dos diversos setores acomodam-se melhor, desde uma idéia, uma concepção integral, sem com isso descaracterizar ou mutilar o programa.

O programa, pois, dentro de uma solução que justifique pelo seu nível, pode ser interpretado espacialmente. A solução apresentada para o auditório, do nível do vestibulo nobre, permite sua utilização independente, mesmo que o palácio, esteja fechado. Daí a localização contígua da pequena central de ar condicionado.

PLENÁRIO

Procurou-se agrupar em torno do plenário, no plano do vestibulo, os serviços mais diretamente ligados a atividade das sessões, como imprensa, som, taquigrafia e serviços de comissões. (6.2)

No plano do vestibulo nobre estão localizados o gabinete do presidente e os gabinetes dos membros da comissão executiva. No interior do plenário, convém ressaltar a posição dos deputados em relação à mesa, às tribunas, às galerias populares e, mesmo, ao serviço de som e televisão. Essa situação foi imaginada para evitar a impressão de sala de cinema de um setor em relação a outro e, ainda preenchem com vantagem as exigências técnicas do serviço de som e televisão.

ESTRUTURA

O lançamento da estrutura, assentado nos pontos de vista do consultor estrutural vencendo grandes vãos, foi assim formulado com a intenção de libertar ao máximo os espaços internos, principalmente os monumentais. Comanda toda a ordenação do trabalho ao módulo 10x10, seus múltiplos e submúltiplos.

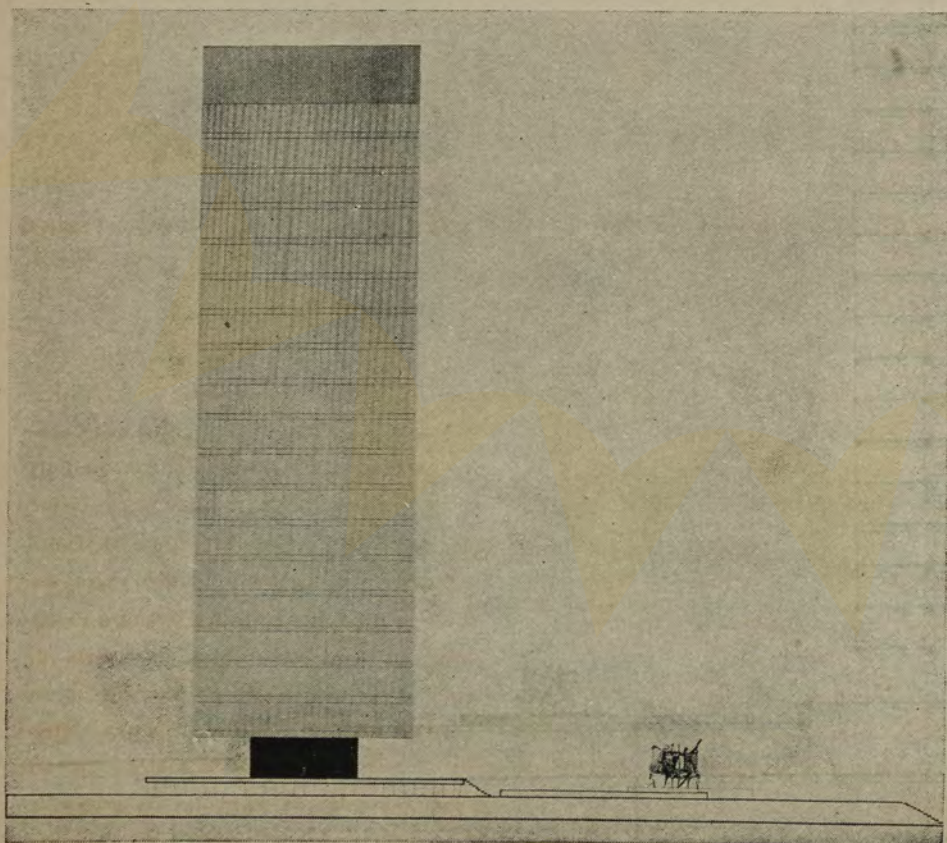
A torre, com estrutura central em quatro apoios, foi assim concebida, tendo-se em vista a leveza do bloco. A cobertura do plenário poderá ter iluminação e ventilação zenitais, pelo uso de perfis pré-moldados de kalhatekno. O uso desse material prende-se às suas características de montagem mais fácil e peso reduzido em relação a outros materiais. Os defeitos técnicos da calha, como a condensação junto ao fôrro, pela diferença de temperatura, são aqui eliminados pelo sistema de iluminação e ventilação no topo do perfil. Obedecendo a mesma forma, pode-se no entanto, optar por elementos pré-moldados de concreto.

INSOLAÇÃO

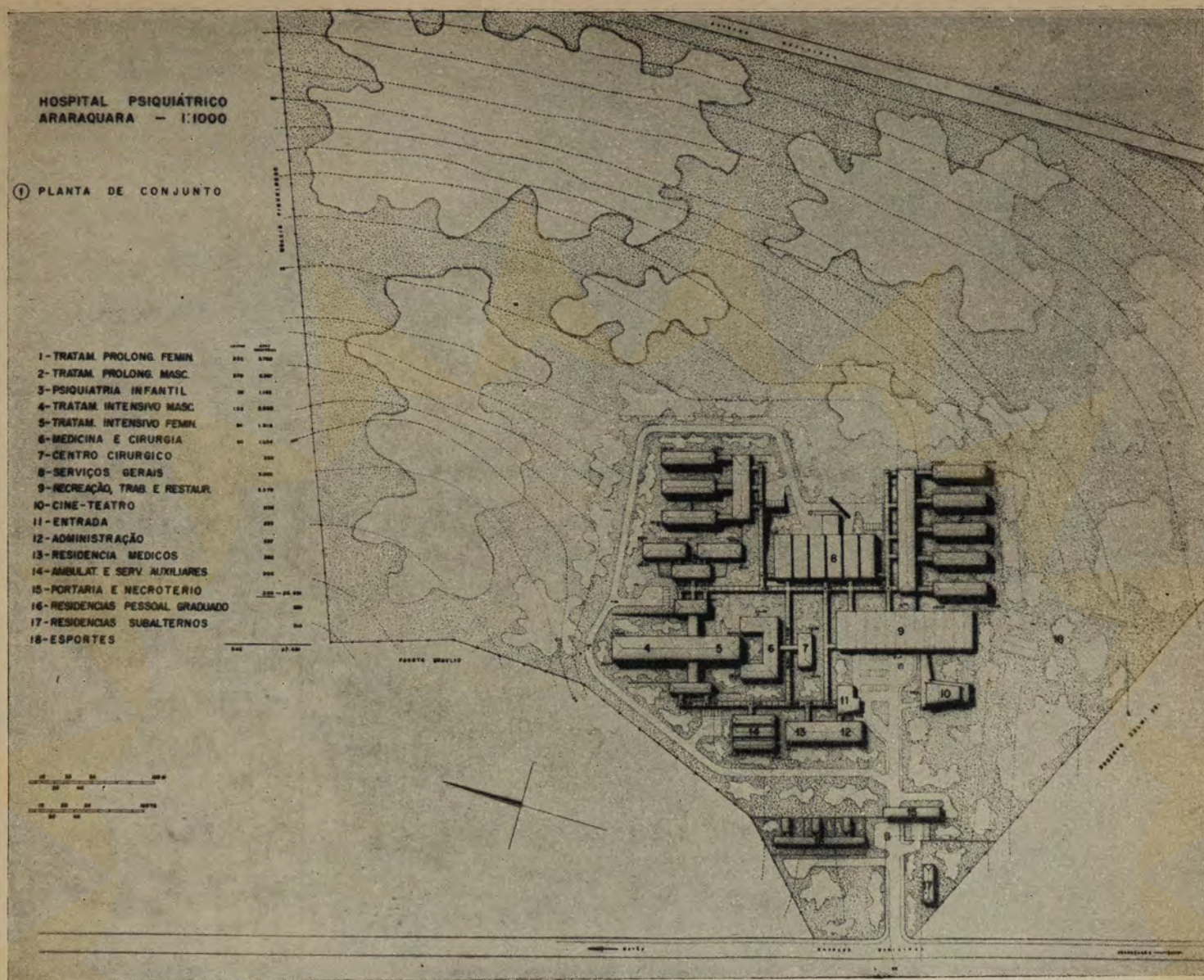
As quatro fachadas da torre serão tratadas com o mesmo elemento de esquadrias de alumínio, cristal, e termolux como proteção contra o calor, num sistema tal que permita a ligação visual com o exterior. O topo da torre será vedado com chapas de alumínio anodizado.

FIXAÇÃO DE ÁREAS

Procurou-se evitar os excessos inúteis na zona de serviço, para concentrar a largueza e a suntuosidade nos ambientes monumentais. O palácio da Inconfidência atinge a uma área de 23.000 m².



Fachada rua Rodrigues Caldas.



Hospital Psiquiátrico de Araraquara, Estado de São Paulo. Planta do Conjunto.

HOSPITAL PSIQUIÁTRICO DE ARARAQUARA / arqs. Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar e L. R. C. Franco

Este projeto se enquadra dentro do plano de assistência psiquiátrica do Estado de São Paulo. Será construído num terreno de cêrca de 458.000 metros quadrados, localizado na periferia da cidade. As construções se distribuem por uma área de 80.000 metros quadrados, sendo a área restante destinada a parques, jardins, hortas e granjas, a serem cuidadas pelos próprios pacientes.

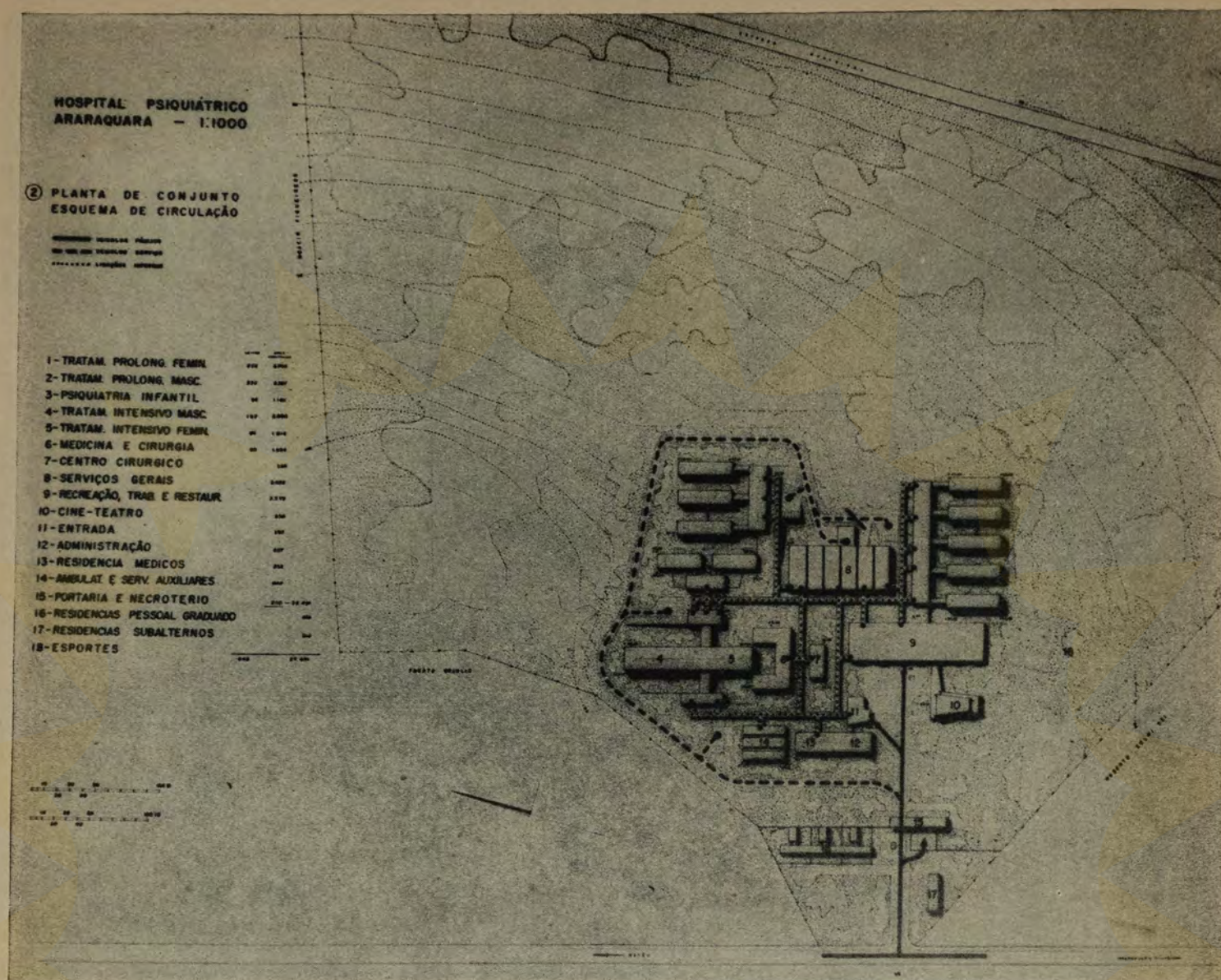
De acôrdo com as recomendações dos especialistas em doenças mentais e dadas as proporções do terreno, o conjunto hos-

pitalar foi concebido em pavilhões, de um e dois andares, separados por vegetação abundante e afastados de ruídos, de modo a dar ao hospital aspecto acolhedor e atraente, favorável à recuperação dos pacientes. Os pavilhões das enfermarias e dormitórios dos pacientes são ligados a pátios ajardinados, facilmente supervisionados pelo pessoal de serviço. Alguns terão apenas um andar e outros 2, ligados por rampas com declive de 7,5%.

No projeto é dispensada particular aten-

ção à terapia ocupacional e recreativa, que se realiza em todos os setores, considerada que é elemento fundamental da estrutura hospitalar psiquiátrica. Assim, além dos jardins e pátios para descanso e recreio, são previstos ateliers para trabalho em madeira, metal, pintura, cerâmica, costura, etc., além de locais de reunião, lojas, salões de barbeiro e de beleza, campo esportivo, parque infantil e auditório. Estas instalações permitirão estimular as atividades de grupo.

Na parte de internamento, o projeto pre-



Hospital Psiquiátrico de Araraquara, Estado de São Paulo. Planta do conjunto e esquema de circulação.

vê setores de tratamento intensivo, de medicina e cirurgia, de tratamento prolongado e de psiquiatria infantil. Os demais serviços do hospital compreendem ambulatorio e serviços auxiliares, centro cirúrgico, administração, dependências para o corpo clínico, necrotério e serviços gerais. O setor de tratamento intensivo reúne os casos mais graves e os pacientes recém-admitidos, em fase de observação. Está situado junto ao ambulatorio e serviços auxiliares. Este setor compreende 6 unidades de enfermagem de

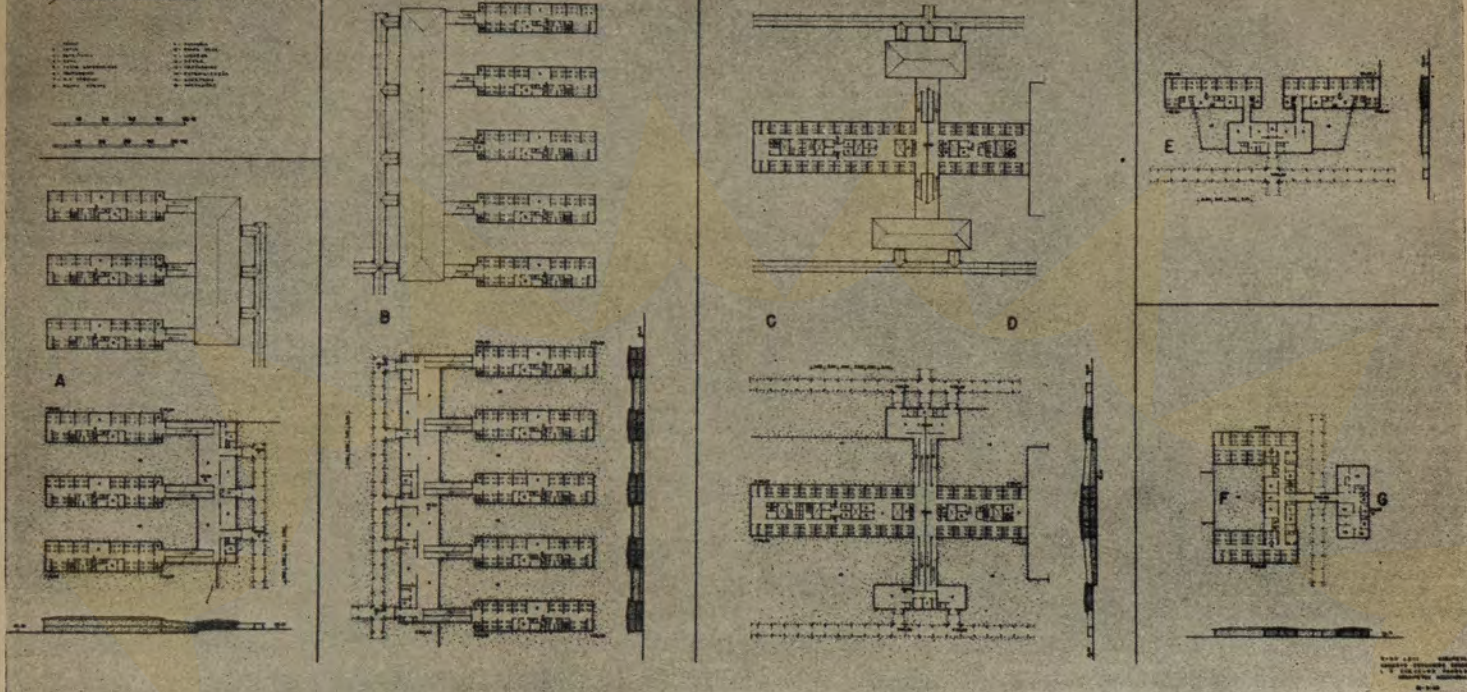
cêrca de 40 leitos cada, sendo 4 masculinas e 2 femininas, distribuídas em 2 andares. O setor de medicina e cirurgia comporta 2 unidades de enfermagem de 30 leitos cada, num único andar, sendo uma masculina e uma feminina. Ao seu lado, em edifício separado, porém com ligação direta, encontra-se o centro cirúrgico. O setor de tratamento prolongado abriga enfermos crônicos e em fase de readaptação. É dividido em 16 unidades de enfermagem de cêrca de 40 leitos

cada, sendo 10 masculinas e 6 femininas, distribuídas em 2 andares.

Completando as instalações de hospitalização é previsto ainda um pavilhão térreo para psiquiatria infantil, com 2 unidades de enfermagem de 30 leitos cada, sendo uma masculina e uma feminina. As enfermarias e dormitórios dos pacientes foram projetados dentro de um esquema modular, que permite flexibilidade de subdivisões. Em cada unidade foram previstos quartos individuais para pacientes agitados. Além dos serviços de

HOSPITAL PSIQUIATRICO
ARARAQUARA 1:500

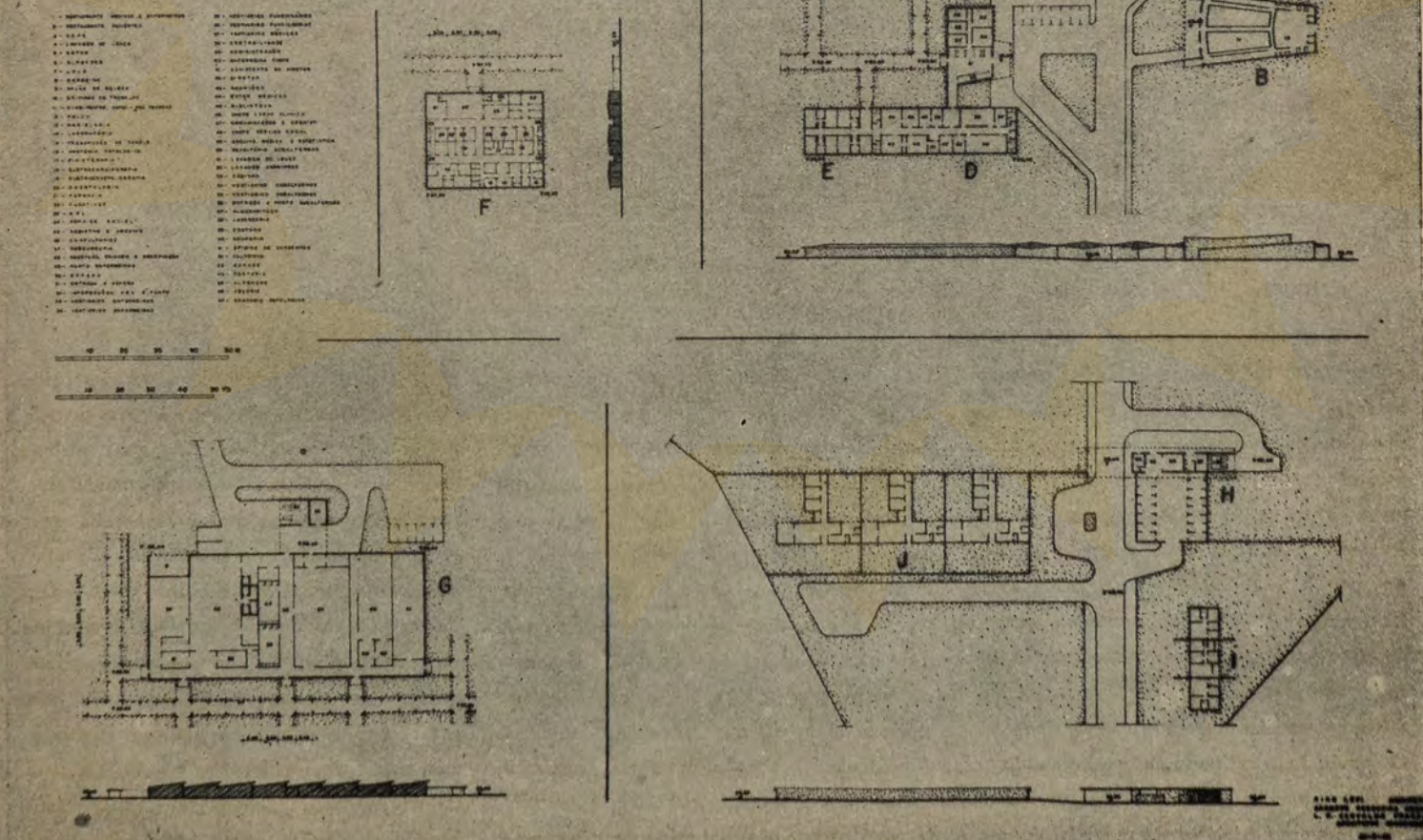
- | | | |
|-----------------|------------|-----------|
| A - TRATAMENTO | PROLONGADO | FEMININO |
| B - TRATAMENTO | PROLONGADO | MASCULINO |
| C - TRATAMENTO | INTENSIVO | MASCULINO |
| D - TRATAMENTO | INTENSIVO | FEMININO |
| E - PSIQUIATRIA | INFANTIL | |
| F - MEDICINA | E CIRURGIA | |
| G - CENTRO | CIRURGICO | |

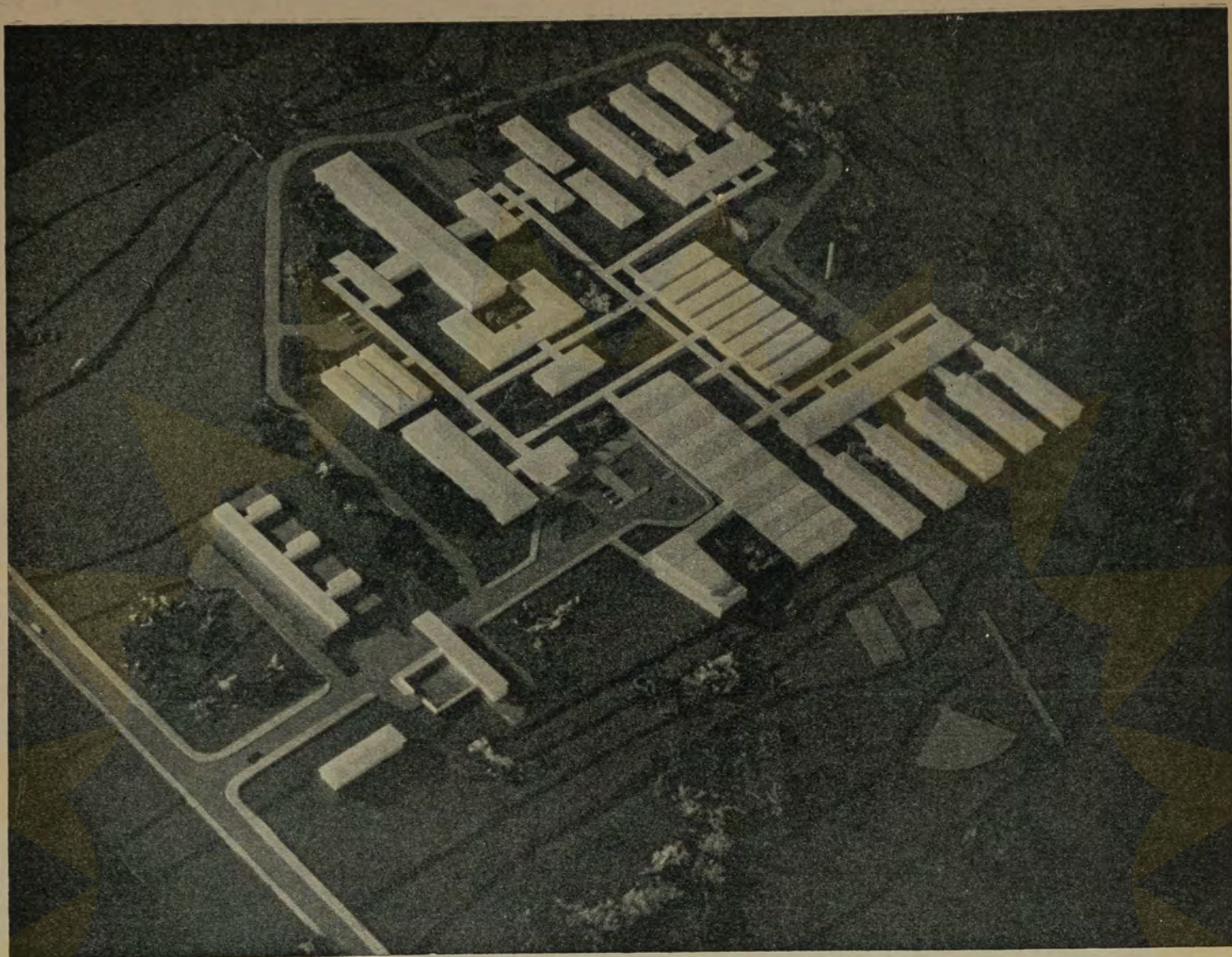


Hospital Psiquiátrico de Araraquara, Estado de São Paulo.

HOSPITAL PSIQUIÁTRICO
ARARAQUARA 1:500

- 4 A - ESTAR, TRABALHO, RESTAURANTE CENTRAL
B - CINE-TEATRO
C - ENTRADA
D - ADMINISTRAÇÃO
E - RESIDENCIA MEDICOS
F - AMBULATORIO E SERVIÇOS AUXILIARES
G - SERVIÇOS GERAIS
H - PORTARIA E NECROTÉRIO
I - RESIDENCIAS PESSOAL SUBALTERNO
J - RESIDENCIAS PESSOAL GRADUADO





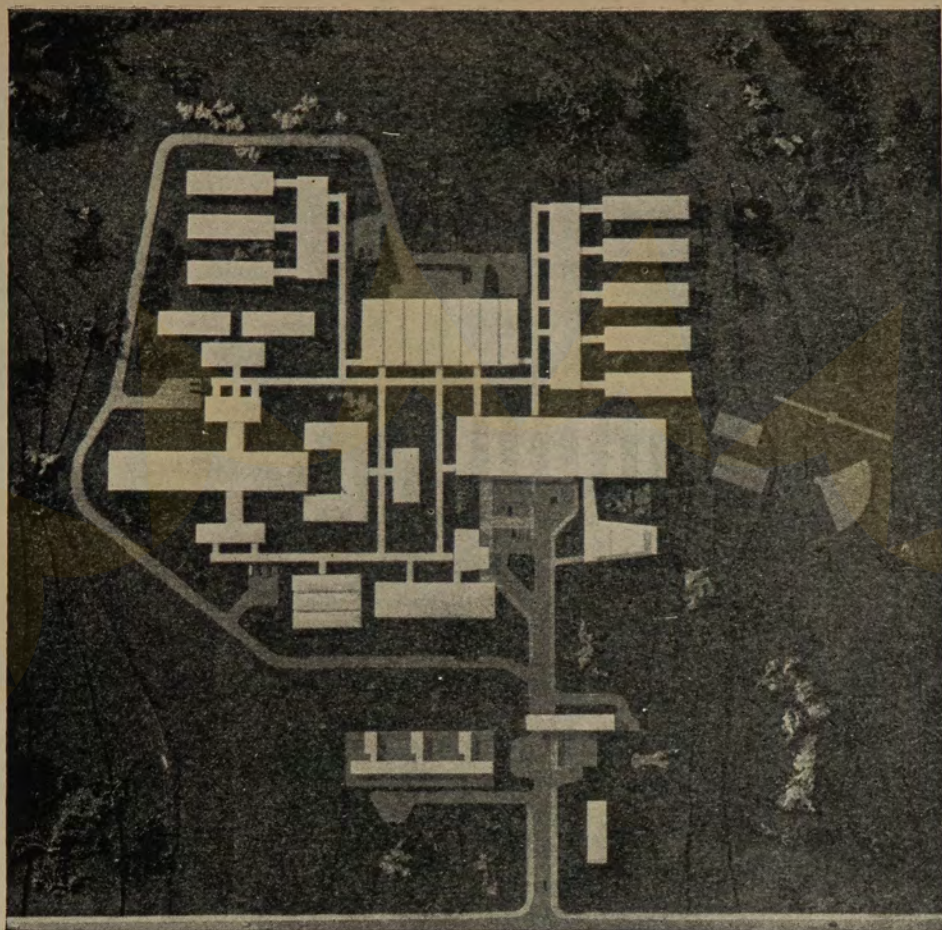
Maquete do Hospital Psiquiátrico de Araraquara, Est. de S. Paulo.

enfermagem tôdas estas unidades possuem salas de estar, destinadas a reuniões de pequenos grupos. Grupos mais numerosos poderão reunir-se em salas maiores, comuns a duas ou mais unidades de enfermagem, ou no estar central, previsto no pavilhão de Recreação, Trabalho e Restaurante. Assim, os internados terão a possibilidade de realizar intercâmbios sociais variados, de acôrdo com seus desejos e sua classificação psiquiátrica. O pavilhão destinado a ambulatório e serviços auxiliares, comporta o serviço de triagem, uma série de consultórios, ser-

viço social, laboratórios, radiologia, fisioterapia, farmácia, etc. O pavilhão destinado à administração abriga a contabilidade e as dependências para o corpo clínico, como salas para a direção médica e de enfermagem, sala de reuniões, biblioteca, arquivo médico e apartamentos para o médico residente e estagiários. As várias funções são agrupadas de acôrdo com suas afinidades e dispostas no projeto de modo a se obter um esquema de circulação simples e claro, com percursos tanto quanto possível reduzidos. O acesso ao hospital, logo após trans-

posta a portaria, se divide numa rua principal e numa de serviço. A rua principal conduz a uma praça, da qual partem tôdas as ligações internas. Fazem frente para esta praça a administração, o auditório e o pavilhão de Recreação, Trabalho e Restaurante. Os visitantes serão encaminhados ao grande estar e à cantina dêste pavilhão. Só em casos especiais, quando autorizados, serão admitidos aos pavilhões de enfermarias e dormitórios dos pacientes.

Os pacientes, o pessoal médico e os funcionários, terão acesso pela entrada si-



Hospital Psiquiátrico em Araraquara, Estado de São Paulo, maquete.

tuada ao lado da administração, em cujo hall se encontra o serviço de informações e de admissão, o registro de presença dos médicos e o ponto dos funcionários. Junto ao mesmo hall estão os vestiários do pessoal médico e dos funcionários.

A rua de serviço, por sua vez, serve de acesso para o material e para o pessoal subalterno, fazendo as demais ligações necessárias, sempre pela periferia do conjunto, de modo a não interferir com a circulação interna de pedestres. O necrotério, com sua área de estacionamento, possui entrada externa própria, diretamente da via pública. A circulação inter-

na entre os vários pavilhões é feita através de passagens cobertas. O pavilhão dos Serviços Gerais foi localizado em posição central. A comida é distribuída por carros térmicos para as copas e refeitórios dos edifícios de hospitalização e para o pavilhão de Recreação, Trabalho e Restaurante, no qual estão situados o grande refeitório dos pacientes e o refeitório dos médicos. O refeitório do pessoal subalterno é localizado junto à cozinha.

Os pavilhões foram orientados segundo o eixo heliotérmico, de modo que todas as enfermarias e dormitórios recebem o

mesmo aquecimento solar. A ventilação é sempre cruzada e regulável. A área construída do conjunto é de 26.491 metros quadrados e o número de leitos é de cerca de 1.000, nos quais cerca de 650 são para casos crônicos.

Os edifícios previstos no plano são absolutamente singelos, com paredes de alvenaria e cobertura com telhas de fibrocimento ondulado. Nestas condições, a expressão plástica é obtida, sobretudo, pela disposição dos vários elementos do projeto, pela proporção e variedade de formas dos espaços livres e pelo estudo paisagístico do terreno.



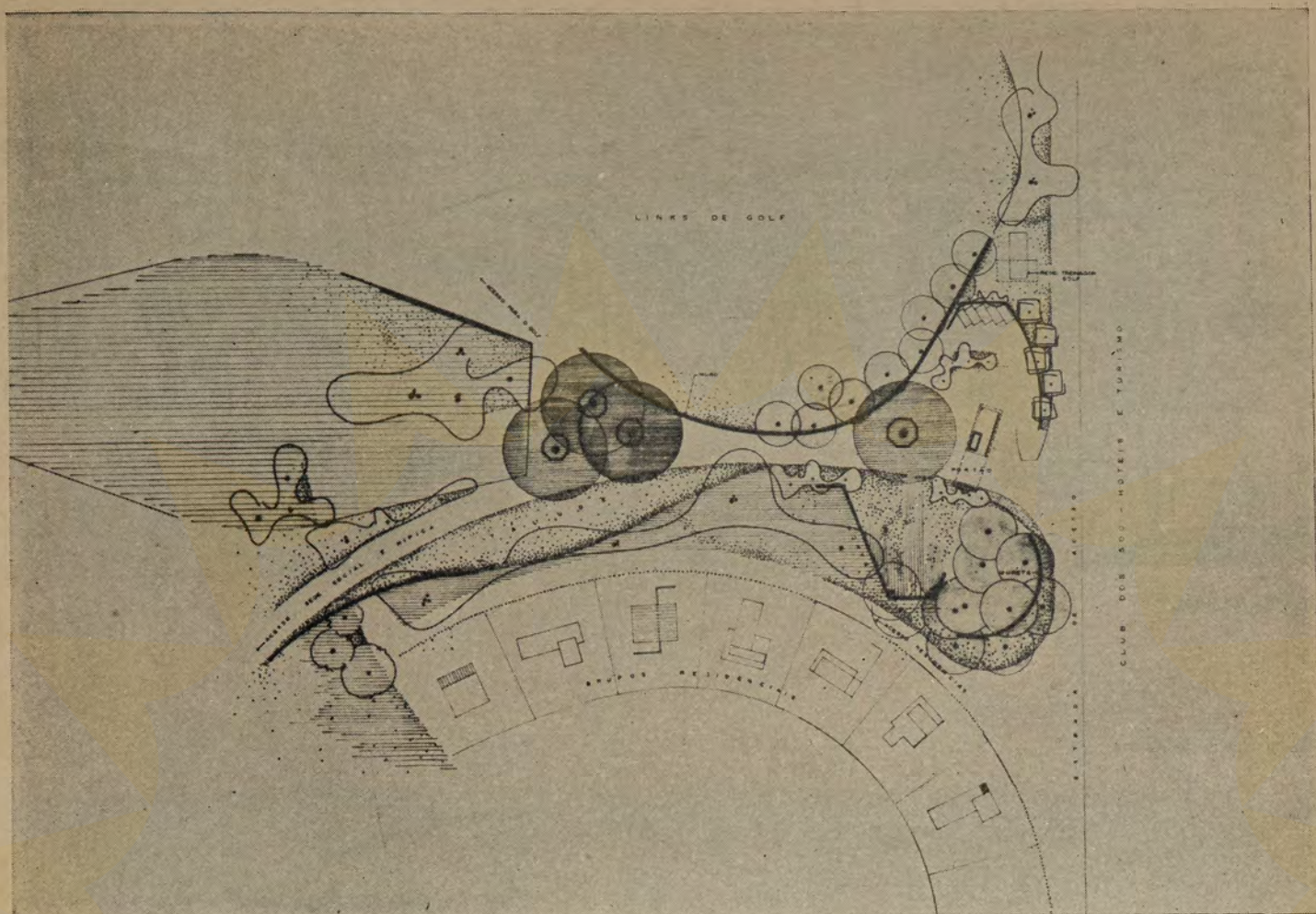
Planejamento Geral.

INTERNACIONAL GOLF CLUB / Paisagismo: Miranda Martinelli Magnoli; Arquitetura: Abelardo de Souza; Consultor: Amando Rossi, técnico em golf

PLANO GERAL

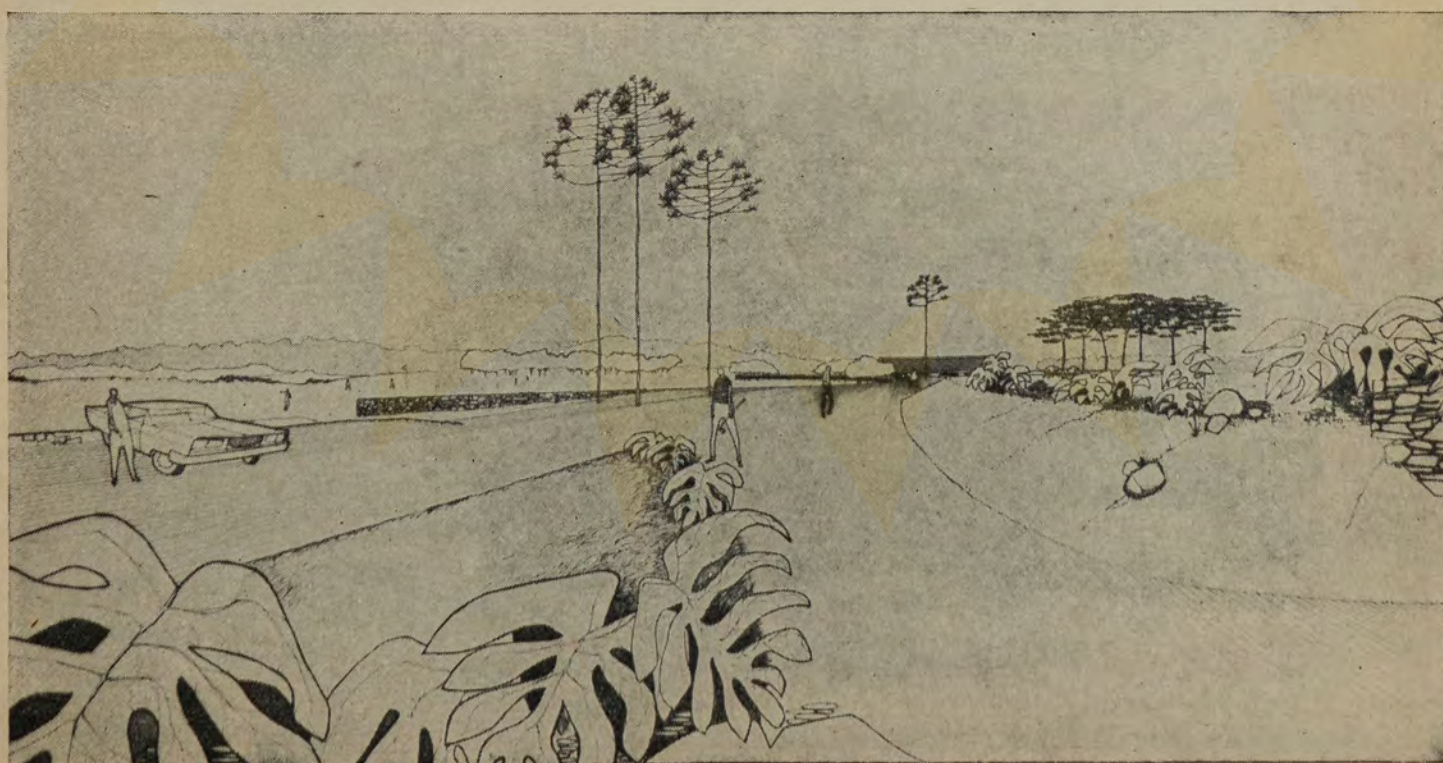
Em terreno acidentado foi proposto o planejamento de um clube de golf com 9 buracos, completado com sede social, departamento hípico, piscinas, bares, restaurantes, etc. O terreno está situado à margem da Via Dutra, junto ao Clube dos 500. Num caso de indispensável e estrita união paisagismo-arquitetura, o

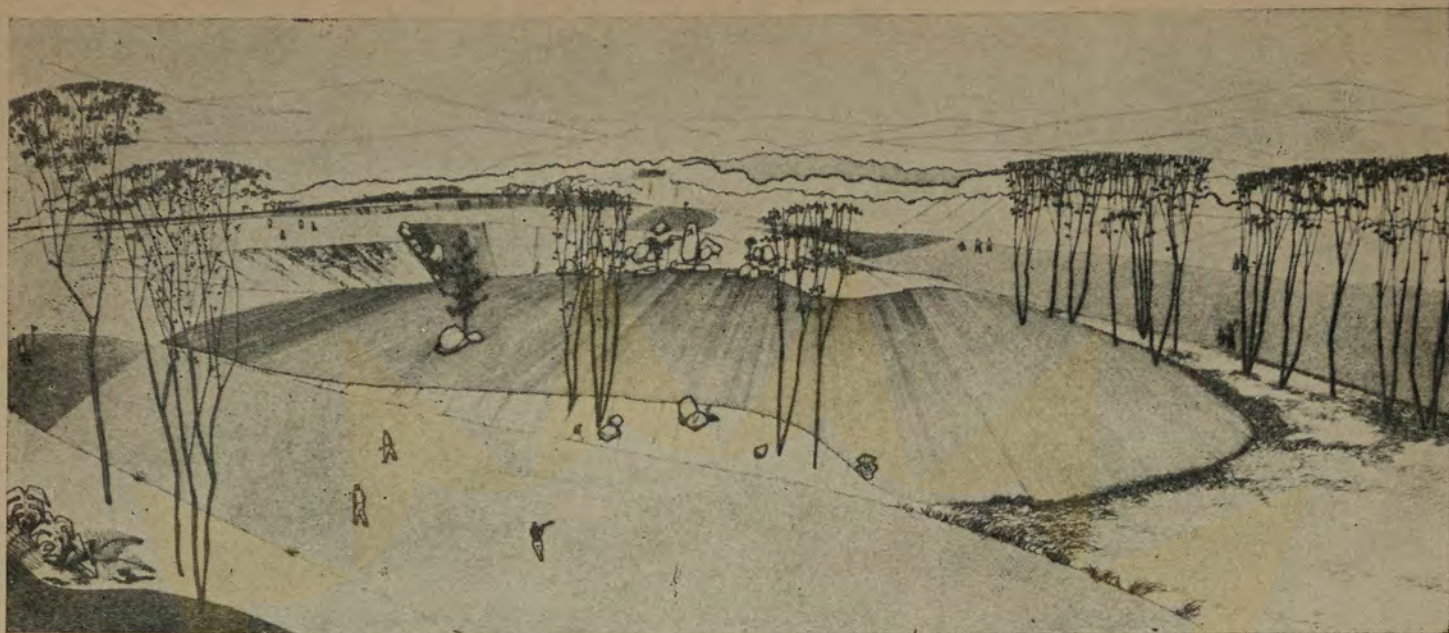
arq. Miranda M. Magnoli deu vasa à sua capacidade planejadora, quando tendo pela frente um terreno de tais dimensões, pleno de acidentes naturais mais os obstáculos normais e criados com o desenvolvimento do programa apresentado. Bosques, córregos que foram transformados em lagos, ajustes de elevações, enfim cuidado especial para conservação do panorama. Tudo, enfim, foi estudado e resolvido.



Entrada pela Rodovia Presidente Dutra.

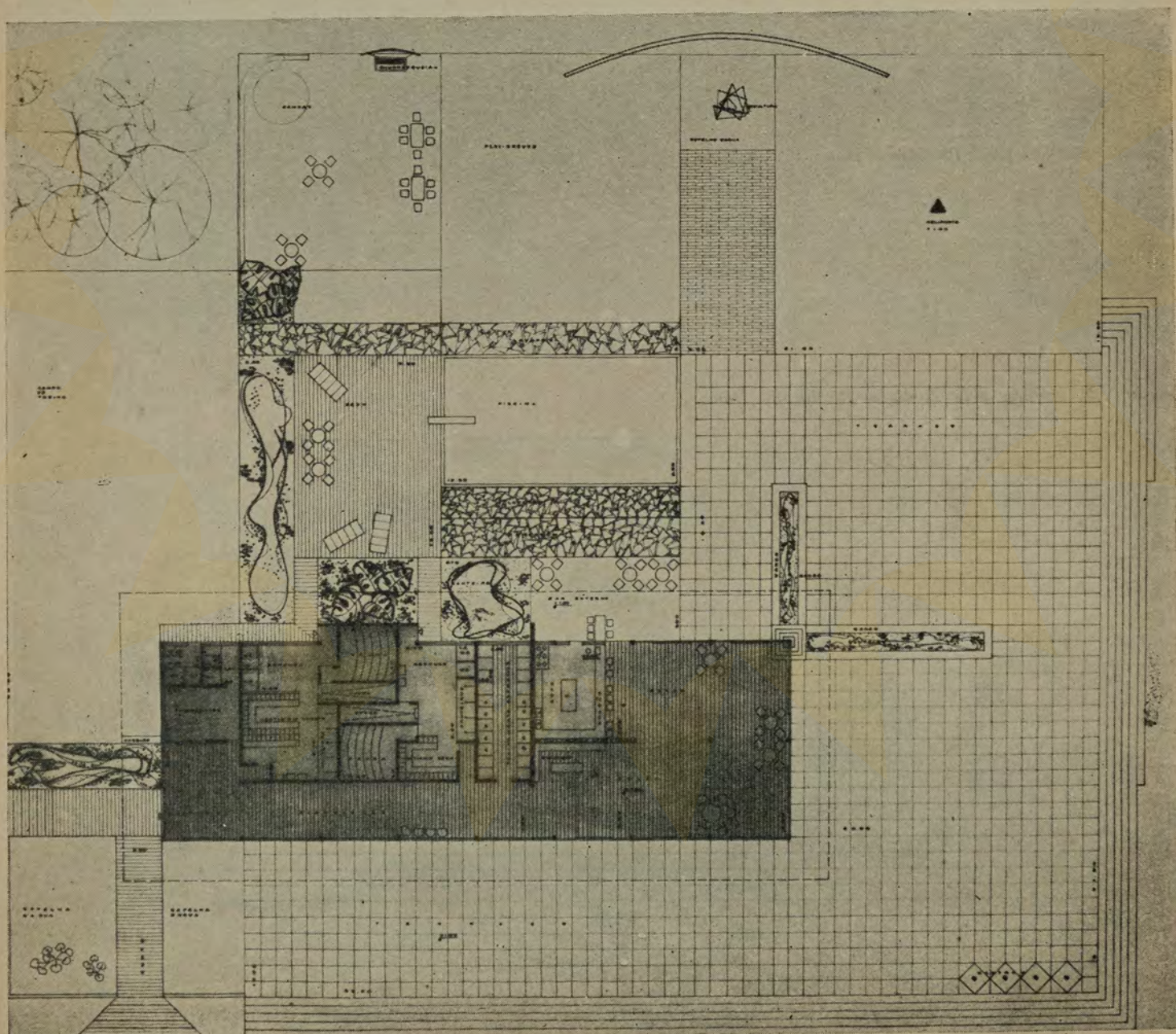
Jardim da entrada pela Rodovia Presidente Dutra.

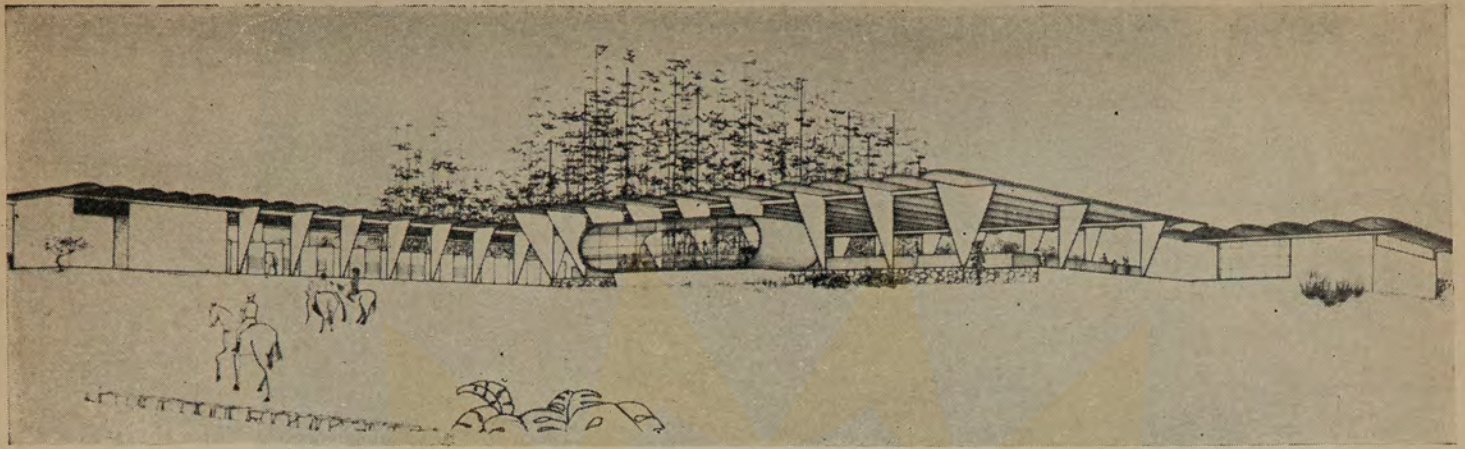




Jardim Japonês.

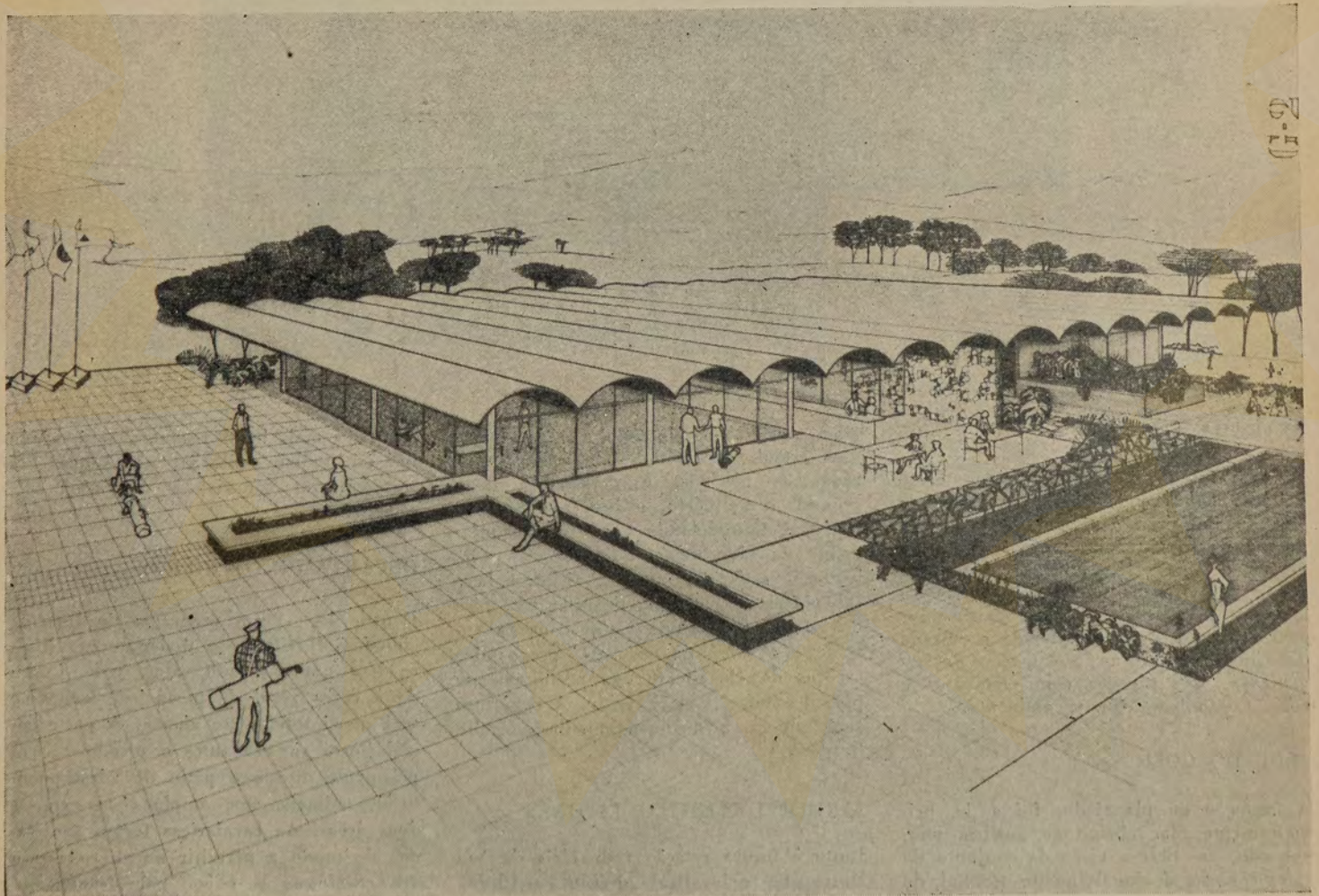
Planta da Sede Geral.

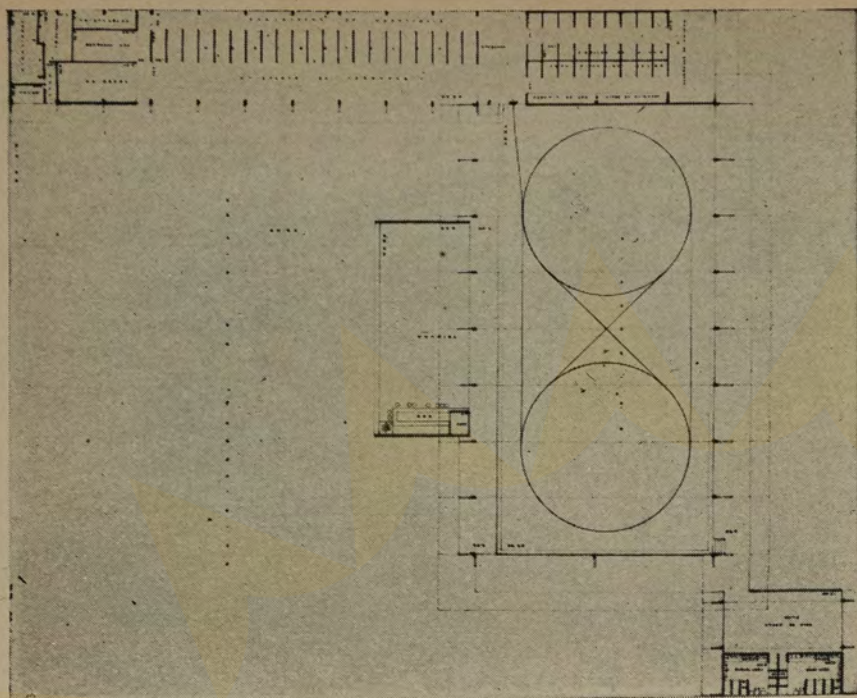




Sede Hípica. Perspectiva.

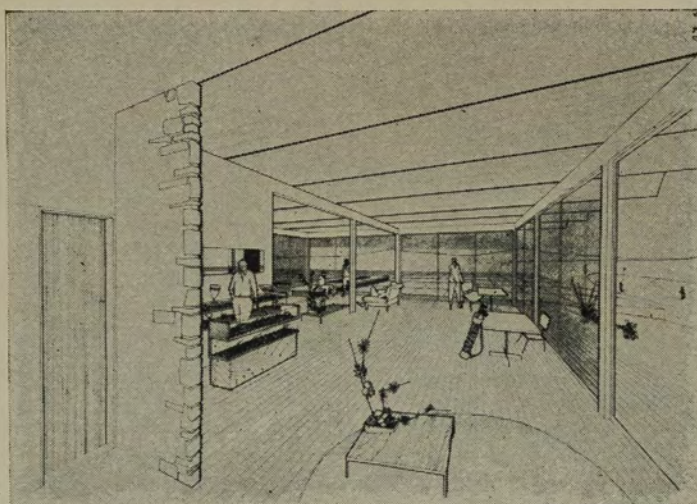
Sede Golf. Perspectiva.





Sede Hípica. Planta.

Sede Golf, Perspectiva interna.



ENTRADA

A topografia foi magnificamente aproveitada. Um grande muro foi planejado visando definir a entrada das sedes do golf e da hípica bem assim a parte do campo de jogo. Pisos tratados com seixos e pedrisco dão o sentido do roteiro entre os barrancos e taludes guarnecidos com folhagens coloridas. Desde a entrada do Clube nota-se a preocupação da organização dos espaços com elementos e côres casando-se com o ambiente.

SÉDE DO GOLF

A intenção do planejador foi a de, primeiramente, dar abrigo ao golfista sem, contudo, lhe tirar a visão de conjunto do campo e do desenvolvimento normal do

jogo. Assim, completando a séde, temos uma grande esplanada onde estão localizadas as piscinas, o solário, o playground, o helipôrto, o bar, a churrasqueira, etc.. Completando o edifício propriamente da séde temos todo o serviço de bar, os vestiários, salas de fisioterapia e sala de estar. Esta sala de estar terá piso de tábuas de gaviuna assim como a entrada e a saída da séde. Os pregos dos sapatos dos jogadores não permitem um piso de material mais rígido. A cobertura será em casca de concreto impermeabilizado.

JARDIM EM ESTILO JAPONÊS

Junto à futura estação rodoviária da Via Dutra que se localizará defronte o Clube,

num dos mais belos recantos, será criado um jardim em estilo japonês e que será tratado com material e vegetação adequados.

DEPARTAMENTO HÍPICO

Dentro do extenso programa do Internacional Golf Clube, o departamento hípico terá um marcante valor, pois, fugindo à regra geral de picadeiros fechados, será quase totalmente aberto. A parte social ficará situada entre o picadeiro propriamente dito e o pátio de adestramento de animais, com ampla vista para as duas áreas. As cavalariças foram projetadas de modo a permitir um livre acesso dos cavaleiros às baias, pela frente.



Catedral de Coventry. Pórtico da Catedral de São Miguel e antiga catedral.

FENIX EM COVENTRY / Rosa Maria Frontini Carless

Na noite de 14 de novembro de 1940, a antiquíssima catedral de Coventry, que se encontra numa cidade industrial do centro da Inglaterra, foi destruída por bombas alemãs.

No dia 23 de maio de 1962, a nova catedral foi consagrada com uma soleníssima cerimônia, recebendo as fervorosas aclamações da igreja e também dos laicos da Inglaterra. Essa catedral não somente revela o gênio arquitetônico de Basil Spence e focaliza muitas grandes obras de arte; mas também simboliza a crescente unidade das igrejas cristãs e a

reconciliação da Europa ocidental através das destruições da guerra.

Espiritualmente, a catedral carrega a missão de levar a igreja ao povo e de levar o povo a viver em harmonia entre si.

Tanto arquitetonicamente quanto sociologicamente, este é um edifício de profundos significados e do maior interesse.

Quando a catedral foi destruída, o povo de Coventry reagiu com aquele vivo senso de identidade nacional e ausência de orgulho de classe, tão característicos da Inglaterra do período da guerra.

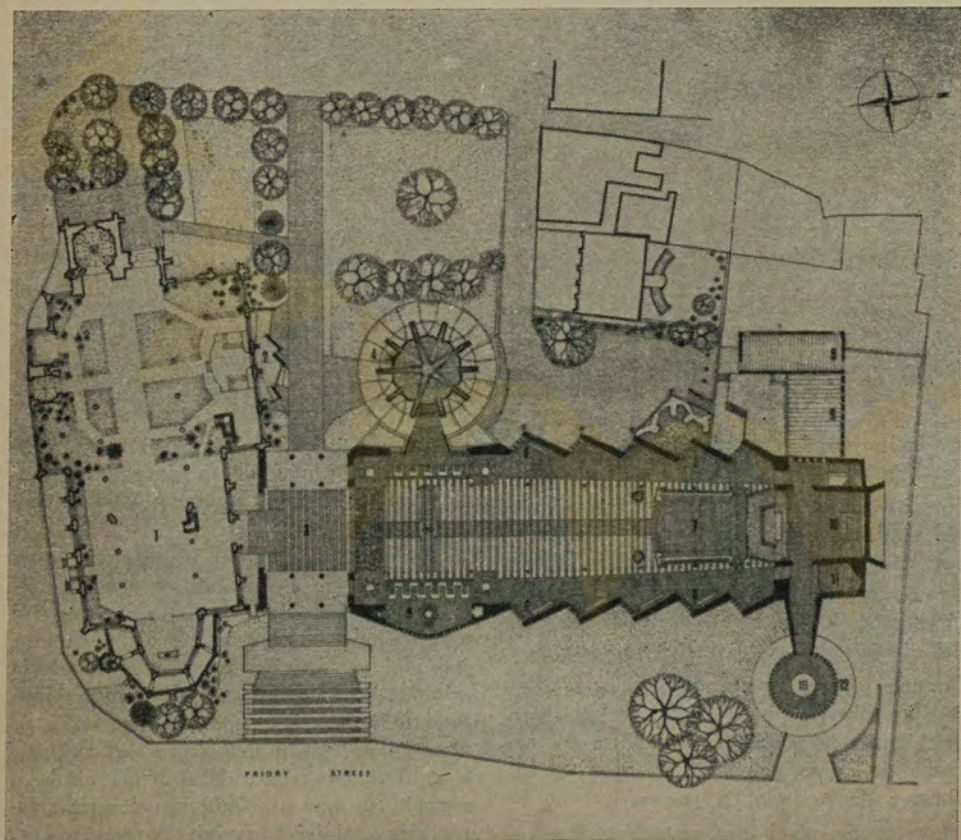
Eles estavam resolvidos a reconstruir a ca-

tedral no autêntico idioma do século 20 e fazê-lo o centro de arrojadas experiências em regeneração social e vida da comunidade.

A competição para o projeto da catedral deu-se em 1950. Mais de 200 arquitetos submeteram seus projetos. Spence foi o vencedor. Um especial traço de seu projeto foi de que a nova catedral devia erigir-se ao lado das ruínas da antiga (enquanto muitos dos outros concorrentes tinham planejado a demolição das ruínas). E sublinhando suas idéias havia ainda o conceito de que a arquitetura deveria crescer das condições sociais de seu tempo.

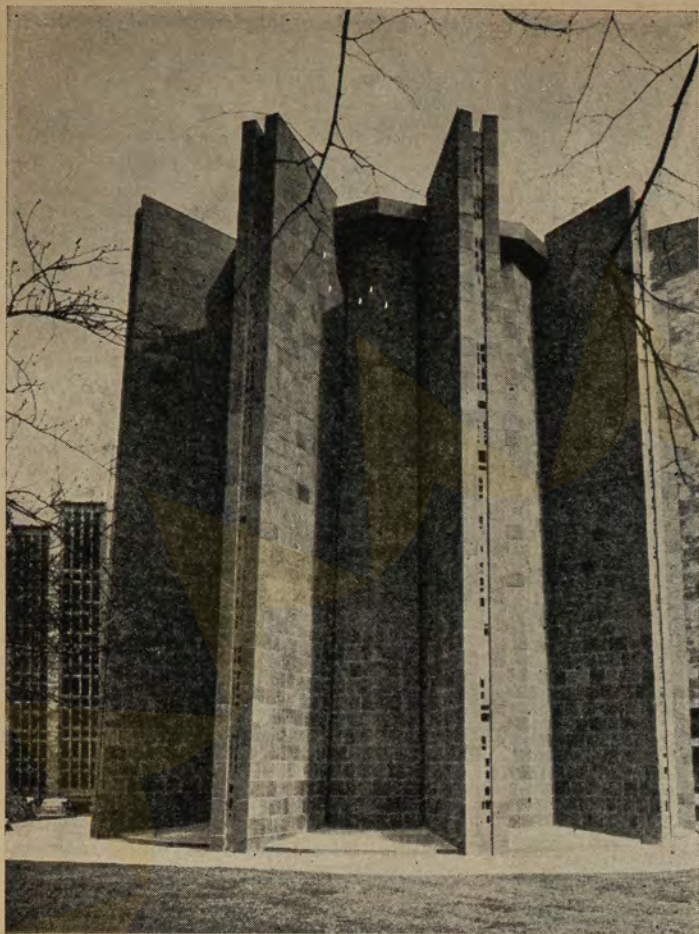


Entrada principal da Catedral de Coventry, lado leste.



A planta da Catedral de Coventry, Igreja de São Miguel.

- 1 — Ruínas da antiga Catedral.
- 2 — Livraria.
- 3 — Entrada, pórtico.
- 4 — Capela da União.
- 5 — Batistério.
- 6 — Tábuas das Palavras Sagradas.
- 7 — Púlpito.
- 8 — Apartamento do Sacristão.
- 9 — Refeitório.
- 10 — Capela de "Nossa Senhora".
- 11 — Capela "Cristo em Getsemane".
- 12 — Capela "Cristo Servidor".

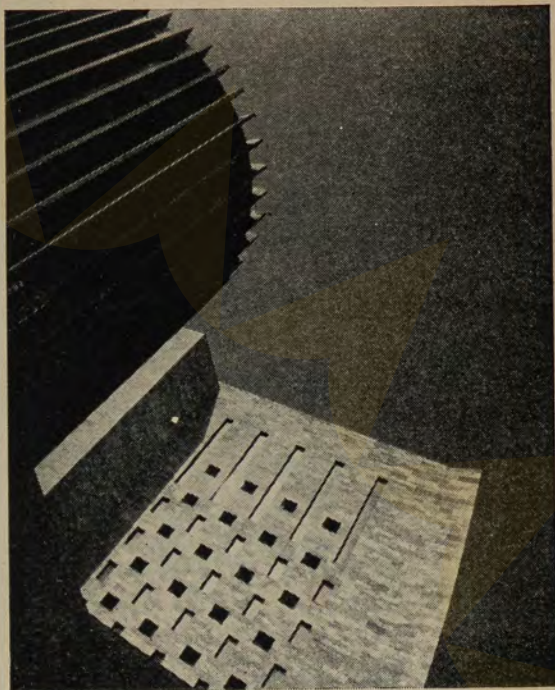


Catedral de Coventry. Capela da União.

Catedral de Coventry. Capela da Indústria.



Capela da Indústria, abside, parte externa.



EXTERIOR

A nova catedral faz face norte, com ângulos retos às ruínas da antiga que foi construída na orientação tradicional.

Suas paredes exteriores são de uma pedra rosada "Sandstone", cortadas de uma pedra do lugar, a mesma que há 400 anos atrás havia fornecido a pedra à velha catedral.

E as proporções do novo edifício são fielmente semelhantes aos da antiga.

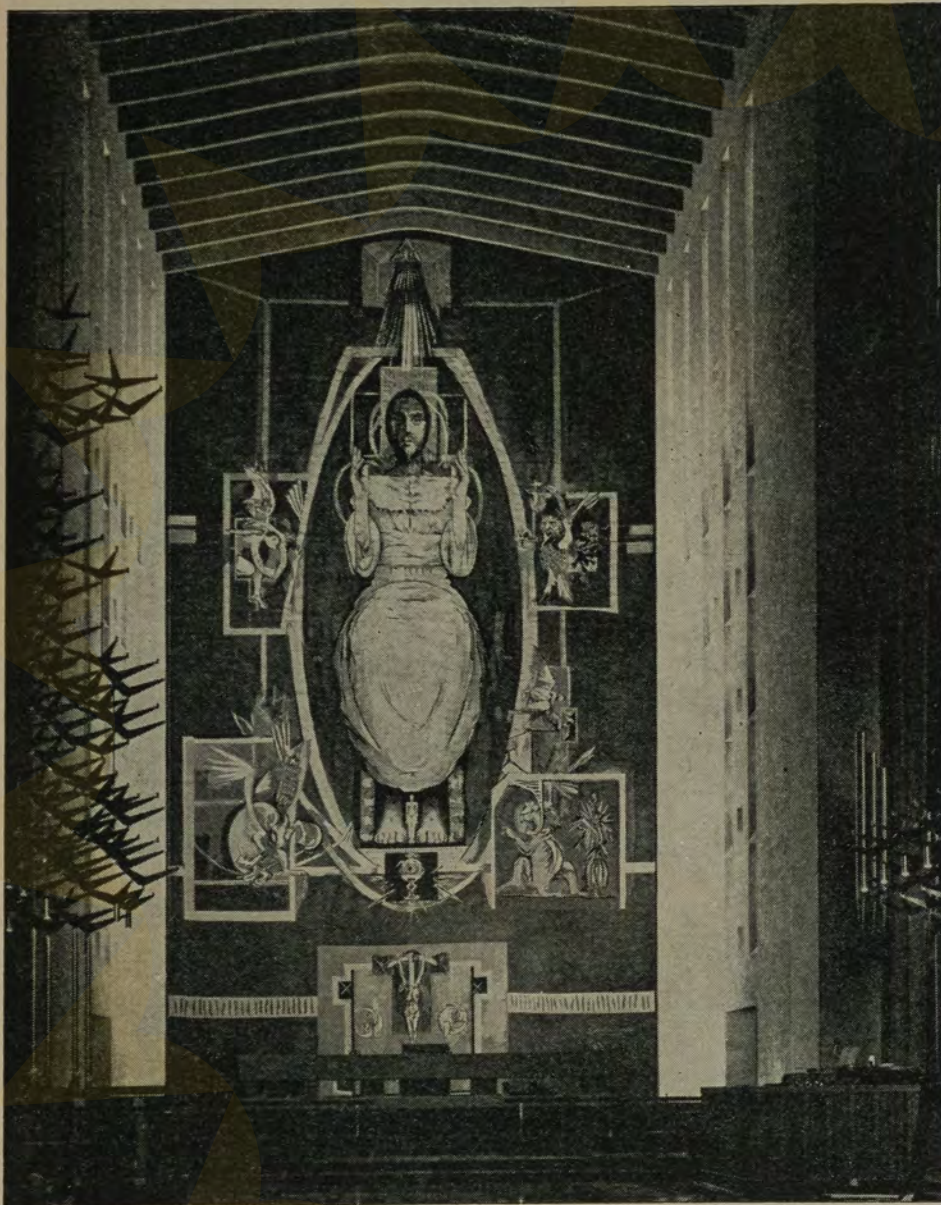
Assim o efeito é de contrastes harmonizantes, entre a torre de 90 metros da velha catedral, que sobreviveu ao bombardeio e o massivo volume do novo edifício. Guardando a entrada da catedral, suspenso de asas abertas, pisando um contorcido demônio, está o São Miguel de Epstein.

Essa escultura do padroeiro da catedral é 4 vezes o tamanho natural e não poderia ter sido melhor colocada, sob a estudada nudez do muro, conduzindo à catedral.

Epstein terminou essas esculturas pouco antes de morrer.

INTERIOR

O interior da catedral apresenta climas de contrastes, surpresa e uma combinação harmoniosa do novo e do tradicional. A ambição de Spence foi de fazer da catedral um "simples cofre de jóias, com muitas jóias dentro" e a maior e a mais resplandecente dessas iria ser o altar. Ele conseguiu brilhantemente.



A maior tapeçaria do mundo pendurada atrás do altar-mór, substitue o retábulo. Tem 3 metros de altura e representa "Cristo em Glória", com o Homem entre seus pés; em baixo, em cinza e preto, o "Cristo crucificado". Os painéis menores representam as bestas, mencionadas nas "Revelações"; embaixo, à direita, o leão e o vitelo, a besta com face de homem e uma águia voando. Desenho de Graham Sutherland, tecida na firma Pinton Frères em Aubusson, tendo sido necessários três anos para tecê-lo. O custo, cerca de 20.000 libras esterlinas, foi doação anônima de um morador de Coventry.

Um minucioso julgamento foi levado na escolha das matérias e das cores e seu uso em relação à queda da luz, seja natural ou artificial.

Simples muros, lisos erguem-se à uma altura de 25 metros e 14 esbeltas colunas de concreto reforçado, adelgaçando-se na ponta e descansando em pés de latão polido, suportam um elegante dossel abobadado, desenhado por Ove Arup e possuindo nervuras de concreto e prismas de lascas de madeira de abeto.

Esse dossel serve de proteção tanto para a acústica como para a luz artificial.

O único vitral que se vê logo ao entrar na catedral é o do batistério com os magníficos vidros coloridos de John Piper.

Esse vitral de 560 metros quadrados é uma sutil organizada composição abstrata em vivas cores, que sem dúvida é um dos mais belos da Europa. Mesmo num dia cinzento e chuvoso o vidro reluz de sol e suas cores cantam com vida.

A nave é dominada pela grande tapeçaria de Graham Sutherland, o "Cristo em Glória", que cobre a parede detrás do altar e leva os olhos a um climax de cor. O imenso icone central do Cristo sentado destaca-se levemente num campo verde esmeralda. A cabeça e os olhos são particularmente admiráveis.

A tapeçaria foi tecida na França numa aldeia de Aubusson por 10 artesãos, que nela trabalharam durante 4 anos.

Ao percorrer a nave em direção do altar, cinco pares de vitrais, que estão colocados em muros zig-zag, aparecem à vista. Esses vitrais que se elevam à uma altura de 21 metros são semi-abstratos em desenho e simbolizam o progresso do homem desde o nascimento até a morte e da morte à ressurreição e transfiguração.

PAINEL DE VIDRO

Olhando para trás, o visitante que entra na catedral, vê o grande painel de vidro que desce do teto para o piso. O painel se expande no fim sul da catedral e visivelmente une, como foi entendido, a nova catedral com as ruínas da antiga. A moldura do painel é de bronze e das mais delicadas proporções possíveis, de maneira a apresentar a mínima obstrução ao olho humano.

O painel ostenta decorações gravadas em vidro leitoso por John Hutton, representando santos e anjos, mas esses são talvez um dos detalhes de menor interesse.

AS 3 CAPELAS

Separadas da área principal da catedral, estão 3 capelas cada uma com sua função religiosa.

A finalidade da Capela da Unidade é a de dar um lugar de culto à todas as denominações da igreja cristã. Seu plano circular é na forma de 12 estrelas ponteadas simbolizando o nascimento de Jesus e, desde que a Unidade cristã é uma moderna cruzada, o teto é em forma de tenda de cruzado.



Catedral de Coventry. Detalhe da tapeçaria do altar-mór.

A luz se introduz através de vitrais com um desenho abstrato e através de faixas perpendiculares de vidro liso, ambos colocados em cada um dos 12 contrafortes. A capela da Indústria corresponde a capela do Grêmio da velha catedral. É dedicada à devoção de todos os trabalhadores industriais, quando se dirigem para as fábricas ou quando regressam.

Exceto por alguns bancos ao longo das paredes, não há mobília além de uma mesa de madeira e uma grande corôa de espinhos em metal suspensa pelo teto que foram feitos pelos aprendizes de Coventry.

A pequena Capela da Ressurreição é para a prece individual. É separada do resto da catedral por uma grade de ferro forjado na forma de uma corôa de espinhos, que foi desenhada por Spence e executada pelos técnicos do exército inglês.

DETALHES MENORES

Os detalhes do cenário da catedral são todos de excepcional qualidade. Entre os mais memoráveis estão a águia de bronze esculpida por Elizabeth Frink, os seis belos castiçais de pedra executados por Hans Coper, a fonte que é um bloco de pedra bruta vinda de Bethlem e as indumentárias do clero.

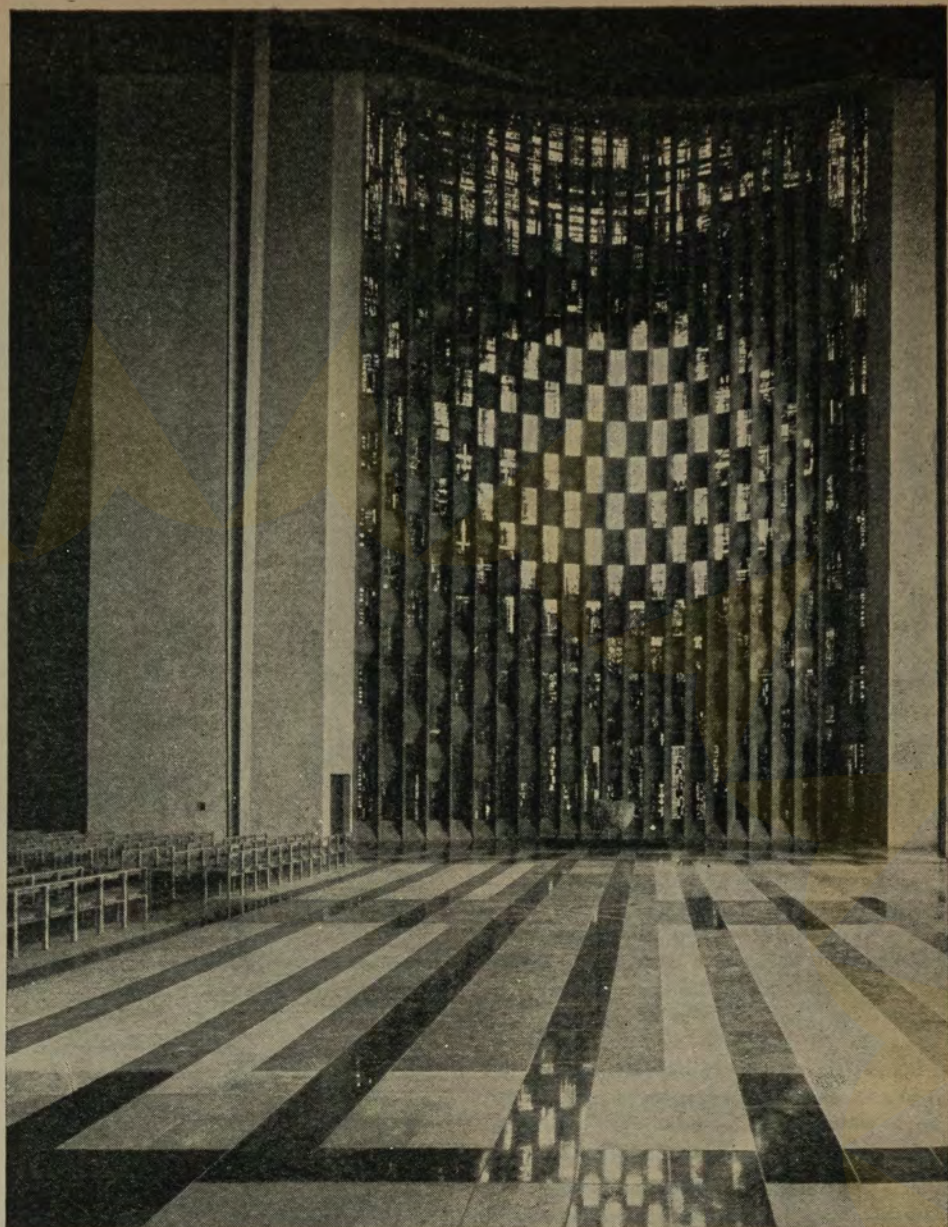
À luz do interior adiciona-se mais claro escuro, através do piso de mármore, que sendo alternadamente polido e opaco, quebra os reflexos e a luz colorida filtrada através das 10 janelas da nave.

Por toda parte nesta extraordinária construção está a combinação precisa de cada contribuição de arte ligada à sua função.

Há uma forte unidade de efeito no conjunto que resulta da inspiração que Basil Spence deu à cada um dos artistas e artesãos, que ele reuniu em torno dele para o trabalho de adoração da catedral.

Castiçais do altar e detalhe da tapeçaria.

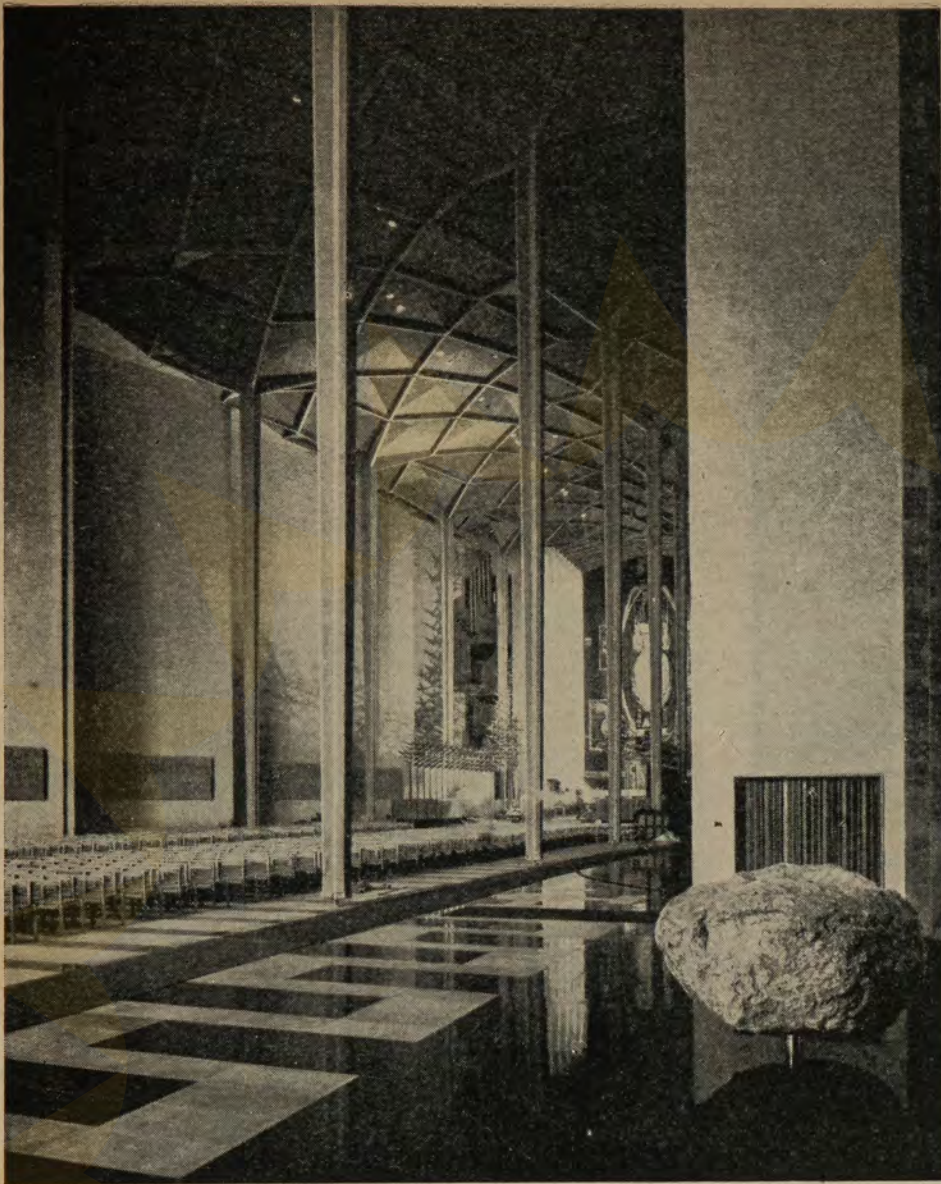




Catedral de Coventry. Janela tubular, com pia batismal.



Catedral de Coventry. Cadeiras da nave Central, desenhadas por Russel^s e equipe.



Vista da nave em direção do côro, com a pia batismal, de pedra da Palestina, ao lado direito, diante da grande janela do batistério. O trono do Bispo (ao centro no fundo) é construído em madeira de Afromosia de Ghana. Sete colunas dirigem-se em direção do teto, suportando-o.

Catedral de Coventry. Teto da abóbada.



FINANCIANDO O CUSTO

O custo da catedral incluindo os trabalhos de arte chegou a 1 milhão e meio de libras esterlinas.

Dessa soma, 1 milhão de libras foi doado pelo governo inglês, como compensação dos prejuízos de guerra da destruição da velha catedral.

O restante foi contribuído em dinheiro ou em trabalho por muitos milhares de pessoas.

Um doador anônimo deu generosamente 40.000 libras para cobrir o custo do bronze de Epstein e para a janela do batistério desenhada por Piper.

Outro deu 20.000 libras para a tapeçaria de Sutherland, enquanto outros pagaram pelos vitrais da nave, cada um custando 3.700 libras. Numa menor escala, todas as almofadas para os genuflexórios foram bordadas à mão gratuitamente. Cada uma das coristas de "My Fair Lady" bordou uma. E também foram oferecidas muitas doações de países estrangeiros.

O Colégio Canadense de Organistas contribuiu com 11.000 libras para custear o órgão. O governo da Alemanha Ocidental pagou 5.000 libras para as vidraças da Capela da Unidade e o dr. Adenauer fez um outro presente de 4.250 libras.

O assoalho de mosaicos da Capela da Unidade foi desenhado por um artista sueco, Einar Forseth, e doado pelo povo da Suécia.

CONCLUSÃO

Sociologicamente, a catedral é uma tentativa da Igreja Anglicana para restabelecer a fé de uma sociedade altamente industrializada.

Para esse propósito, o Bispo Bardsley e os seis padres que o assistem, formam uma equipe valiosa. Foram todos nomeados no mesmo dia, 3 anos antes da consagração. Eles consideram a catedral como base para sua missão desde os operários das fábricas (tratores e automóveis) da cidade e como um excelente ponto para as experiências com novas formas de crença e tantas atividades para a comunidade incluindo música e drama. Sucederão? Sómente o tempo poderá dizer. Mas presentemente a catedral, que foi planejada para acomodar 1200 pessoas, está agora recebendo congregações de 3000 até durante suas funções semanais. Durante os fins de semana há longas filas de gente esperando para ser admitida e para orar.

Em termos arquitetônicos, Coventry não é um edifício revolucionário, como poderiam ser, por exemplo, certas obras de Le Corbusier ou de Niemeyer.

A nota característica de seu arquiteto é a de ter tido uma inspiração conservadora e de ter procurado sempre que possível usar seu talento para emoldurar o trabalho dos outros.

E assim como disse um célebre crítico inglês: há um estilo do coração, como há um estilo da arquitetura, e o que nunca passará de moda é a modéstia cristã e a humildade com a qual Basil Spence, que poderia ter feito da catedral a "one — man affair" deu chances a outros — portanto maior mérito lhe é devido, por ter restaurado a arquitetura à sua antiga posição como mãe das artes.



Cadeira Chiavari, desenhada por Nando Bugelli e apresentada pela SAFFA.

Conjunto de móveis para escritório tipo "Trieste", apresentado pela SAFFA, Milano.



SALÃO DE MÓVEIS ITALIANO

Cadeira Trieste, desenhado por Nando Bugelli.



Na Feira de Trieste, recebeu menção especial o conjunto de móveis cuja origem é a conhecida cadeira desenhada pelo arquiteto Guilherme Ulrich, que recebeu o primeiro prêmio do Concurso Nacional da Feira de Trieste em 1961.

Apresentada por SAFFA numa grande variedade de modelos e completada por uma mesa seguindo a linha andorinha, as Cadeiras Trieste, atraíram um grande número de visitantes da exposição e especialmente representantes de grandes lojas de Paris, Colonia, Bruxelas e Amsterdã.

Dentro das linhas estabelecidas pela Cadeira Chiavari e pela Cadeira Trieste, desenhadas num estilo que é atual enquanto continua apegada à tradição italiana, representa mais um passo no desenvolvimento de cadeiras italianas. Muito interesse foi também dado a uma poltrona desmontável desenhada pelo arquiteto Nando Bugelli, que também foi apresentada pela SAFFA.

ATENTADO

Escrevendo em sua coluna no "Correio da Manhã", o colega Jaime Maurício, nos adverte que dois novos atentados à boa arquitetura do Rio de Janeiro, desta vez, como das outras, por órgão do governo estão sendo perpetrados.

"O Ministério da Aeronáutica (civil ou militar, nunca se sabe), responsável pelos aeroportos, autorizou ou está construindo ele mesmo um *acréscimo* na cobertura do edifício da Estação de Passageiros do Aeroporto Santos Dumont, um dos marcos da arquitetura contemporânea do país, projetada por MMM Roberto em 1944 e completada com um belíssimo jardim de Roberto Burle Marx. O tal *acréscimo* está sendo feito sem consulta aos autores do projeto, que certamente não autorizariam o mostrengo e encontrariam uma solução mais adequada às possíveis necessidades de espaço da Aeronáutica. Já não bastam os medonhos painéis que fizeram pintar no térreo. Querem destruir mais, arrasar completamente a estética do conjunto.

O mesmo Ministério, responsável pelo aeroporto do Galeão, ou responsável ao menos pela sua conservação (que é a pior do mundo) autorizou ou permitiu que algum débil mental destruísse o belo painel de Roberto Burle Marx, única nota alegre e civilizada naquele terrível restaurante do terraço, fazendo construir por cima uma barbáridade em cerâmica, que naturalmente trouxe algum lucro financeiro para o autor e seus patronos. Destruir um painel de um artista da sensibilidade e gabarito de Burle Marx, o único patrimônio do dito aeroporto, para unicamente dar alguns cruzeiros aos afilhados. Que desonestidade mais estúpida, senhores. No momento em que se procura dar ao Rio de Janeiro características verdadeiras de cidade-turismo, em que se procura envolver sua beleza natural com o melhor da criação arquitetônica brasileira, vemos as autoridades federais, através da Aeronáutica, essa mesma Aeronáutica que se diz tão amiga e solidária com o governador Carlos Lacerda, iniciar a destruição de alguns dos mais belos exemplos de arte e arquitetura da Guanabara.

Se não for sabotagem, é burrice ou grosseria. Esperemos que as autoridades ditas arquitetônicas,

os órgãos de classe de artistas e arquitetos, atualmente tão fortes e talvez por isso mesmo tão vagos e omissos, imitem o exemplo corajoso do Patrimônio Artístico e Histórico, do mestre Rodrigo Melo Franco de Andrade e venham a público denunciar e combater esses atentados. Afinal de contas, uma tomada de posição nesse sentido não irá prejudicar interesses de ninguém. Projetar e construir é indispensável, mas conservar não é desprezível. Ou será?"

CRIAÇÃO DA CARREIRA DE ARQUITETO NO FUNCIONALISMO PÚBLICO

O Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento de São Paulo, enviou ao governador do Estado uma representação nos seguintes termos:

Os arquitetos paulistas, entendendo que é do Estado a responsabilidade de dar condições para que os edifícios públicos apresentem um elevado padrão arquitetônico:

que a participação dos arquitetos na elaboração de projetos para o Estado constitui a condição indispensável para a correta solução dos edifícios, tanto nos seus aspectos técnicos e econômicos, como pelo conteúdo cultural que devam apresentar; que há a considerar a justa valorização dos profissionais de arquitetura nos quadros do funcionalismo estadual, medida esta indispensável para o progresso da arquitetura, para a atividade profissional do arquiteto e para a acumulação de experiência técnica dos organismos do Estado;

que do ponto de vista da solicitação de arquitetos para a realização de projetos para o Estado, torna-se necessária a adoção de critérios uniformes de contratação e remuneração por parte de todos os organismos do Estado;

propõem a Vossa Excelência: seja criada a carreira de arquiteto no funcionalismo estadual, quando condições para o progresso dessa atividade profissional no Serviço Público, atendendo às reivindicações salariais propostas pela Comissão de Revalorização das Carreiras Universitárias para os profissionais de formação universitária, funcionários do Estado;

sejam adotadas pelo Estado, como norma de trabalho para todos os organismos estaduais,

quando solicitarem o trabalho dos arquitetos, as condições da Tabela Básica de Honorários do Instituto de Arquitetos do Brasil como uma das medidas indispensáveis para o aperfeiçoamento das relações de trabalho entre os arquitetos e o Poder Público.

Aguardando o pronunciamento de Vossa Excelência, apresentamos-lhe os nossos protestos de elevada estima e distinta consideração.

Atenciosamente, Instituto de Arquitetos do Brasil — Departamento de São Paulo.

RETROSPECTIVA DO ARQ. REIDY

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, este monumento com que conta, hoje, a Guanabara, promoveu, recentemente, uma exposição dos trabalhos realizados, ao longo de quase três lustros de atividade o profissional, o arq. Afonso Eduardo Reidy, uma das glórias da arquitetura brasileira e, hoje, mundialmente, conhecido.

Na apresentação do catálogo da referida exposição, nosso companheiro Geraldo Ferraz, escreveu que Afonso Eduardo Reidy é de fato, por circunstâncias especiais que cruzaram sobre a sua formação, e, posteriormente, sobre a sua carreira, um dos arquitetos brasileiros predispostos à enquadração urbanística da arquitetura e, por outro lado, devotado à feição social da arquitetura e do urbanismo. Desta dupla constante observável ao longo de sua obra e de sua função, no meio técnico-profissional decorre a singularidade desse espírito, avesso às exhibições de vaidade, tão comuns, quanto devotado às soluções sempre adstritas à relevância do fato urbanístico e do fim social da arquitetura. Não que a outros deixe de ocorrer a incidência urbanístico-arquitetônica, nem, também, não se achem presentes às contingências do fato social mas, em Reidy, essas marcas assinaláveis de trabalho fundamentaram e fundamentam os seus projetos, todos estudados sob a rigorosa observância de tais condicionantes.

Importa a afirmação em se verificar sempre, na obra de Afonso Eduardo Reidy a exigência fundamental do social e do urbanístico. Sem dúvida, a formação que ele teve, de estudante, nos últimos anos do curso, par-

ticipando dos trabalhos do Plano Agache do Rio de Janeiro, colocaria para sempre em sua atenção de organizador do espaço, a constante urbanística. A implicação do social, certamente, ficou-lhe inerente a essa orientação, e a qualidade dos projetos que fez e dos quais participou, desde o Albergue da Boa Vontade aos conjuntos do Pedregulho e da Gávea, a sua longa permanência nos quadros do Departamento de Habitação Popular e na direção dos trabalhos do Plano da Cidade, haviam de incliná-lo a uma perseverante atuação em ambos os sentidos. Singularmente, Reidy não serviu à habitação particular, não foi solicitado pela construção privada, trabalhou sempre à margem da iniciativa suntuária e do quadro das injunções imobiliárias especulativas. Temos nele um caso exemplificativo do arquiteto socializador, mas, de maneira alguma, burocratizado ou oficializado. Nessa personalidade singularíssima de técnico dedicado às necessidades urbanísticas e sociais da outrora capital do País, encontramos uma coerência básica entre o pesquisador e o projetista, ambos sempre partindo dos dados da composição social e da consideração urbanística, para atingirem os seus fins na trama de uma arquitetura que não abre mão de suas características funcionais, em benefício de qualquer solicitação estética — o plasticismo da arquitetura de Afonso Eduardo Reidy emerge da sua concepção das formas sempre a serviço das razões mais amplas, que formaram o urbanista e o sociólogo, aplicado a soluções arquitetônicas. Se noutros casos a incidência ou a especificidade têm surgido, subordinando outros arquitetos à mesma orientação, e nem sempre é assim, e nem sempre a própria injunção arquitetônico-urbanística determina uma inteira subordinação ao social, com Reidy a questão não possui alternativa. A sua arquitetura se faz em relação estreita com o social e com o urbanístico. Buscamos frisar bem o fato para que não haja malentendidos de avaliação, porque nos parece muito claro que assim seja, através de uma observação bastante do que tem corporificado a conduta deste arquiteto, desde o concurso que começou dando ao Plano Agache e desde o primeiro projeto que formulou, com a colaboração de Gerson Pinheiro.

No caldeamento das origens, este carioca, nascido em Paris, de pai inglês e de avô irlandês, filho de uma brasileira de raízes italianas, apresenta-nos o resultado de múltiplas faces de um criador de formas, cada qual mais acentuada, nas suas aplicações, em denunciar o ritmo da função para que foi convocada, pela inteligência, pela imaginação e pela sensibilidade do artista, sob a autocrítica vigilante do urbanista e do analista social. Aquelas origens explicariam muita coisa; a impossibilidade e o sentido britânico de "service", o perseverante esforço nimbado de um cavalheirismo antigo, e, finalmente, o sentido sempre interveniente da plasticidade, que as faculdades de controle do arquiteto modelam na contensão exigente, cercadora de derramamentos e de inúteis expansividades.

ARQ. ABELARDO DE SOUZA

Comunica-nos o arq. Abelardo de Souza, a transferência de seus escritórios para a Rua Amaral Gurgel, 447, conj. 62, 6.º andar, com telefone de n.º 34-3159.

PRÊMIO A ARQUITETOS

Resultado do Concurso de Anteprojetos para a construção da sede de campo do Jockey Clube de São Paulo, a ser localizado em Campinas: 1.º prêmio, Sérgio Bernardes (Cr\$ 1.500.000,00); 2.º, Fábio Penteado e Ubirajara Giglioli (Cr\$ 600.000,00); 3.º, Rubens Carneiro Viana e Ricardo Sievers (Cr\$ 400.000,00); 4.º, Rodney Guaraldo, Luiz Godeth Filho e Roberto Gandolfi (Cr\$ 60.000,00), e 5.º, Eduardo Kneese de Mello, Joel Ramalho Jr., Sidney Oliveira, Fábio Canteiro e José Maria Pessoa (Cr\$ 60.000,00).

CONFERÊNCIA SOBRE ARQUITETURA EGÍPCIA

Relevante sucesso obteve a conferência do arquiteto egípcio Samir Youssef, dia 25 último no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Com a presença do Conselheiro Cultural da RAU, Adido de Imprensa, Secretário, Adido de Turismo, e Representante da Liga dos Estados Árabes, Diretores do Museu de Arte Moderna e numerosa assistência, focalizou o Sr. Youssef a arquitetura do Egito antigo, os templos das épocas cristã-copta e islâmica e, ainda, a arquitetura contemporânea do Cairo.



Dr. Alexandre Lenard, "Vila Ema", aquarela 1962.

Aqui estão dois extremos que... não se tocam.

Sim, porque enquanto sentimos a beleza e o bucolicismo da paisagem de uma pequena vila, com sua organização viária e planos tão bem aproveitados, com suas casas simples e sem artificios, por outro lado, vemos a gigantesca megalópolis, com seus arranha-céus quais tentáculos atirados para o alto, o formigueiro humano desenfreadamente, corre de um lado para outro, numa viva demonstração daquilo que Sócrates já advertia: Aqui não existe paz.

São Paulo, Fotografia de Alice Brill.





Liuba, Escultura.

LIUBA / José Geraldo Vieira

A escultora Liuba, de origem búlgara mas naturalizada brasileira, iniciou seus estudos plásticos em 1944 com Germaine Richier. Mas nem mesmo nos trabalhos com que participou do Salão de Outono e do Salão das Tulherias nos fins da década de 40 demonstrou a mínima influência da grande expressionista francesa. Cedo principiou a formular uma arte própria, de opção lúcida, conforme tivemos ensejo de acentuar quando de sua primeira exposição no Brasil, na Galeria Ambiente. Agora, antes de ir a Paris (conforme faz todos os anos, viagens essas que lhe facilitam visão periódica do movimento artístico mundial), Liuba expôs ainda aqui em São Paulo, na Galeria São Luís uma série de esculturas e desenhos. Gostaríamos, como lastro didático para a análise de sua arte autônoma, de estabelecer um balanço nas três ca-

racterísticas formas da escultura contemporânea, desde Henri Laurens e Brancusi para cá.

Considerando os fenômenos e os efeitos da repleção e do esvaziamento do espaço, admitimos de modo teórico e prático a existência de três modalidades: a escultura fechada, a escultura aberta e a escultura espacial.

Seriam peças típicas de escultura fechada as de Alberto Viani, Eugène Dodeigne, Francesco Somaini, Willy Anthoons, Martha Colvin, René Monney, Hans Aeschbacher, Antony Sochos, Johanes Burla, André Ramseyer, Vojin Bakic, Martha Pan e Elbert Weinberg, por exemplo (para nos atermos a unidades comumente reproduzidas em revistas).

Seriam peças típicas de escultura aberta aquelas que, sendo ainda maciças já não são mais inteiriças, emitem

saliências ou se expandem, sem que, contudo, tendam deveras para a fatura espacial, quase ôca, de esvaziamento predominante. Assim, seriam unidades abertas as de Henry Moore, Bushiro Mohri, Bruno Giorgi, Rodolf Hoflehner, Germaine Richier, Maria Martins, Lygia Clark, Giuliano Vangi, Alicia Penalba, Felícia Leirner, Marino Marini e Robert Adams.

Seriam peças típicas de escultura espacial as de Max Bill, Edoardo Villa, A. Calder, Ennio Iommi, Mary Vieira, Louis Leygue, Robert Mueller, Robert Howard, Keith Monroe, Walter Bodmer, Lardera e Delahaye. Entre nós Brecheret fez escultura fechada e aberta, Mário Cravo tem feito simultaneamente escultura fechada, aberta e espacial.

Há escultores de obras peremptoriamente maciças, como Wotruba. Outros, de obras exclusivamente abertas,



Duas esculturas de Liuba.





Duas esculturas de Liuba.



como Alicia Penalba. Outros categoricamente renitentes em escultura espacial, como Max Bill.

No caso de Liuba temos o exemplo raro do artista radicado no Brasil, mas que sistematicamente todos os anos vai à Europa, estando portanto em contato renovado com a obra de arte. Contudo, suas esculturas não são ecléticas quanto ao formal nem quanto ao esvaziamento e à repleção do espaço. Liuba caracteriza-se, como artista plástica, por uma constância pessoal de opção. Mas sua escultura, conquanto seja maciça, não é fechada, o que, aliás não subtende qualquer tendência para a modalidade espacial.

Ainda recentemente fez para a Igreja de São Domingos, nas Perdizes, a estátua de Nossa Senhora de Todos os Tempos, obviamente fechada, nitidamente maciça. Mas, seria uma encomenda que, embora não forçadamente tradicional, subentendia uma herança imagística. No atual acervo, exposto em setembro na Galeria São Luís, Liuba apresentou unidades maciças mas não fechadas, de modulação rítmica, de analogia zoomórfica e zootáxica, porém ainda abstratas ou pelo menos não substantivas no sentido anatômico. Mais protótipos e paradigmas do que exemplos duma suposta fauna intermediária.

Essência de massa ou, melhor dito, substância informe, ora em rotação, ora em centrifugação, às vezes em inércia. Produtos duma cosmogonia inventada. Objetivações difusas mas com saliências, reentrâncias, dicotomizações, relevos, vãos. Jamais, porém, lances avançando no espaço, ou se abrindo em formas vacuolizadas. Jamais fios, lâminas, zonas ocas.

Desenvoltura de vivências marítimas ou terrestres. Ou mesmo anfíbias. Jamais aladas. Nunca decorrentes de esquemas trigonométricos. Efusões de matéria, com o pendor rotundo dos filhotes de bichos. A quermessa orgânica da infância zoológica. Esculturas para rampas de parques, para superfícies de lagos, para tufo florais.

Tanto que seus desenhos têm um sentido que reforça as asserções acima aventadas. Tais desenhos, como casulos da primeira etapa morfológica, são sutis e tênues, quais faixas de envólucros retendo, no calor ainda das mãos, rolos de gaze e sêda. Ao passo que as suas esculturas quando já nuas seriam espécimes da transição vivencial do êxtase da coisa recém-criada para a cinética da curiosidade circunjazente.

Quem assistiu na II Bienal de São Paulo à exposição de Henri Laurens, por certo se lembrará da "Lua Nascente" e da "Sereia". A "Lua Nascente" era uma criança nua transpondo sôzinha uma sugestão de muro, da mesma forma que a lua ao emergir do horizonte. E por sua vez "A Sereia" dava a ilusão quase tátil duma ninfa emergindo das águas e se metamorfoseando em mulher, porém mantendo atributos mitológicos. Ora, as peças escultóricas de Liuba evoluem para essa morfologia tenra de luas minerais e de ninfas mitológicas, mesmo quando sua substância caracterize essências duma criação ontológica.



Djanira, "Carimã", óleo, 1962.

Djanira, "Moinho de Fubá", óleo, 1960.



A ARTE DE DJANIRA / José Roberto Teixeira Leite.

A visita quase diária aos quarenta e tantos quadros de Djanira expostos recentemente no Museu Nacional de Belas Artes, e a familiaridade com a pintura de Djanira, de tal visita oriunda, permitem-nos hoje avançar sobre a sua arte certos conceitos que não nos teriam ocorrido antes, quando, se já a apreciávamos e a tínhamos no rol dos mais altos valores da pintura nacional, ainda não nos detivéramos com olho crítico sobre a sua extensa produção.

Para que esse pequeno estudo intitulado **A arte de Djanira** não dê, a quem o ler, uma impressão errônea, diremos que se trata de uma análise, o mais pormenorizada possível, dos elementos constitutivos da pintura de Djanira: desenho, perspectiva linear, estrutura composicional, cor, perspectiva aérea, matéria, volume, atmosfera, à qual se acrescentou ainda uma tentativa de caracterização psicológica. Finalmente, situamos a arte de Djanira desde o ponto de vista do famoso binômio de Roger Fry: **sensibilidade e vitalidade**, porque o método do grande crítico de arte inglês pareceu-nos aqui, mais uma vez, perfeitamente frutífero.

Como Djanira não aprendeu a desenhar em nenhuma academia de belas artes, seu desenho corresponde inti-

mamente à sua personalidade. É um desenho que a artista se conquistou ano após ano, e que é tão típico de Djanira como sua assinatura. Desenho elementar, se o desejarem, mas acima de tudo extremamente sintético, fazendo uso de uma economia de recursos notável.

Cumprir, porém, no que respeita ao desenho na obra de Djanira, separar o mero esboço ou estudo de obras futuras — estudos que são centenas, e que atestam a operosidade da artista, — do desenho como elemento constitutivo da obra-de-arte, que, esse sim, interessa-nos no momento. É esse desenho é importantíssimo, na obra de Djanira, porque ela estrutura seus quadros pela linha, antes do que pela cor. Isso se pode verificar, por exemplo, na obra **Bumba meu Boi**, nº 16 da mostra no MNBA (óleo sobre tela, 1961: 0,70 x 1,97. Coleção Galeria Bonino), em que as espadas dos figurantes e, mais do que elas, as fitas coloridas que lhes caem da cabeça organizam o ritmo dominante do conjunto, apenas quebrado pela inserção da forma do Boi no primeiro plano. Djanira pouca importância concede à perspectiva linear, ao menos à perspectiva linear estribada em leis rigorosamente matemáticas. A medida em que recuam no plano, as formas que

pinta diminuem em tamanho, sem perder embora a nitidez de contornos. Aliás, o desprestígio da perspectiva, quer a linear, quer a cromática, é um dos atributos da pintura moderna, que abandonou deliberadamente os **trompe l'oeils** e os truques eruditos, para voltar à bidimensionalidade vigente na pintura anterior à Renascença.

Do ponto de vista da estruturação composicional, é curioso notar como, não raro, o que predomina na obra de Djanira é a organização do espaço do quadro mediante elementos verticais que se sucedem de tempos em tempos, num ritmo de intervalos iguais (**Bumba meu Boi** já citado, **Família do Cacique** da Coleção W. Arnhold, etc.). É lógico que tal predominância não é total, e uma das obras mais recentes e a nosso entender mais bem realizadas da artista — **Velas do Maranhão**, nº 38 da mostra do MNBA, painel de 0,80 x 4,00 para o vestibulo do navio **Princesa Leopoldina**, — faz uso de uma composição horizontal em que dois elementos triangulares se completam pela interpenetração.

A cor nos quadros de Djanira queda subordinada à cor natural, mas ainda assim pode-se falar numa **cor Djanira**. Esse é mesmo um dos segredos da artista, cujos dotes de colorista



Djanira, "Curral das Vacas", óleo, 1962.

sempre foram muito grandes. Pode-se ver, nos quadros de Parati, um mar cujo colorido nitidamente se diferencia do do mar de São Luiz do Maranhão por exemplo: Djanira aí se subordina ao real, mas transfigurando-o e lhe dando uma dimensão poética que anteriormente não tinha.

Ainda com respeito à cor cabem algumas observações: Djanira é econômica no emprego das cores (no painel **Indústria Automobilística** por exemplo, ela joga quase que exclusivamente com o azul, contraposto aos terras, mas de tal jogo de contrastes obtém uma impressão final multi-colorida); os tons frios dominam sua pintura, quer porque a sua temática assim o exige, quer porque correspondem melhor à sua personalidade; finalmente, a perspectiva cromática não lhe causa qualquer constrangimento ou preocupação (**Fazenda de Chá**, MAM do Rio de Janeiro, 1958).

Não está também entre as preocupações de Djanira dar, de cada forma que pinta, a ilusão da matéria que a constitui: assim, o aço da espada do figurante, no **Bumba meu boi**, não se diferencia em essência de sua carnção. Em certos momentos, porém, e decerto por instinto, Djanira dá, do que representa, a típica sensação física — como no quadro **Moinho de Fubá**, nº 17 no MNBA, em que a massa gosmenta e pegajosa do fubá manipulada pelo homem sentado apresenta-se inequivocamente a nossos olhos.

Mais importante, nesse capítulo da matéria, é mostrar como permanece Djanira fiel à pincelada lisa e unida, sem apelar para o **impasto** em nenhum momento. O toque de seu pincel, de resto, parece obedecer a uma só direção, e como que teima em se

conservar anônimo, contrariando assim a tendência quase geral, na atualidade, das pastas rotundas e sensuais postas em moda pela arte informal.

Também o volume não está entre as preocupações principais e básicas que informam a arte de Djanira: suas casas, seus personagens, os animais de seus quadros, não ostentam qualquer volume, porque a artista dispensa quase sempre o modelado, utilizando a cor sem sombras, a cor chata e plana. Essas formas coloridas de Djanira surgem a nosso olhar como colagens, como elementos afixados ao suporte, desenvolvendo-se num plano que, muito embora a pintora o deseje e o afirme tridimensional, tem todas as características do bidimensional. Do mesmo modo, a atmosfera parece estar ausente dos quadros de Djanira, não existindo entre as formas do primeiro e do último plano, por exemplo, qualquer espaço recriado. Tais formas se desenvolvem num ar rarefeito — o ar da pintura, muito mais que o real. Até aqui, o exame das várias componentes da arte de Djanira. Cumpre agora ver como Djanira lança mão dos meios técnicos descritos para retratar sua terra e seu povo num grau que até então se desconhecia. Tomba ela com isso no documental, no puramente jornalístico? — É claro que não, pois Djanira é antes de tudo pintora, e o que tem em mira não é propriamente reproduzir, mas recriar de acordo com uma poética toda sua.

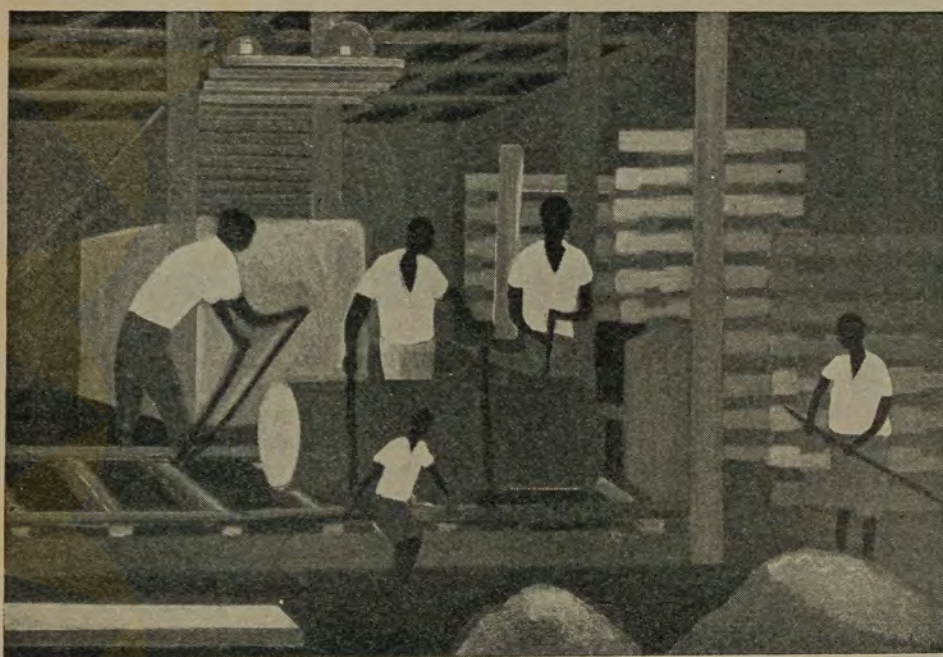
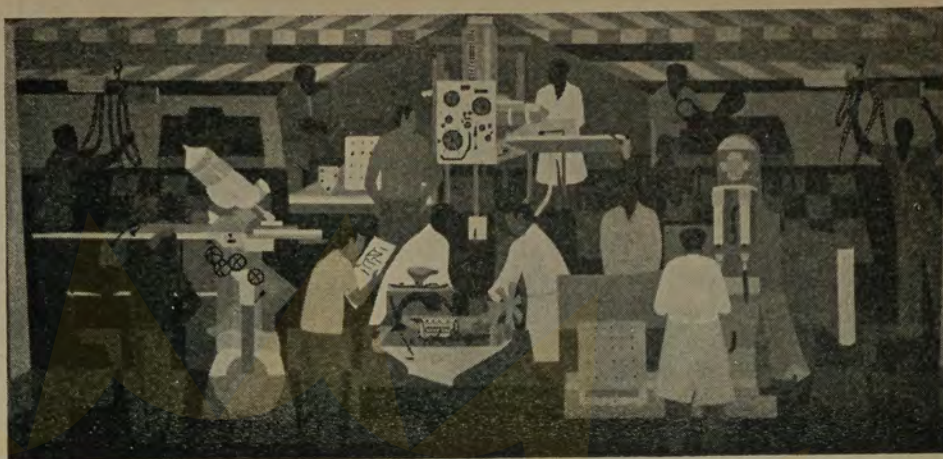
Também no domínio do decorativo vale a pena dizer que Djanira fez incursões coroadas de sucesso, talvez porque tenha compreendido melhor que qualquer outro pintor brasileiro do momento que a pintura pode ser decorativa sem deixar de ser, simplesmente, pintura. Os seis painéis que

efetuou esse ano para os navios recém-adquiridos pela Costeira são monumentos de pintura decorativista: Djanira viu que poderia, mesmo sem trair suas concepções estéticas, realizar uma série de pinturas de grandes dimensões que se destinassem a adornar um recanto de navio e a serem observadas por gente de toda espécie, de todas as categorias sociais.

Se utilizarmos agora, em relação à arte de Djanira, o binômio de Roger Fry, para quem toda verdadeira arte escudar-se-ia na sensibilidade e na vitalidade que acaso possuísse — e isso em qualquer fase histórica e em qualquer latitude, — veremos que Djanira é artista sensível ao extremo (veja-se, por exemplo, a sensibilidade do seu **Sobrado de Azulejos**, da Coleção Gilberto Assis Chateaubriand, ou de **Imaculada no Oratório**, da Coleção Leão Gondim de Oliveira), mas que essa sensibilidade não corresponde em termos rigorosamente iguais a uma vitalidade dada. Não quer isso dizer que a arte de Djanira não possua vitalidade — suas figuras têm vida, a mó de seus moinhos parece insuflada por não sabemos qual secreta energia, a capelinha do Padre Faria anima-se e ganha expressão em si mesma, — mas apenas que, em sua arte, a sensibilidade dominará, sempre, a vitalidade.

As figuras estáticas de Djanira (e tudo, na arte dessa pintora, parece transcorrer em silêncio, com o mínimo de movimento num máximo de intensidade) dominam, já hoje o sabemos, uma fase da arte brasileira. Não interessa filiar a artista a ismos ou tendências, ou lobrigar, nessa arte tão pura, tão pessoal, influências e afinidades: basta que digamos, como aliás escrevêramos no prefácio de sua

Djanira, "Indústria Automobilística". Painel para a escadaria do navio "Princesa Isabel", Óleo sobre tela, 1962.



Djanira, "Serraria de Dórmantes", Óleo, 1962.

mostra recentíssima no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, que "na arte de Djanira, talvez mais que na de qualquer outro artista brasileiro contemporâneo, é possível estudar o encontro harmônico entre o influxo internacional e o nacional da arte moderna: sua pintura aproveitou decerto a lição dos grandes mestres do século XX e de todos os séculos, mas se nutriu sempre daquele elemento brasileiro tão flagrante em seus quadros, não tanto temática como espiritualmente".

DJANIRA — Dados Biográficos

Nascida em 1914 nos cafezais de São Paulo, na Cidade de Avaré, criança começou a conhecer os Estados do Sul do Brasil, acompanhando o pai cirurgião dentista itinerante. É filha única de europeu com índio. Os avós paternos, austriacos, estabeleceram os primeiros colégios na cidadezinha de Avaré, onde são considerados pioneiros da educação. Viagens constantes pelo interior, o contacto com a gente

humilde e a estada em um sanatório marcaram a primeira fase de sua vida. Foi no sanatório de São José dos Campos que se interessou pela arte. Exercia a profissão de modista, quando se dedicou ao desenho como simples amadora e veio a conhecer o pintor Emeric Marcier, que lhe ensinou os rudimentos da pintura. Esta aprendizagem demora somente cinco meses. É considerada autodidata.

Em 1942, faz seu aparecimento de pintura no Salão Nacional de Belas Artes. Seu primeiro envio de trabalhos para o estrangeiro foi em 1943, participando da mostra Pintores Brasileiros na Grã-Bretanha, sendo os seus quadros adquiridos. No mesmo ano, a primeira exposição individual na Associação Brasileira de Imprensa. A partir desta época, estimulada pelo reconhecimento crítico de suas atividades artísticas, dedica-se inteiramente à pintura. Em 1944, é premiada com Medalha de Bronze no Salão Nacional e em 1945 expõe individualmente na New School for Social Research, em New York. Também a convite, expõe

na Galeria da Pan American Union, em Washington. Ambas exposições suscitam críticas que realçam suas qualidades de colorista e a temática singela. Expõe trabalhos que retratam crianças, circos e marginais das grandes cidades de New York e Rio de Janeiro. Paisagens e grupos de uma população cosmopolita que mais tarde serão substituídos pelos homens do trabalho e do campo brasileiro.

Participa em 1946 da Exposição Internacional da Unesco, no Museu de Arte Moderna de Paris, sendo seus quadros adquiridos por colecionadores. De regresso ao Brasil realiza duas exposições individuais em 1948: no Ministério da Educação (Rio de Janeiro) e no Studio Lina Bó Bardi (Arte Palma) em São Paulo, assegurando em definitivo sua posição de proeminência no panorama histórico da arte brasileira. A Medalha de Prata do Salão Nacional lhe é concedida em 1949, ano em que também expõe individualmente no Museu Imperial de Petrópolis e obtém no Salão do Distrito Federal a Grande Medalha de Bronze. Ex-



Djanira, "Petrobrás". Painel para a escadaria do navio "Princesa Isabel", Óleo sobre tela, 1962.



Djanira, "Ritual das Índias Canelas". Óleo sobre tela, 1962.

positora do Salão Paulista de Arte Moderna é laureada com Medalha de Ouro em 1950. Em 1951 expõe individualmente em Salvador, Bahia, a convite da Secretaria de Educação. Em 1952 obtém o Prêmio de Viagem ao País no Salão Nacional de Arte Moderna e o Prêmio Ipase no Salão de Naturezas Mortas. Viagem a União Soviética em 1953. Viagem ao Chile e longa excursão pelo planalto central brasileiro, 1954. No ano seguinte participa da Exposição dos Artistas Bra-

sileiros em Paris, e tem a autorga do Primeiro Prêmio de Pintura no Salão do Cristo Negro. Em 1956, Prêmio de Aquisição no Salão Paulista; Prêmio Diário de Notícias do Salão Nacional; e participa da Exposição Modernos Brasileiros em Neuchâtel (Suíça), e no Uruguai. No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro realiza em 1958 a sua grande Exposição Retrospectiva, e é escolhida para representar o conjunto brasileiro no Guggenheim International Award. Também expõe

retrospectivamente em São Paulo, na Galeria das Folhas. Participa em 1959-60 da Exposição de Arte Brasileira em Munique, Viena e Utrecht. Integra a mostra "30 Anos de Pintura Brasileira" na Galeria Maawaiana. Convidada para a II Bienal Interamericana do México. Participa da Exposição Inaugural da Galeria Bonino, Rio de Janeiro, em 1960. Foi incluída na "Current Biography, Who's News and Why", de Janeiro de 1961, em New York.



Frans Post, "Paisagem Pernambucana".



Elyseu D'Angelo Visconti, "No verão".



Nicolas Antoine Taunay, "Retrato de Adriano Taunay".



Victor Meirelles de Lima, "Rua do Desterro".

TRÊS SÉCULOS E MEIO DE PINTURA NO BRASIL

A Reitoria da Universidade de Minas Gerais decidiu organizar em seu novo e moderníssimo prédio na Cidade Universitária uma série de exposições de alta categoria. Inaugura a tempo-

rada um conjunto pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, seleção feita por seu diretor o crítico José Roberto Teixeira Leite, e pelo conservador daquela instituição,

o prof. Donato Queirós. Trata-se dum lote avaliado em quarenta milhões de cruzeiros, e tem inclusive finalidade didática, devido ao seu sentido retrospectivo e histórico. De fato lhe cabe



Rodolfo Amoedo, "Retrato de Senhora".



Elyseu D'Angelo Visconti, "Auto-retrato".

bem a designação de "Três Séculos e Meio de Pintura no Brasil".

Consta de telas de Frans Post, Debret, Antoine Taunay, Simplicio de Sá, Manuel de Araujo Pôrto Alegre, José Correia Lima, Agostinho José da Mota, Victor Meireles de Lima, Zeferino da Costa, Pedro Américo de Figueiredo, Décio Rodrigues Vilares, Jerônimo José Teles Junior, Modesto Bracos, Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, Pedro Weingartner, Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli, João Batista da Costa, Rafael Frederico, Oscar Pereira da Silva, João Batista Castagneto, Antônio Rafael Pinto Bandeira, Rosalvo Ribeiro, Artur Timóteo da Costa, Alfredo Andersen, Elyseu Visconti e Henrique Cavaleiro. Cumpre ressaltar que no Brasil apenas existem oito telas de Frans Post, e que o Museu Nacional de Belas Artes possui somente três telas de Debret.

Os insígnies artistas, acima citados, já por si configuram vários períodos: a escola holandesa, a escola francesa, a escola portuguesa, os artistas brasileiros do século XVIII e do século XIX.

Tivemos o ensejo de ver, na II Bienal, todos os trabalhos de Frans Post. "Paisagem de Pernambuco", "Paisagem da Paraíba", "Interior de Pernambuco", "Vista dum Engenho de

Açúcar", "Uma Fazenda em Pernambuco" e mais três paisagens nortestinas.

Gostariamos que a Reitoria da UMG complementasse esta sua primeira exposição inaugurando ainda este ano outra com unidades de Johann Moritz Rugendas e Thomas Ender.

O tão apreciado João Batista Castagneto, que pintava muito em tampas de caixas de charutos, disseminou excelentes marinhas até 1900, quando morreu; mas há telas suas de tamanho médio no MNBA, tais como "Praia de Santa Luzia" e "Pedras a Beira-Mar". Sabe-se que em alguns trabalhos ele assinava apenas Castagneto e em outros J. B. Castagneto. Telas também sempre muito pequenas são as de Antônio Rafael Pinto Bandeira, pintor brasileiro injustamente esquecido, fez quase sempre vistas do Rio e de Niterói, e que se acham repartidas pelo Museu Nacional de Belas Artes e pelo Museu Antônio Parreiras. Seria interessante juntar numa única exposição as telas referentes à baía de Guanabara, um dos testes mais constantes dos paisagistas estrangeiros e nacionais, desde o período romântico até o período proto-impressionista. Mormente as unidades de Domingos Garcia e Vasquez, Hipólito

Boaventura Caron e Agostinho da Mota.

Devem ser levadas no devido aprêço as telas de paisagens urbanas cariocas de Victor Meireles, tais como "O Morro de Santo Antônio", "O Largo do Rocio", "O Morro do Castelo", "O Morro do Senado", "Exterior da Candelária". E adicionalmente cumpre lembrar Antônio Parreiras e João Batista da Costa. Os trabalhos do primeiro, que não se dispersaram em coleções particulares, se acham uns no museu de Niterói que tem o seu nome e os demais no MNBA.

Sem dúvida Elyseu Visconti, que estudou com Victor Meireles, José Maria Medeiros, Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli foi o nosso maior pintor da sua época dentro duma orientação toda ela impressionista quer no temário quer na técnica. Percebe-se que se influenciou pelo pontilhismo divisionista de Seurat, assim como se percebe que a sua fase chamada de Teresópolis se assemelhava muito aos processos plásticos de Pizzarro. As coleções da viúva Visconti, de Afonso Visconti e de Tobias Visconti dispõem de telas de todos os seus períodos, o que facilitariam, numa retrospectiva (como a realizada na II Bienal com 35 telas) desde 98 até 44, quando o artista faleceu, um estudo bem didático de sua evolução.



Alice Brill, Cidade de Figueira, Paraná, Guache, 1962.

Figueira (Paraná).

AS CIDADES ANTIGAS NOS GUACHES DE ALICE BRILL

Os artistas incoercivelmente figurativos, mesmos os de pauta neo-realista, não podem indispor-se com os abstratos expressionistas ou líricos, nem com os informais tachistas, e muito menos com os concretistas.

Porque as pesquisas de textura e cromatismo, de matéria e de trigonometria que os não figurativos levam a-vante só ajudam os recursos técnicos dos figurativos.

A única discórdia séria é a figura, a analogia direta. O acadêmico, hoje em dia, diz respeito apenas à temática — ao retrato, à paisagem, à repetição sediciosa da fatura, da composição.

Porém, complexados com a ausência de figurativos nas Bienais, os artistas da objetividade procuram modernizar-se paradoxalmente tomando como testes temas antigos, do passado. Já vimos os casos do Salvador e de Ouro Preto, tentando tudo quanto é desenhista, gravador, aquarelista, etc.. Agora é a vez da cidade de Parati, por enquanto ainda colonialmente fluminense porém ansiosa para ser paulista, para pertencer à faixa litorânea vicentina. Temos a pintura "à plat" de Djanira; temos a pintura expressionista de Frank Schaeffer; ambas autofagando as ruínas urbanas de Parati. E temos ainda os guaches de Alice Brill. Esta artista, que também é fotógrafa, já assimilou as texturas e matérias dos expressionistas abstratos; já se familiarizou com os escarlates de cádmio, os amarelos de cobalto, os verdes de cromo, as lacas de garança, os terras de Siena Queimados, as aureolinas e as alizarinas, seus guaches já adquiriram transparências, já revestem bem os arcabouços gráficos. Só falta a artista não insistir na objetividade direta. Cumpre-lhe metamorfosear planos, focalizar ângulos, enfim deformar em expressividade e em sensibilização os temas. Ama o casario, os sobrados, como Djanira e Schaeffer. Tem-nos à sua disposição plástica na orla fluminense, e já principia a dar-lhe semântica e sintaxe própria, conforme se depreende dos seus últimos trabalhos.

Alice Brill, Angra dos Reis, Guache, 1962.





Alice Brill, Composição "Cidade Antiga", Guache, 1962.



Alice Brill, Composição "Cidade Antiga", Guache, 1962.

Alice Brill, "Queimando o Judas", (Sabado de Aleluia em Figueira, Est. do Paraná), Guache, 1962.





Fernando Odriozola, Desenho.

FERNANDO ODRIOZOLA

Na pauta da evolução gráfica de Fernando Odriozola há uma clave constante, a do barroco espanhol, e escalas predominantes de arabescos e pigmentos.

A temática ou é ecológica, de chão e de povo, de costumes e de estações, ou é lírica, em desdobramento onírico, quase de delírio imagístico.

Cumprе observar em qualquer desenho ou em qualquer gravura de Fernando Odriozola a predominância zootáxica sôbre a constante antropomórfica. Isto é, imperam bichos de textura alada, com suas garras medievais de enfeites de gárgulas e tapeçarias, de símbolos de heráldica e de capitulares de antifonários; e imperam quadrupedes da meseta castelhana, os touros inspiradores de Picasso e herdeiros da fôrça gnômica dos Minotauros. Uns touros para torneios, justas e carreiras em grande estilo, valentes e possantes bichos ajaesados de arabescos, cogalduras, mantas, centelhas, labaredas e demais insígnias do ritual da morte.

Fernando Odriozola, Desenho.





Fernando Odriozola, Desenho.

O sentido de beleza, sentido feérico de poema cromático e linear dos desenhos e das gravuras de Odriozola emana da configuração nitidamente gráfica, como valor genérico e como complementação ornamental. As linhas que englobam massas corporais encerram forças e energias vitais em estado livre ou potencial. No pássaro, no cavalo, por exemplo. E os arabescos que pontilham as linhas de remate orgânico dão arrogância briosa, classe exdrúxula, imantando assim o suporte como num cartão de tapeçaria certos efeitos surrealistas e cromáticos conferindo episódios histórico e insígne ao mapa branco das paredes. Pelos atributos técnicos e poéticos aqui especificados nos desenhos e nas gravuras de Fernando Odriozola se conclui que sua arte pessoal, orgânica-mente ibérica, ecológica, transcende quase sempre da fixação testemunhal pelo acréscimo de mistérios estéticos que a sensibilidade do artista usa como remate de sétimo dia à sua criação de matéria e atmosfera, de substância e fogo.

J.G.V.

Fernando Odriozola, Desenho.



Velasquez, Retrato do Conde de Olivares.



Ticiano, Retrato de Madruzzo.

ANIVERSÁRIO DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO

O Museu de Arte de São Paulo completou 15 anos de existência no dia 2 de outubro. Comemorando a data, diretores e mantenedores daquela entidade realizaram uma sessão informal dedicada a críticos e artistas. Horácio Lafer, diretor presidente do Museu de Arte, recordou a atuação de Assis Chateaubriand no que respeita às artes plásticas no Brasil, pormenorizando de que forma o grande jornalista organizou o acervo da entidade da rua 7 de abril; suscitando entre as grandes famílias brasileiras generosa emulação. Dêsse estímulo adveio uma pinacoteca de arte que se diferencia das demais do mundo inteiro por seu sentido ativo, de função humanística, educacional e artesanal. Pois além de englobar como matriz obras-primas de italianos primitivos do século XIV, e como exemplos de escolas várias unidades do Impressionismo francês,

se acha inteiramente em dia com a arte contemporânea universal, é um centro de interesse permanente no desenvolvimento da vida artística nacional, precursor que foi de outras entidades homólogas, tanto em São Paulo mesmo, como no Rio, em Belo Horizonte, no Salvador, etc.

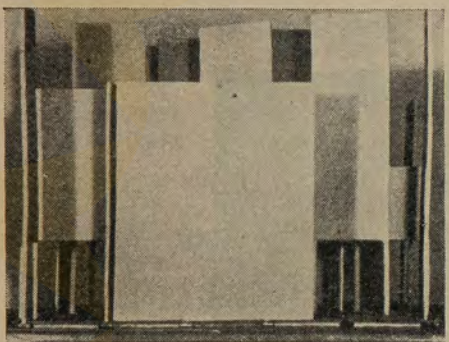
Museu de arte antiga e contemporânea, primeiro se arraigou no maior centro econômico, social e industrial do país, para depois emitir por exceção uma ala itinerante através de países donde exatamente provinha a parte mais espetacular do seu acervo. E, assim, os museus europeus mataram saudades de Memling, Holbein, Bosch, Cranach, Ticiano, El Greco, Rubens, Frans Hals, Zurbaran e Velasquez. Museus europeus mataram saudades de Reynolds, Gainsborough, Fragonard, Ingres, Corot, Delacroix, Courbet, Goya. Museus mundiais ma-

taram saudades de Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Daumier, Bonnard, Toulouse-Lautrec, Monet, Renoir, Modigliani, Soutine; Matisse e Picasso.

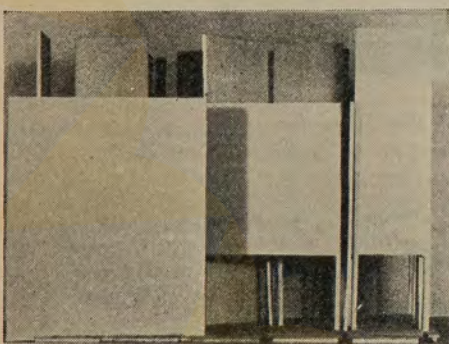
O acervo itinerante regressou à sua sede oficial, após dar uma visão ao mundo da qualidade de museu que também nós tínhamos aqui em São Paulo e responsável historicamente por todos o desenvolvimento artístico brasileiro. E, uma vez se reintegrando nos salões da rua 7 de abril, o acervo se dividiu a bem dizer em dois lotes à sombra de duas árvores: o grande plátano de Soutine e o grande pinheiro de Cézanne. Nada mais característico do temperamento e da inteligência de Assis Chateaubriand: os arroubos que empolgam o grande plátano e o grande pinheiro, e que nem mesmo a serenidade de Cézanne conseguiu domar. E' nessa linha de forças de imantação que vive e atua o Museu de Arte de São Paulo.



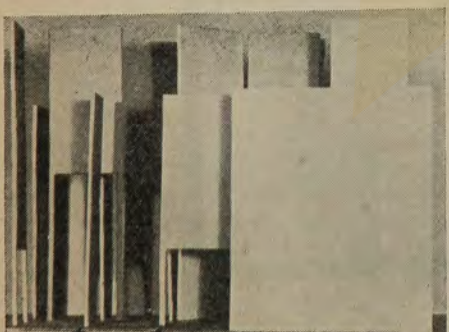
Hélio Oiticica, "Núcleo Médio n.º 4", móvel maquete. Vista U, posição 1: Em violetas claro e avermelhados. O espectador entra no núcleo e move as placas, mudando constantemente a posição das mesmas.



Hélio Oiticica, "Núcleo Médio n.º 4", móvel maquete. Vista U, posição 2.



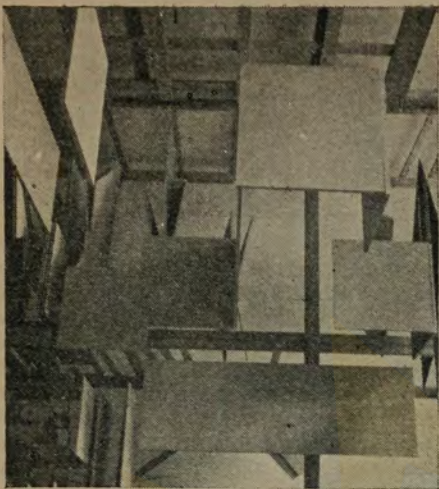
Hélio Oiticica, "Núcleo Médio n.º 4", móvel, maquete. Vista U, posição 3.



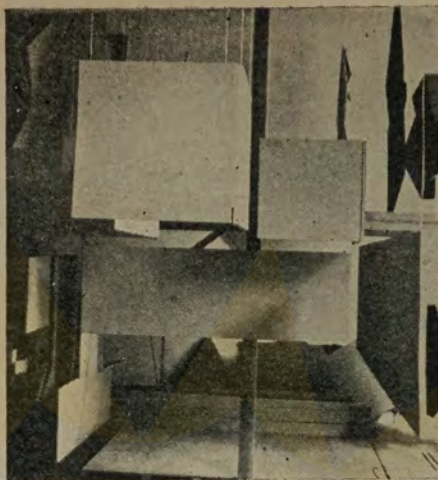
Hélio Oiticica, "Núcleo Médio n.º 4", móvel maquete. Vista U, posição 4.

Esta série de fotos dão a visão de 4 posições vistas de um mesmo ângulo (vista U).

Tôda a minha transição do quadro para o espaço começou em 1959. Havia eu então chegado ao uso de poucas côres, ao branco principalmente, com duas côres diferenciadas ou até os trabalhos em que usava uma só côr, pintada em uma ou duas direções. Isto, a meu ver, não significava somente uma depuração extrema, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se, aí, o conceito de tempo. Tudo o que era antes fundo, ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; a côr quer manifestar-se íntegra e absoluta nessa estrutura quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou à limitação da própria extremidade do quadro. Paralelamente segue-se a própria ruptura da forma retangular do quadro. Nas "Invenções", que são placas quadradas e aderem ao muro (30 cm. de lado), a côr aparece num só tom. O problema estrutural da côr apresenta-se por superposições; seria a verticalidade da côr no espaço, e sua estruturação de superposição. A côr expressa aqui o ato único, a duração que pulsa nas extremidades do quadro, que por sua vez se fecha em si mesmo e se recusa a pertencer ao muro ou a se transformar em relêvo. Há então na última camada, a que está exposta à visão, uma influência das camadas posteriores, que se sucedem por baixo. Aqui creio que descobri, para mim, a técnica que se transforma em expressão, a integração das duas, o que será importante futuramente. Vem então o princípio: "tôda arte verdadeira não separa a técnica da expressão; a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isso não é algo artificial que se "aprende" e é adaptado a uma expressão, mas está indissolúvelmente ligada à mesma". É pois a técnica também de ordem física, sensível e transcendental. A côr, que começa a agir pelas suas propriedades físicas, passa ao campo do sensível pela primeira interferência do artista, mas só atinge o campo da arte, ou seja da expressão, quando o seu sentido está ligado a um pensamento ou a uma idéia, ou a uma atitude, que não aparece aqui conceitualmente, mas que se expressa; sua ordem, pode-se dizer então, é puramente transcendental. O que digo, ou chamo de "uma grande ordem da côr", não é a sua formulação analítica em bases puramente físicas ou psíquicas, mas a interrelação dessas duas com o que quer a côr expressar, pois tem ela que estar ligada ou a uma dialética ou a um fio de pensamentos e idéias intuitivas para atingir o seu máximo objetivo, que é a expressão. Considero esta fase da máxima importância em relação ao que se segue, e sem sua compreensão creio que se torna difícil a compreensão da dialética da expressão.



O atelier de Hélio Oiticica. Ângulo do "Núcleo Médio", n.º 1, em detalhe.

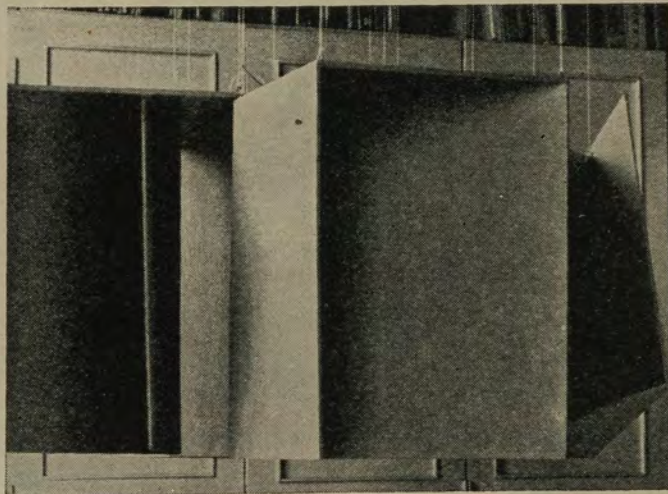
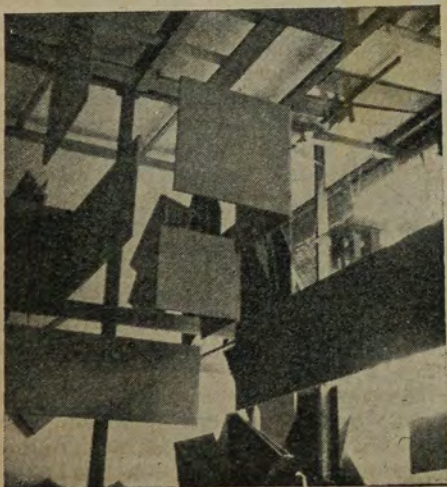


Outra vista do ateliê de Hélio Oiticica, vendo-se o "Núcleo Médio n.º 1", em outro ângulo, mas também em detalhe pois que as outras placas estão escondidas.



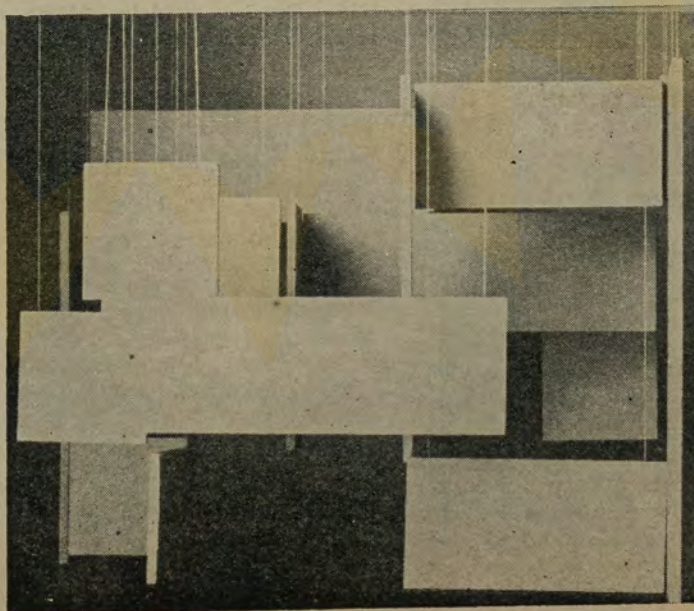
Um detalhe de um "penetrável". As placas se movem, permitindo a entrada do espectador.

Vista do ateliê de Hélio Oiticica, vendo-se em primeiro plano o "Núcleo Médio n.º 1", em laranjas e amarelo escuro que aparece em detalhe.



Hélio Oitica, "Núcleo Pequeno n.º 1". Em amarelos, rosa e laranja. 1960-1962.

Hélio Oiticica, "Núcleo Médio n.º 3", maquete, em amarelos e esverdeados. No tamanho real, permite a entrada do espectador por entre as placas.



riência a que denomino como **estruturas côr no espaço e no tempo**.

A chegada à côr única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido de tempo. Já não quero o **suporte do quadro**, um campo "a priori" onde se desenvolva o "ato de pintar", mas que a própria estrutura dêse ato se dê no espaço e no tempo. A mudança não é só dos meios mas da própria concepção da pintura como tal; é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estruturas-côr no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente. Dessa nova posição e atitude foi que nasceram os "Núcleos" e os "Penetráveis", duas concepções diferentes mas dentro de um mesmo desenvolvimento. Antes de chegar ao **núcleo** e ao **penetrável**, compus uma série que se constituía já dos elementos dessas duas concepções, mas ainda concentrados numa peça só suspensa no espaço. Esta série é não só a primeira no espaço, mas também a primeira a manifestar os fundamentos conceituais, plásticos e espirituais do núcleo e do penetrável.

O **núcleo**, que em geral consiste numa variedade de placas de côr que se organizam no espaço tridimensional (às vezes até em número de 26), permite a visão da obra no espaço (elemento) e no tempo (também elemento). O espectador gira a sua volta, penetra mesmo dentro do seu campo de ação. A visão estática da obra, de um ponto só, não a revelará em totalidade; é uma visão instável a sua; melhor dizendo uma **visão cíclica**. Já nos núcleos mais recentes o espectador movimentava essas placas (penduradas no seu teto), modificando a posição das mesmas. A visão da côr, "visão" aqui no seu sentido completo: físico, psíquico e espiritual, se desenrola como um complexo fio (**desenvolvimento nuclear da côr**), cheia de virtualidades. A primeira vista o que chamo de desenvolvimento nuclear da côr pode parecer, e o é em certo sentido, uma tentativa de trabalhar somente no sentido da côr tonal, mas na verdade situa-se em outro plano muito diferente do problema da côr. Pelo fato de partir desse desenvolvimento de um determinado tom de côr e evoluir até outro, sem pulos, a passagem de um tom para o outro se dá de maneira muito sutil, em nuances. A pintura tonal, em todas as épocas, tratava de reduzir a plasticidade da côr para um tom com pequenas variações; seria assim uma amenização dos contrastes para integrar toda a estrutura num clima de serenidade; não se tratava propriamente dito de "harmonização da côr", se bem que não a excluísse, é claro. O desenvolvimento nuclear que procuro não é a tentativa de "amenizar" os contrastes, se bem que o faça em certo sentido, mas de **movimentar virtualmente** a côr, em sua estrutura mesma, já que para mim a dinamização da côr pelos contrastes se acha esgotada no momento, como a juxtaposição de dissonantes ou a juxtaposição de complementares. O desen-

volvimento nuclear antes de ser "dinamização da côr" é a sua **duração** no espaço e no tempo. É a volta ao **núcleo da côr**, que começa na procura da sua luminosidade intrínseca, virtual, interior, até o seu movimento do mais estático para a duração; como se ela pulsasse de dentro do seu núcleo e se desenvolvesse. Não se trata, pois, de problema de côr tonal propriamente dito, mas por seu caráter de indeterminação (que também preside muitas vezes o problema de côr tonal), de uma busca dessa "dimensão infinita" da côr, em interrelação com a estrutura, o espaço e o tempo. O problema além de novo no sentido plástico, procura também e principalmente, se firmar no sentido puramente transcendental de si mesmo. Se tomo, p. ex., um tom qualquer de amarelo claro e o desenvolvo para mais escuro de passagem, até o seu esverdeamento, sem chegar ao verde, não faço somente um desenvolvimento literal linear da côr, como, além do movimento estrutural de que falei, indico determinadas direções, que seriam como se fossem pontos de fuga da côr em relação a si mesma: há um subir e descer de intensidade, um vai e vem de movimento, evidentemente diretamente ligado à estrutura da obra, pois a côr não é por si independente. Seria não só pulsação ótica, mas uma realização de aspirações indeterminadas que só aí posso exprimir. Não o conseguiria pela palavra escrita ou oral, nem através de outro meio plástico qualquer. Não se trata também só do sentido psicológico desse movimento interior, como a sua realização e o diálogo que se estabelece entre o espectador e a obra. É uma realização existencial no mais elevado sentido da palavra. Essa contraposição que faz o diálogo é que mantém a vitalidade da obra e a sua comunicação expressiva.

No **penetrável**, decididamente, a relação entre o espectador e a estrutura-côr se dá numa integração completa, pois que virtualmente é ele colocado no centro da mesma. Aqui a visão cíclica do núcleo pode ser considerada como uma **visão global** ou **esférica**, pois que a côr se desenvolve em planos verticais e horizontais, no chão e no teto. O teto, que no núcleo ainda funciona como tal, apesar da côr também o atingir, aqui é absorvido pela estrutura. O fio do desenvolvimento estrutural-côr se desenrola aqui acrescido de novas virtualidades muito mais completo, onde o sentido de envolvimento atinge o seu auge e a sua justificação. O sentido de apreender o "vazio" que se insinuou nas "Invenções" chega à sua plenitude através da valorização de todos os recantos do penetrável, inclusive o que é pisado pelo espectador, que por sua vez já se transformou no "descobridor da obra", desvendando-a parte por parte. A mobilidade das placas de côr é maior e mais complexado que no núcleo móvel.

A criação do penetrável permitiu-me a invenção dos projetos, que são conjuntos de penetráveis, entremeados de outras obras, incluindo as de sentido verbal (poemas) unido ao plástico propriamente dito. Esses projetos são realizados em "maquette" para serem construídos ao ar livre e são acessí-

veis ao público, em forma de jardins. No primeiro ("Projeto Cães de Caça") há bastante espaço para que, como quis eu ao fazê-lo, sejam aí realizados concêrtos musicais ao ar livre, além das obras que existiriam compondo o projeto. Para mim a invenção do penetrável além de gerar a dos projetos, abre campo para uma região completamente inexplorada da arte da côr, introduzindo aí um caráter coletivista e cósmico e tornando mais clara a intenção de toda essa experiência no sentido de transformar o que há de imediato na vivência cotidiana em não-imediato; em eliminar toda relação de representação e conceituação que porventura haja carregado em si a arte. O sentido de **arte pura** atinge aqui sua justificação lógica. Pelo fato de não admitir a arte, no ponto a que chegou seu desenvolvimento neste século, quaisquer ligações extra-estéticas ao seu conteúdo, chega-se ao sentido de **pureza**. "Pureza" significa que já não é possível o conceito de "arte pela arte", ou tampouco querer submetê-la a fins de ordem política ou religiosa. Como diria Kandinsky no "Espiritual na Arte", tais ligações e conceitos só predominam em fase de decadência cultural e espiritual. A arte é um dos pináculos da realização espiritual de homem e é como tal que deve ser abordada, pois de outro modo os equívocos são inevitáveis. Trata-se pois da tomada de consciência da problemática essencial da arte e não de um enclausuramento em qualquer trama de conceitos ou dogmas, incompatíveis que são com a própria criação.

Enquanto que para mim os primeiros núcleos são a culminância da fase anterior das primeiras estruturas no espaço, o penetrável abre novas possibilidades ainda não exploradas dentro desse desenvolvimento, a que se pode chamar **construtivo**, da arte contemporânea. Um esclarecimento se faz necessário aqui, sobre o que considero como "construtivo". Mário Pedrosa foi o primeiro a sugerir de que se trata essa experiência de um **novo construtivismo**, e creio ser esta uma denominação mais ideal e importante para a consideração dos problemas universais que desembocam aqui através dos múltiplos e sucessivos desenvolvimentos da arte contemporânea. A tendência, porém, é a de abominar os "neos", "novos", etc., pois poderiam retomar como indicação a relação com certos "ismos" do passado imediato da arte moderna. Cabe nesse caso reconsiderar aqui o que seja **construtivismo**, já que foi esse termo usado para a experiência dos russos de vanguarda em geral (Tatlin, Lissitzky e mesmo Malevitch) e para Pevsner e Gabo em particular, que publicaram inclusive o Manifesto do Construtivismo. Ora, apesar das ligações que existiriam entre o que se faz hoje e o Construtivismo russo, não creio que se justificaria só por isso o termo "novo construtivismo". O fato real, porém, é que se torna inadiável e necessária uma reconsideração do termo "construtivismo" ou "arte construtiva" dentro das novas pesquisas em todo o mundo. Seria pretensioso querer considerar, como o fazem teóricos e críticos puramente formalistas, como **construtivo** somente as

obras que descendem dos movimentos Construtivista, Suprematista e Neoplasticista, ou seja, a chamada "arte geométrica", termo horrível e deplorável tal a superficial formulação que o gerou, que indica claramente o seu sentido formalista. Já os mais claros procuram substituir "arte geométrica" por "arte construtiva", que, creio eu, poderá abranger uma tendência mais ampla na arte contemporânea, indicando não uma relação formal de idéias e soluções, mas uma tendência estrutural dentro desse panorama. Construtivo seria uma aspiração visível em toda a arte moderna, que aparece onde não esperam os formalistas, incapazes que são de fugir às simples considerações formais. O sentido de construção está estritamente ligado à nossa época. É lógico que o espírito de construção frutificou em toda as épocas, mas na nossa esse espírito tem um caráter especial; não a especialidade formalista que considera como "construtivo" a forma geométrica nas artes, mas o espírito geral que desde o aparecimento do Cubismo e da arte abstrata (via Kandinsky) anima os criadores do nosso século. Do Cubismo saíram Malevitch, Mondrian, Pevsner, Gabo, etc.; já Kandinsky lançou bases definitivas para a arte abstrata, bases estas puramente construtivas. Houve o ponto de encontro entre os que derivam do Cubismo e as teorias kandinskianas da arte abstrata, tornando-se quase impossível saber onde um influenciou o outro, tal a reciprocidade das influências. É esta sem dúvida a época da construção, construção do mundo do homem, tarefa a que se entregam, por máxima contingência, os artistas. Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (côr) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os construtores, construtores da estrutura, da côr, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portando os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual da construtividade da arte. A arte aqui não é sintoma de crise, ou da época, mas funda o próprio sentido da época, constroem os seus alicerces espirituais fundando-se nos elementos primordiais ligados ao mundo físico, psíquico e espiritual, a tríade da qual se compõe a própria arte. Dentro dessa visão pode-se considerar como construtivos artistas tão diversos no seu modo formal, e na maneira como concebem a gênese de sua obra, mas ligados por um liame de aspirações tão geral e universal e por isso mesmo mais perene e válido, como: Kandinsky e Mondrian (os arquitetos-constructores da arte moderna), Klee, Arp, Tauber-Arp, Schwitters, Malevitch, Calder, Kupka, Magnelli, Jacobsen, David Smith, Brancusi, Picasso e Braque (no Cubismo, que aparece como um dos movimentos mais importantes como força construtiva, que gerou movimentos como Suprematismo, Neoplasticismo, etc.) também Juan Gris, Gabo e Pevsner, Boccioni (principalmente na escultura revela-se hoje como o antecessor dos Construtivistas e Max Bill), Max Bill, Baumeister, Dorazio, o escultor Eti-

enne-Martin; pode-se dizer que Wols foi o "construtor do indeterminado"; Pollock o construtor da "hiper-ação"; há os artistas que usam os elementos do mundo mineral para construir (não os do "novo realismo", pois estes, como me fez ver Mário Pedrosa, não se revelam pela "construção", mas pelo "deslocamento transposto" dos objetos do mundo físico para o campo da expressão, enquanto que os construtores transformam esses elementos (pedra, metal) em elementos plásticos segundo a sua vontade de ordem construtiva), e entre nós, mesmo, há o caso de Jackson Ribeiro; há os que constroem a côr-movimento como Tinguely, ou transformam a escultura numa estrutura dinâmico-espacial, como Schöffer; Lígia Clark, cuja experiência pictórica contribui decisivamente para a transformação do quadro, principalmente quando descobre o que chamou "vazio pleno", cria a estrutura transformável ("Bichos") pelo movimento gerado pelo próprio espectador, sendo a pioneira de uma nova estrutura ligada ao sentido de tempo, que não só abre um novo campo na escultura como que funda uma nova forma de expressão, ou seja aquela que se dá na transformação estrutural e na dialogação temporal do espectador e da obra, numa rara união, que a coloca no nível dos grandes criadores; Louise Nevelson é a construtora dos espaços mudos dos nichos; Yves Klein o construtor da côr-luz, que ao se despojar da policromia milenar da pintura chegou às "Monocromias", obras fundamentais na experiência da côr e com as quais Restany observou relações com a minha experiência (aliás é preciso considerar que o despojamento do quadro até chegar a uma côr, ou quase a isso, verifica-se em vários artistas, de várias maneiras: em Lígia Clark ("Unidades") e nas minhas "Invenções" com um caráter estrutural, que tende ao espaço tridimensional; em Klein há um meio termo entre a vontade monocromática do espaço e a tendência ao espaço tridimensional, e é preciso notar que chegou às famosas esponjas de côr; já em artistas como Martin Barré e Hércules Barotti predomina a tendência que preside à transformação do "espaço branco" que começou com Malevitch, e se transformou no campo de ação formal com os concretos, em pura ação plena, na chegada ao branco luz purificador, propondo caminhos tentadores para a sua evolução; a posição de Aluizio Carvão se assemelha a de Klein no que se refere na alternância entre o quadro e a expressão no espaço, mas diferindo profundamente como atitude ética e teórica — a meu ver Carvão tende a uma **tactilidade da côr** quando se lança na fascinante idéia de pintar tijolos e cubos, chegando intuitivamente ao sentido de "corpo da côr", livrando-se da implicância da estrutura do quadro e chegando à côr pura a que aspirava; em Dorazio há a procura da **micro-estrutura-côr** através da luminosidade-cromática ligada à fragmentação micrométrica do plano do quadro em textura; é preciso notar que a luminosidade, ou melhor, o sentido de côr luz é geral nessas experiências, inclusive em Lígia Clark quando usa o

prêto, que aí não é "negação da luz" mas uma "luz escura" em contraponto às linhas-luz em branco que regam o plano estruturalmente); há certos artistas que constroem esculturas que se relacionam de tal modo à arquitetura como para se integrarem nela, como André Bloc e Alina Slensinska; Willys de Castro, que propõe um novo sentido de policromia nos seus "objetos ativos", dentro de problemas de refração da luz que ataca de outro modo em relação ao que já foi feito, p. ex., por Victor Pasmore; enfim, não quero catalogar historicamente nem dizer que aqui citei todos os construtores, pois falarei somente sobre os que interessam de uma maneira ou outra à transição do quadro para o espaço ou a uma nova concepção de estruturas no espaço e no tempo, ou que conseguem sintetizar certos problemas que surgiram na evolução da arte moderna; há ainda, p. ex., Amílcar de Castro, que integra polaridades: estruturas rigorosas a uma matéria indeterminada, ou mais recentemente usa a côr no sentido escultórico — forma com Lígia Clark e Jackson Ribeiro o trio dos grandes escultores brasileiros de vanguarda, tal o sentido altamente plástico das suas obras (considero-o o **meta-escultor brasileiro**, pois situa-se na fronteira onde se encontram escultura e côr, rigor e indeterminação); que dizer de Auguste Herbin, o grande primitivo da construção, cujas teorias de côr revelam-se hoje importantes para os que querem desenvolver a policromia; e Delaunay, um dos mais puros artistas do século, campeão da côr, a quem reverencio comovidamente — como não o considerar um construtor, no sentido mais rigoroso do termo? (foi, na verdade, um grande construtor da côr, ou melhor, o grande arquiteto da côr no nosso século); Fontana, criador do Espacialismo, cujas teorias são importantes na dialética da transformação do quadro, acrescentadas de uma rica e multiforme experiência; Albers, que desenvolveu o espaço ambivalente do quadro na fase de homenagens ao quadrado, pela superposição de planos de côr que possuem relação fundamental com o próprio quadrado do quadro, e nas gravuras em prêto e branco (Constelações) utiliza e transpõe para o campo da expressão elementos pictóricos desenvolvidos das suas experiências na Bauhaus (Klee foi o primeiro a usar esses elementos em certa fase de 1930, da qual o quadro mais importante é o que possui o título "Em Suspensão"); ainda no problema espacial-estrutural, num meio termo entre quadro e espaço, situam-se as mais novas experiências do **relêvo**, termo que é usado para uma diversidade de obras, tais como as de Agam (relêvo cinético), Tomasello, Kobashi ("Colônia de Relêvos"), Lardera, Jacobsen, Isobé, Lígia Clark (Contra-Relêvos e "Casulos"), Di Teana, Vasarely (cinetismo pictórico), Vantongerloo, são nomes importantes que me ocorrem; nos EE.UU. certos pintores conseguem realizar sínteses importantes: Willem de Kooning sintetiza proble-

mas de cor nas suas magistrais telas onde a pincelada direta constroa e estrutura cor e espaço. No dizer de Dore Ashton, o espaço kooningiano prolonga-se virtualmente para trás da tela, tal a tendência que possui de extravasá-la. As grandes pinceladas constroem planos amorfos de cor, que se superpoem e se interpenetram, logrando assim sintetizar estrutura e cor, espaço e ação do pintar. Mark Rothko, ao contrário de Kooning, não tende à mobilidade virtual do espaço pictórico, mas a uma imobilidade contemplativa, onde a sensibilidade afinadíssima equilibra-se com a perturbadora sensualidade da cor. Enquanto que Yves Klein, p. ex., reduz o quadro à monocromia anunciando-lhe o fim, Rothko quase chega à monocromia, mas não propõe o fim e sim justifica o sentido do quadro. A posição de Carvão assemelha-se à de Rothko, apesar da experiência dos tijolos; mas a reverência ao quadro e o sentido de taticidade da cor os aproximam bastante. Rothko tende, no entanto, à monumentalidade da cor, e o que o coloca num plano realmente atual, é o sentido que dá à cor de "corpo", de "cor-cor", agindo esta na sua máxima luminosidade, mesmo nos baixos tons. O quadro é então também "corpo da cor". Espaço e estrutura são subsidiários da vontade de cor, da sua necessidade de encorpção. Mark Tobey transforma em escritura plástica toda a ação do pintar. Cor, estrutura e espaço se concatenam e se expressam através de uma verdadeira escritura, que ora se apresenta sob forma milimétrica, subdividindo a tela em mil fragmentos, ora cresce e se transforma em signo de espaço. Supera sempre o que seria o "fundo", pois à medida em que trabalha, o quadro cresce como se fôra uma planta, e faz a perfeita união de todas as suas partes. A meu ver, chega ao limite da concepção do quadro, que atinge aqui uma dimensão infinita, incomensurável, e lhe serve para expressar o ato de pintar, (de colorir e estruturar) numa escritura que não possui nem começo, nem fim. Difere então profundamente dos calígrafos orientais, pois para ele a escritura plástica é pretexto para estruturar cor e espaço, enquanto que para aqueles a caligrafia é a maneira de externar vivências através de impulsos quase que respiratórios, desconhecendo no seu processo problemas de ordem intelectual-conceitual que costumam atuar no ocidental, e do qual não foge também Tobey. Apesar da influência oriental, sua problemática é profundamente ocidental na sua gênese. Sua pintura não se caracteriza pela contemplatividade, não se contenta na contemplação ideal, mas é permanentemente solicitação de energias, móvel dentro da sua relativa serenidade, dentro da sua micro-estrutura, quase sempre formigante. Sintetiza magistralmente signo e cor, estrutura e espaço, que se confundem aqui com o próprio ato de pintar. Jackson Pollock realiza uma das maiores sínteses da pintura moderna. Se de Kooning sintetiza problemas de cor, já a contribuição de Pollock par-

te da estrutura. Provoca um verdadeiro abalo sísmico na própria estrutura do quadro. É famoso seu processo de trabalho quando entra no quadro, estendido no chão, e pinta dentro do quadro. Sua pintura, o "ato de pintar", já se dá virtualmente no espaço, quebrando assim todo e qualquer privilégio do quadro de cavalete. A ação é todo o começo da gênese da estrutura, da cor e do espaço; é o "princípio gerador" da pintura pollockiana. Sua atitude diante dos problemas da pintura o colocam ao lado de artistas como Kandinsky e Mondrian, pela sua radicalidade completa e pela precisão das suas intenções. Já pressentia a necessidade da cor se expressar no espaço, chegando a considerar caducas as soluções do quadro de cavalete. Nêle a vontade de síntese junta-se à de liberdade de expressão, ou, como o diz Herbert Read, à vontade de dar expressão direta às sensações junta-se a de criar uma pura harmonia. Ainda segundo Read, e é verdade, essa dicotomia não só representa o caso Pollock como toda a atmosfera da arte moderna. O próprio artista abominava a idéia de uma "arte americana", pois os problemas básicos da sua eram os da arte no mundo inteiro. Reduz o quadro ao "campo da hiper-ação", primeira condição para que já seja uma arte do espaço, da estrutura, da cor, sendo que o tempo nasce aí da dissonância entre a ação e o seu campo de expressão (extensão do quadro). É preciso acentuar que o elemento de síntese, importantíssimo no momento presente, aperece em alguns desses artistas, mas em outros, mesmo que construtivos, apenas se insinua. Há os artistas que realizam uma síntese geral de certos movimentos contemporâneos da expressão plástica; outros abrem novos caminhos, mas por isso mesmo ainda não realizam uma síntese, nem das suas experiências individuais, nem dos caminhos gerais da arte. O que criam, porém, é fermento da arte futura, que nada deve ao passado imediato na sua fúria anti-cultural. Há outros, ainda, que não só procuram criar uma nova maneira de se exprimir, mas que também aspiram a uma grande síntese que englobe os pensamentos, os conceitos e as aspirações mais gerais da arte de hoje. Essa grande síntese pode ser apenas entrevista em certos artistas e em certos movimentos, e serão sempre os construtores que melhor a realizarão, pois que a época da destruição de sentidos de espaço, estrutura e tempo, relacionados à percepção naturalista nas artes, já passou. De posse de um manancial riquíssimo de elementos plástico-creativos, que se renovam e surpreendem dia a dia, os artistas que entreveem um futuro de síntese na arte de agora, rejubilam-se na sua faina construtora, dando a esses elementos esparsos o multiformes o seu sentido de forma. O conceito de forma, aqui, já possui outro caráter, pois que os elementos que a constituem não são os tradicionais, ligados a uma concepção analítica do espaço, do tempo e da estrutura. A contradição sujeito-objeto assume ou

tra posição nas relações entre o homem e a obra. Essa relação tende a superar o diálogo contemplativo entre espectador e obra, diálogo em que ela se constituía numa dualidade: o espectador buscava na "forma ideal", fora de si, o que lhe emprestasse coerência interior, pela sua própria "idealidade". A forma era então buscada e burilada numa ânsia de encontrar o eterno, infinito e imóvel, no mundo dos fenômenos, finito e cambiante. O espectador situava-se então num ponto estático de receptividade, para poder iniciar o estabelecimento de um diálogo, pela contemplação das formas expressivas ideais, com a obra de arte, cujo universo sintético e coerente lhe provia a tão buscada ânsia de infinito. O "quadro" seria, pois, o suporte da expressão contemplativa onde o espectador, o homem, realiza a sua vontade de síntese entre o que é indeterminado e mutável (o mundo dos objetos) e a sua aspiração de infinito, através da transposição imagética desses mesmos objetos para o plano das formas ideais. Seria então o quadro, a sua concepção e a sua englobação do mundo dos objetos, mundo este que se constituindo no elemento de polaridade em relação ao sujeito, ao se transpor para o campo da expressão através de imagens, liga-se às formas ideais intuitivas pelo próprio sujeito, logrando assim pela acentuação da dualidade sujeito-objeto, a sua resolução (alternância). Neste século a revolução que se verificou no campo da arte, está intimamente ligada às transformações que acontecem nessa relação fundamental da existência humana. Já não quer o sujeito (espectador) resolver a sua contradição em relação ao objeto pela pura contemplação. Os campos da sensibilidade e da intuição se alargaram, sua visão do mundo se aguçou, tanto na direção de uma concepção micro-cósmica como na de outra macro-cósmica. Ciência e Psicologia evoluíram vertiginosamente, superando a posição de alternância que caracterizava o homem clássico frente ao mundo. Que é então o mundo para o artista criador? Como estabelecer relações com ele? Duas posições bem definidas aparecem na resolução desse problema: aquela na qual o artista para criar mergulha no mundo, na sua micro-estrutura, e a sua realidade é determinada pelo movimento divinatório micro-cósmico da sua intuição dentro desse mundo; a outra na qual o artista não deseja diluir-se e entrar em cópula com o mundo, mas quer criar esse mundo, e a sua realidade seria uma super-realidade baseada no conceito de absoluto, que não exclui também um movimento divinatório, que aqui já possui um caráter macro-cósmico. Tanto numa quanto noutra há a tendência em superar a "alternância" entre aparência e idéia, que se colocam aqui como níveis de um mesmo processo dentro da realidade. Seria isso a razão profunda que está por trás da formulação de Herbert Read, de que enquanto a arte anterior se constituía numa **representação**, a moderna tende a ser uma **apresentação**. Forma é então uma sín-

tese de elementos tais como espaço e tempo, estrutura e côr, que se mobilizam reciprocamente. Quando uma escultora como Lígia Clark, p. ex., articula triângulos, círculos, secções deste e do quadrado, sua preocupação, e o que faz, é buscar uma estrutura que se desenvolva no espaço e no tempo, sendo que a **forma** é apreendida na medida em que esses elementos entram em ação, ligados nesse caso à participação do espectador. Triângulos, círculos e quadrados não são o "fim formal" dessa escultura, mas elementos que criam a estrutura, que ao se desenvolver no espaço e no tempo se realiza como forma. Já um pintor como Wols, p. ex., cujos elementos são totalmente diferentes dos de Clark, aspira também à criação de uma estrutura; eis uma declaração sua: "Quantidade e medida já não são a preocupação central da matemática e da ciência... a estrutura emerge como a chave da nossa sabedoria e o controle do nosso mundo — estrutura mais do que medida quantitativa e mais do que a relação entre causa e efeito". A sua seria uma micro-estrutura em cuja apreensão formal entram os elementos espaço-tempo e côr num diálogo eternamente móvel dentro do quadro. O conceito de forma, pois, toma um sentido totalmente novo nas criações contemporâneas, sendo a realização formal consequência da criação de uma estrutura que se desenvolve no espaço e no tempo. Esse problema requer estudo mais longo e detalhado, que não pode ser feito aqui, principalmente sobre a evolução do quadro, e a sua transformação agora para uma arte do espaço e do tempo.

As reconsiderações sobre o "sentido de construtividade" e a visão de uma nova síntese, nos levam a achar perfeitamente aceitável a proposta de Mário Pedrosa quanto à denominação de "novo construtivismo" para essas experiências e de "construtores" para os artistas nelas empenhados. Pedrosa é o grande crítico, e entre nós o mais autorizado em relação às criações de vanguarda, sendo sua posição a mais ideal para julgá-las, pelo fato de ser esta não-sectária e não-dogmática, fugindo ao mesmo tempo do ecletismo pelo seu caráter objetivo e coerente, procurando sempre um nível universal de considerações para a abordagem dos problemas relativos à criação artística. Sua visão no que se refere às novas tendências é apuradíssima e suas idéias propiciam um porvir mais otimista para a arte de vanguarda em geral. Porque ser pessimista, como o fazem muitos, diante dos testemunhos desses artistas? Não são eles, somente, representantes da grande arte deste século, ou grandes individualistas, mas abrem os caminhos mais positivos e variados a que aspira toda a sensibilidade do homem moderno, ou seja a de transformar a própria vivência existencial, o próprio cotidiano, em expressão, uma aspiração que se poderia chamar de **mágica** tal a transmutação que visa operar no modo de ser humano, e da qual estão por certo afastadas quaisquer teorias de ordem naturalista.

Quando Freud tornou conhecido o inconsciente, legou-nos concomitantemente o dever moral de usarmos criteriosamente deste instrumento de reconhecimento. É necessário ter tato, mostrar consideração pelo Ego, tanto do analisante, quanto do leitor de literatura analítica, pelo da platéia de uma conferência, como também pelo nosso Ego com seus valores próprios. Se, como analistas, nós nos aproximarmos de uma das maiores personalidades criadoras, devemos fazê-lo com respeito e consideração. É evidente que a tarefa de uma biografia analítica não é denegrir — “Es liebt die Welt, das Strahlende zu schwärzen und das Erhab’ne in den Staub zu ziehn” (Schiller): “O mundo deleita-se em ofuscar aquilo que brilha, e lançar ao pó o que se encontra no alto” — e, assim sendo esperamos que este estudo não dê margem a pensar que foi feito com propósitos tão iconoclastas.

O que a investigação psicanalítica pretende conseguir é uma compreensão mais profunda, esperando que algo desta compreensão se estenda para o ato criador e o dom da criação, fenômenos tão enigmáticos para nós psicólogos.

Mas esta não é a única limitação que nos é imposta. Fator mais grave é a escassez e a incerteza do material biográfico, aumentando assim os riscos da interpretação, riscos de per si bastante grandes, se não conseguirmos a confirmação consciente ou inconsciente da pessoa investigada. Pode parecer audácia fazer afirmativas concernentes às motivações inconscientes de uma personalidade que viveu há vários séculos. Mas o fascínio de uma personalidade genial é tão intenso e a descoberta de associações psicológicas profundas tão gratificadora, que a tentação é grande demais para nos abstermos de fazê-lo.

É claro que o único método à disposição é a aplicação da psicologia Gestalt, clinicamente comprovada, ao material referente a uma personalidade do passado. Consequentemente, as conclusões terão de ser expressas como tentativas e tomando todas as precauções que devem acompanhar tais analogias. No decorrer desta palestra evitaremos as monótonas repetições de palavras como “talvez”, “possivelmente”, “provavelmente”, etc., mas pedimos que esses advérbios acompanhem mentalmente tudo o que for dito, como uma música de fundo, i.e., como se fora um *cantus firmus*.

Em Florença, durante a Renascença, Michelângelo faz parte da tríade de artistas e sobressai como o mais marcante e revolucionário, não só pelas criações magníficas que nos legou, como também pelo temperamento fechado, contraditório, esquisito e rejeitante. Contrasta violentamente com a amabilidade afável de Rafael e a nobreza de Leonardo. Mesmo os numerosos biógrafos que tudo fazem para idealizar Michelângelo, não podem deixar de admitir ter sido ele irracional, teimoso e violento; um misantropo, que desconfiava dos amigos e desprezava os rivais. Injuriava os adversários e caçoava deles sem piedade. Bem conhecido é o

incidente desagradável que se deu após Leonardo ter tentado, em vão, fundir a estátua equestre de Francisco Sforza, duque e governante de Milão. Quando Leonardo se retirou ante os maldosos ataques de Michelângelo, este ainda lhe gritou: “Só aqueles capados de Milão é que poderiam julgá-lo capaz de fundir uma estátua de tais proporções”. Esta e outras injúrias semelhantes parecem ter causado a partida de Leonardo de Florença.

Uma das características de Michelângelo era denominada pelos contemporâneos de “terrível”. O termo refere-se não apenas ao efeito tremendo e intimidante de suas criações, mas também ao terror inspirado pelo seu comportamento impulsivo e impetuoso. Podemos facilmente reconhecer como um dos traços mais marcantes desta personalidade: o alto grau de agressividade.

A imagem que a maioria das pessoas tem de Michelângelo, pelo impacto de suas criações, é a de um *titã*. Este foi também o nome dado a um filme sobre Michelângelo. Os produtores bem fizeram em não mostrar na tela Michelângelo em pessoa. Pois, de acordo com as informações que possuímos sobre ele, precisaria ser um homem fraco, pequeno de porte e de aparência doentia. Apenas as mãos eram grandes, e os braços extremamente musculosos, como os de trabalhadores braçais. A aparência era descuidada e trazia as roupas sujas e rasgadas. Seguiu os conselhos do pai de nunca lavar-se e deve ter cheirado de acordo. O rosto era desfigurado, pois aos 14 anos de idade um outro aprendiz escultor, alguns anos mais velho que ele, Torrigiano, furioso com as observações caçoistas de Michelângelo, agrediu-o com um soco no nariz, quebrando-o. O busto de Michelângelo, esculpido por Daniele de Volterra, mostra as consequências desta vingança.

É fácil calcular o sofrimento que o rosto deformado trouxe a Michelângelo, o criador de tanta beleza masculina. Mas seria engano nosso atribuir ao infeliz acidente, ocorrido na puberdade, uma influência decisiva na formação de seu caráter. Sabemos que experiências desta ordem atuam com tal impacto quando ocorrem muito mais cedo no desenvolvimento do indivíduo, isto é, nas primeiras fases da infância. No caso em questão, ficamos conhecendo ocorrências infantis que teriam tido influências assim profundas, e estamos relacionadas com a mãe de Michelângelo.

Não temos conhecimentos relativos à personalidade de Francesca Buonarroti, mas há razão bastante para pressupor que seu procedimento marcou o rumo que tomara a formação caracterológica de Michelângelo. Se ela não criou, pelo menos reforçou a predisposição que ele tinha pela amargura e a infelicidade. Sobretudo, deve ter fundamentado a atitude negativa que evidenciou em relação à mulher. O comportamento e atitude da mãe em relação a ele poderiam ser expressos na frase: “non si può fidare persona” (não se pode confiar em ninguém). Pelos poucos fatos que iremos relatar, vamos

compreender as sombras trágicas que ela lançou sobre a vida do artista.

Michelângelo nasceu em Caprese, sendo o segundo filho de Ludovico Buonarroti, naquele tempo prefeito e juiz da aldeia. O mandato terminou 26 dias após o nascimento de Michelângelo. Os Buonarroti possuíam uma pequena propriedade em Settignano, aldeia famosa pelas suas pedreiras e situada nas colinas de onde se descortina Florença. A família Buonarroti mudou-se temporariamente para lá antes de estabelecer residência permanente em Florença.

Na Itália daquele tempo, como de hoje, os pequenos proprietários tinham seus colonos, “contadini”, que trabalhavam nos campos e plantações de vinhas da família. O “contadino” dos Buonarrotis era também um pedreiro que trabalhava nas pedreiras. A esposa, ela própria filha de pedreiros, acaba de ter uma criança quando chegaram os Buonarroti. Quando estes partiram para Florença, deixaram com ela o então bebê Michelângelo, pois a mãe estava por demais fraca e doente para amamentá-lo. A idéia original teria sido de deixá-lo apenas durante o período de amamentação. Porém, a estadia foi sendo prolongada, pois quando em visita a Settignano, a mãe estava ou grávida — Michelângelo teve três irmãos mais moços — ou enfraquecida e exausta demais para levá-lo consigo para Florença. E assim permaneceu em Settignano como o filho enjeitado da família. Cada vez que a mãe vinha visitá-lo, passava pela mesma experiência traumatizante e cheia de amargura de ficar para trás quando ela partia. Somente ao visitar recentemente Settignano é que pudemos compreender como foram torturantes os anos de infância de Michelângelo. De lá pode-se ver Florença à distância, deitada no vale do Arno. Quando o tempo está claro distingue-se a famosa cúpula da catedral, o campanário de Giotto, e o “palazzo” senhorial dos Signori. A dor da separação de sua família deve ter-se avivado cada vez que contemplava o vale.

Ao completar seis anos, a mãe o abandonou para sempre, pois veio a falecer. Nada temos que nos fundamente sobre as reações provocadas por esta morte. Muitos biógrafos externam a opinião de que as relações de Michelângelo com a mãe influíram no seu caráter e na sua obra. Não obstante, somos de opinião que somente um “insight” de psicologia profunda pode revelar quão determinante foi essa influência e que amplas consequências acarretou.

O menino permaneceu com os pais adotivos provavelmente até completar dez anos de idade. Portanto, durante os anos mais importantes de sua formação cresceu à parte como filho de colonos e de pedreiros, mas sempre consciente de que era de origem mais elevada e pertencente a família melhor. Deste modo viveu na realidade o que outras crianças vivem na fantasia, isto é, um romance familiar. O conflito de identidades, que disso resultou, é apenas um dos muitos conflitos

que dilaceraram a alma do grande homem.

O novo casamento do pai pode ter sido a ocasião pela qual o menino foi finalmente devolvido à família. A acolhida não deve ter sido das mais calorosas: Ludovico, o pai, era um homem de mente estreita com horizontes reduzidos, teimoso, irritável e, com toda certeza, incapaz de lidar com o menino estranho, fechado e taciturno. A madrastra e os irmãos também pouca amizade devem ter demonstrado ao intruso, mal educado, desconfiado e bronco; o ressentimento e rancor tão longamente guardados não devem ter diminuído quando se uniu à família.

Ficou decidido que Michelângelo teria uma melhor educação e receberia lições de um professor de latim, mas não demonstrou inclinação para o estudo e freqüentemente faltava às aulas. Teria doze anos quando declarou desejar ser escultor. O pai mostrou-se contrariadíssimo com a idéia pois para o seu espírito atrasado, artistas formavam uma classe muito inferior, e um escultor era pouco melhor que seu "contadino", o pedreiro. Procurou tirar-lhe a idéia da cabeça à custa de pancadas, mas em vão. Quem conhece a teimosia com que Michelângelo, mais tarde, resistiu às ordens dos poderosos papas pode facilmente imaginar que o menino também não cedeu, até o pai, finalmente, levá-lo aos irmãos Chirlandaio como aprendiz. Estes estavam justamente pintando os famosos murais de Santa Maria Novella, em Florença. Neste aprendizado que levou um ano, Michelângelo deve ter aprendido de seus mestres muito da técnica do desenho e da pintura. Mais tarde, porém, negou por completo o fato, e nunca teve algo de bom a dizer sobre os Chirlandaio, os quais, sem dúvida, representaram imagens paternas para ele. Durante este ano, por iniciativa própria, o jovem aprendiz copiou a famosa pintura de Martin Schongauer, a "Tentação de Santo Antonio". Não é sem significação a escolha do assunto deste quadro que, representa um pobre ancião desamparado e torturado por monstros grotescos e sádicos.

Durante toda a vida Michelângelo precisou sentir-se em companhia de pedreiros. A modificação mais importante em seu destino foi ocasionada por essa necessidade. Era durante o tempo em que o grande Mecenas, Lorenzo de Medici, apelidado O Magnífico, construiu a biblioteca de Florença. Michelângelo passava o tempo livre entre os pedreiros que lá trabalhavam, onde se sentia mais à vontade do que em casa entre os familiares. Conseguia com eles ferramentas e usava-as para esculpir em peças de mármore que jaziam por ali. Levou um bloco ao jardim dos Medicis, ornamentado de várias estátuas antigas e lá copiou a cabeça dum velho fauno, mudando-lhe toda a expressão e apresentando-o rindo. Lorenzo de Medici, tendo oportunidade de ver a obra, ficou fascinado com o talento extraordinário do menino que então contava apenas 13 anos. Contam que brincou com o jovem artista, dizendo que a

cabeça não era fiel à realidade pois às pessoas idosas faltam sempre um ou outro dente. Michelângelo tomou então do cinzel e do martelo e quebrou um dos dentes do fauno com tamanha rapidez e perícia que convenceu Lorenzo de seu talento invulgar. O Medici levou Michelângelo para sua casa decidido a desenvolver ao máximo este talento. O pai deste receberia um emprêgo público lucrativo a fim de concordar com a combinação.

O incidente, "se non é vero, é bene trovato", pois chama a atenção para um elemento que representa importante papel na vida e nas obras de Michelângelo: a agressão contra a imagem paterna representada aqui pelo ato de quebrar o dente do velho fauno.

Esta agressão tão evidente, as amarguras e acusadoras cartas ao pai, a atitude assumida para com os Santos Padres, obviamente determinaram a presteza com a qual aceitou a encomenda da estátua de Davi, que se tornou a sua primeira grande escultura clássica.

Contrastando com o Davi bíblico, filho mais jovem de Jesse, Michelângelo esculpiu esse Davi praticamente do tamanho que a Bíblia atribuía a Golias; basta dizer que os florentinos apelidaram a estátua de "Il Gigante". As mãos enormes da estátua assinalam de modo visível a identificação de Michelângelo com o herói parricida. A identificação torna-se mais marcante no famoso esbôço para Davi, ao lado do qual ele escreveu: "Davide colla fromba ed io coll'arco" (Davi com a funda e eu com o arco), o arco sendo uma das ferramentas mais importantes na disciplina do escultor. A identificação nos mostra que Davi, em seu tamanho gigantesco e beleza insuperável, representa o Ego físico ideal de Michelângelo. Mas não apenas isto; representa igualmente o Ego espiritual ideal, predominantemente em sua capacidade de controlar a agressividade. Em contraste com a tradição, a cabeça degolada, atributo típico de Davi, está faltando. A funda, arma de agressão, ele a mantém escondida por trás do ombro. É difícil descrever a expressão fisionômica: todavia a fronte enrugada e o cenho franzido revelam mais indignação e reflexão cuidadosa, do que propriamente tensão agressiva que era de se esperar no rosto do jovem herói no momento do ataque mortal. O progresso, feito no controle dos sentimentos agressivos do Ego-ideal do jovem escultor, torna-se bem visível se compararmos a cólera da face de Proculus, a estátua feita quando contava 19 anos, com a moderação na de Davi, começada sete anos mais tarde.

De Davi em diante, a representação do controle dos impulsos agressivos permaneceu uma das constantes nas obras do grande mestre. Culminou na famosa estátua de Moisés. Ninguém o viu com mais clareza e mais compreensão, nem o descreveu mais apropriadamente que S. Freud em seu trabalho: "O Moisés de Michelângelo".

Aqui encontramos o mesmo estranho fenômeno que nos surpreende tanto em Beethoven, isto é, o contraste entre o "ethos" que suas criações proclamam e a conduta pessoal, a qual, o "ethos" de suas obras parece condenar. Muitos dos presentes estão a par do trabalho em que Freud descreve as próprias reações à estátua, mas vou repeti-las porque ilustram tão bem o contraste para o qual chamei a atenção. Diz Freud:

"Quantas vezes galguei os íngremes degraus da Corso Cavour até o local solitário onde se ergue a igreja deserta e tentei suportar o olhar colérico, cheio de escárnio, do herói! Por vezes também, esgueirava-me cautelosamente para fora da escuridão, como se eu também fizesse parte da turba à qual lançara aquele olhar — a turba que não soube sustentar as próprias convicções, que não tem fé, nem paciência..."

Mas o criador daquela estátua, simbolizando indignação e desaprovação, foi ele próprio um homem incapaz de esperar, e a quem faltava confiança. Tentaremos provar que ambas as características são uma resultante das relações com a mãe. Chegamos aqui ao ponto central de nossa exposição: a mãe de Michelângelo. Poder-se-ia perguntar como temos a ousadia de afirmar qualquer coisa a respeito da personalidade de uma criatura sobre a qual não existe outra informação senão a de que era mulher doente e fraca, tendo falecido aos 24 anos após dar à luz cinco filhos. Todavia, não é nossa intenção tratar da personalidade dela. Tudo o que podemos fazer é tirar conclusões concernentes às relações de Michelângelo com ela, através do comportamento deste e das obras que nos legou. Não temos dúvida alguma de que as obras do escultor e de seu modo de ser foram determinados diretamente pela relação (em grande parte inconsciente) com a mãe-imago.

Já foi previamente dito como fora entregue à ama em Settignano e assim abandonado. Com exceção feita das curtas visitas, quando toma forma mais real, a mãe permanece uma visão distante e indistinta no "background" da infância. O conhecimento de que ela era a mãe verdadeira e de que o tinha abandonado, se não rejeitado, resultou em duas reações que dominaram toda a sua vida: Ele anelava por ela e nutria sentimentos de agressão e represália por ter sido rejeitado.

Se lançarmos a vista sobre as obras de Michelângelo, salta aos olhos a preocupação íntima constante das relações mãe-filho. Aos 16 anos, fez a primeira Madona com criança e assim iniciou uma longa série de representações do mesmo tema. Na abóbada da capela Sistina, a mãe com o filho menor de seis anos é representada 18 vezes. Com a idade de 69 anos, retoma mais uma vez o tema na famosa "Madonna Medici". Finalmente, as três famosas "pietás" foram consideradas variações do mesmo tema.

Qualquer observador cuidadoso ficará surpreso com um detalhe característico

em todas as representações da Madona. É conspicuo em todas elas como a mãe não apresenta qualquer afinidade com a criança. Há uma única exceção e trataremos dela mais tarde. O modelo iniciou-se com a primeira Madona e o Menino Jesus, a Madona das Escadas, na casa dos Buonarroti. Encontramos a opinião de vários críticos resumida nas seguintes frases: "ela não dá atenção ao filho", ou "é chocante a ausência de reação emocional", ou "não revela qualquer preocupação com o filho, parece mesmo ter longe o pensamento". De outro: "não está consciente da presença da criança, não a olha, não dá mostras de amor, alegria, nem aprovação". Papini, o mais recente biógrafo, diz das Madonas de Michelângelo em geral: "o rosto é sempre sério, como o dos mortos quando aparecem em sonhos". Na Madona das Escadas, a criança parece ter ido refugiar-se no colo da mãe para fugir aos turbulentos meninos que brincam nas escadas. Mas é distraído o gesto de proteção com o qual esta o cobre com a capa; é visível estar pensando em outra coisa. A Madona de Bruges, a representação seguinte do mesmo tema, está igualmente perdida em pensamentos e longe do lindo menino que a ela se encosta cheio de ternura. Na Madona Taddei, também apelidada a Madona com Pássaro, o pequeno João ameaça o menino Jesus com o pássaro esvoaçante e este foge para a mãe meio risonho, meio assustado. A mãe volta-se amorosamente para São João, mas pouca atenção dá ao próprio filho. A mesma ausência de contato com a criança é aparente na Madonna nel Tondo, como também no desenho na casa Buonarroti em Florença. Particularmente interessante para nós é a Madonna Medici. Aqui a Madona está retratada numa abstração melancólica, numa introversão pesada. Não presta atenção ao filho que se lhe aconchega impetuosamente contra o seio. A falta de qualquer relação emocional com o objeto — tão chocante na Madonna de Medici — tornaremos a encontrar em outra obra de Michelângelo, na qual nos dá a pista para encontrar a significação da mais importante relação de objeto que Michelângelo desenvolveu mais tarde na vida. Embora haja dúvidas quanto ao fato de a London Madonna ter sido executada pelo mesmo artista, em geral é aceita a hipótese de ter sido ela pelo menos baseada num desenho feito pelo mestre. Esta idéia é amparada pelo conteúdo psicológico e pela configuração do quadro. Como em todas as outras Madonas mencionadas até aqui, a mãe não olha para o menino Jesus; tem a atenção presa no muito mais interessante pequeno João. O próprio filho procura tomar o livro que está segurando, mas ela o retira. Não há muita dúvida sobre a representação que o livro tem no quadro, pois exatamente acima do livro está exposto o seio da virgem. Logo, o tema: "ausência de relações e frustração", é o clima de todas as representações da Madona com o Menino Jesus. Fizemos men-

ção, todavia, de uma importante exceção e a discutiremos agora.

Essa exceção, em toda a série de representações da "Madonna-col-bambino", é a Madonna Doni. Michelângelo pintou-a quando contava 29 anos de idade, a pedido da família Doni. Contrastando com todas as Madonas de que falamos, as figuras principais na Madonna Doni são cheias de vida e intensamente relacionadas umas com as outras. A Madona é uma mulher vigorosa, um tanto rude e está descalça. Tem o nariz ligeiramente arrebitado, as feições são as de uma camponesa, contrastando muito com as outras Madonas criadas por Michelângelo, e que nos lembram heroínas gregas. De fato, a família Doni, que havia comissionado o quadro, ficou desagradavelmente surpresa com a aparência campestre das personagens e a princípio hesitou em aceitá-lo. A Madonna Doni está voltada para trás e para a direita, num movimento zeloso e receptivo para com a criança que lhe está sendo entregue por São João. Os olhos da mãe e do filho encontram-se amorosamente. A vivacidade da cena e as figuras principais são tão diferentes de todas as outras Madonas de Michelângelo que não se pode deixar de conjecturar de que outra mulher, senão a mãe verdadeira, deveria ter servido de modelo para a Madonna Doni. Parece plausível admitir que a mãe adotiva em Settignano tenha sido o protótipo para esta Madona. E, em verdade, encontramos uma confirmação da hipótese na paisagem que compõe o fundo do quadro (pelo menos em sua versão original), pois lá vemos uma pedreira e claramente visíveis os sulcos verticais deixados na rocha, de onde haviam sido retirados os blocos. Podemos presumir que se na representação de uma cena de família enriquecida de conteúdo emocional existe no fundo uma pedreira, foi em Settignano que o menino Michelângelo encontrou calor afetivo e relação de objeto, não obstante sempre obscurecidos pela saudade da mãe real e o sentimento de ter sido abandonado e rejeitado.

A suposição é apoiada por um detalhe importante na conduta de Michelângelo: através de toda a existência só se sentia a vontade entre pedreiros. Viveu sempre em situação idêntica à deles, e deles não se diferenciava nem no modo de vestir. Houve tempo em que dormia com os três ajudantes na mesma cama; pelo contrário, entre os "garzoni", como eram chamados os que o ajudavam, preferia os de padrão mais baixo. Não se interessava por auxiliares que fossem mais que simples trabalhadores, não fundou escola alguma, nem auxiliou qualquer talento jovem a desenvolver-se. Nos hábitos de trabalho, não se elevou acima dos operários, entre os quais vivera quando criança e entre os quais seu talento vulgar mostrara tão precoce desenvolvimento técnico. E mais um detalhe: de todos os escultores de que temos conhecimento, Michelângelo é o único que viveu por meses a fio nas pedreiras de mármore.

Mais de 30 das cartas por ele escritas tratam do corte e entregas dos blocos de mármore das pedreiras de Carrara, Seravezza e Pietrasanta. Em dúzias de contratos ainda existentes eram anotadas as infundáveis e sempre renovadas negociações com os donos das pedreiras. Era insaciável no desejo de possuir mármore preparado para ele. O biógrafo Justi, refere-se ao seu "fanatismo pelo mármore". Veremos mais adiante que o termo "compulsão do mármore" aproxima-se da motivação psicológica da sua facinação por esta pedra. Todavia, lidaremos com as relações mais profundas e muito ambivalentes em relação ao mármore, um pouco mais adiante. É bastante claro que tenha escolhido cercar-se de companheiros que representassem os pedreiros de sua primeira infância. Em determinadas ocasiões favorecia a um deles, como foi o caso do jovem Piero, em relação ao qual representou papel maternal. Embora tenha havido alguma difamação nas relações de Michelângelo com seu "garzone", nenhuma evidência ou reconstrução psicológica nos permite pressupor que tenham havido relações homossexuais declaradas entre ambos. Por outro lado, parece comprovado que nos anos maduros ele não teve relações físicas mais íntimas com mulher alguma. Nem sequer tolerava a presença de uma empregada. Temos conhecimento, todavia, de um profundo e ardente amor que se apossou dele aos 57 anos, continuando até o fim da vida. Michelângelo viveu muito, morrendo com 89 anos de idade. Esse amor dominou-o completamente e fez com que irrompesse em cartas, poemas de entusiasmo apaixonado, adoração, submissão humilde, negação de si mesmo e sentimentos de inferioridade em relação ao objeto amado, como é encontrado caracteristicamente na primeira grande experiência amorosa dos anos adolescentes.

É de grande significação que este arrebatamento emocional se tenha verificado pouco tempo após a morte do pai, como se com este evento, as inibições das aspirações amorosas tivessem sido dissolvidas. O alvo desta torrente emocional foi um aristocrata romano de alta cultura, chamado Tommaso de Cavalieri. Era casado e tinha filhos. A nobre atitude de Cavalieri em relação a Michelângelo faz jus à nossa admiração. Soube como manter o impetuoso assalto amoroso de Michelângelo dentro de um quadro tolerável, através de uma reserva respeitosa, atendendo-o com solicitude, presentando-o com alimentos e vinho, cuidando maternalmente dele em ocasiões de doença e correspondendo, com compreensão e admiração carinhosas, à intensidade dos sentimentos de Michelângelo. É impossível não ficarmos gratos a Cavalieri pela habilidade em permanecer o alvo desse amor ardente sem todavia ferir o amante ou causar-lhe desespero ou amargura profunda devido ao sentimento de rejeição. As cartas de Cavalieri a Michelângelo dão testemunho de tato e da atitude superior com a qual soube tratar a delicada situação. Michelângelo amou-o des-

medidamente. Pintou o seu retrato, o único que jamais tenha feito. Infelizmente foi perdido. Fêz desenhos para ele, quando ninguém jamais obtivera algum. Mais do que tudo, porém, glorificou-o na famosa escultura "A Vitória", na qual Cavaliere é apresentado como o Vencedor. De acordo com a opinião geral — com a qual concordamos plenamente — o ancião conquistado tem as feições de Michelângelo. Foi por este tempo que escreveu o verso "Resto prigion d'un Cavalier armato". Era de fato um prisioneiro do amor e Cavaliere era seu conquistador. Muito foi escrito sobre sua obra porque, desde a Renascença, os observadores se têm intrigado com a estranha atitude do vencedor, isto é, a sua falta de relação com o vencido e seu olhar distraído, perdido na distância. Cremos poder oferecer a explicação. É-nos bastante conhecida esta falta de interesse pelo objeto e o assinalamos numa série de esculturas, as Madonas, exceção feita à Madonna Doni. Particularmente na atitude da Madonna Medici, a mais famosa, repete-se a expressão do conquistador; pode-se reconhecer uma similitude nas feições de ambos os rostos. Assim, não parece infundada a suposição de que o amor ardente por Cavaliere era a expressão tardia e apaixonada daquela que sentia pela mãe. Dificilmente teria encontrado um objeto substitutivo mais compreensivo e mais merecedor.

Mas a relação materna, muito ambivalente de Michelângelo, influenciou mais decisivamente a sua criatividade do que só pela mera escolha do assunto e pela curiosa ausência de relação entre os personagens. Justi, o grande estudioso de Michelângelo, escreve: "Em todas as ocasiões Michelângelo declarou-se sempre, acima de tudo, um escultor. O impulso de esculpir estava no cerne da sua natureza, veio com o leite da nutriz, a boa mulher do pedreiro de Settignano, a aldeia do Toscana". É todavia bastante curioso que a obra total do mestre não corresponda à sua inclinação apaixonada. Pois o total da atividade criadora, no terreno da escultura, é inferior, em comparação, ao da pintura, uma discrepância entre o impulso criador e a sua realização, e que intriga os estudiosos de arte desde a Renascença.

Sobre este ponto opina Justi: "Um ponto em particular nos surpreende: a estrêla pouco feliz que governa os seus projetos de escultura, comparada com a realização vitoriosa, quase miraculosa de suas obras primas em pintura (o teto da capela Sistina e o Último Julgamento). Dos projetos de escultura, um (a fachada de São Lourenço) nem se realizou; o segundo (o túmulo do Papa Julio II) conseguiu aparentemente ser terminado e de forma completamente diversa da originariamente planejada; o terceiro e último (o túmulo dos Medici) completou-se em seus aspectos principais, mas de modo muito reduzido. Grande número das estátuas individuais permaneceu inacabado. Contrastando com isto, a execução das pinturas é sem paralelo na arte italiana de seu tempo e mesmo Rafael, pintor tão

prolífico, fica em segundo plano ao seu lado".

Não precisamos acreditar nos efeitos mágicos de uma estrêla infeliz para encontrar explicação para as inibições escultóricas de Michelângelo. Pensamos que o seu modo de trabalhar o mármore possa esclarecer-nos suficientemente. Blaise de Vigenère, um viajante que o observou na oficina de trabalho, escreve o seguinte: "Vi Michelângelo trabalhando quando este contava mais de 60 anos de idade e, embora não fôsse muito vigoroso, lascava de um duro bloco de mármore maior número de nacos durante um quarto de hora do que os três jovens pedreiros em três ou quatro vezes o mesmo tempo. Quem não teve ocasião de vê-lo mal poderá acreditar. Além do mais, atacava o trabalho com tamanho ímpeto e furor que pensei ficar inutilizado o bloco de mármore. De um golpe, desprendia fragmentos da grossura de dois ou três dedos..." Aqui a "terribilità" está expressa em toda a sua força. Se acrescentarmos a isto que a ferramenta mais usada por ele é o chamado "cinzel dentado", indicado para o trabalho mais delicado na pedra, então não estaremos muito longe de compreender que sua atividade escultórica, da qual ele não deixava nem os mais grosseiros detalhes a algum ajudante, era um ataque de intensa agressão oral contra o mármore. Em algumas ocasiões esta impetuosidade tornava-se tão descontrolada que destruía o trabalho já iniciado; porém, mais freqüentemente, uma inibição interrompia-o antes que os impulsos destrutivos alcançassem seu fim, ou ele fazia com que uma nova incumbência o fôsse a abandonar a obra iniciada. Conseqüentemente, somente algumas de suas esculturas foram completadas. A pintura não foi sujeita a essas restrições ou não teríamos hoje os murais da Capela Paolina.

Já conjecturamos antes sobre os constantes desapontamentos provenientes da mãe — na primeira infância — e que devem ter atingido a um acúmulo de agressões neste menino voluntarioso e selvagem. Mais tarde na vida, estas agressões foram descarregadas periodicamente sob forma oral, quando o grande escultor, na sua "terribilità", atacava o mármore e o reduzia a pedaços. Dois enigmas ficam resolvidos se reconhecermos os componentes violentamente destrutivos nas suas atividades escultóricas e compreendermos que o objeto, o mármore, era um substituto para o seio materno e a mãe. O primeiro enigma é a inibição na sua atividade, que ele tentava em vão compensar pelo escopo grandioso de seus projetos. A "estrêla infeliz" que, de acordo com Justi, governa estes grandes projetos, é o "máleficus" dentro da sua própria personalidade, a influência inibidora da própria consciência. Sabemos, pelo estudo da melancolia, quão terrível é a punição pelo superego da agressão oral perpetrada. Toda a vida de Michelângelo mostra como padeceu de sentimentos de culpa. Sua conduta era a de um penitente; as consideráveis somas de dinheiro, ganhas com o trabalho, entre-

gava-as aos irmãos ou ao pai ou gastava-as na compra de mais mármore para os gigantescos projetos que formava. A sua religiosidade aumentou com a idade e nos últimos poemas considerava-se cada vez mais um pecador indigno, cuja única esperança era a graça do Salvador. Se há auto-representação em suas obras — e referimo-nos à representação do Ego, e não do Ego-ideal — é sempre em figuras sofredoras e torturadas tais como a Vitória Conquistada, possivelmente o Jeremias no teto da Capela Sistina, São Pedro e São Paulo nos murais da Capela Paolina, mas principalmente no São Bartolomeu do Último Julgamento. Os sentimentos de culpa forçaram-no a mais e maiores sofrimentos expiatórios. Obrigaram-no a tentativa quase desesperada de restituição do objeto, destruído pela sua violência oral. Só isto pode explicar o segundo enigma: as relações e a conduta que teve nas pedreiras de Carrara e Seravezza.

Quando as indagações nos revelam como Michelângelo insistia em obter blocos absolutamente perfeitos e sem jaça, e com que meticulosidade selecionou e determinou os lugares nas pedreiras onde se poderia obter o mármore mais puro, mais branco, e de como discutiu com os proprietários, queixando-se amargamente de que os blocos não correspondiam ao alto padrão de que exigia, como ficou desesperado quando o trabalho nas pedreiras cessava ou não progredia o bastante para a impaciência que o dominava, então somos forçados a concluir que ele era obrigado a agir desse modo sob a pressão de tremendas compulsões internas. Esta é a compulsão de restituir o objeto destruído. O bloco de mármore puro, branco como o leite, simbolizava para ele — presumimos nós — a mãe preservada ou restituída. Um sentimento de culpa invencível forçou-o a adquirir blocos, um atrás do outro, e de preservá-los intatos. Bloco após bloco era embarcado de Carrara para Roma, onde montes de mármore, para o túmulo do Papa Julio II, acumulavam-se nas margens do Tibre, e continuavam intatos; isto é, incólumes, ilesos. Como o transporte e o mármore precisavam ser pagos, ficou em dificuldades financeiras e precisou pedir ajuda ao Papa. Julio II estava obviamente irritado pelo gigantesco projeto que Michelângelo o convencera a aceitar para o seu túmulo (42 estátuas). Sua Santidade via acumular-se o precioso mármore sem que Michelângelo empreendesse algo com eles. O Papa estava justamente negociando com seu joalheiro quando Michelângelo veio pedir-lhe mais dinheiro. A solicitação de tal modo enfureceu o Pontífice, que este tocou os dois homens a bengaladas, gritando que não tinha mais dinheiro para blocos, "né piccolo, né grosse". Volumes já foram escritos sobre o gigantesco e infeliz projeto deste túmulo. A redução do tamanho para a mísera dimensão final foi sempre atribuída a circunstâncias externas. Mas com o auxílio do "insight" psicanalítico, compreendemos as motivações íntimas que determinaram a execução do projeto. É di-

facil fazer suposições sobre até onde a ambivalência de Michelângelo em relação à Sua Santidade contribuiu para a inibição. Todavia, somos de opinião que a motivação mais importante na inibição da atividade escultórica foi o sentimento de culpa originado pela agressão oral. A restituição compulsiva, através da aquisição de blocos de mármore intatos e perfeitos, parece confirmar a interpretação.

Nossa suposição acha-se confirmada pela investigação psicanalítica de outro grande gênio criador. Kurt Eissler publicou recentemente um artigo muito interessante em que examina o estudo das cores de Goethe e sua luta contra Newton e a sua teoria, na qual Goethe assume posição tão irracional. O material citado por Eissler torna fora de dúvida, para o psicanalista, que as tentativas desesperadas de Goethe para provar ser certa a sua teoria da luz, e defender a luz branca contra a destruição pelo prisma, era motivada por razões inconscientes. Tinham por propósito sustentar a teoria infantil da integridade e pureza da mãe e de proteger o símbolo materno — a luz branca — das agressões de Newton, que, sem qualquer dúvida, era visualizado como uma figura paterna, cruel, sadística e autora de ataques sexuais ou pelo menos de poder restituir a integridade da mãe.

Goethe refere-se à luz branca como se fôra uma venerável e augusta senhora. Refere-se a ela como imutável e intocável, e classifica a idéia da polarização, na qual a luz é fragmentada em dois feixes, de "muito repugnante". Chama a atenção para a "candela e ternura" com que o físico Jesuíta italiano Grimaldi investiga a luz, em contraste a Newton. Goethe elogia Grimaldi pelo esforço que este faz para convencer o leitor "da ternura de um ser material tão sutil, que produz efeitos somente comparáveis à exaltação espiritual". Enquanto Goethe fala da luz branca como se fôra uma mulher imaculada e intocável, ataca Newton que já estava morto havia décadas, como se fôra um vilão que brutalmente rompe a pura simplicidade da luz branca, torturando-a através de prismas. Numa linguagem altamente emocional, refere-se "à repulsiva luz branca de Newton", que contrasta tanto com a idéia que ele mesmo formava da pureza da luz branca, como se Newton lhe tivesse poluído a candura. Toda a luta contra Newton é conduzida em prol da preservação ou restauração da idéia — ou ideal — da "mater integra".

O paralelo com a necessidade compulsiva de adquirir blocos de mármore, como atos de restituição da imagem materna destruída, é óbvio. Podem ser consideradas como confirmação desta tese as seguintes sentenças: "I have undertaken to raise the dead, to try to harness these mountains..." (Empreendi ressuscitar os mortos, tentar dominar estas montanhas...). Todavia, a idéia inconsciente ou a fantasia do ataque à mãe não produziram os mesmos nefastos efeitos sobre a criatividade de Goethe. Tocaram apenas numa linha secundária de sua pro-

atividade, num ramo de sua investigação científica e, apesar do profundo emaranhado emocional na luta contra Newton, todas as vastas áreas de sua criatividade permaneceram incólumes. Goethe obviamente foi capaz de projetar no vilão Newton, (a quem ele considerava ter o sagrado dever de combater) — as suas próprias tendências agressivas inconscientes recalcadas em relação à mãe. Simultaneamente, fez todos os esforços para restaurar a integridade da imagem materna sob a forma do conceito de luz branca intocada e indivisível.

Com Michelângelo o caso foi diverso. Ele próprio era o destruidor do símbolo materno, quando quebrou em pedaços o mármore com toda a sua "terribilità". Isto explica a infeliz inibição de sua atividade escultórica. Tanto mais admirável que seu talento e sua necessidade de criar o tornaram capaz de dar-nos as obras primas, que ladeiam as dos grandes artistas gregos e representam o ápice da escultura ocidental.

Empenhamo-nos em demonstrar na obra e conduta de Michelângelo o que consideramos o mais importante conflito de sua alma atormentada: a agressão contra a mãe frustradora e a condenação do superego a esta agressão. A grandiosa confirmação a esta tese foi pintada pelo próprio mestre no grande mural que iniciou aos 61 anos e terminou com esforço sobre-humano em quatro anos e meio. Referimo-nos à cena central de Michelângelo no famoso Último Julgamento, na Capela Sistina. Três pessoas lá estão relacionadas entre si, numa interação dramática. Cristo, representado como herói olímpico, domina a cena, que mostra as almas ressuscitadas passado por ele para receber o último julgamento. O momento representado é aquele em que Jesus está semi-alçado da posição sentada e, numa fúria colérica, vira-se, lançando sua ira contra as figuras colocadas do lado esquerdo e um pouco abaixo dele. A interpretação dada pelos estudiosos de Michelângelo a esta impressionante figura de Cristo e seu gesto aterrador é de que os santos provocaram sua ira por lhe mostrarem os instrumentos de tortura com os quais tinham sofrido o martírio, de modo que, numa rudeza e falta de compaixão justificadas, ele os condena ao inferno.

Nossa interpretação difere desta explicação geralmente aceita. Acreditamos ser um santo em particular, que chama contra si, ira e condenação. É São Bartolomeu, representado como um velho barbudo, de olhar zangado e acusador. Na mão direita ergue a faca com a qual foi esfolado vivo. Da mão esquerda pende a pele que lhe foi arrancada durante o martírio. Não pode haver dúvida de que Michelângelo se identificou com Bartolomeu, pois nesta pele pintou o autorretrato. A acusação de Bartolomeu, todavia, não está dirigida contra o grupo de almas ressuscitadas, às quais ele nem dá atenção. Está dirigida especificamente contra uma das figuras celestiais, a Madona. É fora de dúvida que ele lhe mostra a faca e a ela dirige o olhar acusa-

dor como a indicar ser ela a causadora da injustiça e do martírio sofridos na infância e através da vida. Somente se reconhecermos a direção do gesto acusador de São Bartolomeu e seu alvo, podemos compreender a Madona, cuja atitude foi sempre insatisfatoriamente explicada pelos estudiosos de Michelângelo. Porque percebemos então que a Madona está reagindo às acusações de São Bartolomeu. A intensidade da exprobração atingiu-a tão violentamente que ela se achega mais perto do Salvador como a se esconder atrás dele para proteger-se enquanto vira o rosto, com vergonha e culpa.

Mas São Bartolomeu não permanece sem punição pelo ataque feito à mãe de Deus. A figura julgadora de Cristo levanta-se para pronunciar a severa condenação, sob a qual São Bartolomeu se encolhe e tenta em vão justificar-se apontando o instrumento e as consequências de seu martírio. É difícil existir demonstração pictórica mais impressionante, dos conflitos íntimos de Michelângelo pressionado entre os impulsos agressivos contra a mãe e a condenação pelo superego. Este é o profundo conflito interior que devastou a alma do grande artista através de toda a vida e que lhe inibiu a atividade escultórica de modo tão pernicioso.

E aqui terminamos a nossa exposição. Nossos comentários incompletos são meros fragmentos de uma estrutura mais ampla de associações. Isto é devido, em parte, ao escopo reduzido de nosso estudo. A maior parte das associações ainda nos são desconhecidas e muitas conservar-se-ão assim para sempre. Toda reconstituição psicológica sem a cooperação do objeto da investigação psicológica permanece obrigatoriamente incompleta e algumas das tentativas são tão pouco convincentes quanto os esforços para a reconstituição dos braços da Venus de Milo.

Estamos cientes de que nosso estudo pouco contribuiu para a solução do enigma do talento artístico e para descortinar o segredo da criação. Todavia, nossas observações demonstram claramente (no caso de grandes artistas como Michelângelo e Beethoven, cujas obras exerceram influência tão decisiva e convincente, não só nos respectivos campos de criatividade, mas em toda civilização) como a faculdade criadora é profundamente relacionada ao desequilíbrio íntimo, ou pelos menos muito ligada à precariedade do equilíbrio entre forças internas conflituais. Em nossa opinião, sem este gigantesco conflito íntimo — o núcleo de uma neurose ou uma psicose — às criações teria faltado o tremendo impacto que possuem. A grandeza do artista situa-se precisamente na habilidade que possui de substituir a crise neurótica ou psicótica temporária pela atividade criadora. Com alguns destes gigantes da criação, não se pode deixar de ter a impressão de que as suas criações germinaram no solo fértil da infelicidade neurótica, Cosmos saindo do caos. E foi Michelângelo quem escreveu, referindo-se às suas obras: "Non vi se pensa quanto sangue costa".



Persépolis. No primeiro plano, os Propilêos de Xerxes. As escadas e colunas do meio plano pertencem à Apadana. No fundo, os portais são os restos do palácio particular de Dario, Tachara.

PERSÉPOLIS / Fred Madersbacher

Na sombra da Montanha da Graça, "Kuh-i-Rahmet", elevam-se os palácios de Persépolis, que foram a residência cerimonial do maior império que o mundo tinha visto até então. A glória e majestade de tempos idos estão refletidos nas pedras esculpidas e polidas das suas ruínas colossais.

Situada perto da estrada para Isfahan no vale do rio Pulvar, mais de 50 quilômetros ao nordeste de Shiraz, Persépolis é um dos sítios arqueológicos mais importantes da Pérsia dos Aquemênidas. Suas estruturas monumentais foram exaustivamente estudadas e escavadas nos últimos 400 anos.

Dario I (que reinou de 522 a 486 AC) mandou construir um grande palácio

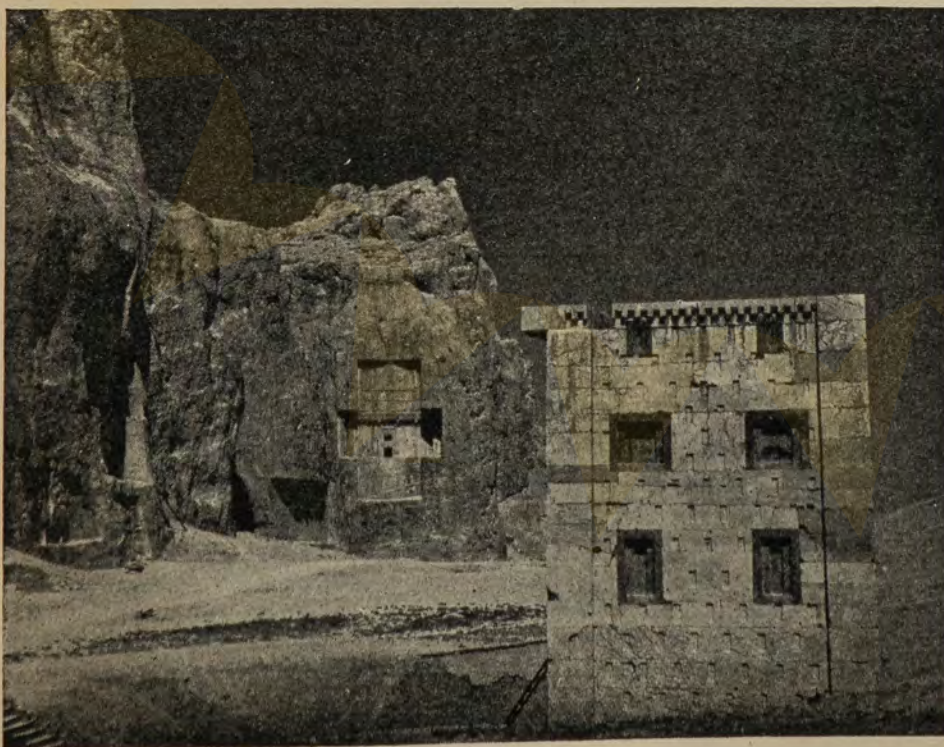
fortificado. É provável que os trabalhos começassem logo depois de sua vitória sobre os rebeldes (comemorada no monumento de Behistun), em 522. Continuavam sob os seus descendentes. Hoje, as ruínas de vários edifícios elevam-se de um terraço que se encosta à Montanha da Graça. Os outros três lados da plataforma marcam muralhas de cerca de 4 até 14 metros de altura, conforme o declive variável do terreno, delimitando, assim, uma área de uns 135.000 metros quadrados. Uma escada dupla imponente de dois lances dá acesso à plataforma do lado ocidental, e era a única via de entrada cerimonial. Para serventes e guardas havia outras en-

tradas no sudeste. Subindo uma rampa da grande escada, chega-se à plataforma. Os degraus são baixos (10 cm) para permitir que a escada fosse acessível a cavalo. De cima abre-se o panorama de Persépolis: Portais majestosos, colunas, escadas, portas, frisos, capitéis e restos de muros. Diretamente, em frente, no cume da escada, encontra-se a sala de entrada com os propilêos de Xerxes, guardados por dois pares de gigantes touros alados (de seis metros de altura), com rostos humanos, barbas compridas e usando chifres e corôas de penas, símbolos divinos. Hoje, estão desfigurados pela mão de vândalos. Neste portal encontra-se quatro vezes a inscrição: "Um grande Deus é



Escada, no fundo os Propilêos de Xerxes. Os degraus são baixos para possibilitar a subida à cavalo.

Os túmulos, cortados na rocha viva, da necrópole de Naghsh-i-Rustam. Em frente, o sepúlcro de Dario II, a esquerda o de Dario I. A estrutura em frente, chamada popularmente de "Ka'aba-i-Zardosht", relicário de Zarathustra, é em realidade um altar. Sete painéis de relêvos da época Sassanida (220-640 DC) encontram-se na base da rocha da necrópole. A esquerda, em baixo do sepúlcro de Dario I, distingue-se o relêvo do rei Sapor I, aceitando a submissão do imperador romano Valeriano (260 DC).



Ahura Mazda, que criou este mundo, que criou o céu, que criou os homens, que criou o bem-estar dos homens, que fez de Xerxes Rei, um Rei entre muitos, um senhor entre muitos. Sou Xerxes, o grande Rei, Rei dos Reis, Rei de países com todas as raças de gente, Rei deste grande mundo... filho de Dario, o Rei, o Aquemênida... Diz Xerxes, o grande Rei: Pela vontade de Ahura Mazda fizemos estes Portais das Nações. Muito mais que é belo eu fiz em Persa como antes meu pai. Qualquer trabalho que pareça formoso: fizemos tudo com a graça de Ahura Mazda. Diz Xerxes o Rei: Que Ahura Mazda proteja a mim e a meu reino, meu trabalho e o trabalho do meu pai que Ahura Mazda o proteja...".

Passando os propilêos de Xerxes (Portais das Nações), o visitante vê o palácio de Apadana, obra de Dario e Xerxes, que hoje, 2.500 anos após sua época de esplendor, ainda é a ruína mais imponente de Persépolis. Dos quatro cantos do império, do Egito e da Grécia, chegaram os artesãos para as obras. Não houve trabalhos forçados. Tabuinhas de argila descobertas por Cameron documentam que conforme um plano elaborado os artesãos e trabalhadores receberam pagamento em prata, vinho e carne, conforme as suas habilidades. Outra vez, dois lances de escadas levam ao palácio, adornadas com magníficos relêvos que documentam como foi a vida nesta época. Sua parte setentrional ficou à luz do dia e a erosão destruiu quase totalmente os relêvos. A chuva, porém, enterrou a parte oriental debaixo dos restos das grossas paredes de adobes. Assim protegida, chegou em bom estado de conservação até nós. Os relêvos mostram guardas das nações aliadas, persas e medas, as carruagens reais, o trono com carregadores.

Vemos os povos de 27 nações do Império persa oferecer os tributos no dia do ano novo: Fenícios trazendo uma carruagem de guerra e vasos de ouro, gente da Cappadócia com um cavalo e roupas, Lídios de Sardiz oferecendo recipientes valiosos e fardos de fazendas, gente do Afeganistão com um camelo, Indianos, Armênios, Babilônios, Citas, gente da Trácia, Assírios, Medas, Elamitas, Egípcios, Árabes. Os delegados da província mais remota do Império Aquemênida, Etiópios, com uma girafa encerram o desfile. Numa parede encontra-se a seguinte inscrição comemorativa de Dario I: Sou Dario, o grande Rei, Rei dos Reis, Rei de países povoados por todas as raças, por muito tempo Rei deste grande mundo, filho de Vishtap, o Aquemênida, um Persa, filho de um Persa... Se perguntares: quantos eram os países em que go-



As colunas de pé são da Apadana. Seguem os restos da "sala das cem colunas". No fundo, a necrópole.

Capitel: cabeças de grifões. O corpo suportava as grossas vigas de cedro do teto.



vernou Rei Dario — observe estes quadros... Aí saberás que as lanças da Pérsia alcançaram longe; então saberás que os Persas travaram guerra longe da Pérsia. Ó homem — isto é a ordem de Ahura Mazda para ti: Não penses o mal, não abandonas o caminho direito, não peques!"

Subindo a escada, o visitante chega à grande sala de audiência que mede 60 por 60 metros. Seu teto era suportado por 72 colunas graciosas. Pietro della Valle, que visitou Persépolis em 1621, ainda viu 25 delas; nos séculos seguintes, muitas ruíram e hoje existem somente 13 colunas. Portas, adornadas com fôlhas de ouro, abriram-se para esta sala. Foram encontrados restos de azulejos vidrados nas cores azul claro, amarelo e rosa que a adornavam, formando desenhos. Presume-se que as obras suntuosas de azulejos em lugares como Isfahan, do século 16 DC, derivam de tradições antigas, hoje perdidas, de Persépolis e outros sítios.

Inscrições cuneiformes e afrescos completavam a decoração. As colunas e outros elementos arquitetônicos certamente eram pintados. Capitéis na

forma de duas cabeças de touros, homens, leões e grifões, pesando várias toneladas, carregavam as vigas maciças de cedro do teto. No total havia em Persépolis mais de 12 palácios ou estruturas grandes, obras dos reis Dario, Xerxes, Artaxerxes e outros. Foi descoberto um edifício de arquivos com mais de 3.500 tabuinhas de argilas com textos cuneiformes. De Dario é a magnífica sala de audiências. Esta "sala das 100 colunas", mede 70 por 70 metros. Cem colunas, de doze metros de altura, suportavam o teto. Nenhuma das colunas ficou, somente as bases que estavam enterradas numa grossa camada de cinza de cedro. Foi nesta sala que começou o fogo que devia destruir Persépolis. Por 190 anos reinavam os soberanos aquemênidas em Persépolis. A uns 4,5 quilômetros ao norte encontra-se a necrópole, escavada da rocha viva, onde repousavam Dario I, Xerxes, Artaxerxes e outros. Hoje, estes mausoléus estão vazios. Os Gregos, que conheceram as outras capitais da Pérsia, Susa, Ecbátana, Babilônia, não souberam nada de Persépolis, distante, até Alexandre. Em 331, Alexandre

Magno venceu o rei persa Dario III e tomou Persépolis.

Diodoro Silco escreveu: "3.000 camelos e burros sem número foram requisitados de Susa para levar as riquezas de Persépolis...; isso demonstra mais do que muitas palavras a importância do lugar. Aziz Hatami estima o valor destes carregamentos em 1.200.000.000 francos ouro.

Na grande festa da vitória, Alexandre, embriagado, incendiou a sala das cem colunas e o fogo destruiu quase a cidade inteira. Mas, não foi o fim. Em 316 AC, Persépolis era ainda uma capital provincial do grande Império Macedônico. Cerca em 200 DC, agora chamado Istakhr, é um foco do novo império persa, dos Sassanidas, adversários dos Romanos.

No tempo da conquista árabe, Istakhr era ainda uma cidade de certa importância que ofereceu resistência desesperada aos invasores.

Com a ascensão de Shiraz, sua importância declinou, até, cerca 950, desapareceu como cidade. A terra, porém, sempre era coberta de aldeias e até hoje está relativamente bem cultivada.



Relêvo de Naghsh-i-Rustam. Artashtr, fundador da dinastia Sassanida (226 DC), de cavalo, recebe do Deus Ahura Mazdã (Ormazd) o anel da realeza, enquanto seu cavalo pisa os inimigos subjugados.



Relêvo adornando ângulo de escada.



Apadama. Fragmento de placa de ouro, que cobria a madeira das portas.



Azulejo colorido, com águia aquenemida, encontrado no Apadana.

JOSÉ GUADALUPE POSADA

Ao falecer em 1913, o gravador mexicano José Guadalupe Posada deixou cerca de 16.000 xilogravuras. A fama deste artista popular pode comparar-se no México ao renome de Rousseau Le Douanier em França, pelas mesmas características de espontâneo primitivismo. Por exemplo, o "fim do mundo" imaginado por Posada não tem amplitude trágica universal; é mero "close up" do que sucederá em seu arrabalde, lá na cidadezinha onde viveu: a igreja caindo, as casas da praça desabando e dez ou doze pessoas em pânico. A "Visão da Virgem de Guadalupe" é o seu aparecimento entre as fôlhas dum guaimbé, qual flôr do deserto adorada por duas mulheres e três homens.

O tratamento singelo dos motivos lembra um pouco a inspiração dos nossos gravadores de capas para os folhetos das feiras do Nordeste. Mas, individualizando uma comparação, poderíamos estabelecer, mórmente quanto à temática hagiográfica, certa analogia entre José Guadalupe Posada e o nosso xilógrafo Gilvan Lins Samico. Não resta dúvida que a xilogravura de Samico, "A Virgem da Palma", apresentada na última Bienal de São Paulo, promana do mesmo espírito primitivo e cândido da xilogravura "A Visão da Virgem", de Posada.

Críticos, artistas e público têm aproveitado o ensejo que lhes proporciona o Museu de Arte de São Paulo, em cujas cimeais está exposta a melhor fase de José Guadalupe Posada. Aliás, a inauguração do excelente conjunto contou com a presença do sr. Gonzales Galvés, adido cultural da Embaixada do México no Brasil.

Acervo do M. A. M. de S. Paulo, Felice Casarati, "Maternidade", 1947.



Acervo do M. A. M. de São Paulo. Victor Brecheret, "O Índio e a Suaçuapara", Bronze, 1951.

MARILIA GIANNETTI TÔRRES

Desta pintora mineira com nome tão arcádico — Marília — temos tido informes graduais, que transmitimos aos leitores: foi aluna de Guignard, que aliás a retratou; não expunha há dez anos mas vinha trabalhando numa série de experiências e pesquisas; agora em outubro expôs em Belo Horizonte, no Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos, um repertório plástico realizado no silêncio das tenacidades profícuas e clarividentes. Sucede que Marília Giannetti Tôrres apareceu esta semana em São Paulo, onde mostrou à crítica as soluções mais recentes de suas tarefas e voltou para o Rio, onde reside, após programar uma exposição na Galeria Selearte, à rua Augusta, em fevereiro de 63.

Ciente dos processos vanguardísticos da pintura autônoma, quer quanto à sensibilização do suporte quer quanto à sublimação dos materiais insólitos, Marília Giannetti Tôrres se confinou com sua índole introvertida e com sua opção predeterminada num eventual bastidor ou tear de compromissos para consigo própria. E durante meses e meses trabalhou em "full time" urdindo com espátulas e tintas verdadeiras teias de Ariadne. Mas não resultaram tapeça-

rias nem vitrais de teor gótico ou de dialética simbolista. Resultou, em telas, a hipostase da pintura com a escultura.

De fato, a sua arte é a fusão de duas técnicas gêmeas convergindo para um efeito único. Revestindo o suporte com fios de pigmento cuja consistência é mais de magma do que de plasma, a artista lhes confere um ritmo de trama. Nada à maneira de Pollock, em expressivismos cromáticos de paroxismo onírico. Apenas leve interstício tonal se entremostrando por entre o retículo. Não resulta uma superfície a Ceri Richards para aí mergulhar, conforme fez o pintor inglês, uma suposta catedral acústica de Debussy. Resultam pequenos lagos retangulares, supostos sarcófagos florais, misteriosos alçapões de bossagens litúrgicas, esquisitas tampas de cofres orientais, com seus arabescos de marfim. Predomínio de superfícies tenais reticuladas por trabéculas de raízes, talos, vergôntes e nervuras de flôres místicas. As mitológicas peônias e ninféias. A solidão crespa dos lotus. O reino interior das vitórias-régias.

YO YOSHITOME

Entre os artistas que expuseram em meados de novembro

na Galeria da Fôlha cumpre destacar o japonês Yo Yoshitome, bastante conhecido em sua pátria e nos Estados Unidos. Sua arte paira equidistante dos processos ocidentais e do regime "nihonga", ou oriental. Mas a temática é bem de lá, mesmo quando supostamente abs-



trata. Sendo um artista consciente e consciencioso, que pinta para dar um nexo à sua vocação, e para realizá-la dentro duma finalidade humana, social e, portanto cultural e dialética, desejamos analisar a sua pintura através desse intento.

Predomina entre os seus motivos plásticos o Dragão. E acabamos deduzindo que, na arte de Yo Yoshitome, o Dragão significaria o Tema em luta por sua sobrevivência nesta época de arte espacial, difusa e abstrata. Dentro dos emaranhados geométricos, das massas informais, das matérias anaglíficas, dos pigmentos densos, o Dragão de Yo Yoshitome seria o assunto, o enredo, o episódio, a figura antropomórfica ou zoomórfica, enfim, exigindo seu próprio aparecimento através de tantos obstáculos. Seria o prenúncio de que o Dragão vencerá emergindo como prisioneiro livre lá da boca da mina, com seu ímpeto de Minotauro. Força animal e espiritual, humana e orgânica, talvez força de anjo decaído, mas retornando à pressa, em missão apocalíptica.

LOIO PÉRSIO

De 1948 para cá, esse bacharel em ciências jurídicas e sociais tem trabalhado pela causa da pintura informal, com a mesma dedicação que no Brasil lhe deram Di Prete, Manabu Mabe e Fukushima. Para isso, Loio Pérsio abandonou conscientemente o temário humano, os retratos, as aventuras da linha, para or-



Tela de Yo Yoshitome.

ganizar novos processos com a matéria e com o pigmento. E foi o seu acervo organizado nesse sentido que o fez integrar a representação brasileira na XXX Bienal de Veneza, na II Bienal do México e ser indicado para o Prêmio Internacional da Fundação Guggenheim.

Criou paisagens suas, que nem são cósmicas nem imaginadas como as de Tanguy, e sim ordenações lúcidas de massas e cores sugerindo mapas sempre meridianos, em seus relêvos de cordilheiras, em suas alças de enseadas, em seus seios de vale e em suas sugestões de exílio. Do trato mais químico e inorgânico da matéria e do pigmento, Loio Pérsio criou seus latifúndios verticais.



Loio Pérsio.

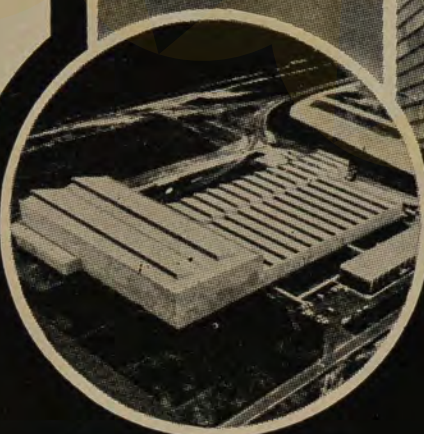
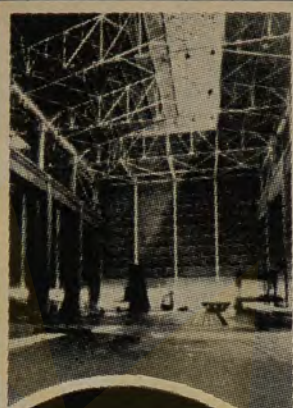
DI PRETE

Este artista, sem saturar o público com suas retrospectiva na VI Bienal, remeteu para a rua Augusta seus trabalhos mais recentes a fim de com eles ser

inaugurada mais uma galeria paulista, a SELEARTE. A verdade é que com elas encheu vestibulos e salas. Cada uma de suas unidades plásticas inconfundíveis se caracteriza, não obstante a versatilidade dos pigmentos e das manchas informais, por um espaço incomensurável, dentro de cujo limite paira sempre uma forma ciclópica que no mínimo parece um litoral, um promontório, com rugosidade telúricas, com nervuras de clorofilas e minérios, com revérberos de sol ou com efeitos de luar. Essa geografia plástica de Di Prete acaba se tornando o antípoda do mundo das cidades de Wols. Mero e permanente reino de Calipso, onde quem naufraga nos oceanos das cores e das texturas acabará indo imitar Homero.

YOLANDA MOHALYI

Antes de embarcar para a Europa, Yolanda Mohalyi expôs na Galeria São Luís. Seus últimos trabalhos já não traem a preocupação dum tachismo denso e empastado, quase rugoso. Permanece a tendência monumental, porém existe agora uma ordenação rítma e harmoniosa das cores que, não sendo mais difusas, reinam dentro de províncias geométricas. E sem dúvida a pintora aumentou muito a sua palheta. Se até aqui imperavam apenas 10 a 12 pigmentos, agora a artista impregna seu suporte com efusões de cobalto, cádmio, verde esmeralda, violeta de marte, negro de terra de Siena, verde gris, bruno de ferro, laca carminada e de garança, azul de Antuérpia, sépia, e branco da China. Não são as cores absolutas dos concretistas. Mas as cores tropicais paulistas, das paisagens que nos rodeiam.



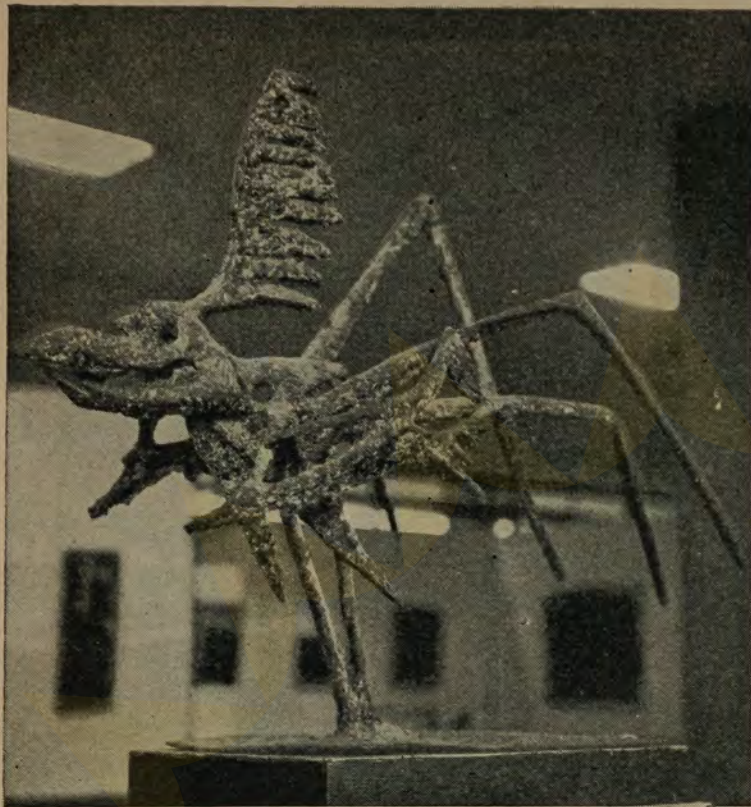
CHAPAS ONDULADAS Eternit

qualidade presente
nos grandes empreendimentos!

Construções modernas, arrojadas, funcionais evidenciam o progresso, os grandes empreendimentos. Nelas, o revestimento de paredes e coberturas são confiados à ETERNIT. Nenhum outro material oferece tantas vantagens como ETERNIT. Os materiais ETERNIT, de durabilidade ilimitada, resultam de 62 anos de experiência e aprimoramentos contínuos; são fabricados segundo as normas da ABNT e garantidos por 10 anos! Ninguém oferece mais do que ETERNIT: soluções para quaisquer problemas de paredes e coberturas; assistência técnica desde o projeto à montagem; serviços de montagem e colocação, podem ser confiados aos Serviços Técnicos da ETERNIT que oferecem a solução exata e racional para sua empresa!

ETERNIT DO BRASIL CIMENTO AMIANTO S.A.

São Paulo: Rua Marquês de Itu, 70 - 3.º andar - Telefone: 36-9154
Rio de Janeiro: Rua Beneditinos, 16 - 10.º a 12.º - Telefone: 23-5816
Filiais em: Brasília - Belo Horizonte - Curitiba - Salvador - Santos



Acervo do M. A. M. de São Paulo, Theodore Roszak "Jovem furia".

DESENHISTAS

ZALUAR — A atual exposição deste desenhista na Petite Galerie (Ipanema) abarca diversos âmbitos. Quanto ao suporte, por exemplo, Zaluar não se sujeita à granulação nem à tonalidade standardizadas. Ele próprio cria a sua superfície no papel "canzon" puro ou no cartão de duplex. Recobre-os de tinta fosca (base aquosa) para a sensibilização adequada; reveste o fundo com tons de pastel de giz colorido, espalhando-os com estopa; para isso se vale de cores geralmente médias, já as dispondo em formas que, conquanto algo difusas, lhe surgirão logo, instintiva e reflexamente, as ulteriores estruturas que ali devam ser lançadas em negro. Assim, êsses contrastes em bastidores criam espaço para as contracenias do grafismo essencial.

A seguir, Zaluar excita a superfície do papel ou do cartão, para tanto usando dois processos: ou os dobra para que resultem relevos longitudinais em anaglifo linear; ou os sulca com um instrumento para que ali fiquem regos em baixo-relevo também linear. Êstes são os preparos do suporte. Depois é que vem o desenho propriamente dito. Sua mão cria estruturas em pautas ou em estrias pesadas e agressivas, hartungianas, calibradas como caules ou fustes, donde se desprendem arabescos curvilíneos, leves, quais

parasitas ou cordames; aquêles, em troncos; êstes, em mastros. Os desenhos centrais são robustos, quase sempre negros, obtidos com lápis-bastão cêra. Dir-se-ia que cada um é um poste carregado de alta tensão, por sua expressividade em imantações moduladas. Conquanto formas abstratas, têm analogias com barrotes lacustres, estipes botânicos; podem também lembrar marcos pré-históricos do neolítico tabu. Elementos, enfim, dos litorais de Tanguy surrealista, ou formas abandonadas nos litorais da ilha da Páscoa. Mas, espetáculos da natureza e da arte. Esta e aquela em sua legitimidade transfigurada em aventura da linha e da textura.

GERCHMAN — Este jovem aluno da Escola Nacional de Belas Artes não é mero intuitivo entremostrando vocação gráfica. Trata-se do melhor desenhista carioca da sua geração. Sua concepção teórica não advém de trigonometrias solucionando formas e perspectivas. Ela objetiva-se em soluções opacificadas ou vacuolizadas. Em sembras de aguadas de nanquim, em massas de lápis cêra e em áreas brancas do suporte, dando efeito especial. Resultam dois contrastes permanentes, em jogos de simetria, jogos êsses que conferem aos seus desenhos, quer pelas linhas, quer pelas texturas, uma sugestão de gravura ou, melhor dito, de água-forte. Rubens Gerchman é um figurativo eventual, pois não

trabalha com figuras antropomórficas ou zoomórficas, muito menos com sugestões de paisagens e ambiências. Seu mundo alvinegro é que cria uma distribuição de ordem, a positiva e a negativa, a negrejante e a nívea, dando efeitos de massas corporais em movimento, e esta, de paredes, perspectivas, espaços enfim. Dêsse desenho nem sempre linear apenas, no mais das vezes compacto e difuso, em aguada, emerge o mundo de criaturas e a fenomenologia de episódios. A consequência é evoluer de modo contínuo, em ritmo ou em movimento, em forma e em atmosfera, o mundo simultâneo e analógico das vivências.

SUSUKI — Difere sobremaneira o desenho de Susuki do desenho de Gerchman. Se ambos trabalham com matrizes difusas de aguadas, todavia se servem de modo diverso ao utilizá-las. Para Gerchman, a aguada é um elemento a ser contraposto como contraste à área vacuolizada, de modo a ambas, a área difusa ou negrejante, e a área espacial ou nívea, alimentarem a inspiração

sadia do artista, oferecendo-lhe ensejos e oportunidades para aí intercalar figuras e episódios também sadios, da vivência cotidiana, num neorealismo segundo a nova concepção formal e gráfica. Para Susuki, a aguada é algo placentero, noturno e aquerôntico, verdadeira matriz onírica, donde êle com a ponta da caneta desafoga a inércia da tinta, estuda suas eventuais semelhanças com monstros incubos e súcubos, e obedece a essa inspiração doentia e subreptícia. A haste que estende no papel a viscosidade da tinta, abre caminhos para o pesadelo.

MARIA CECILIA MANUELGISMONDI — Eis outra desenhista que anulou o antigo conceito acadêmico de que desenho era linha e textura, arabesco e limitação periférica de forma, no máximo "croquis" em admissíveis deformações. Como Susuki e Gerchman, ela tem seu roanância mais nas sombras difusas, no pastel de giz, ou na aguada de nanquim. Difere de ambos, porém, apenas na voluntaria expressão simbolista que prefere dar a êsse mundo

Acervo do M. A. M. de São Paulo. Ernesto de Fiori, "Retrato de uma Senhora", 1943.





● Incorporação ● Administração ● Vendas

Edifícios em Condomínio

São Paulo - Santos - São Vicente



ADMINISTRADORA DE IMÓVEIS LTDA.

Rua Major Sertório, 349 - 6.º and. - Fone: 35-7155 - São Paulo

difuso, noturno, que é mais névoa do que treva. Na verdade, os quatro artistas citados, tanto o prof. Zaluar com sua mostra carioca na Petite Galerie, como Gerchman com seu repertório na Galeria da Fôlha e João Susuki e Maria Cecília Manuel-Gismondi, com suas mostras na Galeria Vila Rica, em São Paulo, provam essenciais evoluções na concepção do desenho. Não que se detenham mais na textura do que no "croquis" ou no "radierung". Mas, sobretudo, porque Zaluar se empenha em sensibilizar o suporte, vitalizando-o antes de ali lançar suas formas ortoestáticas e seus ornatos flexuosos, mas meridiano; porque Gerchman se empenha em trabalhar com as analogias do dia e da noite, quais ambiências duma só ambivalência: a humanidade esparsa pelas ruas do mundo segundo o tema do escritor grego: "os trabalhos e os dias", e porque o mundo onírico e o mundo surrealista, que Susuki e Maria Cecília apreciam, eles os fazem surgir não em liames espiralados de linhas, mas através da matriz mesmo do nanquim em seus movimentos amebóides e em suas modulações aquerônticas.

SÍLVIO OPPENHEIM — Diferente do grupo acima, o desenhista Sílvio Oppenheim, que expôs recentemente no Instituto dos

Arquitetos. Ele tem uma dexterdade eminentemente linear, briosa, de lances sincopados, gênero Grosz ou Levine; cria assim segmentos caracteristicamente expressionista, cujo caráter figurativo tem uma categoria de testemunho, de documento, mas sobretudo de crítica sarcástica perante situações quase anedóticas. Pode-se e deve-se inserir a vocação gráfi-

ca de Sílvio Oppenheim no mundo dos desenhistas do burlesco. Pode-se afirmar que ele atualiza no mundo de agora, em face da sociedade típica de hoje, a tarefa que em outras épocas em face de outras sociedades desempenharam Gavarni, Forain, Willette, outros herdeiros da missão sarcástica de Baccio del Bianco e de Pietro Bellotti.

LILLY RICHTER-MONTAGNE

Lá na placidez do Embu, Lilly Richter-Montagne tem, num dos cômodos da casa-grande, o

seu atelier-oficina, onde se dedica ao esmalte. Várias unidades recentes da sua arte foram expostas em novembro na entidade O Movimento do Graal, à

Esmaltes de Lilly Richter-Montagne.



Lilly Richter-Montagne em seu atelier — estúdio.

rua Cardoso de Almeida, 313. Para ter a variedade de vidros coloridos necessários à arte do esmalte, teve ela que calcular as fórmulas de oito tipos diferentes com Ph diferentes, passando gradualmente de ácidos a alcalinos e predominantemente à base de chumbo, ou de soda ou de potassa.

Tais vidros devem aderir e combinar com o cobre sem o atacar em alta temperatura; devem resistir a choques térmicos de 850 graus; precisam ter os mes-

mos coeficientes de dilatação e de contração que o cobre, a fim de que não rachem nem lasquem durante as várias queimas nas quais em alguns segundos passam da temperatura ambiente a 850 graus voltando em seguida à temperatura ambiente. Lilly Richter-Motagne faz ela própria todos os esmaltes, utilizando aproximadamente 300 matérias primas.

A artista domina todas as técnicas dessa especialização milenar. A parte sacra da exposição apresenta composições como "Natividade", "Estrêla de Belém", "O Galo", "São Francisco", "A Sagrada Família", etc. Apresenta também uma coleção de crucifixos, de efeitos translúcidos. Lilly Richter-Motagne tem viajado pela Europa em visita a museus, escolas e igrejas, aperfeiçoando a sua arte.



O pintor Raimundo de Oliveira inaugurou uma mostra dos seus últimos trabalhos na Galeria Astreia. Esta é a segunda exposição que Raimundo ali realiza.

RAIMUNDO DE OLIVEIRA

Quirino da Silva

"Não se pode dizer seja esse pintor baiano um místico. Sua obra, embora encharcada de religiosidade, não reflete espírito místico. Revela, sim, uma deliciosa festividade colorística que muito lembra o vitral. Seus temas, quase todos bíblicos, bem se enquadrariam nos caixilhos das janelas e sobre portas das basílicas. Aí, estaria a obra do pintor de Feira de Santana, filtrando a luz e projetando-a, depois, nas lajes que forram o chão, das silenciosas naves dessas imensas basílicas.

A força colorística de Raimundo de Oliveira está cada vez mais acentuada, denunciando um pintor que progressivamente se apropria dos meios e elementos que melhor exprimem sua sensibilidade.

Raimundo é moço, muito moço. Pertence à geração que se atirou aos braços dos últimos "ismos". Ele, porém resistiu. Continuou e continuará fiel a si mesmo: seus temas são todos figurativistas. Da Bíblia sorve todos os motivos que estruturam a sua obra. Dela recolhe os santos, os profetas, os anjos e as virgens que tomam forma e dizem o que de belo e religioso vive dentro de sua alma de pintor baiano".

NOTICIÁRIO ESTRANGEIRO

HA TRÊS SÉCULOS FRANS HALS INAUGURAVA A PINTURA MODERNA

Aqui nesta revista divulgamos com certa antecedência o Congresso Internacional dos Museus, com a reunião de julho a

setembro do seu conselho constituído por quinhentos museólogos. Pois bem, uma das programações incluía uma exposição de Frans Hals em Harlem, sua cidade natal, no museu que tem o seu nome, situado à rua Groot Heiligland. Para isso che-

O DESAPARECIMENTO DE ISAÍ LEIRNER

O mundo artístico de S. Paulo e, por que não dizer de todo o Brasil, continua lamentando o desaparecimento de Isaí Leirner, uma criatura que foi um mixto de mecenas, de colecionador de obras de arte e um expressivo representante da livre empresa, grande industrial que era.

Sobre seu passamento, José Geraldo Vieira, nosso companheiro de trabalho e crítico de artes plásticas das "Folhas", escreveu estas linhas:

Conheci Isaí Leirner no Museu de Arte, no fim da década de 40, vagando entre o platano de Soutine e o pinheiro de Cézanne, então colocados na "cimaise" daquela entidade, como pórticos de alameda. É que no redemoinho do platano expressionista ele via o símbolo da vida agitada em empreendimentos de produção maciça e na placidez do pinheiro protocubista ele sentia a sombra repouante da arte. Da II Bienal em diante frequentávamos quase sempre o MAM, de que ele era o diretor-tesoureiro. Mas de dezembro de 57 para cá, até a enfermidade insidiosa o reter em seus aposentos da rua Guadalupe, era na Galeria da Folha que nos encontrávamos. Hoje compreendo que aqueles três locais constituíram o triângulo equilátero de sua atuação de amigo, colecionador e mecenas. Ao sugerir a José Nabantino Ramos a formação de uma galeria de arte moderna no vestibulo desta grande empresa jornalística. Isaí Leirner ponderou o seguinte: "Mais do que os museus propriamente ditos, as galerias de arte outorgam fisionomia típica aos trechos que as englobam. São elas, as galerias de arte, que em Nova York dão semblante introspectivo à rua 77 e à Madison Avenue; em Londres, à Old Bond Street, ao Leicester Square e à Charing Cross Road; em Roma, à via Margutta e à via Gregoriana; em Turim, à via Pó; em Milão, à via Bigli e à via Borgonovo; em Paris, à rue La Boétie, à avenue Kleber e à rue du Faubourg Saint-Honoré; em São Paulo, à rua 7 de Abril...". Ao que Nabantino Ramos, um ás em psicologia,

completou: "... e à alameda Barão de Limeira". Assim se fundou a Galeria da Folha, cuja inauguração se fez com toda a obra gráfica de Lasar Segall. Todos sabem quanto a Galeria de Folha tem ajudado os artistas com seu ritmo de exposições desde 1957 e com a outorga anual das laureas de desenho, gravura, pintura e esculptura, do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, prêmio êsse de espectro nacional. Suas laureas mais de uma vez foram confirmadas pela Bienal de São Paulo e pela Bienal de Veneza; e, ainda recentemente, pela Bienal do México e pela Bienal de Córdoba. Conquanto colecionador, Isaí Leirner jamais reteve consigo as unidades premiadas; distribuiu-as sempre pelos museus de vanguarda de todo o Brasil, valorizando-as e valorizando-os. Realizava assim, na esfera da moderna museologia, oposta à conceituação antiga das pinacotecas, uma obra de excelente didatismo artesanal e estético. Colecionador sensível, com reflexos condicionados de bom gosto, excelente e alto senso pericial, organizou em suas residências em São Paulo, Campos do Jordão e Guarujá admiráveis acervos de arte brasileira contemporânea; despendeu em quinze anos verdadeiras fortunas, mas organizou o seu mundo plástico. A ele se acolheu, resignado e sereno, como aquele São Jerônimo de Mantegna junto das cores sinceras da paisagem silenciosa. Como quem se recolhe a um ninho. Onde não teve agonia. Ninho que não se desmantelará. Futura e imediata fundação a serviço da arte brasileira, sua idéia permanente, em cujo fulgor transpôs a eternidade.

garam a Harlem, do estrangeiro, setenta telas que rodearam as oito da Corporação e às três do dito Museu. O Louvre, por exemplo, remeteu "A Boêmia", a Inglaterra concedeu ordem para emprestar-se um lote da coleção real; e assim por diante.

Magnífico o catálogo, prefaciado pelo dr. Baard, conservador do museu local e com texto do professor Seymour Slive, da Universidade de Harvard. Reconhece-se atualmente que Frans Hals, não obstante seu virtuosismo prodigioso, foi um

FÁBRICA DE LUSTRES

Lustres de Iluminação moderna, funcionais, Cristal Nacional e da Boêmia, Imperial Maria Tereza, Orveley em côres, Pendentes para Dormitórios, Lanternas, Plafonier, etc.. Aceitamos encomendas para Igrejas, Jardins, Fazendas, Casa de Campo, Lojas, Hoteis e qualquer tipo sôbre desenho.



V. RIBEIRO LTDA.

R. CONS. FURTADO, 1123 (Aclimação) - TELS.: 34-8587 - 37-4662 - S.P.

Fabricante — Importador — Exportador
 ESCRITÓRIO, EXPOSIÇÃO E FÁBRICA
 (Edifício próprio)

pintor de excelente critério plástico, precursor durante sua atribulada vida de dois movimentos que de fato se irmanaram em sua obra, inclusive nas da velhice, pois ele morreu octogenário: o impressionismo e o expressionismo. Verdade é que a crítica até agora, reconhecendo aliás a sua grandeza, o considerava mais um retratista vitalista.

O CENTENÁRIO DE THÉO VAN RYSELBERGHE

As classes eruditas e artísticas da Bélgica comemoraram no mês de junho o centenário do pintor Théo Van Rysselberghe. Entre os trabalhos referentes à sua vida, à sua obra e ao seu influxo, vimos em jornais belgas excelentes estudos; por exemplo, um de doxologia, escrito por Paul Eeckhout, conservador do Museu de Gand; outro, a respeito da amizade que o ligou a Octave Maus, um dos chefes do "Círculo dos XX" e do grupo "A Livre Estética"; A crítica Marie-Jeanne Chartrain-Hebbelinck estuda a evolu-



Théo Van Rysselberghe, Retrato de Maurice Maeterlinck.

ção do pintor através de suas exposições, principalmente no "Círculo" e no "Grupo" já citados. Jean Warmoes recorda a intensa amizade que ligou Théo ao poeta Emile Verhaeren. Théo Van Rysselberghe nasceu em Gand, em 1862; matriculou-se na Academia em 1878; expôs

pela primeira vez no Salão de Bruxelas em 1881, partindo no ano seguinte para a Espanha. Reentrando na Bélgica em 1883, travou amizade com Verhaeren e Maus, e se inscreveu no "Círculo dos XX". Em 1886 foi para Paris com Verhaeren, e se influenciou muito pelo pontilhismo cromático e divisionista de Seurat. Tornou-se amigo de Maurice Denis; esteve em Florença copiando para o governo belga um afresco de Giotto. Instalado em Paris desde 1898, já casado, trava amizade com escritores do gabarito de Gide. Foi um impressionista que incluiu o retrato nesse movimento até então interessado quase só na paisagem. Surge nessa época outro grande artista belga, em Paris, Evenepoel. A seguir, mais outros, como Oleffe, Ensor, Magritte. Théo Van Rysselberghe morreu com sessenta e quatro anos, em Saint-Clair, a 13 de dezembro de 1926. Seus quadros mais importantes são: "A leitura no jardim"; "Verhaeren lendo"; "A Hora abraçadora"; sem esquecer os retratos de André Gide e Maurice

Maeterlinck, desenhos feitos respectivamente em 1899 e 1902.

DOIS SURREALISTAS BELGAS

Paul Delvaux realizou recentemente no Museu das Belas Artes de Ostende uma retrospectiva de sua obra desde 1937 para cá, compreendendo óleos, aquarelas e desenhos pertencentes a coleções particulares. Por sua vez René Magritte apresentou em Knokke — Le Zoute, durante o XV Festival Belga de Verão, um conjunto de cem obras, desde 1926 até agora. Dois autênticos pintores, ambos com formidável repertório Surrealista; porém o acervo de Delvaux sendo antropomórfico, sensual e lírico, e o de Magritte sendo mais de imagens do fluxo inconsciente.

A MORTE DE PIERRE BAUTIER

Através dum artigo de Lionel Giraud-Mangin, soubemos do falecimento de Pierre Bautier, presidente do Conselho da Adminis-



Pierre Bautier.



Robert Hendrickx.

tração do Palácio das Belas Artes de Bruxelas. Ainda recentemente completara oitenta anos. Morava num apartamento de estilo antigo na Avenue Louise, na capital belga e foi durante muito anos, junto com Fierens-Gevaert, conservador do Museu de Arte Antiga. Devemos-lhe publicações importantes sobre artistas que por sua vez enriqueceram o patrimônio artístico belga, como Lancelot Blondeel, pintor renascentista de Bruges, Juste Sustermanm, retratista dos Médicis no século XVII; mas o que ele deveras se mostrou foi grande conhecedor da pintura belga do século XVIII; a tal respeito escreveu capítulos para a obra "A Arte na Bélgica", editada sob a direção de Paul Fierens. Mecenaz, doou ao Museu de Arte Antiga uma tela de Verhaegen, pintor daquele século.

Pierre Bautier exerceu diversos cargos; foi presidente da Comissão de Arte Antiga dos Museus Nacionais, diretor da classe de Belas Artes da Academia Real de Ciências, Letras e Belas Artes, membro do conselho da Administração do Palácio

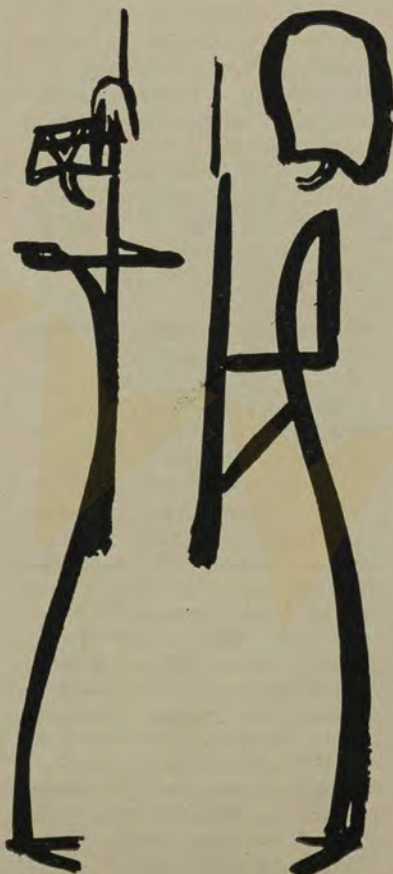
das Belas Artes e, após a morte do duque d'Ursel, em 1955, seu presidente.

Estamos informados que para substituir Pierre Bautier neste último cargo, os administradores do Palácio das Belas Artes, de Bruxelas, escolheram Robert Hendrickx, que há mais de dez anos exercia naquela entidade o cargo de administrador delegado. Robert Hendrickx é advogado, e grande conhecedor de artes plásticas. Excelente colecionador, tem em seus salões telas de Picasso, Dufy, Utrillo, etc., e esculturas de Dogon.

EXPOSIÇÕES NA BÉLGICA

Além das já citadas mostras de Paul Delvaux e René Magritte, respectivamente em Ostende e em Knokke-Le-Zoute, há que registrar outras mais recentes. De Staritskt (óleos, guaches e gravuras). Esta pintora, radicada em França, expusera antes em Paris na Galerie Louis Carré. Trata-se duma abstrata expressionista. De Albert de Rover, pintor natural de Antuérpia, antigo figurativo, hoje abstrato. Da pintura chinesa Monica Liu, que no cláustro se chama Irmã Ignatia-Monica e que expôs em Liege. De Marcel Gromaire, o conhecido pintor expressionista francês da geração média; espôs em Charleroi. Do pintor norte-americano Cy Twombly, conhecido na Itália e na Espanha; expôs na Galeria d'Aujourd'hui em Bruxelas. Do desenhista espanhol Rey-Vila,

Rey-Vila, "Rendição de sentimentos".



Roger Somville, "A Colheita".

um fenómeno no traço sintético, e cuja exposição foi patrocinada pelo Departamento Espanhol de Turismo. De Calderara, pintor italiano, também antigo figurativo e hoje abstrato lírico. De Jeanne Portenart, na Galerie de la Madeleine, em Bruxelas. Porém o maior acontecimento artístico que ocorreu na Bélgica recentemente foi, sem dúvida, o certame "FORUM 62", no recinto da antiga Abadia de São Pedro, em Gand. Trata-se duma concentração heterogênea, de óleos, guaches, aquarelas colagens, relevos, estruturas e até mesmo de objetos ópticomecânicos incorporados desta ou daquela forma às perspectivas da vanguarda. Há que ressaltar os trabalhos de Wittevrongel, Van Lint, Herbin, Vasarely, Appel, etc. Iniciativa de K. J. Geirlandt e A. J. Van de Walle. Outra grande mostra, porém já de caráter erudito e mais especializado, foi a de manuscritos e incunábulo da Biblioteca da Áustria, apresentados em Bruxelas na Biblioteca Alberto I^o, destacando-se uma excelente miniatura ilustrando a obra de Jean Gielemans (1476) chamada "Os Santos da Região do Brabante".

A respeito ainda do movimento artístico na Bélgica, desejamos finalizar este registro referindo-

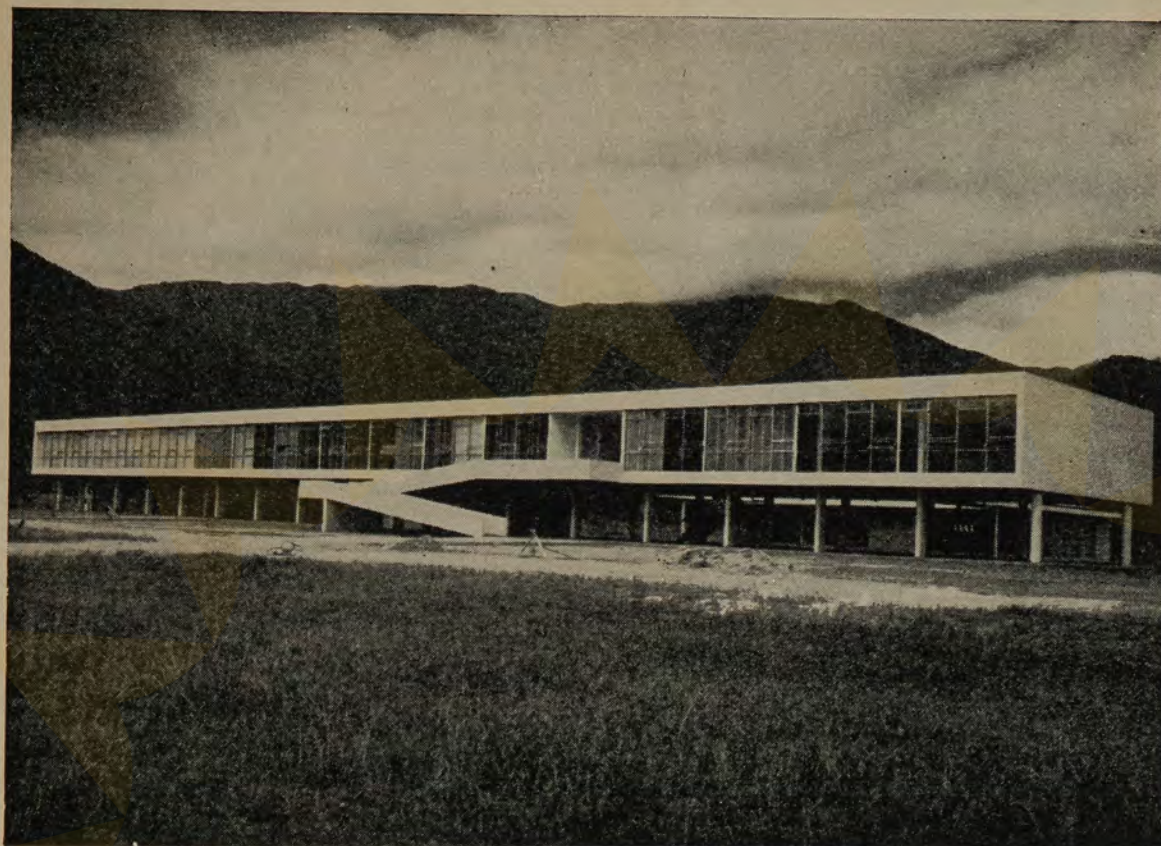
nos ao artesanato da tapeçaria naquele país. Ainda agora foi exposto no Salão Nacional de Artesanato (Palácio das Belas Artes) um conjunto de cerâmicas, jóias, esmaltes, vidros e tapetes. Por certo se destacaram as unidades apresentadas pelas duas entidades de maior importância na Bélgica, a Manufatura Real Georges Chaudoir e a Manufatura Gaspart Dewit. Destacamos no acervo da primeira o cartão de Roger Somville, "A Colheita"; e no acervo da segunda o tapete "Os Cesteiros", executado segundo o cartão de Dubrunfaut. Ambos, pois sem dúvida, iniciam nova linha nessa especialidade artesanal.

ENTROU PARA O LOUVRE A COLEÇÃO VICTOR LYON

Informam-nos de Paris, que o próprio M. Victor Lyon acolheu os visitantes que foram admirar as telas que ele acaba de doar ao Museu do Louvre. Sabemos que há paisagens de Van Goyen e Hobbema, retratos clássicos de Van Loo, Van Dick e Lépicie; uma cabeça atribuída a Velasquez; um Corot, vários impressionistas, como Claude Monet e Renoir, alguns Fantin-Latour, diversos Puvis de Chavannes e uma série de Forain.

Fábrica da Alba S. A.
- Cubatão. Construção
da CESA S/A - Comer-
cial e Engenharia.

Construção
de
edifícios
comerciais,
industriais
e
residenciais



RUA MAJOR SERTÓRIO, 349 — 6.º ANDAR — TELEFONE: 35-7155 — S. PAULO

MOVIMENTO DAS GALERIAS DE PARIS

Expuseram recentemente em Paris, os seguintes artistas nacionais e estrangeiros (alguns já mortos): Borès, na Galeria Louis Carré. Alechinsky na Galeria de França. Karel Appel, na Galeria Rive Droite. Joan Mitchell, na Galeria Lawrence. Rebeyrolle, na Galeria André Schoeller. Cremonini, na Galeria du Dragon. Bissière, na Galeria Jeanne Bucher. Poncet, na Galeria Roque. Chu Teh-Chun, na Galeria H. Le Gendre. F. Leduc, na Galeria Hautefeuille. Willette, na Galeria Camille Renault. Jean Lombard, na Galeria Synthese. Hayden, na Galeria Suillerot. Marquet, na Galeria J. Bellier. Herbin, na Galeria Simone Heller. Van Hoeydonck e Stevenson, na Galeria Iris Clert. Pignon, na Galeria de França. Pajak, na Galeria Roque. Jean Hélion, na Galeria Louis Carré. Picasso, na Galeria Louise Leiris. Mortensen, na Galeria Denise René. Vasarely, na Galeria Point Cardinal. Chagall, na Galeria Maeght. André Verdet, na Galeria Rive Droite. Goetz, em La Hune. Bouqueton, Lapoujade, Omci-kous e Veron, na Galeria Pierre Domec. Zadkine, na Galeria

La Cloche. Westpfahl, na Galeria Raymonde Cazenave. Flavio Shiro, na Galeria H. Le Gendre. Gregori, na Galeria Camille Renault. Robert Tatín e Peppersack, na Galeria de l'Université. Dom Robert, em La De-meure. Zoltan e Kemeny, na Galeria Paul Facchetti. No Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, pintores e escultores gregos. Maurice Jadot, na Galeria du Faubourg. Paul Jamotte, na Galeria P. Belfond. Conforme vêm os leitores, excelentes equipes realizando a temporada parisiense.

DOCUMENTA III

O Salão Internacional de Arte Moderna designado "DOCUMENTA", realizar-se-á pela terceira vez em Kassel, no ano de 1963, com o título "A Arte do Mundo em suas obras-primas de 1910 a 1960". O secretariado já iniciou os preparativos. Como se sabe, "Documenta I" foi consagrado em 1955 à transição entre a arte do século XIX e a arte moderna; e "Documenta II", em 1959, foi consagrado à arte do pós-guerra. Aquelas duas exposições tiveram ressonância mundial. O Salão de 1963 não se realizará no Museu

Friedericianum, como os dois anteriores; agora será no castelo de Wilhelmshoehe, restaurado para tal finalidade.

Sabemos também que o burgo-mestre de Kassel anunciou a fundação dos "Arquivos da Arte do Século XX", que agruparão todos os catálogos ilustrados e mais documentação disponível e que servirão de base para a seleção de telas, gravuras e esculturas dos museus e coleções particulares do mundo inteiro.

A COLEÇÃO SONJA HENIE — NILS ONSTAD

Acha-se exposta em Paris, no Museu de Arte Moderna, a coleção particular de pintura francesa (ou pelo menos da Escola de Paris) reunida pela célebre patinadora Sonja Henie e seu marido Nils Onstad. Essa coleção tem como sede a cidade de Oslo. E consta de unidades de Bonnard, Matisse, Munch, Picasso, Klee, Rouault, Dufy, Braque, Léger, Juan Gris, Baumeister, Bissière, Magnelli, Miró, Max Ernst, Villon, Esteve, Dubuffet, Hartung, Stael, Soulages, Bazaine, Poliakoff, Vieira da Silva, Le Moal, Singier, Manessier, Appel, Sam Francis, Riopelle etc.



Berruguete, "Sacrificio de Abrão".

EXPOSIÇÃO BERRUGUETE, EM MADRI

Por certo o leitor brasileiro se interessará pela exposição da famosa obra do escultor Alonso Berruguete, o artista espanhol que, como o nosso Aleijadinho, mais se interessou pelos profetas. Filho e pai, éle próprio, de

artistas, Alonso Berruguete foi sem dúvida o maior escultor da península ibérica, não só durante a Renascença como até hoje.

Pois bem, realizou-se no "Ca-són du Buen Retiro", em Ma-drí, a mostra desse artista cuja obra teve assim que abandonar temperariamente o pacato mu-seu de Valladolid.

Suas esculturas caracterizam-se por um misticismo bem espanhol, manifestando-se em peças de expressionismo violento através de patriarcas como Abraão, Jó, etc. Discípulo de Miguel Angelo e contemporâneo de El Greco, Berruguete foi um artista que abandonou a disciplina clássica e, conquanto trabalhando para o Imperador e sob as regras duma ordem religiosa, a dos monges de San Benito, fez escultura revolucionária, conforme prova a peça que aqui reproduzimos, "O Sacrifício de Abraão", dum petetismo alucinante em que a matéria corporal humana parece demasiado restrita para suas angústias.

A COLEÇÃO ISHBASHI, DE TÓQUIO

Outra coleção particular itinerante, que foi apresentada recentemente em Paris, no Museu Nacional de Arte Moderna, é a de Ishibashi, o grande Mecenas japonês que dotou Tóquio dum museu moderno para abrigar suas coleções que vão desde Corot até Braque, desde Cézanne e Sisley até Derain e Picasso, desde Utrillo e Vlaminck até Dufy e Signac.

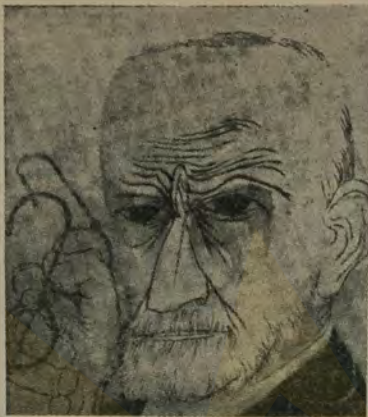
MORREU RAPHAEL MOHAR

Faleceu repentinamente, em Israel, o conhecido pintor Raphael Mohar. Este artista de Haifa expôs por diversas vezes na Europa. Antigo expressionista, autor de quadros de fatura violenta, foi pouco a pouco se tornando disciplinado e construtivo, voltando-se mais para paisagens marítimas e litorâneas. Faleceu aos cinquenta e três anos de idade. Meses antes ainda realizara uma exposição em Tel Aviv.

BEN SHAHN EXPÕE NA HOLANDA E NA BÉLGICA

Ben Shahn, que já obteve na Bienal de Arte de São Paulo o grande prêmio de desenho, está expondo através da Europa. Seu acervo já foi apresentado no Museu Municipal de Amsterdão e está agora nas cismas do Palácio das Belas Artes, em Bruxelas.

Judeu russo, nascido em Kovno, na Lituânia, partiu com a família para os Estados Unidos, com a idade de oito anos. Cresceu em Nova York no bairro do



Ben Shahn, "Retrato de Freud".

Brooklyn e estudou desenho, litografia e pintura. Temas realistas, de testemunho da vida, e não raro até fazendo de sua arte uma atitude polêmica, como por exemplo com o tema Sacco e Vanzetti. Atualmente é professor em diversas academias e universidades. Reproduzimos um retrato de Freud, bem característico do seu grafismo direto.

A FASE MAIS RECENTE DE PICASSO

Naturalmente críticos e público desejavam saber se Picasso, tendo se mudado em 59 para o castelo de Vauvenargues (perto de Aix-na-Provence) teria entrado também numa nova fase de pintura.

Tal ensejo de averiguação lhes proporciona agora a Galerie Luise Leiris, onde se acham expostas as trinta e uma telas feitas nas proximidades da montanha Sante-Victoire. Trata-se de trabalhos pintados até 1961, pois conforme é notório há ano e pouco Picasso se transferiu para a herdade Notre-Dame-de-Vie, em Mougins, indo raramente ao seu castelo.

No conjunto apresentado predomina aquele expressionismo deformado que principiou em Dinard, em 1928 mas que ele exacerbava exatamente em Mougins mesmo, nos Alpes Marítimos. Isto é, aquelas figuras convulsivas, de anatomia agressiva, metamorfoseando-se em rotações e desagregações. Mesmo os temas e os assuntos mais serenos, como "O Bandolim" (pintado em maio de 59) e "Mulher com duas Garotas", pintado em maio do mesmo ano) são tratados com esse paroxismo que ou é desdém pelo virtuosismo ou expressão psicológica mesmo das criaturas de hoje em dia.

RETROSPECTIVA DE ZULOAGA, EM MADRÍ

A exposição antológica de Ignacio Zuloaga, (organizada pela família do pintor dezessete anos após a sua morte) sob os auspícios da Direção Geral das Belas Artes, na Biblioteca Nacio-

nal de Madri, mostra mais um dos gênios da chamada "geração de 98". Ele foi não só um digno representante do espírito ibérico em pintura como também um aliado fiel da música e dos músicos espanhóis. Grande amigo de Ravel, Debussy, Ricardo Viñes, Pablo Casals e Manuel de Falla, etc.

Conquanto amigo de outro grande pintor influentíssimo, Sorolla, cultor do impressionismo, Zuloaga é a bem dizer um basco que se castelanizou, através dos temas plásticos que escolhia, corridas, toureiros, etc. Zuloaga foi um pintor original, independente, carregado de obscura vitalidade, e sua obra ajuda a compreender, a pintura espanhola em seus atributos e características, seja através das ruas de Segóvia e de Haro, seja através das criaturas que as atravessam carregadas de destino e brio.



Zuloaga, "Retrato de Manuel de Falla".

VIII EXPOSIÇÃO DO CONSELHO DA EUROPA

Realizou-se em Viena a oitava exposição do Conselho da Europa, desta vez sobre a arte do continente por volta de 1400, talvez a única época da unidade artística da Europa. Pois então predominava, conforme prova a atual exposição, uma como



"São Jerônimo", gravura em madeira do Mestre da Sagrada Família e que figura na exposição do Conselho da Europa, em Viena.

que arte internacional, pelo menos quanto ao estilo. Vemos assim a Escola Veneziana representada por trabalhos de Jacobello Alberghe e Antonio Veneziano. A Escola da Boêmia é representada pelos painéis dos museus de Basiléia, Nurembergue e Boston. O centro catalão é representado por peças de Luís Borrassà; a Escola Flamenga por telas da catedral de Bruges e por obras de Van Eyck. Os diversos centros franceses são representados por Henri Bellechose, da cartuxa de Champmol. As iluminuras evocam o esplendor das cortes de Jean de Berry e do imperador Wenceslas. Só eruditos da categoria pericial como o prof. Théodore Mueller e do prof. Jean Porcher bastam para nos convencer da unidade de estilo formal daqueles centros diversos, comprovando como aquela foi uma época de unidade artística.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES NA ALEMANHA

Em setembro: De Ernst Wilhelm Nay, no Museu Folkwang de Essen. Em outubro: De Julius Bissier, no Museu Municipal de Ulm. De George Grosz, na Academia de Belas Artes de Berlim. De Aristides Maillol, no Museu Ostwall de Dortmund. Em novembro: De Paul Klee, no Museu Folkwang de Essen. De Wilhelm Lehmbruck, na Haus der Kunst, em Munique. O certame de maior interesse, porém, estendendo-se de 3 de setembro à véspera do Natal, foi a exposição de preciosidades da arte cristã primitiva, que se realizou na Vila Huegel, em Essen. O cardeal da Cúria, S. E. Gustavo Testa, assistiu à inauguração. Expôs-se pela primeira vez, fora de Roma, a coleção artística do Campo Santo Teutônico. O conjunto apresentado foi de 500 peças, integradas de tal forma que constituiram uma das maiores e mais características exposições jamais realizadas em Essen.

ARTISTAS BRASILEIROS EXPÕEM NO ESTRANGEIRO

Tana expôs tapetes e Magano expôs telas em Montevideo, no Instituto Cultural Uruguai-Brasil. Maria Helena Andrés expôs em Seattle, nos Estados Unidos, na The Dusan Gallery. Flexor seguiu para a Alemanha, onde deve expor; Arcangelo Ianelli seguiu para o Peru, com a mesma finalidade, idem se dando com Paulo Becker, rumo ao Chile.

BRUNO GIORGI EXPÕE EM ROMA

Na Casa do Brasil, em Roma, expôs Bruno Giorgi suas esculturas mais características das diversas fases. Tanto as maciças como as abertas e as espaciais,



Bruno Giorgi em seu ateliê.

mas tôdas antropomórficas, de alto senso plástico e rítmico. Acorreram ao Palácio Panfili críticos e público, interessados por um dos escultores de maior personalidade da América do Sul e sem dúvida o maior do Brasil, onde já obteve o prêmio nacional na II Bienal de Arte. Constarão de certame unidades entre nós famosas, tais como "Montanha", "Ondina", "São Jorge", "Esfinge", "Bucólica" e "Guerreiros".

LATINO-AMERICANOS EM PARIS

Interessa-nos sobremaneira a exposição de cento e cinquenta artistas latino-americanos que se realiza em Paris no Museu Municipal de Arte Moderna.

A comissão organizadora compôs-se de Alicia Penalba, Piza, Cardenas, Vigas e Zañartu. Ajudaram muito na montagem artistas latino-americanos residentes em Paris, como Cícero Dias, Krajcberg, Langlois, Maria Tereza Pinto, Flávio Shiro, Kosice, etc.

NOTICIÁRIO NACIONAL

GEORGINA DE ALBUQUERQUE

Com a morte de Georgina de Albuquerque a pintura nacional perde uma grande artista. Nasceu em Taubaté em 1885, matriculou-se com 19 anos de idade na Escola Nacional de Belas Artes, onde mais tarde seria professora catedrática. Tendo-se casado com o pintor piauiense Lucílio de Albuquerque, seguiu com ele em 1906 para Paris, onde ambos se aperfeiçoaram. No breve verbete que constitui a sua biografia se consignam as medalhas de ouro — a pequena e a grande — que lhe foram outorgadas em 1912 e em 1919. Mas o que interessa é enquadrar a sua obra na pintura nacional. Pode-se afirmar que Georgina de Albuquerque, como artista e como professora foi sempre um elemento de atuação lúcida no pós-impressionismo. Hoje em dia se faz justiça, por exemplo, a Visconti, como o nosso proto-impressionista, e a Marques Júnior, Henrique Cavaleiro e Georgina de Albuquerque.

Quanto aos venezuelanos cumpre elogiar Vigas, Otero, Soto e Oramas. Com referência aos mexicanos, claro que a atenção se volta logo para Tamayo e Gironella. O Chile praticamente está representado por Matta; mas há lugar ainda para se admirar Zanartu, Balmes, Bonati e Barreda. Quanto a Cuba, de fato dominam o recinto os cinco painéis de Lam. Evidentemente porém, não obstante a qualidade em alto nível do conjunto latino-americano, cada país contribuindo com seus representantes mais fidedignos, de diferentes gerações, evidentemente se destaca a trindade Cuba, México e Chile; não por seus contingentes coletivos, mas por seus ases: Lam, Tamayo e Matta. O contingente brasileiro dominou em gravura, cujo setor foi o melhor da exposição. O prefácio do catálogo é de José Augusto França, sem dúvida um dos críticos contemporâneos de maior critério e lucidez.

Dos argentinos há que louvar as unidades de Di Teana, Vardanega, Minujin, Langlois, Ocampo, Krasno e Berni.

Dos brasileiros há que destacar as unidades de Cícero Dias, Artur Piza, Flávio Shiro, Krajcberg, Campos-Melo, Luísa Mueller, Arnaldo Pedrosa d'Horta, Rossini Perez e Esmeraldo.

O contingente maior é o argentino, vindo depois (ainda em quantidade) o contingente venezuelano, o chileno, o brasileiro, o peruano, o cubano, o mexicano, o uruguaio, o haitiano, o colombiano, o equatoriano e o porto-riquenho.

que como os nossos maiores pós-impressionistas. Após a atuação desta trindade viria o expressionismo com Anita Malfatti, o cubismo com Tarsila, etc. Aliás, se Georgina de Albuquerque tivesse freqüentado no estrangeiro as rodas vanguardistas do seu tempo formaria historicamente com as duas artistas acima citadas, constituindo com elas o núcleo feminino e matriarcal da nossa pintura moderna. Cortado, dentro de suas realizações plásticas ela pode ser comparada a outras duas mulheres, aliás estrangeiras. Mary Cassat e Berthe Morisot.

I FEIRA DE ARTE POPULAR

Realizou-se em novembro, promovida pela VASP, a I Feira de Arte Popular integrada pelos espécimes mais curiosos do artesanato regional e popular no Brasil. O certame efetuou-se no Centro Metropolitano de Compras, à avenida São Luís, esquina da Praça D. José Gaspar. Dentre os artigos expostos des-



Visita guiada, diante de Frans Post, na mostra "Três séculos e meio de Pintura no Brasil".

tacaram-se: cerâmicas dos índios Carajá; rendas do Ceará, da Bahia e de Mato-Grosso. Trabalhos de Vitalino, de Pernambuco. Fetiches e arte religiosa relacionada com cultos populares; instrumentos musicais característicos, tais como agogôs, atabaques e berimbaus; roupas de vaqueiros em couro; trançados do Rio Grande do Sul; rédes do Nordeste; facas, esporas e estribos. Houve mesmo uma carreta gaúcha autêntica e uma legítima jangada.

EXPOSIÇÕES EM SÃO PAULO

Na Galeria da Fôlha: Moby, Wagner, Rubens Gerchman, Sílvia Krugger, Mozart Pellá, Yo Yoshitome e Jannik Pagh. Na Galeria São Luís: Yolanda Mohalyi, Liuba, Marcelo. No Museu de Arte de São Paulo: José Guadalupe Posada. Grassmann e Nikos Vlavianos. Na Galeria Sistina: Mauro Francini. Na Galeria Selearte: Danilo Di Prette, Daniel Sasson, Renée Sasson, Ivã de Moraes, Maria Luíza Leão Litsek, Bela Margori Vargha e Thamar de Letay. Na Galeria Vila Rica: João Susuki, Maria Cecília Manuel-Gismondi e Masumi Tsuchimoto. Na Galeria Ambiente: Arte Ne-

gra da África, Tendo Obayashi, Brás Dias. Na Petite Galerie (de São Paulo): Arcangelo Iannelli, Hercules Barsotti e Willys de Castro. No Instituto dos Arquitetos: Sílvio Oppenheim. Na Livraria Mestre Jou: Calderón Zarzano. Na Casa do Artista Pástico: Takaoka, Francisco Gallotti e Lília A. Pereira da Silva. Galeria Astréia: Douchez, Nicolas, Mariane Overbeck, Antenor Vaz, Augusto Batista de Freitas, Newton, José Antônio da Silva, J. Jamaite e Américo Mondanez. Na Escola de Arte da Fundação Álvares Penteado: Maurício D. Mojola. Na Galeria Roberto de Carvalho: Marilda e Antoninho. Museu de Arte Moderna: Coleção Brasileira Ernesto Wolf. Parte Brasileira do acervo da Entidade, com os Artistas de 22. Na Galeria Aremar, de Campinas: Odetto Guersoni e Pietro Nerici. Na Galeria KLM: Marina Caram, Walter Levy e Sertório Arruda Filho. No Graal: Lilly Richter Montagne.

EXPOSIÇÕES EM MINAS

No Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos: Domenico Lazarini, Marília Giannetti Tórres. Museu de Reitoria da UMG: Três Séculos e meio de

pintura no Brasil; Marília Rodrigues, Farnese Andrade e Carlos Seliar. No Museu de Arte de Belo Horizonte: Anna Letycia e Milton da Costa.

EXPOSIÇÕES NA GUANABARA

No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: Retrospectiva de Iberê Camargo; "L'Oeuvre Gravée de Zurich". No Museu Nacional de Belas Artes: Djánira. Na Galeria Barcinski: Vicente Forte. Na Galeria Relêvo: Ione Saldanha. No Sobradinho: Antônio Dias, Isolda, Alfredo Bichels, Euridyce, Leonello Berti, Maria Cecília Manuel-Gismondi, Misabel Pedrosa, Raimundo de Oliveira, Romani, Rosina Becker do Valle e Grover Chapman. Na Petite Galerie: Agnaldo Zaluar. Na Galeria Bonino: Loio Pérsio, Antônio Bandeira e Aldemir Martins.

MARÍLIA RODRIGUES nasceu em Minas Gerais, em 1937, iniciando seus estudos artísticos com Haroldo Mattos. Mais tarde transfere-se para o Rio, onde estudou gravura com Edith Behring, Anna Letycia, Rossini Perez e Goeldi. Desde 1959 tem participado de inúmeras exposições coletivas e recebido destacados prêmios, como Festivais Universitários (2.º e 1.º prêmios de desenho), Salão de Pernambuco (1.º prêmio), Salão de Belo Horizonte (3.º prêmio), Salões de Arte Moderna do Rio, Salões do Paraná, mostra "Novos nomes da Gravura", no IBEU do Rio, etc. Já representou o Brasil em mostras internacionais como Exposição de Gravura no Perú e no I Concurso Latino-americano de Gravura, em Havana.

FARNESE ANDRADE é também mineiro, tendo iniciado seus estudos de desenho com Guignard. Com a vinda de Friedlaender para o atelier de gravura do Museu de Arte Moderna, no Rio, iniciou com este mestre o aprendizado da gravura. Tem participado de importantes mostras coletivas nacionais, como Salões Paulistas, Salões de Arte Moderna do Rio, VI Bienal de S. Paulo, exposição itinerante de gravura na América do Sul, I Concurso Latino Americano de Gravura em Havana (menção honrosa), Salão Paranaense (medalha de prata e 3 prêmios aquisição), XVII Salão de Belo Horizonte (2.º prêmio), Bienal de Carara, etc., este ano recebeu no Salão Nacional a "isenção de júri", um dos mais importantes prêmios desse certame.

Estes, os jovens artistas que a Reitoria da UMG apresenta em

sua atual exposição e que, pelo seu talento e esforço, já obtiveram o melhor interesse por parte da crítica brasileira.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

O Museu de Arte Moderna inaugurou duas exposições — a de seu acervo, em caráter permanente, e a Coleção Brasileira Ernesto Wolf, em caráter temporário.

A mostra do acervo não abrange todas as obras pertencentes ou sob a guarda do Museu. Também exclui, por ora, a sua coleção de preto e branco, em virtude das obras de reparo do teto e dos vidros do local destinado à mesma ainda estarem em andamento.

A mostra de pintura de seu acervo alcança um total de 76 telas, de autores estrangeiros e 44, de pintores brasileiros, além de 25 peças escultóricas.

Outra parte da exposição é composta de obras da coleção particular de Francisco Matarazzo Sobrinho, recentemente doada à Universidade de São Paulo, para cuja Cidade o MAM deverá transferir-se, em tempo oportuno. Da mesma coleção estão à mostra 110 telas e 15 esculturas.

A direção do Museu preferiu expor seu acervo por partes a fim de dar margem a variações da mostra, capazes de despertar a curiosidade dos visitantes e de permitir um rodízio sistemático na apresentação de todos os coleções.

Outra inovação, ora encetada pelo Museu, a título de experiência, é a apresentação das obras por países. Ter-se-á assim uma visão mais clara da colaboração de cada país ou região para o acervo do Museu. É evidente que tal critério presentativo não é final, e, preenchido seus possíveis efeitos, será mudado por outro mais puramente estético.

A sala brasileira é exposta à parte, procurando obedecer, na medida do possível, a um critério cronológico histórico. Nesse sentido, a mostra abre-se naturalmente com os artistas da "Semana de 22", marco inaugural da arte moderna no Brasil. Quanto à mostra temporária da Coleção Ernesto Wolf, compõe-se de 112 peças, entre pintura, escultura e gravura, abrangendo 46 anos de atividades artísticas, de 1916 a 1962, desde Anita Malfatti e Di Cavalcanti, os veteranos da época, aos mais novos artistas da atualidade.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO

Dia 4 de outubro inauguraram-se no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro duas novas ex-

posições: Retrospectiva de Iberê Camargo e "L'Oeuvre Gravée de Zurich".

IBERÊ CAMARGO — Para a retrospectiva deste pintor, realizou o MAM cuidadoso levantamento dos colecionadores do artista, aos quais solicitou o empréstimo dos quadros de sua propriedade para figurarem na mostra. Iberê Camargo, um dos nossos artistas de primeiro plano, obteve na última Bienal de São Paulo o prêmio de "MELHOR PINTOR NACIONAL".

"L'OEUVRE GRAVÉE", de Zurich — Foram novamente apresentadas no MAM gravuras da coleção L'Oeuvre Gravée, casa de edição de arte franco-suíça, dirigida pelo crítico de arte Nesto Jacometti. "L'Oeuvre Gravée" edita obras gráficas originais realizadas por artistas vivos e executadas nas mais diversas técnicas de gravura, e cuja impressão é feita em ateliers parisienses. Serão apresentadas obras de Appel, Atlan, Bernik, Roger Bissière, Bozzolini, Carigiet, Campigli, Bryen, Clavé, Corneille, Debanjak, Erni, Dubuffet, Estève, Fiorini, Friedlaender, Gillet, Gischia, Hartung, Hayter, Le Mool, Lurcat, Manessier, Marini, Magnelli, Kaiko Moti, Music, Pignon, Poliakoff, Prassinis, Schneider, Severino, Singier, Sugai, Zadkine, Zao Wou-Ki.

Dia 10 de novembro inaugurou-se uma exposição reunindo 50 trabalhos do artista francês Honoré DAUMIER. O público mineiro poderá admirar a obra deste notável gravador e desenhista do séc. XIX que imprimiu grande dramaticidade à sua obra, dedicada a uma luta violenta, entusiasta e mordaz em prol da liberdade e da justiça social.

As gravuras de Daumier pertencem à coleção particular do Sr. Eduardo Rinzler.

No dia 17 de novembro, outra excelente exposição foi aberta ao público, reunindo pinturas de DI CAVALCANTI, uma das expressões máximas das artes brasileiras de nossos dias. Esta exposição contou inclusive, com a presença do artista, que aqui realizou uma série de palestras.

ACÉRVO DO MUSEU DE BELO HORIZONTE

O Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, levando adiante o seu programa de valorizar o seu acervo, acaba de adquirir trabalhos do grande mestre Lívio Abramo para o setor de gravura. Já conta o Museu com diversas obras de Goeldi, o mestre já falecido. Os mais importantes museus do mundo contam em seu acervo

com obras de Goeldi e Lívio Abramo. Por sugestão do Sr. Prefeito, Padre Clóvis de Souza e Silva, o Museu de Arte está organizando, em seu acervo uma seção de pintores, brasileiros ou não, que tenham desenvolvido sua atividade artística em Belo Horizonte. Assim é que documentando a história artística de Belo Horizonte, serão incorporados ao acervo, Delpino, Genesco, Perona, Anibal Mattos e outros.

Neste sentido, já o Museu assinala, com prazer as doações de um Perona e um Delpino por parte do Sr. Francisco Longo e de um Delpino e um Genesco, por parte do Sr. Oswaldo Dantés.

Que este gesto sirva de estímulo a outros doadores, são as esperanças do Museu.

XXVII SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES

O Secretário do Governo, sr. Márcio Pôrto, ao lado do dr. Oswaldo Lacerda Gomes Cardim, diretor do Serviço de Fiscalização Artística do Estado, inaugurou a 6 de novembro o XXVII Salão Paulista de Belas Artes.

Obras de cerca de 200 artistas participam dos setores de pintura, escultura, arquitetura e arte decorativa. Além do prêmio de viagem à Europa, há outros no valor de dois milhões de cruzeiros.

MESTRE VITALINO

Vindo lá de Caruaru, irrompeu em São Paulo, como atração da Feira de Arte Popular realizada no Centro Metropolitano, Mestre Vitalino, o ceramista popular mais famoso do Brasil. Serão objeto de reportagem a sua vida e a sua arte, lá no Alto de Moura onde ele vive com os filhos Antônio, Manuel, Severino e Amaro, que lhe vão buscar barro e água no rio Pujuca.

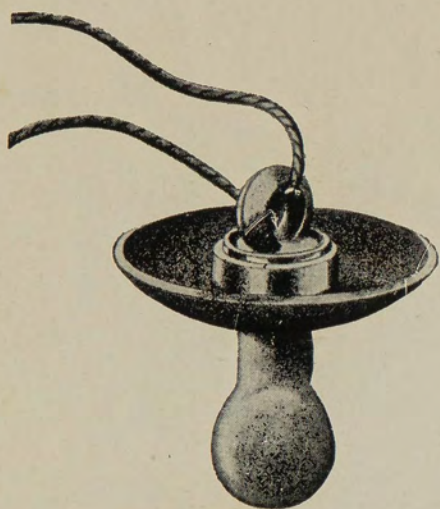
Toda gente do Brasil conhece as figurinhas de Mestre Vitalino. Não se trata de miuçalha nem nem de louça grossa; muito menos de caxixi. Mestre Vitalino faz uma cerâmica toda própria, constituída de boisinhos e bonecos. Uma cerâmica não só diferente da baiana de Xique-Xique, de Maragogipinho, de Alagoinhas, de Mar Grande, de Caldas do Cipó, de Serrinha, etc., como diferente até mesmo da cerâmica nordestina típica. Bem merece ele o título que os jesuítas das missões e dos colégios davam aos mestres oleiros. Não os títulos de "figulus" ou mesmo o de chefe, isto "praeefigulorum", mas o título máximo de artista, isto é, de "figulus statuarius".

CHUPETA

Tu-Ca-Leve

MARCA REGISTRADA

PAT. M. U. DEP. No. 85.735



A chupeta leve
como uma folha!!!

IDEAL PARA O RECÉM-NASCIDO!

QUEM
VENDE
RECOMENDA...



DORIA ASS.

CELITE: EM SANITÁRIOS
O MELHOR QUE EXISTE!

CERÂMICA SANITÁRIA PORCELITE S. A.