

69

SETEMBRO
1 9 6 2

HABITAT

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

O conjunto de habitações dos estudantes da Cidade Universitária Armando Salles de Oliveira está situado entre a avenida principal, de penetração e a avenida marginal da parte de novo o, no outro sentido, entre a sala expostiva e o "Core". Na parte mais alta está ligado ao setor social. O projeto tem 12 edifícios de seis andares, mais o torreão, em pilotis.

Cada um desses andares tem 10 apartamentos, sala de estar, supermaria, cozinha e copa.

Por determinação da Diretoria do Fundo para Construção da Cidade Universitária, os apartamentos têm acomodações para 3 alunos, cada, com dormitório, sala de estudo, sanitários e terrace.

A planta permite absoluta independência no uso das diversas peças, de modo que o aluno que está estudando não perturba o que está dormindo e vice-versa.

As paradas dos elevadores são nos entre-pisos, nos patamares das escadas.

A estrutura dos edifícios é modular, podendo ser prefabricada.

Não há paredes de tijolo. As divisões entre cômodos são armários e painéis.

As canalizações de água, luz, esgotos e gás são inteiramente independentes do concreto, podendo ser substituídas em qualquer tempo.

Os peças de concreto não serão revestidas. Apenas os pisos serão pintados, em cores vivas.

Todos os edifícios estão ligados entre si, por um caminho coberto, que também os liga ao restaurante do conjunto.

NESTE NÚMERO:

Richard Neutra

Cuaso — A Cidade Universitária de São Paulo.

Divulgação da arte nova brasileira.

Fundação Bienal de São Paulo.

DEPARTAMENTO: "MÓVEIS DE ESCRITORIO"



DECORAÇÃO – MÓVEIS MODERNOS
GALERIA DE ARTE

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 for instalar ou reformar o seu sistema de iluminação, especifique: luminárias e lâmpadas PHILIPS - linha completa, adequada para os mais variados fins.

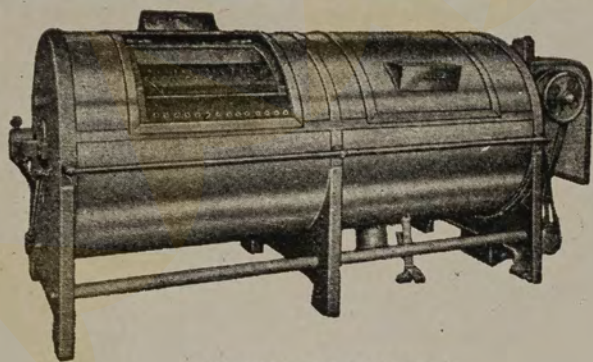
S. A. PHILIPS DO BRASIL
DEPARTAMENTO DE ILUMINAÇÃO.



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

MÁQUINAS PARA LAVANDERIAS

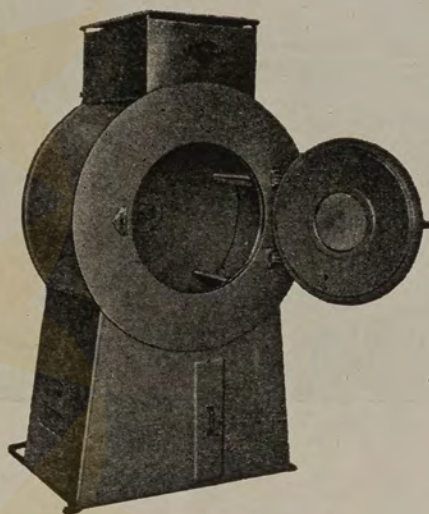
- Fornecemos um tipo de lavanderia de acôrdo com a finalidade do estabelecimento a que se destina
- Planejamentos, plantas e orçamentos sem qualquer compromisso
- Máquinas em aço inoxidável de ótima qualidade e acabamento esmerado
- Garantia contra qualquer defeito de fabricação
- Serviço completo de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



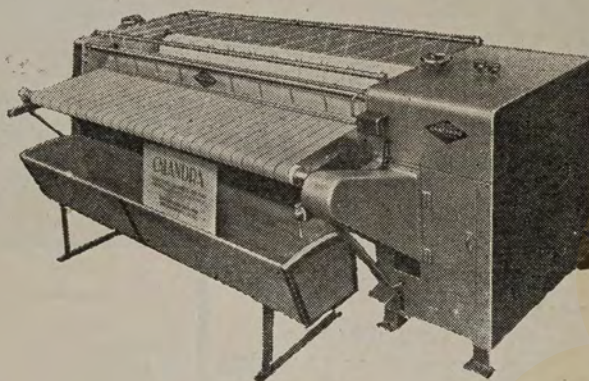
MÁQUINA DE LAVAR



EXTRATOR CENTRIFUGO



SECADOR ROTATIVO



CALANDRA

Castanho & Filhos S/A
COMERCIO E INDÚSTRIA

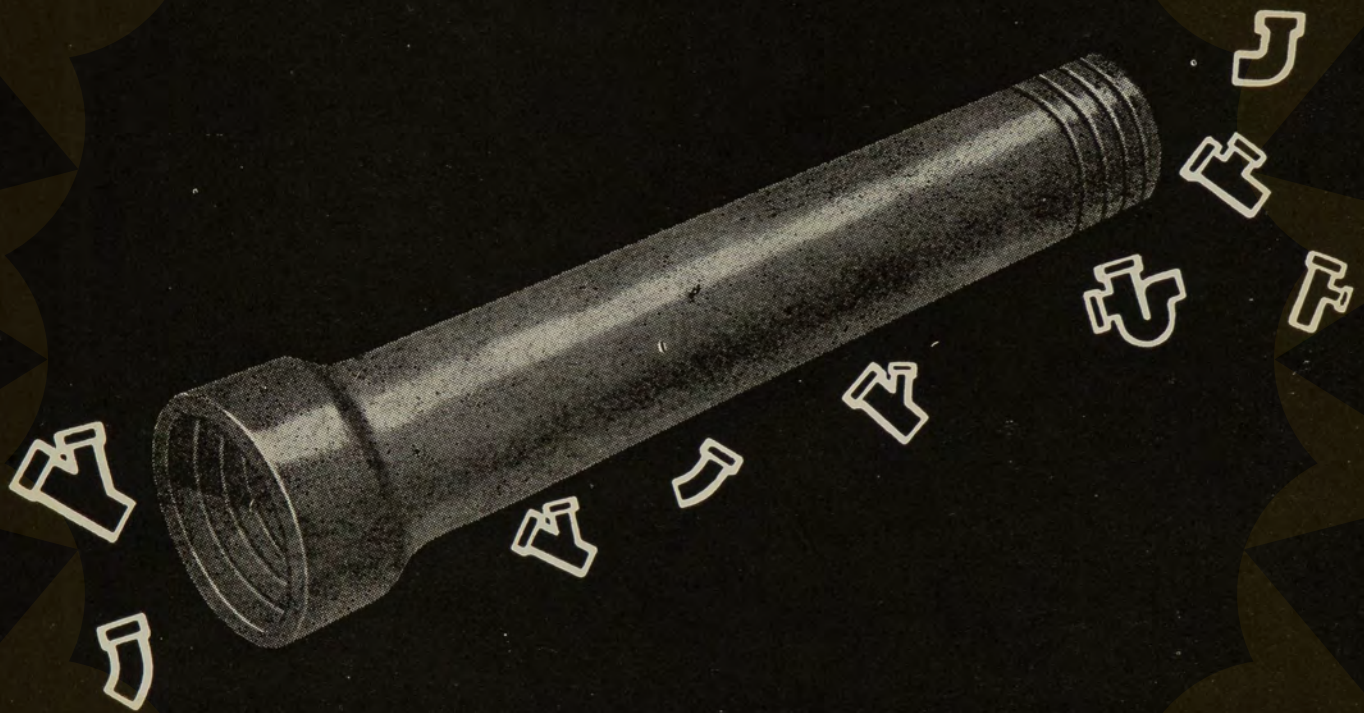
Rua Clélia, 98 — Tel. 62 1721 — End. Telegr. CASTANHO — SÃO PAULO

REPRESENTANTES

RIO 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

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

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



PARQUE BALNEÁRIO HOTEL

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

AR CONDICIONADO EM TODOS OS SALÕES

LEMBRE-SE
DO
SOL
AO FAZER
SEUS
PROJETOS



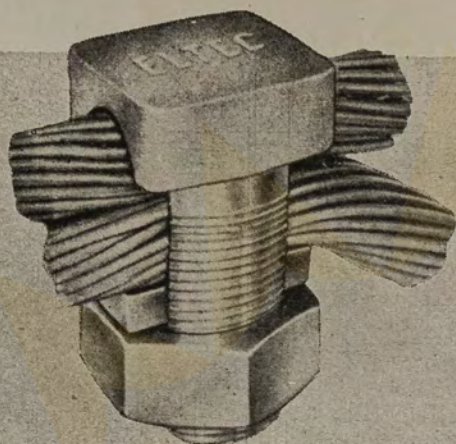
A luz do sol ilumina melhor, não custa nada e torna os ambientes modernos e agradáveis. Aproveite a luz do sol utilizando Chapas Goyana (plástico armado) na cobertura de indústrias, galpões, estádios etc. Chapas Goyana proporcionam uma iluminação surpreendentemente clara e difusa, mesmo nos dias sombrios. 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

**Chapas
goyana**
PLÁSTICO ARMADO

GOYANA S.A. INDÚSTRIAS BRASILEIRAS DE MATÉRIAS PLÁSTICAS
Fábrica: Rua Tito, 215 - Tel. 62-3131 e 62-3232 - São Paulo • Filial: Rua Washington Luís, 95-A - Rio de Janeiro

a ligação mais rápida e segura



CONECTORES DE PRESSÃO

tipo CPA
(SPLIT BOLT)

DE FIO 12 ATÉ CABO 1.000 MCM

A principal característica da alta qualidade dos conectores "ELTEC", provém do modo de sua produção. O material básico é o "ELTECODUR", uma liga de bronze silício mais forte que muitos aços estruturais.

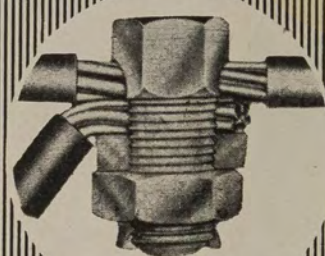
A alta precisão nas rôscas, tanto no parafuso como na porca, além de uma seleção apropriada do material, reduz a fricção, aumenta a eficiência do rosqueamento e mantém a força do apêto. A rigorosa inspeção da "ELTEC" assegura qualidade altamente uniforme.

Os conectores "ELTEC" dão melhor eficiência elétrica. O maior número de fios nas roscas assegura um apêto melhor, ajuda a vencer a oxidação do condutor e aumenta sua condutibilidade. Esta alta condutibilidade inicial é mantida permanentemente.

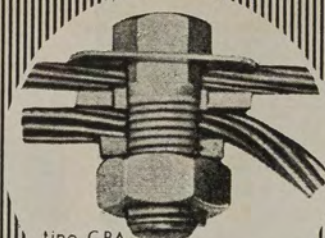
Devido ao excelente material, ao trabalho de precisão e a inspeção minuciosa, os conectores "ELTEC" são reaproveitáveis inúmeras vezes.

NÃO REQUEREM FERRAMENTAS ESPECIAIS

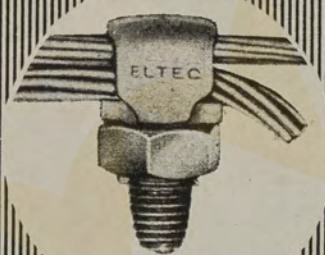
Para condutores de cobre, cobre-alumínio e alumínio



tipo CPA



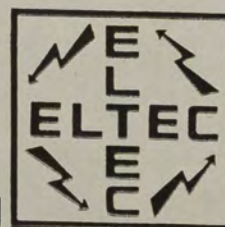
tipo CPA
para ligações bimetálicas
cobre-alumínio



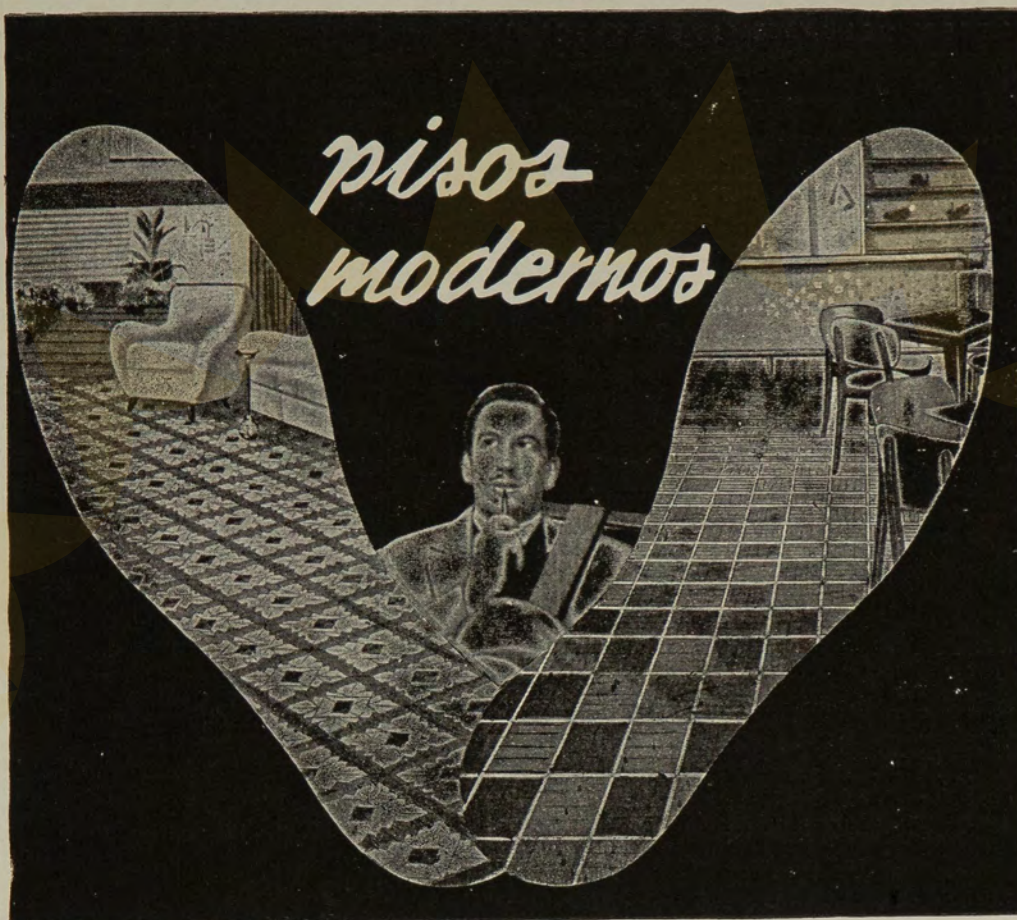
tipo CPA

CONSTRUÇÕES ELÉTRICAS

R. RAUL POMPEIA, 400 — FONES: 62-5027 — 62-9825



S. A.
S. PAULO



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

PEDRO KAPOR

TACOS E PARQUETES

FÁBRICA E ESCRITÓRIO

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

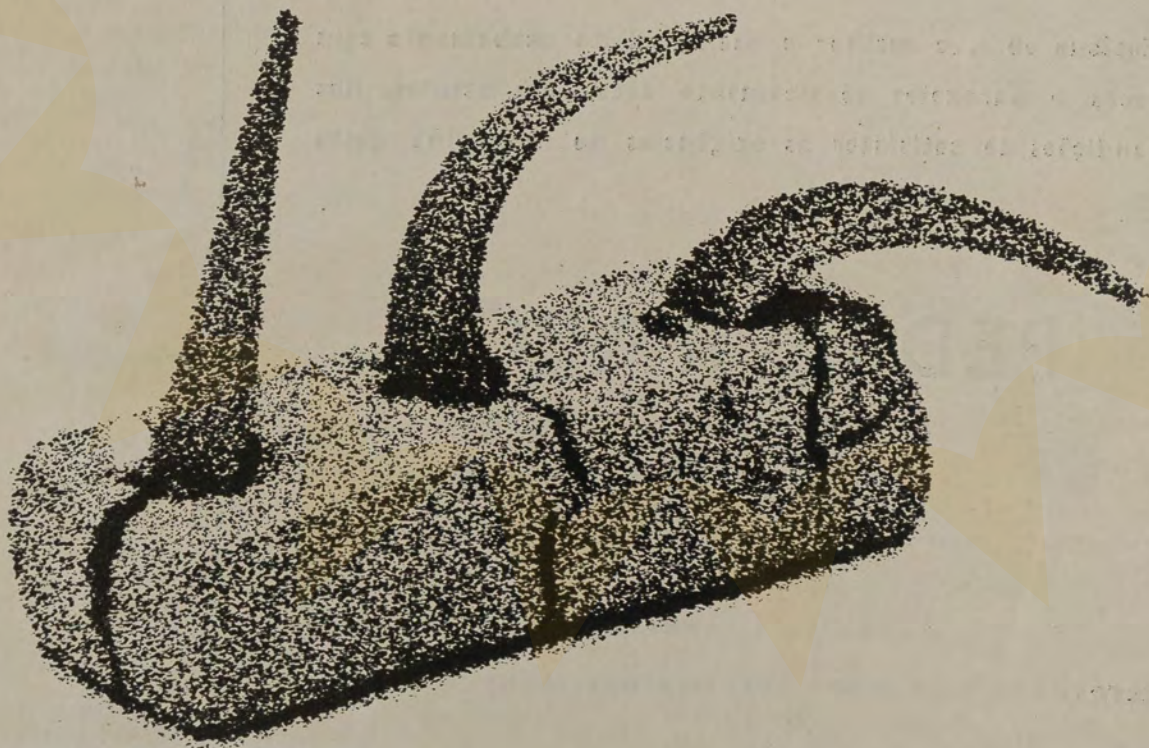
COM QUANTOS GRAUS SE FAZ QUALIDADE

Cinco mil? Dois mil? O sentido certo da qualidade exige criação, pesquisa constante, atenção aos mínimos detalhes. Qualidade tem sido a preocupação básica da Ideal-Standard em mais de meio século de sua existência. Para assegurá-la, dezenas de técnicos e operários especializados são mobilizados diariamente no parque industrial da empresa, em Jundiaí, Est. de São Paulo. Uma infinidade de testes de controle acompanha todas as fases de produção dos sanitários, desde a padronização dos componentes até o acabamento final. Etapa das mais importantes, por exemplo, é a do cozimento da louça. Valendo-se dos cones pirométricos, os técnicos determinam com precisão os graus de calor necessários, obtendo-se assim uma vitrificação uniforme e total da peça. Graças a esse rigor, qualidade, em sua expressão mais ampla, está hoje definitivamente incorporada ao nome Ideal-Standard.



IDEAL-Standard

padrão mundial de qualidade em sanitários



MATRIZ

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

SÃO PAULO

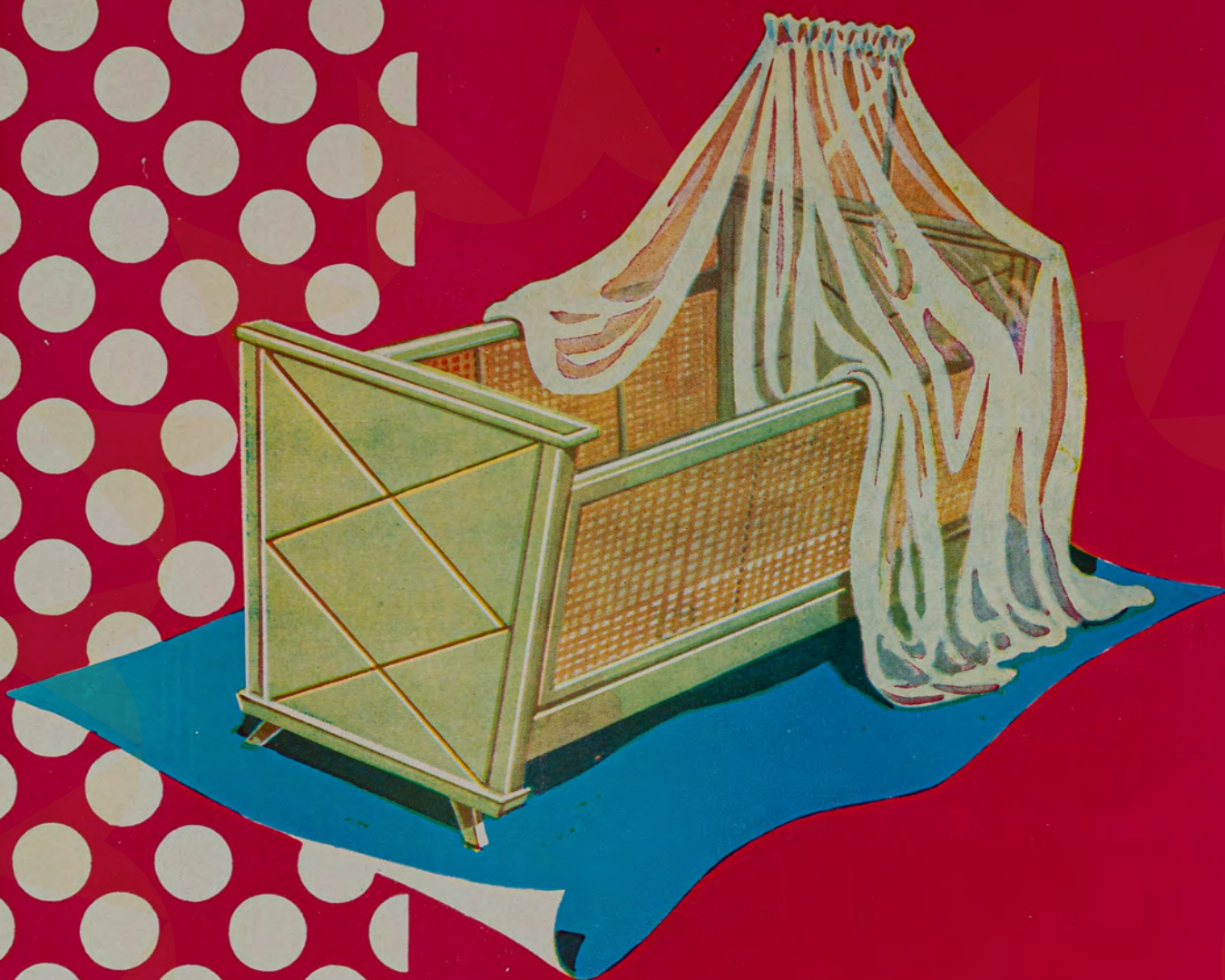
RIO DE JANEIRO

BELO HORIZONTE



H. J. A.
Lobato
INDÚSTRIA MÓVEL

João Carlos



Fergo
S.H.

revestimento autêntico:

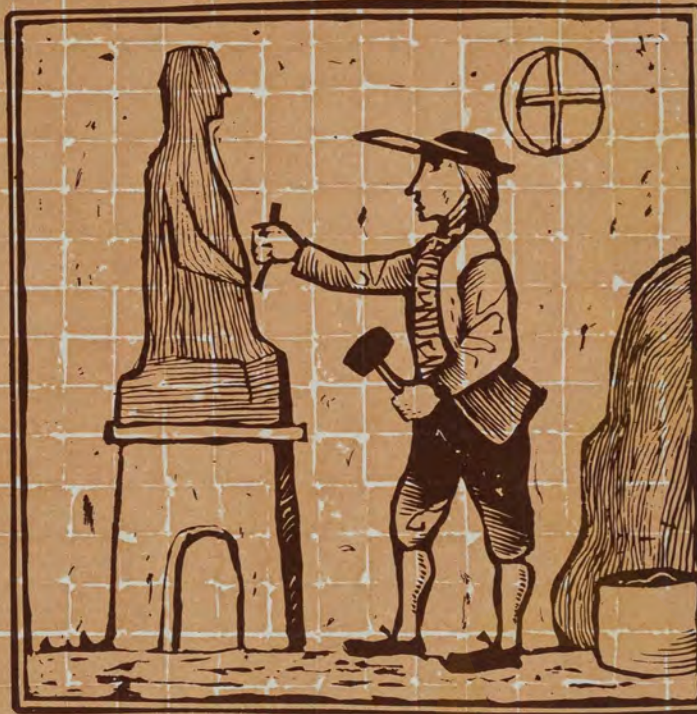
**FUNÇÃO E PLASTICIDADE
na medida exata da
sua criação!**



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 - Setembro, 1962 - N.º 69

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

Redator-Chefe:
GERALDO N. SERRA

Redator:
RODOLFO KLEIN

Artes Plásticas:
JOSÉ 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\$ 600,00

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

NÚMEROS AVULSOS

Brasil:
Porte Registrado Cr\$ 150,00

Exterior:
Porte registrado US\$ 1,50

NÚMEROS AVULSOS ATRASADOS:

Brasil:
Porte registrado Cr\$ 180,00

Exterior:
Porte registrado US\$ 1,75

HABITAT

S u m á r i o

A boa forma industrial — Geraldo Ferraz	1
Velha Dama à Beira-Mar sentada — Ewaldo Dantas Ferreira	2
Richard Neutra permanece renovador aos setenta anos — Geraldo Ferraz	5
O "Hall Records" de Los Angeles — arqs. Richard Neutra, Honnold & Rex, Herman C. Light e James R. Friend	7
Garden Grove Community Church — arqs. Richard Neutra, Benno Fisher, Serge Kaschin e John Blanton	10
Miramar Chapel — arqs. Richard Neutra e Robert E. Alexander	12
Igreja Metodista de Claremont — arqs. Neutra e Alexander	14
CUASO — A Cidade Universitária de São Paulo — Geraldo Ferraz	16
Nova Ponte no M.A.M. no Rio de Janeiro — G. F.	26
Divulgação da arte nova brasileira — José Geraldo Vieira	27
11 Brasileiros na XXXI Bienal de Veneza — Manuel Germano	31
Inglêses na XXXI Bienal de Veneza — J. G. V.	34
A Pintura-Colagem de Adam Firnekaes — Clarival do Prado Valadares	36
Frank Schaeffer	37
Frans Krajcberg	38
Mário Zanini	40
Agnaldo Manuel dos Santos	42
Iola Cintra	43
"Nossa Senhora de Todos os Tempos"	44
Tadeusz Kulisiewicz	45
Abu Simbel — Fred Madersbacher	46
Um artista plástico do Folclore paulista — Oswald de Andrade Filho	49
Concurso Internacional para o Cartaz da VII Bienal de São Paulo	51
Fundação Bienal de São Paulo — Estatutos Sociais	51
Regulamento da VII Bienal de São Paulo	52
Escultura Japonesa	56
Escultura Japonesa após-guerra	57
Materiais usados na escultura japonesa	58
Museus, Exposições e Galerias	59

DISTRIBUIDORES

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



Edifício Marau - S. Vicente.
Projeto: Arq. Lauro da Costa Lima.
Construção: CESA S/A - Comercial e Engenharia



Construção de edifícios
comerciais, industriais e
residenciais.

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

HABITAT EDITÔRA LTDA.

Estabelecimento Gráfico

REVISTAS - CATÁLOGOS - FOLHETOS - ALBUNS

TESES - JORNAIS - IMPRESSOS EM GERAL

RUA LAVAPÉS, 538-540 — FONES: 35-2837 - 36-3689

SÃO PAULO — BRASIL

A BOA FORMA INDUSTRIAL / Geraldo Ferraz

Uma Pequena Exposição, vinda de Stuttgart, colocou no Museu de Arte Moderna do Rio e no Museu de Arte de São Paulo, a questão pertinente ao estilo de nosso tempo nas coisas de uso comum. Basicamente, aí se acham a idéia e a realização da nova arquitetura.

É preciso um retrospecto para verificarmos como essa nova forma, por que "boa forma", nasceu e se desenvolveu, adstrita ao funcionalismo, plenamente banhada pelo influxo da organicidade.

Em 1890, na tábua de uma mesa de café em Viena, Adolf Loos lançou o grande "slogan" contra o ornato: "O ornamento é um crime".

Desse ascetismo, levantou-se a idéia da arquitetura nua, a verdade, tão só a verdade — e a parede recebeu sua limpeza, o muro a sua autenticidade. A indicação puritana e ativa sobrepôs sua ética e prejuízos estéticos. Uma nova estética, portanto, em toda a sua concepção e originalidade. Porque o funcional haveria de ser enfeitado?

Ao escrever sobre o pioneiro maior destas idéias, William Morris, o belga Henry Van de Velde recordava suas palavras, mediante as quais teremos consciência de que o criador da "Red House" (1859) preconizava o socialismo e não se esquecia do preço pelo qual o homem terá de pagar a sua felicidade: "esse preço, o preço da felicidade... é a revolução".

Uma revolução que tinha sua base na verdade íntima da fatura do objeto, livre do ornato supérfluo. Henry van de Velde o definiu em termos precisos: "Qualquer que seja o ramo industrial a que pertença um objeto, na sua apresentação dever-se-á cuidar antes de tudo de que a construção e a conformação exterior sejam perfeitamente adequadas à sua finalidade peculiar e à sua forma natural. Nada se justifica se não constitui um órgão, ou melhor um vínculo dos distintos órgãos entre si. Não deve ter validade ornamento algum que não se incorpore, organicamente, ao todo." Estas palavras ele as escrevia na revista "Die Zeit", em 1901. Passaram-se sessenta anos e a sua perene verdade nos chega nesta exposição da "A boa forma industrial na Alemanha", que acabamos de ver no Rio e em São Paulo.

A validade da rutura que a nova arquitetura apresenta, e que Van de Velde fez refletir-se nas artes industriais, já conta sessenta longos anos, e há certas indicações sentimentais que estão voltando à tona. Mais exemplificativo do que nunca, porque será um negócio — no pior sentido pejorativo — ou uma das ramificações da ansiedade do homem do século — foi a demonstração, totalmente diferente desta exposição da "Bôa Forma Industrial na Alemanha", a Exposição do Objeto, promovida este ano, há três meses, pelo Museu das Artes Decorativas de Paris, em que foram convocados 150 artistas (500 peças expostas), para participar de uma mostra que para o crítico Michel Ragon se tornou um debate ao vivo das "arts décoratifs contre arts ménagers", em resumo, um ataque à "bôa forma" em nome da arte revestida dum néo-barroco, que não vemos de maneira alguma fundamentado.

Tudo fogo tem sua origem numa centelha, e fica-nos difícil imaginar que estes artistas foram levados a uma "pesquisa", digamos assim, gratuitamente. A renovação em tempo de regresso ao figurativo do barroco, não pode nos convencer, de imediato, como um princípio.

De forma alguma, a pretensa condenação à estética funcional foge, quer-nos parecer, a uma curiosidade sentimental, feita de resquícios dum passado que não pode mais alimentar a sensibilidade contemporânea, nem se imiscuir no sentido de socialização das formas — a própria qualidade inerente à individuação do leito de Mathieu, por

exemplo, que era uma das "vedettes" da exposição do Museu de Artes Decorativas de Paris, nessa demonstração do Objeto, torna-o um produto de mau gosto, que possui muito não do barroco, mas do rococó, o que é o fim. Estaríamos escapando da nossa capacidade de julgar a obra de arte adequada aos seus fins — no caso a arquitetura — porque toda a produção de objeto é arquitetura. Não se trata tanto do jogo de palavras que fez Michel Ragon ao defender a exposição do Objeto, em Paris: "Alguns dirão que os objetos apresentados são mais plásticos que funcionais, mas pode-se também reprochar os objetos dos "techniciens" de serem mais funcionais que plásticos..." Esse jogo de palavras não resiste à menor análise, eis que um objeto deve, primeiro, responder a uma função, e fazê-lo negar essa necessidade será admitir que se tomará sopa com o garfo em lugar de o fazer com a colher, isto para não sair do exemplo rotundo da função e da adequação que ela determina no objeto.

Ao mesmo tempo que está errado Michel Ragon, ao atribuir à pintura de Mondrian o papel ostensivo de grande incidência na formulação da arquitetura nova ("le rôle de Mondrian est-il moins grand sur les formes architecturales actuelles parce qu'il n'a dessiné aucune architecture?", pergunta ele).

Talvez devêssemos indagar o oposto — mas preferimos considerar com Herbert Read que o abstracionismo geométrico faz tanto parte do "padrão de cultura dominante" quanto as formas atuais da arquitetura. E só dentro da nova arquitetura é que cabe Mondrian, não o contrário. A exposição que foi mostrada pelos alemães no Rio e em São Paulo, promovida desse centro de pesquisa que é Stuttgart, para o desenho industrial, vizinha a Ulm, opõe-se, sem ter esse objetivo, à participação dos artistas decorativos na exposição do Museu de Artes Decorativas de Paris. Estas formas que limpam o lar dos enfeites supérfluos, atuando higiênicamente, no papel de auxiliares de nossos hábitos e costumes, dentro de uma arquitetura que participa, além da problemática artística, de uma biologia e consequentemente de uma psicologia, são formas estudadas para não criarem mais do que funções repousando em objetos no habitat humano. A casca dos ornatos e das extravagâncias está na própria intimidade de cada habitante, na imaginação tocada pelas possibilidades de hoje, em que devemos ver uma fonte perene de emulações, desde a "science-fiction" à marcha do solitário nos espaços interplanetários, desde a perquirição da microfotografia à análise dos sonhos, da legenda dos tempos, dessa "linguagem perdida" que Erich Fromm evoca em um de seus livros magistrais...

Acreditamos que não haverá a polêmica — um objeto insuado doutros tempos comparecerá sobre "a boa forma" do desenho despojado do móvel de hoje, como um comentário retrospectivo — uma evocação do passado — uma nota museológica — a reminiscência insólita das origens. A função da cadeira Luiz XV é a de nos fazer lembrar o tempo em que os artesãos produziam objetos de arte nos quais os cortejões e cortejãs doutros tempos se sentavam. A liteira podia ser outra obra de arte, mas o automóvel tem de ter linhas aerodinâmicas, e mais ainda o helicóptero e o avião.

O que estas exposições de "bôa forma" realizam é uma exemplificação, pelo objeto selecionado, do máximo atingido pela pureza da linha na cobertura do espaço ocupado, para determinado fim. E isto sem retórica e sem teoria, pela demonstração direta — e chamando a atenção até para o que já foi "visto", essa exposição normaliza o desenho industrial de nosso tempo, que não pode ser outro.

Planta da região



Rua de Parati: ao fundo, Serra de Cunha.

VELHA DAMA À BEIRA-MAR SENTADA, PARATI PRETENDE SER PAULISTA

Têxto de Ewaldo Dantas Ferreira / Fotos: Alice Brill

Quando chegou o “caminho novo”, Parati deixou de ser passagem obrigatória para São Paulo, Rio e Minas. A cidade ficou isolada e isolou-se. Ficou o mar. E ficaram as canoas. E passaram-se quase trezentos anos. Em 1954 surgiu uma estrada. Com ela, os primeiros automóveis. A cidade acordava. Descobriu que estava isolada e desprezada. E hoje quer isolar-se, mas só do Rio. Parati tem três séculos de existência e trezentos anos de desprezo. Já foi paulista. Isso em 1721, quando São Paulo era a Capitania de São Vicente. Mas só por cinco anos. E hoje quer ser outra vez, porque se cansou de estar isolada e acha que a derrocada que começou em 1726 deve acabar. E há uma verdadeira rebelião para mudar o município do mapa fluminense. Se houver agora um plebiscito, acredita-se que 80% vote a favor da mudança. O prefeito, sr. Antonio Nobele França, diz que existe amplo manifesto subscrito pela população, solicitando “o encaminhamento jurídico imediato da questão”.

AS RAÍZES

Mas, na realidade, o separatismo de Parati tem longínquas raízes históricas que se robustecem nas condições geo-econômicas e se misturam com uma disputa com Angra dos Reis (em

que o próprio Don Pedro II, o de Portugal, bem mais antigo que o nosso imperador, já foi juiz). Depois de séculos de disputa ainda é Angra dos Reis que faz o fornecimento (péssimo) de serviços essenciais a Parati.

CASAS VELHAS SÃO DE RICOS, MAS PARATI CAI AOS PEDAÇOS

“Parati é a cidade onde os caminhos do mar e os caminhos da terra se encontram, melhor, se entrosam. As águas não são barradas, mas avançam cidade a dentro levadas pela lua, e o reticulado das ruas, batizado pelas igrejas — a matriz de Nossa Senhora dos Remédios, e as capelas das Dores, Rosário e Santa Rita — converge para o mar”.

A definição fascinante é de Lúcio Costa, que concebeu Brasília. E descreve assim o “estilo” da cidade que é o conjunto arquitetônico mais puro do Brasil: “o nosso estilo: plantas regulares, alçados simples, pequenos saguões, recortes de madeira, terças de resguardo, caixilharias envidraçadas, beirais corridos”.

A IMAGEM

14 ruas que se cruzam regularmente à beira-mar, de frente para o deslumbramento da Angra dos Reis, no ponto exato em que a serra de Cunha

desce ao oceano. Essa é a imagem da cidade. Há poucos anos foi descoberta. Intelectuais e milionários a invadiram. Também alguns antiquários espertos que acabaram fazendo uma devastação nos velhos móveis, utensílios e velharias. Hoje, alguns homens ricos adquiriram casas velhas que restauraram com a assistência do Serviço de Patrimônio Histórico. E já começou a se desenvolver — mas em ponto bem isolado do bairro histórico — um bairro novo, com casinhas chiques.

A DEVASTAÇÃO

Mas com toda esta devastação, um homem de posses ainda pode comprar por relativamente pouco dinheiro, um monumento histórico, porque cada casa de Parati é um monumento histórico. E poderá dormir num pesado catre antigo com colchão de molas moderno, num quarto do tamanho de um salão de clube de São Paulo ou Rio, com paredes de um metro e vinte de largura e janelas de madeira velha, desenhos originais, abrindo para uma ruazinha que é o próprio Século XVIII. E, na verdade, quando é lua cheia, a preamar entra pela cidade que fica linda como uma Veneza, no meio da mata tropical, onde árvores seculares, nodosas, de cipós e orquídeas fazem sombra, ruínas pesadas de fazendas que desapareceram.



Parati, portais em pedra lavrada



Parati, solar do século XVIII.



Parati, sobrados e casas alternam no mesmo estilo do séc. XVIII.



Parati, a preamar entra e reflete a beleza da cidade.

Parati, sobrado com sacadas e terças em madeira.

AOS PEDAÇOS

Parati se erigiu em monumento histórico por decreto de setembro de 1945, do governo do Estado do Rio, considerando que “teve considerável importância na história política, social e econômica”. Em 1937 o conjunto arquitetônico e paisagístico de Parati foi inscrito nos livros do Tombo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico e no livro do Tombo das Belas Artes. Agora a cidade está caindo aos pedaços. E o Patrimônio Histórico destina para a sua recuperação uma verba ínfima. Falta para a sua restauração; para a sua manutenção (que é uma questão de honra de um país que respeita a História), falta tudo. Desde dinheiro a engenheiros, mão de obra e até tenha canal que não se fabrica mais...

MAIS PURA QUE OURO PRETO, SÓ VIU AUTOMÓVEL EM 1954

Os primeiros automóveis chegaram a Parati em 1954. Quando São Paulo completava quatrocentos anos de idade e Parati estava em vésperas de comemorar trezentos anos, abriu-se, cobrindo o traçado de uma senda de pedra do tempo do Império, uma estrada descendo de Cunha, no Estado de São Paulo, a Parati. Era a primeira para Parati. Quando a estrada ficou pronta, uma verdadeira caravana de automóveis atingiu a cidadezinha como se estivesse invadindo um museu e saltitando lentamente sobre as pedras regulares das ruas com sarjetas no meio.

DIFERENTE E IMPORTANTE

A população afluiu em pêso às ruas. Houve rojões e os homens quebraram garrafas de champanha nos automóveis que traziam a indústria do século XX para as únicas ruas originais do século XVIII existentes no Brasil. Parati já foi diferente: companhias líricas vinham diretamente da Europa para cantar no grande teatro da cidade (instalado no prédio onde funciona hoje um pobre Grupo Escolar), nos tempos áureos. Navios que vinham do Velho Mundo chegavam diretamente ao porto muito importante de Parati. As velhas crônicas dão conta dos domingos festivos em que duas mil e quinhentas pessoas lotavam a Igreja dos Remédios à hora da missa.

BELEZA E DERROCADA

E os arquitetos se admiravam com a beleza urbana da cidade, que em pleno século XVIII chegou a contar 1800 prédios, na maioria sobrados ricos, e com seu traçado regular de ruas se cruzando em ângulos retos. Em meados do século XVIII, quando começou a derrocada, Parati contava com vinte usinas de açúcar e mais de cem engenhos de aguardente com uma produção bruta que até hoje assombra os historiadores: sessenta e quatro contos de reis por ano.



Parati, belo sobrado cai aos pedaços; Patrimônio Histórico não tem verbas.

Depois veio o “caminho novo”: abriu-se para os viajantes entre São Paulo, Rio e Minas o trajeto pelo Vale do Paraíba e Parati deixou de ser passagem obrigatória. E, por mero acaso, isso aconteceu em 1726, precisamente no ano em que Parati deixou de pertencer a São Paulo e voltou a integrar o mapa fluminense.

AVENTURA E PUREZA

Ao completar trezentos anos, Parati encontra sua população em pé de guerra: quer voltar para São Paulo. A partir de 1725, a grande aventura da cidade entrou em declínio que não parou mais. Depois de aberto o “caminho”, fecharam-se lentamente todas as estradas que levavam a Parati. E a cidade foi ficando segregada. Restou o mar. E as embarcações iam dar em Angra dos Reis, um município com o qual existe uma pendência histórica. Por fim, a cidade se fechou em si mesma. Paralisou. Ficou cristalizada no tempo. A tal ponto que trouxe até nós o mais homogêneo conjunto arquitetônico e urbano do passado. Parati como cidade antiga é um todo. Única no Brasil. Muito mais pura do que Ouro Preto, por exemplo. E a cidade que tem mesmo trezentos anos.

DESPREZO E ESPERANÇA

Comemorou três séculos em 1960 porque foi elevada a vila em 1660. Mas é bem mais antiga. Por ela passou Martim Afonso de Sousa, a caminho de São Vicente em 1532; nela ficou a marca de João Ramalho. Foi desbravada pela passagem de uma caravana que tem fama na História: 700 portugueses, 2.000 índios, levados pelo fi-

lho do governador Salvador de Sá, para as Minas Gerais. O município mesmo se origina de sesmarias doadas a moradores de Angra dos Reis e o seu historiador, Pizarro de Araújo, fala dos seus primeiros habitantes, os “goianases”, vizinhos da “nação carijó”. Hoje Parati vive as glórias de uma das mais belas aventuras de cidade da nossa História. Mas vive o desprezo que o presente lhe vota e sua população acaba de empenhar-se numa nova esperança para o futuro: uma alteração no mapa.

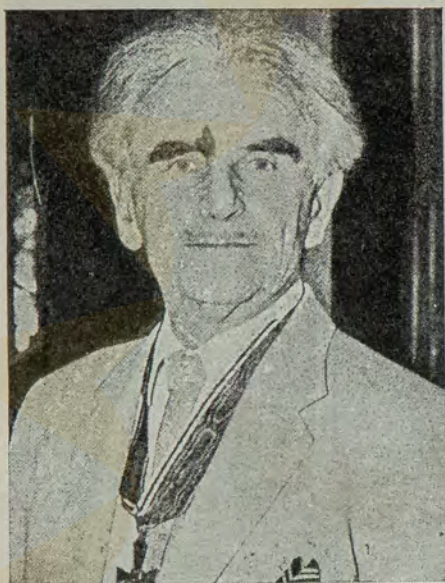
CIDADE LIVRE DO SONHO

Opinião de Carlos Drummond de Andrade: “É uma das mais lindas cidades do Brasil, com ar de velha dama à beira-mar sentada, atraindo pintores, poetas e contemplativos, gente de olhos e ouvidos fatigados pelo caos. Se eu fosse rei não mandava fazer plebiscito nem nada, outorgava logo a Parati foros (e verbas) de Cidade Livre do Sonho”.

“AZULADINHA” É PARATI DA BOA

A única indústria da cidade é de propriedade — como não poderia deixar de ser — de um príncipe. Do próprio Dom João de Orleans e Bragança. Chama-se Selvammar e tem como sócio um apaixonado da cidade: prof. Moura Brasil. Fabrica: doce de banana, farinha, fibra de mandioca, amido, rapa, açúcar e aguardente. O resto da produção industrial da cidade é modesto. Avulta a “Azuladinha”, a pinga famosa que Parati no passado introduziu nos hábitos nacionais e até mesmo no nosso dicionário: Parati.

(Extraído da “Folha de São Paulo”).



Data de há muito tempo um nosso primeiro contacto com Richard Neutra, a quem viríamos a conhecer em 1945, pessoalmente, na residência de Henrique Mindlin, no Rio de Janeiro, no Leme. O nosso primeiro contacto deu-se com a literatura especializada, a literatura emergente do Bahaus de Dessau. Efetivamente, foi no primeiro Bauhaus Bücher, êsse magro e precioso volume que Walter Gropius redigiu e Moholy-Nagy paginou, que encontramos o nome de Neutra, então ainda desconhecido no mundo da arquitetura — Gropius reproduzia à página 51 de seu "Internationale Architektur" o projeto de Neutra "Geschäftshaus", em clichê de Julius Hoffmann, de Stuttgart: "aus Neutra: Wie baut Amerika?", lê-se na legenda, como que profeticamente...

Com efeito, dois anos antes partira para a America Richard Neutra, um dos jovens austríacos que primeiro acreditaram e seguiram os ensinamentos de Otto Wagner e de Adolf Loos, os pioneiros, teórico, um, e outro prático, que em Viena como prógonos formularam os novos princípios da arquitetura moderna (Wagner 1841-1918, foi o autor, em Viena dessa pequena biblia da arquitetura nova "Moderne Architektur", Viena, 1895; êle assumira no ano anterior a cadeira de Arquitetura da Academia de Viena. Ali se lê: "nosso ponto de partida para a criação artística assenta-se somente na vida moderna", para definir que os novos princípios de construção e os novos materiais não poderiam ser considerados aspectos isolados das atividades e preocupações contemporaneas, mas deviam conduzir a novas formas e atender à harmonização com as humanas necessidades). O parêntese, embora longo, serve para acomodar uma lembrança dum dos mestres da geração vienense, que mais profundamente marcaram, pela palavra propagadora das novas idéias, a marca da arquitetura em mutação trazida pelo fim da primeira revolução industrial. Os materiais se haviam concertado no século XIX, desde o cimento descoberto por Joseph Aspdin na península inglesa de Portland, em 1824. Deveremos lembrar que Otto Wagner conheceu a crítica mais dura às suas justas idéias, num panfleto publicado em 1897, em que se espelhou a desilu-

são dos círculos oficiais, que o haviam indicado para a cátedra de Arquitetura e que agora o denunciavam como "um mero experimentador de arte", êle, que se lhes afigurava o "mais completo arquiteto", então transformado num "negociante de sensações, num veículo da moda em trânsito"?

Cabe, bem, lembrar êsses aspectos — porque Richard Neutra, saindo dêsse meio, em que ação e reação se defrontavam, e indo estudar na Suíça, na Politécnica de Zurique, foi o primeiro arquiteto europeu que sofreu a influência e conheceu, diretamente, a experiência da arquitetura norte-americana. Cruzaram-se portanto, as sementes generosas da convivência com Otto Wagner, o mestre austríaco, e a viva experiência na America do Norte, com Holabird, em Chicago e com Frank Lloyd Wright, em Talesien. Sua experiência teve, portanto, todo êsse enriquecimento, e ao fixar-se em 1925, em Los Angeles, já estava com uma base bem ampla de conhecimentos envolvidos em um criticismo a tôda prova. Podia lançar-se às tarefas que se propôs, particularmente à da solução da residência média, das escolas, da organização urbanística em escala mais ampla. Da simplificação da planta emerge uma forma límpida, legível na sua exteriorização, quase sempre, nas escolas, ligando o interior ao exterior, trabalhando o vidro com tôda a eficiência da sua contribuição à arquitetura nova, ou seja a transparência a dar à organização do espaço arquitetônico.

Se o arquiteto teve a felicidade de procurar a melhor solução para os programas que estudava, não resta dúvida que o título de pioneiro que lhe cabe — a citação inicial que fizemos de Walter Gropius vale por um título dêsse gênero — alicerça-se depois nas pesquisas, tanto de materiais como de aplicações, porque iremos ver Neutra utilizando chassis de aço padronizado para a construção em série, idéia a que chegara através da prefabricação de elementos construtivos, com o uso sistemático do "Plwood", na utilização da madeira. Pertence-lhe a invenção patenteada dos fundamentos pré-fabricados, e inovações como o aquecimento de paredes e assoalhos através de radiadores embutidos (1935), o esqueleto de aço

previamente moldado (1938), o concreto comprimido pela força do ar (gunite), indo aos pormenores do desenho do móvel funcional, patenteando a mesa de uso múltiplo, além dos numerosos mobiliários que estudou e projetou.

De tais detalhes para a urbanização vai uma grande distância. Mas Neutra não descansou sobre os louros. Trabalhou sempre e ainda trabalha, ao atingir neste ano seus setenta anos de idade, conforme o demonstram os projetos que aqui oferecemos. Os trabalhos de Richard Neutra em Porto Rico constituíram na sua vida a mais larga experiência de trabalho. A Cidade Operária de "Channel Heights", em São Pedro, Califórnia, é um dos trechos a que dedicou a mais profunda atenção, como chefe da "architectural supervision", recebendo o elogio da Housing Authority of City of Los Angeles pelo que influira no sentido de proporcionar a nova habitação em defesa da população proletária — não simplesmente "dar habitação" escrevia-lhe num de seus ensaios, ao estudar o termo "housing"; o necessário é "rehousing" — dar habitações novas, que é a palavra certa e significativa: "Dar novas casas às grandes massas significa modificar e, acreditamos, melhorar o seu âmbito doméstico".

Richard J. Neutra, porém, não se tornou apenas um grande arquiteto dobrado em urbanista, mas um sociólogo da habitação e da urbanização, um verdadeiro Político, no alto sentido da palavra, um Político cujo partido é a boa arquitetura, sem formalismos e sem desenhos arabescados, mas voltado para a realidade do homem médio, do homem de nosso tempo, da classe média, que mais profundamente estudou, na Califórnia, nas ilhas das Caraíbas.

E esse sociólogo tem estudos que o elevam através de seus ensaios na admiração dos contemporâneos. Toda a ideologia norte-americana que vem da Independência e encontra líderes da estatura de Washington e Jefferson, de Lincoln e Walt Whitman, de Wilson e de Roosevelt, reflete-se nas páginas em que "Housing and Democracy" se dão as mãos, porque esse era um dos ideais da Revolução Francesa, um dos

"direitos do homem" inscritos no fulgor dessa madrugada. Vale a pena, para se ter uma aproximação ao espírito de Neutra, transcrever alguns períodos desse estudo magistral, em que o pensador informa o Político da Arquitetura e do Urbanismo:

"Em fins do século XVIII a classe dirigente de aristocratas, sustentáculo do poder estabelecido, foi vencida pela Revolução Francesa; a nova classe que subiu prometeu uma nova ordem e uma nova cultura para benefício de todo o povo. Mas passaram dezenas e dezenas de anos e a burguesia e o novo Estado não conseguiram realizar no campo da arquitetura e do urbanismo o que era de esperar. Suas construções não passaram de fracas imitações do aristocrático estilo do século XVIII.

Alguns dos nobres que em 1790 subiram ao cadafalso com um sorriso de desdém e morreram profundamente céticos quanto "à nova cultura" que surgiria daquela plebe, certamente conservariam esse sorriso e se sentiriam vingados se pudessem ressuscitar e ver 1830 com o estilo Luís-Felipe ou 1870 com os vitorianos ou os excessos de 1890 ou a casa "espanhola" de Hollywood no século XX. A nova classe, surgida depois da Revolução, tinha enriquecido acima de toda a expectativa, e a burguesia industrial passou a dirigir o mundo como prometera, mas não conseguiu formar suficiente cultura própria no que concerne à moradia, nem criar um estilo sem recorrer a cópias de mau gosto daquele que criaram os mesmos aristocratas por ela vencidos. Um lar, funcionando sem lacaios e criados, como é o lar de milhões de pessoas não aristocratas, não conseguiu encontrar seu próprio estilo e sua expressão arquitetônica nos 150 anos decorridos depois da Grande Revolução. Toda a evolução industrial ocorrida nesse tempo não soube dar solução a tão fundamentais problemas.

Realmente, muito tempo tem de passar para que as revoluções possam dar bons frutos, e até que o desdém de seus críticos possa desaparecer, vencido pela lógica amadurecida de um novo mundo, plenamente realizado e com seus problemas solucionados".



O "HALL RECORDS" DE LOS ANGELES / arqs. Richard Neutra, Honnold & Rex, Herman C. Light e James R. Friend (falecido)

Coincidindo com o ano em que Richard Neutra completa seus setenta anos, acabou de se concluir, em princípios de 1962, "o maior arquivo do mundo", construído em Los Angeles entre Broadway e Temple Street, com a denominação de Los Angeles County Hall of Records. Uma soma de \$ 13.7 milhões em estruturas de aço foi necessária para albergar, com concreto e vidro os 81.500 livros do imenso arquivo com seus índices, que se achavam anteriormente depositados na antiga Hall of Records.

Num exemplo único de desenho funcional, as seções no novo edifício em que os arquivos são conservados agora, foram construídas em treze meios

andares para dar espaço e permitir fácil manuseio do material.

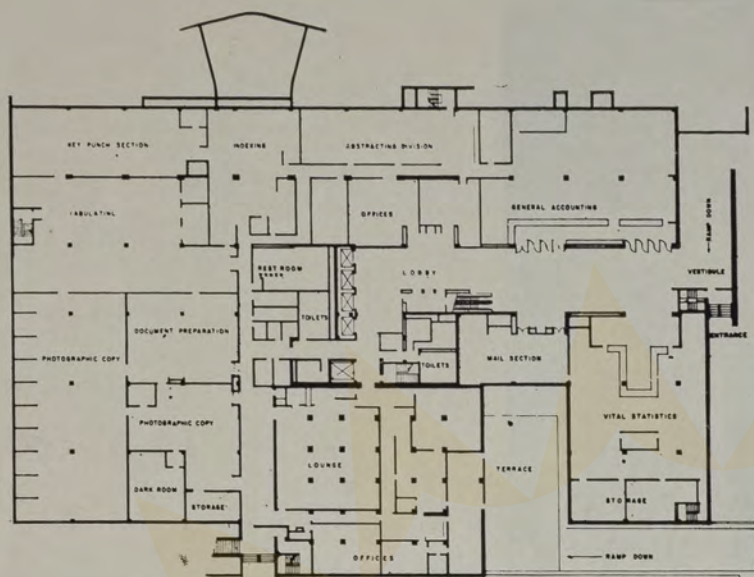
Outros oito andares convencionais, incluindo instalações suplementares, e um mirante, do qual se descortina uma vista panorâmica do Centro Cívico, foram também incluídos.

A grandiosidade do edifício pode ser apreendida facilmente pelas fotos e plantas que ilustram esta notícia. As paredes expostas à luz solar são recobertas por janelas de alumínio móveis automaticamente conforme as necessidades de luz, calor ou de sombra. Um olho eletrônico regulado para a defesa da vista humana, voltado para o céu, serve ao cérebro controlador das aberturas. Ao seu lado, um equipa-

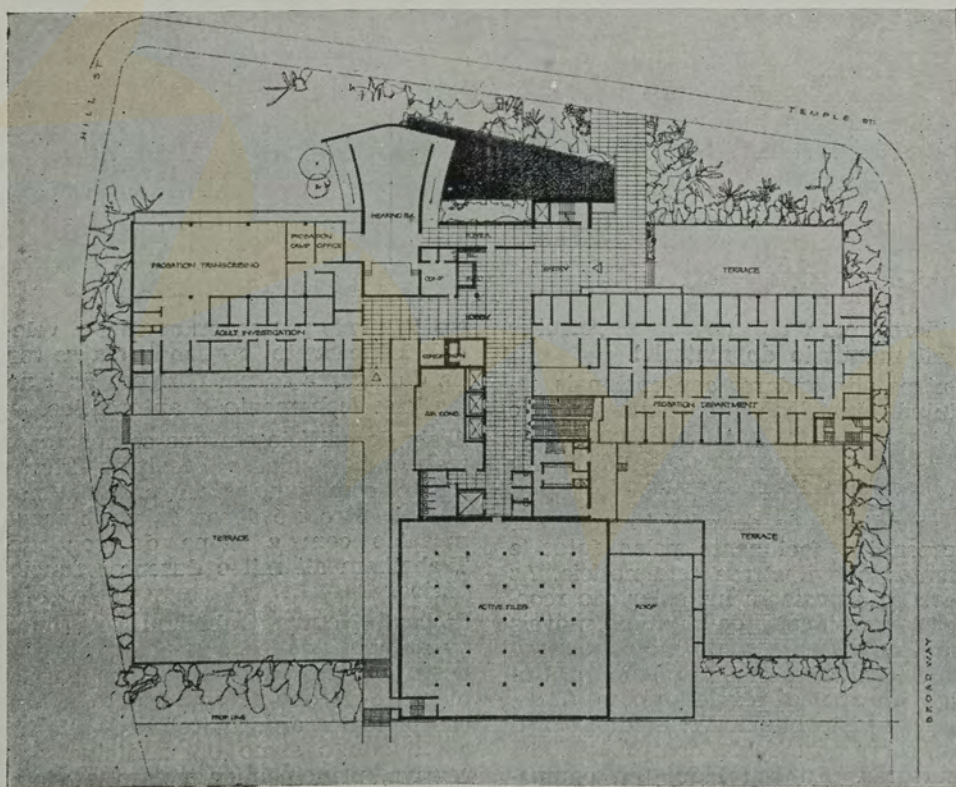
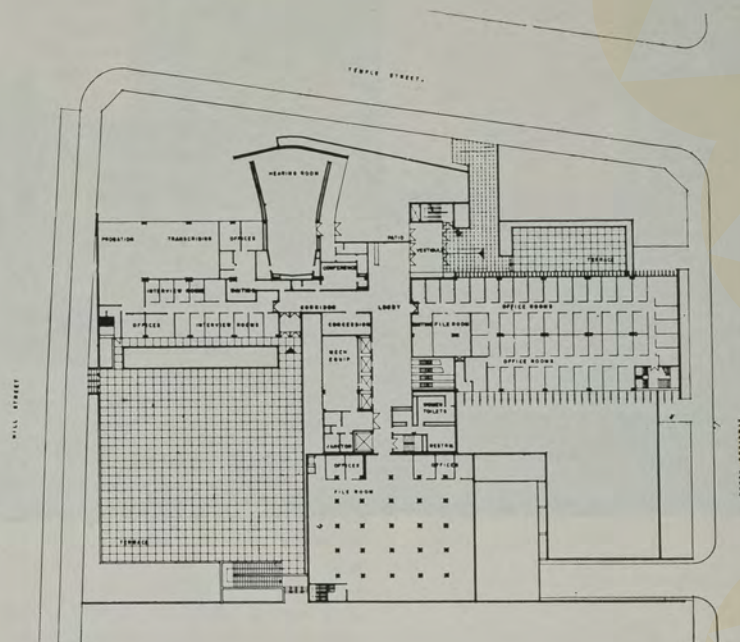
mento mede permanentemente a velocidade do vento, e quando ela se torna de alguma forma perigosa às janelas, seu fechamento é automático.

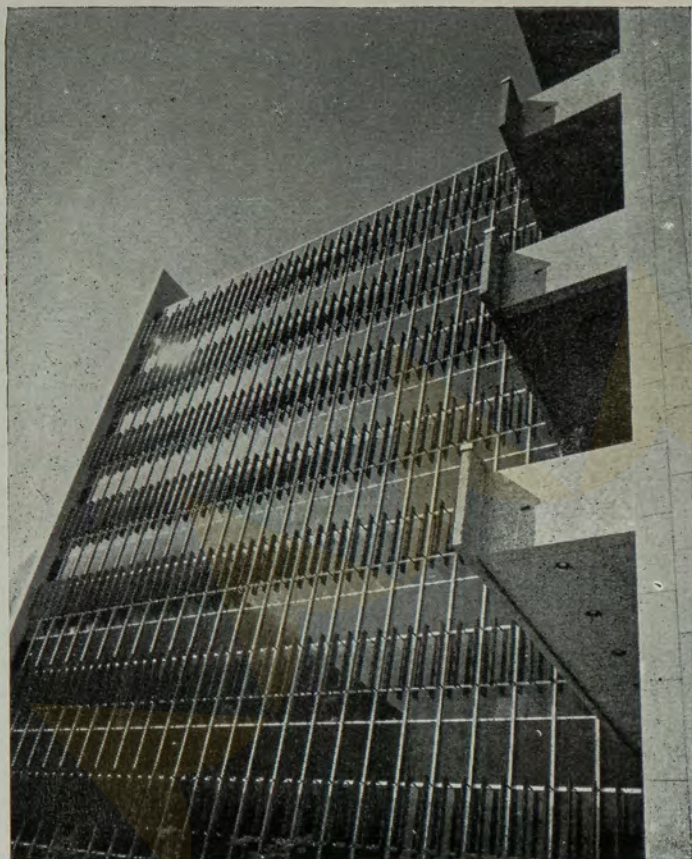
A ala do edifício em que se achem os treze meios-andares é fechada inteiramente sem janelas. A entrada por Temple Street é decorada por imenso mosaico com a mapa do condado. Trabalham ali mil e duzentos funcionários.

Richard Neutra trabalhou seis anos no estudo, análise e aperfeiçoamento desse projeto, que realiza o mandamento de Moholy-Nagy quanto à função biológica da arquitetura — ele foi posto sob o signo da medicina preventiva, principalmente para a vista.



O "HALL RECORDS" DE LOS ANGELES / arquitetos Richard Neutra, Honnold & Rex, Herman C. Light e James R. Friend (falecido).

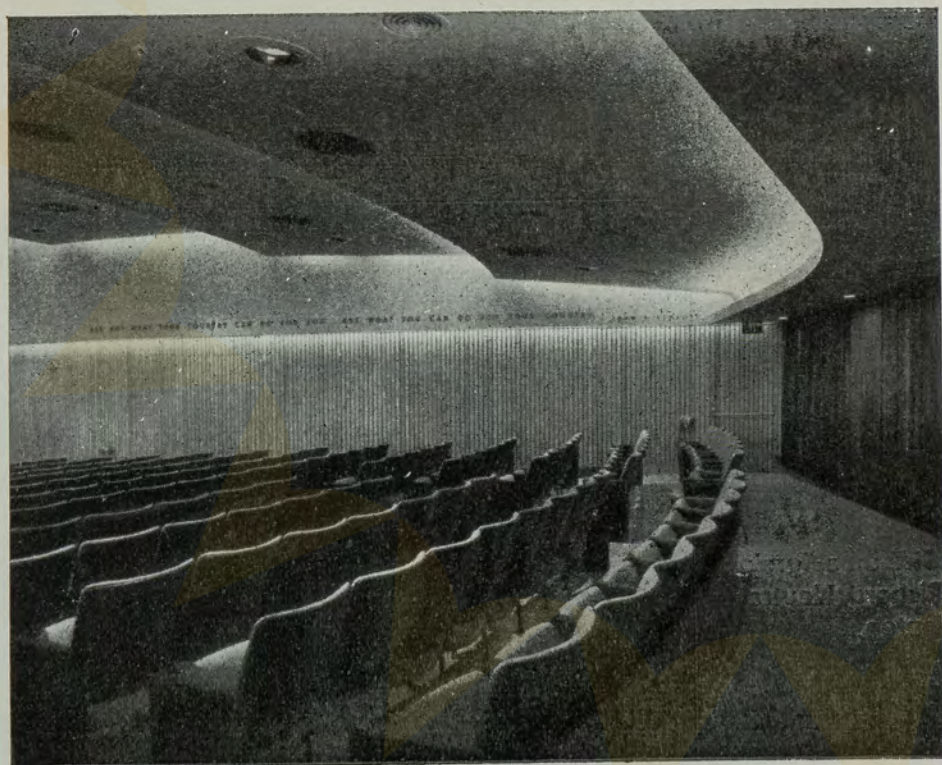




Fachada principal.



Hall de entrada.



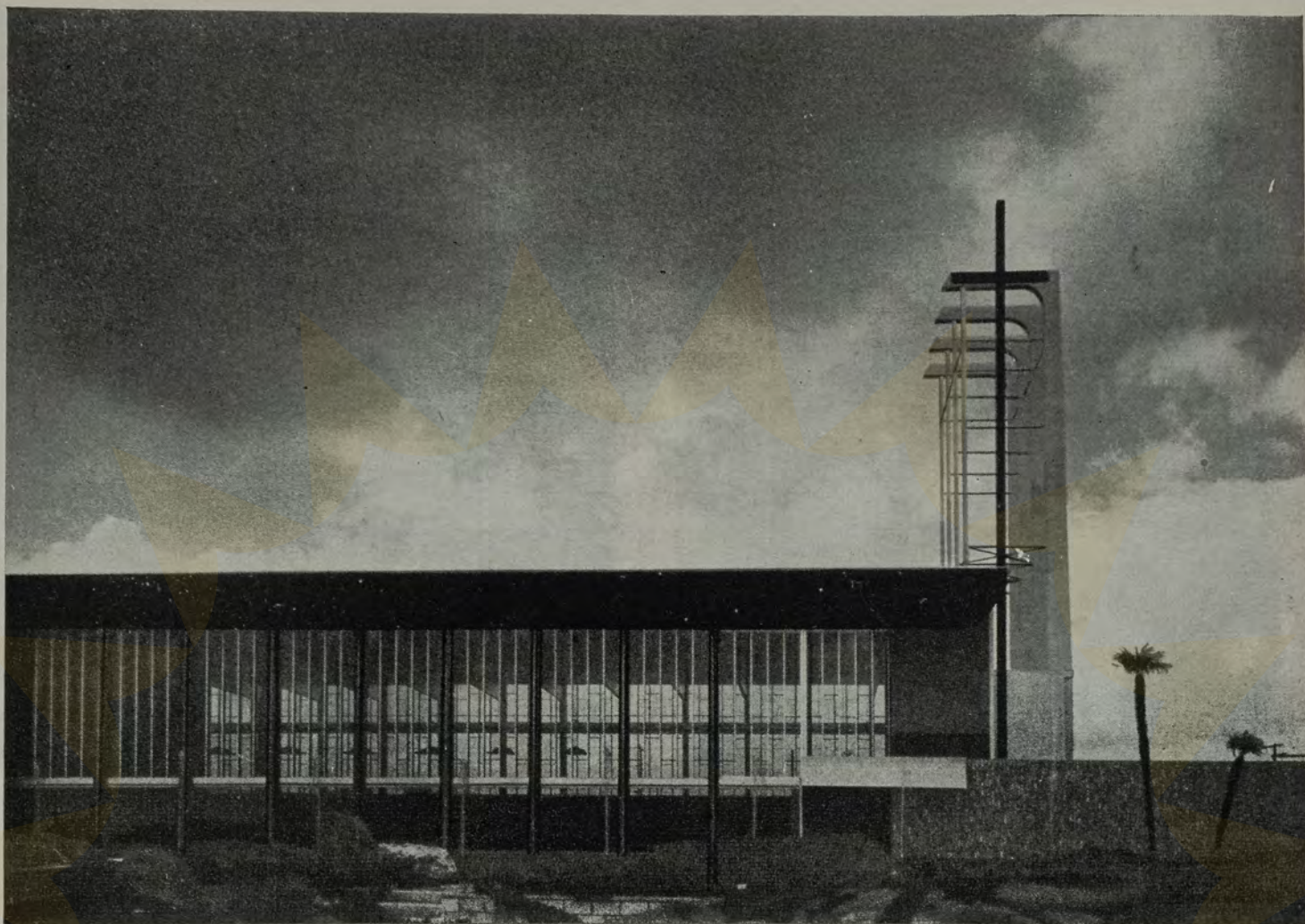
O grande auditório.

O "HALL RECORDS" DE LOS ANGELES / arquitetos Richard Neutra, Honnold & Rex, Herman C. Light e James R. Friend (falecido).

HABITAT

Fachada interna.





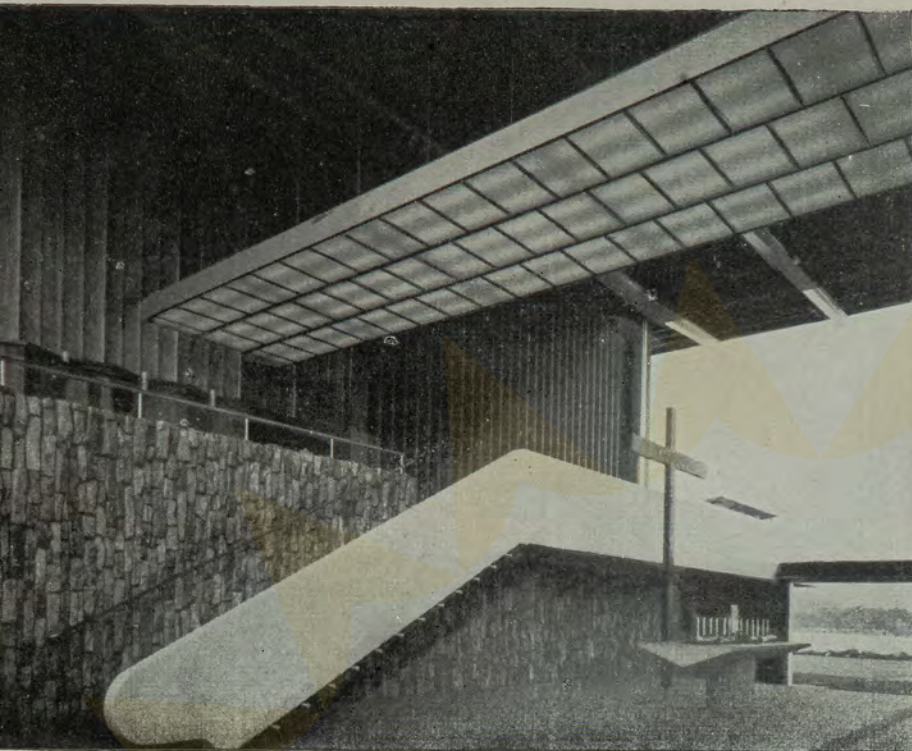
O ritual pode ser seguido do lado de fora da igreja.

Detalhe do muro externo e da torre que ostenta a cruz.

GARDEN GROVE COMMUNITY CHURCH, uma igreja em Garden Grove, California / arqs. Richard Neutra, Benno Fisher, Serge Kaschin e John Blanton.

Esta igreja recebeu o prêmio "Award of Excellence", do Instituto Americano de Construção em aço. É um edifício colocado no meio de um centro social, com escolas, parque, etc.. A transparência propositada foi estabelecida para que se veja o sacerdote quando ele está rezando, no interior.



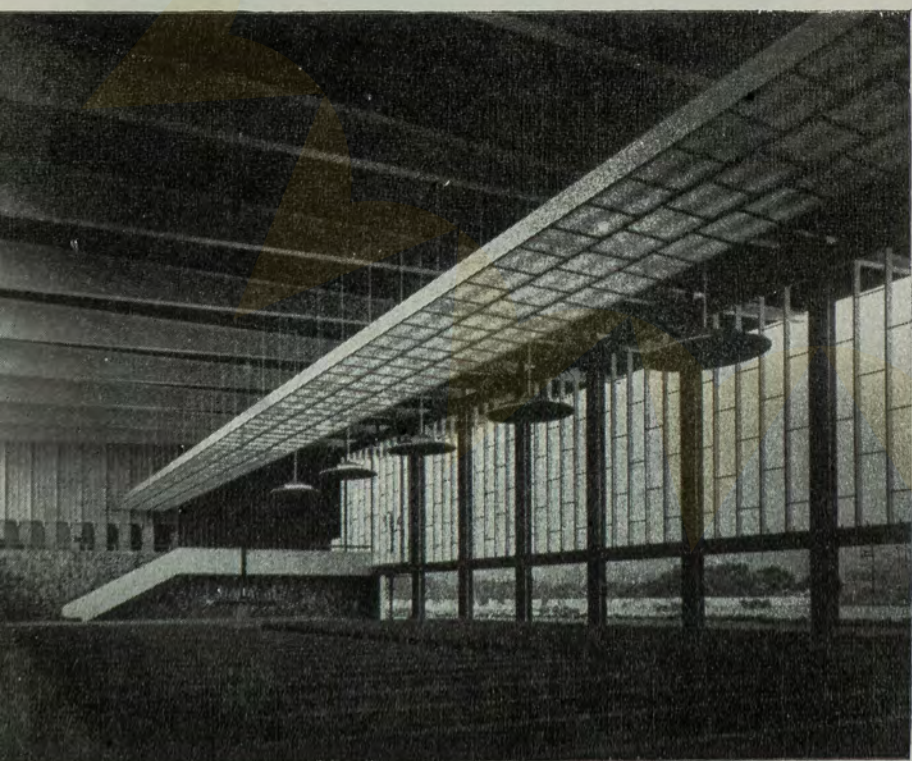


O altar tendo atrás uma larga faixa de concreto que vai para o coro.

GARDEN GROVE COMMUNITY CHURCH. uma igreja em Garden Grove, Califórnia / arqs. Richard Neutra, Benno Fisher, Serge Kaschin e John Blanton.



O foco conduzido pelos elementos de aço no interior da igreja.



Antes do serviço religioso as largas janelas deixam entrar o panorama.



A frente reflete-se na água e toda essa iluminação serve como uma convocação aos fiéis à noite.

MIRAMAR CHAPEL, em Miramar Naval Air Station, La Jolla, California /
arqs. Richard Neutra e Robert E. Alexander

Os arquitetos sentem que as religiões ocidentais têm em comum a necessidade de exprimir o processional, ou seja um dinâmico movimento para a frente, para o altar ou o foco da adoração. Esses princípios, fisiológicos, baseiam a configuração do ritual religioso tanto quanto o comportamento humano — e já foram objeto de um estudo especial de Neutra. A Capela de Miramar foi feita seguindo esses princípios, e suas formas internas visam principalmente a estabelecer a predominância daquela focalização. Exteriormente, a marca do edifício religioso foi colocada em uma síntese viva do seu simbolismo, através das linhas da cruz, que serve de anteparo ao fundo das paredes e da escadaria que se vê através das grades.

Interior visto do púlpito para a galeria do coro onde se acha localizada a entrada.

MIRAMAR CHAPEL, em Miramar Naval Air Station, La Jolla, California / arqs. Richard Neutra e Robert E. Alexander

As formas da cobertura aqui estão apontando para a frente, para o foco, dando uma impressão de avanço dinâmico à visão.



Esta frente, composta em metal, está relacionada com a austeridade do programa embora lembre alguma coisa de naval.



Detalhe da cobertura que inova, na concepção focal, a idéia da nave.

O púlpito que se move ao lado e na frente da parede do altar.





A dobra do alto leva toda a acústica do órgão de câmara, que constitui metade do altar. A paisagem mutável interfere no fundo, de um dos lados do centro da igreja. Iluminação e elementos anti-eco foram dosados nesta arquitetura.

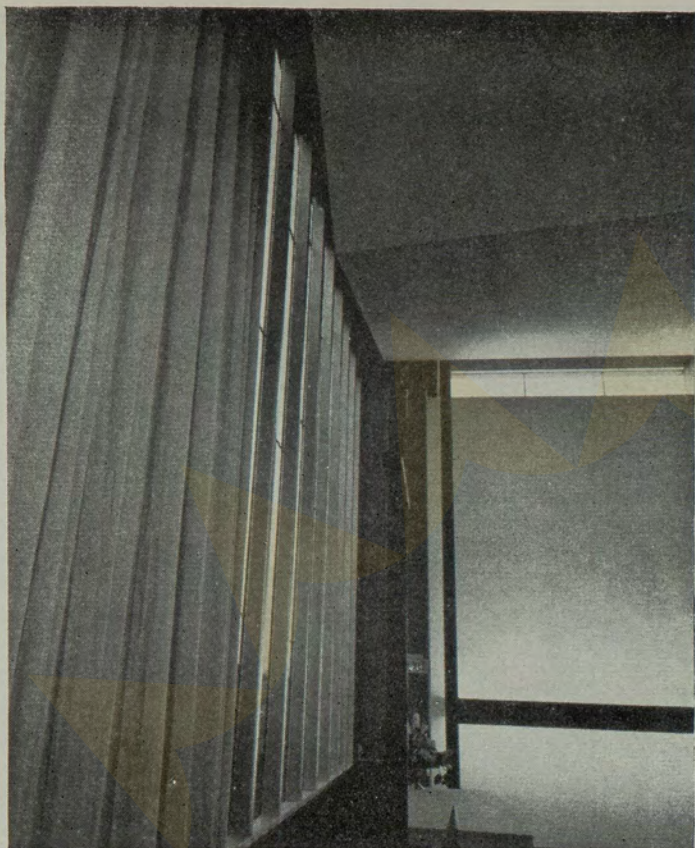
IGREJA METODISTA DE CLAREMONT, California /
arqs. Neutra e Alexander



Os arcos externos sustentam a gravidade das paredes inclinadas que foram adotadas em benefício da acústica.



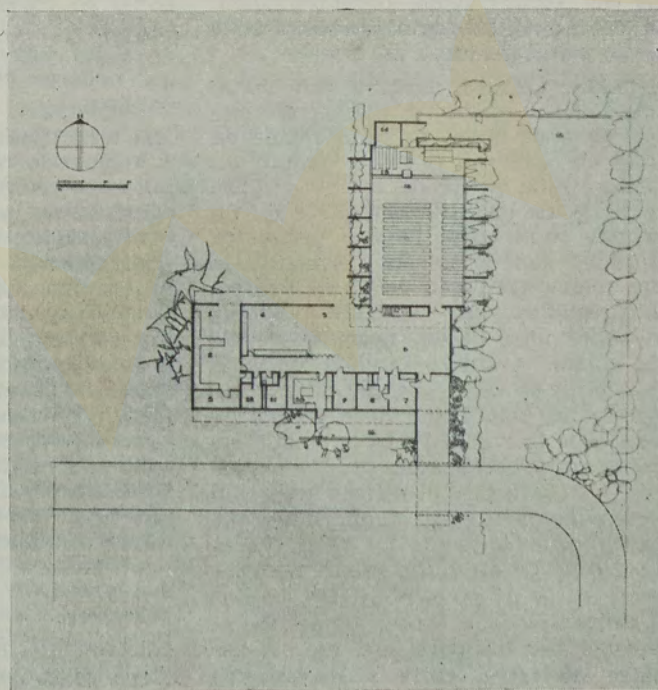
Aqui tudo parece fugir a uma gravidade estrutural, mas o espaço foi composto propositadamente para esse objetivo, em benefício da acústica.



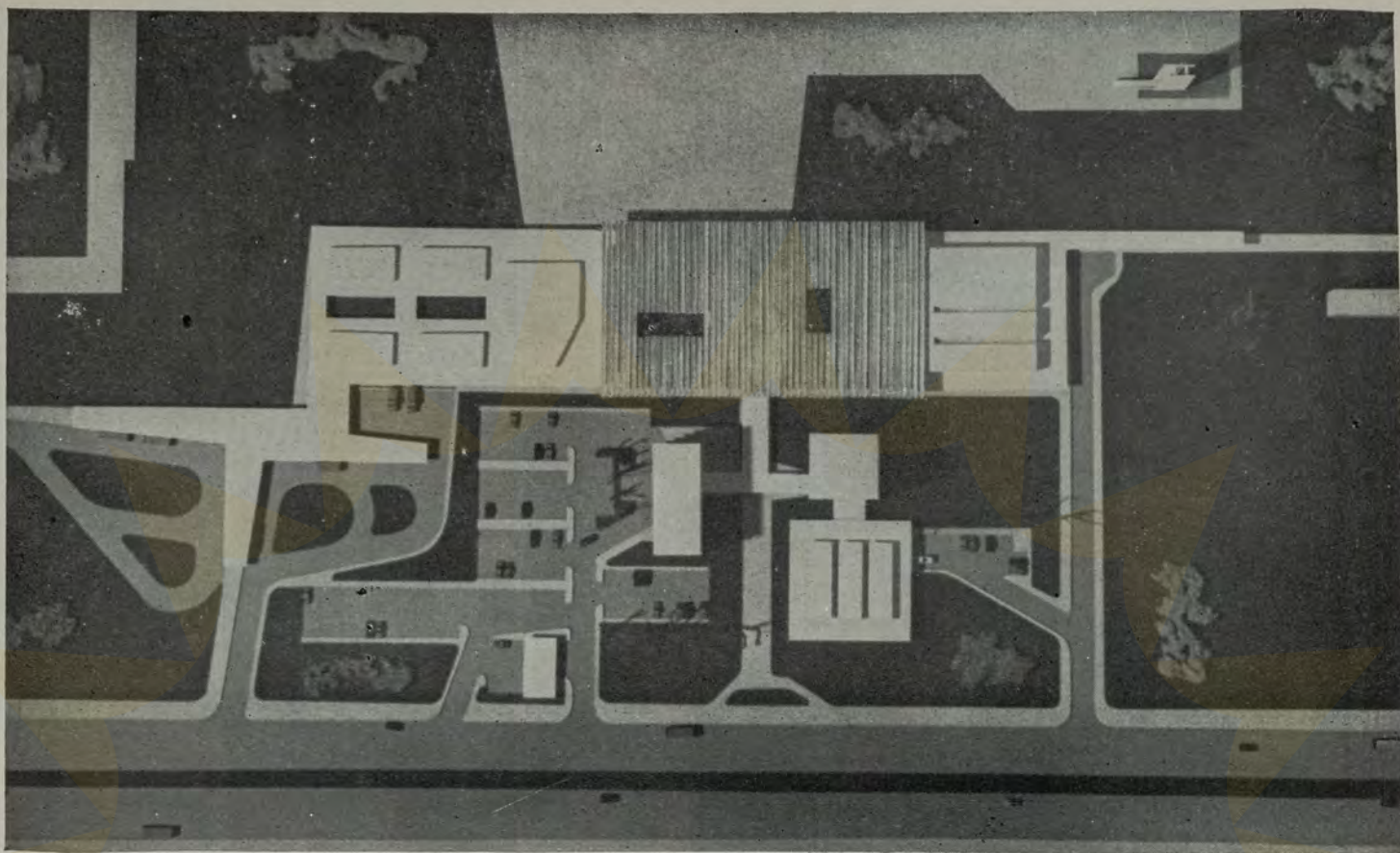
Lado que separa em duas partes o altar, mostrando o pronunciado verticalismo que se concorda com as desiguais linhas do teto em direção ao altar.

IGREJA METODISTA DE CLAREMONT, Califórnia / arqs. Neutra e Alexander

O problema da construção desta igreja, a que se dedicaram os arquitetos, no partido adotado perante o programa, foi o de estabelecer, mediante o estudo das paredes inclinadas, uma acústica eficiente em toda a área interna, ao mesmo tempo que o problema da gravidade se apresentava, devido a essa concepção de paredes inclinadas. Há pontos em que foi tocada a questão da não gravidade-estrutural.



Planta baixa.



Maquete de conjunto da CUASO, Cidade Universitária de São Paulo.

CUASO — A CIDADE UNIVERSITÁRIA DE SÃO PAULO / Geraldo Ferraz

Maior cidade do País, colocada em novo lugar entre as grandes cidades do mundo, S. Paulo começou a cuidar de sua Universidade, organizadamente, há menos de trinta anos, há 28 anos, precisamente.

A cidade cresceu, desde o vale do Anhangabaú onde há menos de cinquenta anos ainda se viam restos de uma chácara sob o velho viaduto do Chá — uma ponte de ferro — sobre terrenos de chácaras antigas e de fazendas confinantes com o perímetro urbano. Em 1913, este perímetro já era maior do que o de Paris, notava, surpreendido, um viajante italiano. E sobre uma dessas fazendas velhas da cidade, a antiga fazenda Butantã, que hoje se movimentam obras possibilitadas pelo Plano de Ação do governador Carvalho Pinto, mas que encontraram, nessa área de 250 alqueires, as condições primeiras para um desenvolvimento ao sonho que colocaram aqui Armando de Sales Oliveira e Julio de Mesquita Filho. Se o decreto de 25 de janeiro de 1934 “criou” a Universidade, é agora que se põe na perspectiva da paisagem da extensa faixa de terra, entre a Estrada da

Boiada e a Estrada de Itú, cortada pelos rios Pinheiros, a Cidade Universitária. De justiça que lhe coubesse o nome do governo que a criou, donde CUASO (Cidade Universitária Armando Sales Oliveira). E o maior título que poderia ter ambicionado o ilustre paulista.

Mas a história da Cidade Universitária Armando de Sales Oliveira, que está sendo escrita pela engenharia e pelos construtores naquela área, é também a história de um longo esforço pelo planejamento, pelo planejamento de um centro universitário, pelo planejamento urbanístico, a que prestaram seu serviço, nos vários projetos, nos últimos tempos levantados, mais de quarenta arquitetos de S. Paulo. E assim, é empolgante, mesmo agora quando mal se começa a desvendar aqui e ali, no intenso canteiro de obras, verificar o esforço que se realizou e que se deve principalmente à coordenação, finalmente, obtida pelo arquiteto Paulo de Camargo e Almeida, uma das grandes figuras da arquitetura brasileira.

Inicialmente, cabe recordar que o esforço de Paulo de Camargo e Almeida

teve um antecessor na visão doutro notável arquiteto, Hédio de Queiroz Duarte, que colocou o problema do “planejamento” em 1956, quando o Escritório Técnico, sob sua direção, procedeu a um levantamento, que se apresentava como uma contribuição documentária, a “Constatação”, estudo em extensão e em profundidade, para “a verificação do que havia sido feito, premissa de um estudo-base adequado que poderia sugerir problemas e idéias no replanejamento propriamente dito”. Do que ali se revelou, nasceu parte do atual Planejamento. A área encontrada, já fôra toda reservada por um governo paulista a que se não pode negar essa participação decisiva para solução do problema da atual CUASO: sugerida a área em 1937, um decreto do sr. Fernando Costa, em 1941, punha à disposição da Universidade de S. Paulo esse terreno, em que, subitamente, dois ramos universitários empreenderam o seu marco construtivo. Era em 1944 e a iniciativa do Instituto de Pesquisas Tecnológicas fazia transferir para o “campus” do Butantã os pavilhões de

metalurgia e de tratamento de madeiras — bases tecnológicas que constituiriam, simbolicamente, e dentro de uma nova atualidade, a pedra fundamental da CUASO. O gesto foi seguido, quase simultaneamente, pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, com a construção do Betraton, essa etapa número dois da Cidade, também, significativamente, enquadrada dentro da atualização da Universidade.

De 1948 à 1956, não deixou de crescer o interesse pela planificação — a CCU, presidida pelo entusiasmo do professor Ernesto de Souza Campos e o trabalho procedido pelo Escritório Técnico de Hélio Duarte, determinariam uma sedimentação de idéias muito necessária, e talvez a mais fecunda razão determinante do que parece ser hoje o Planejamento adequado à CUASO.

Faltavam, efetivamente, meios materiais e humanos que possibilitassem um verdadeiro Planejamento, até o documento "Constatação", da gestão Hélio Duarte, e não obstante um esforço ponderável, que permitiu a construção de algumas obras até 1959 — para onde se transferiram departamentos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Faculdade de Medicina Veterinária, da Faculdade de Farmácia e Odontologia, e da Politécnica, não obstante aquele esforço, a lenta e esparsa colocação de obras no "campus" do Butantã esperava uma oportunidade.

Esta foi criada pelo plano de trabalho do sr. Carvalho Pinto: o Plano de Ação deve ser considerado, sem dúvida, a primeira tentativa feita até agora por um governo para tentar disciplinar os investimentos governamentais no País.

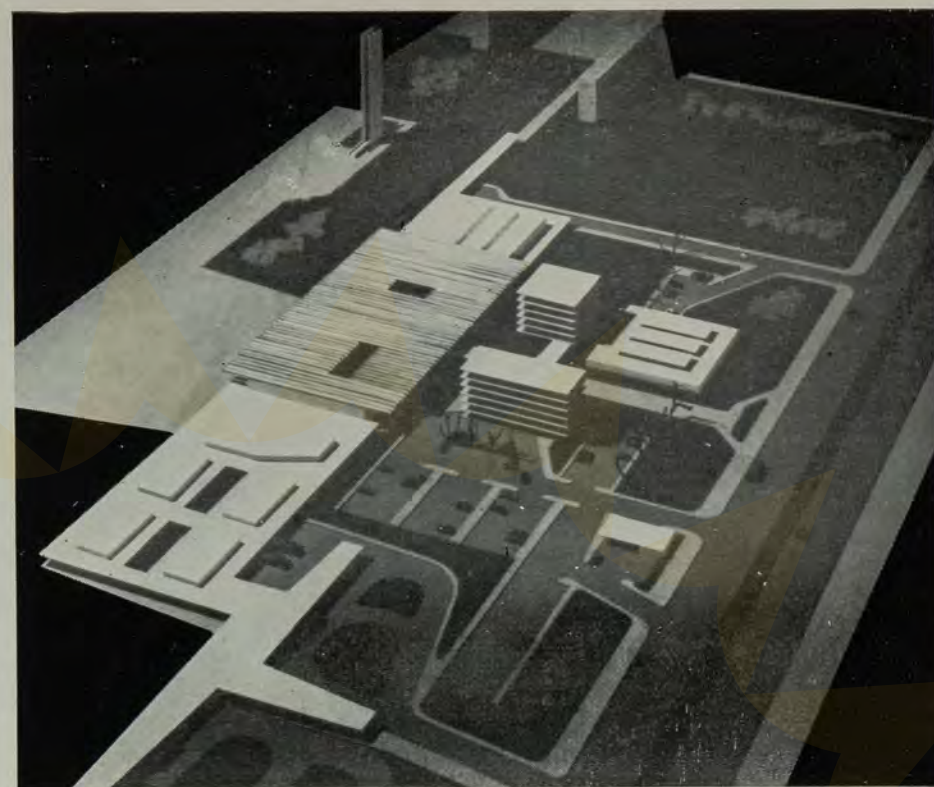
Conceituação e Planejamento

Chegou-se, assim de etapa em etapa à conceituação do centro universitário, até então informemente pretendido, e à proposta formulação de um definitivo Plano, com a determinação da vida social e cultural no "campus" universitário.

Atualidade dentro da Universidade organizada em Cidade, atualidade que se concilia primeiro a uma idéia didática, pois sem ela não há possibilidade de dar estrutura ao ensino, e essa idéia didática promove departamentos, donde uma conceituação que determinaria o planejamento físico. É de fato a estruturação didática, pensada pela direção do Plano, submetida aos embates da crítica experimentada no ensino, arejada pelas idéias novas, são tais fatores que se cruzam, na sua interdependência lógica, para a formulação dum positivo e útil Planejamento.

O que determinava o Plano de Ação? No seu Setor de Educação, Cultura e Pesquisa, lê-se, nesse documento inicial de 1959, projeto de lei n.º 5.444:

"O governo de São Paulo inclui, no seu Plano, os melhores esforços para proporcionar à Universidade todas as condições para que ela possa, desenvolvendo seus cursos e seus institutos, oferecer campo para as especializações e para a formação, em alto nível, da nossa cultura, ciência e técnica", e adiantava: "Reserva, pois, o atual governo do Estado de São Paulo, neste Plano de Ação, recursos para que a Universidade de S. Paulo possa: a) transferir para a Cidade Universitária, até 1962, com instalações modernas e adequadas, todas as Faculdades e Institutos que se devam localizar na Cidade Universitária. ... O custo dos investimentos na construção e instalação da Cidade Universitária, no quadriênio 1959-1962, será de 1.500 milhões de cruzeiros". Durante os quatro anos que se seguiram (estamos no quarto ano), aplicaram-se então 150, 400, 450 e 500 milhões de cruzeiros. O Fundo para Construção da Cidade Universitária foi o instrumento legal a movimentar os recursos para aqueles objetivos.



Maquete do conjunto do Centro Social da CUASO, arqs. Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar e Luís Carvalho Franco.

Primeiramente, deu-se prioridade ao acabamento das obras não terminadas, e algumas tinham sido começadas já há dez anos. ... No novo conceito da Universidade, da estruturação atualizada do ensino, não cabia mais o espírito estreito da "escola, senão na integração universitária, que foi o que se buscou com o planejamento, distribuindo-se os setores e interligando-os por agrupamentos da necessidade didática.

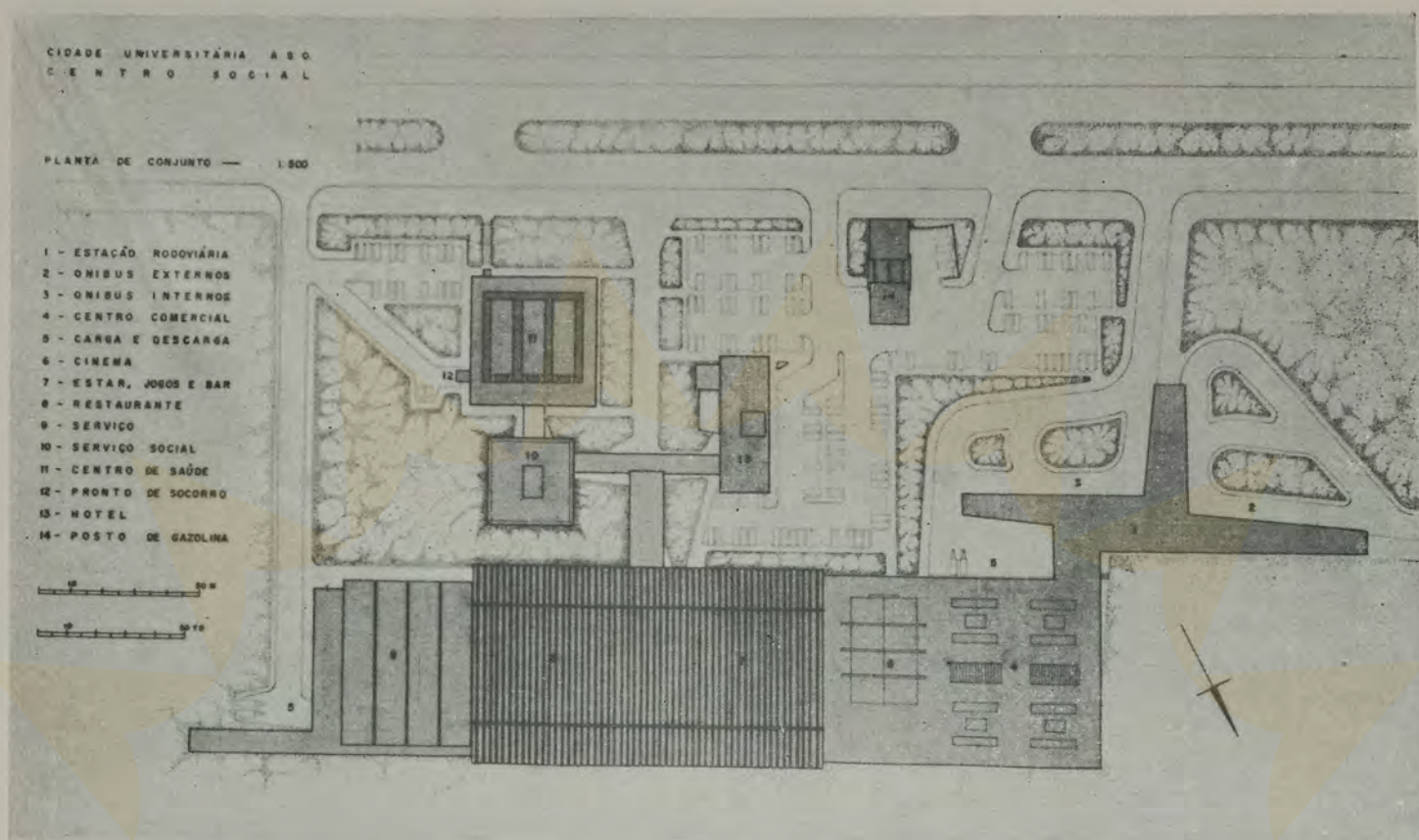
Cabe lembrar aqui palavras do Magnífico Reitor Ulhôa Cintra, na síntese que ele formulou quanto àquela conceituação, e que dá uma nítida idéia do que o planejamento tinha a realizar: "No mundo moderno, com a procura em quase todos os ramos da biologia, dos processos bio-químicos e físicos da vida, as barreiras se quebram e as disciplinas se unem. Ciências fundamentais para genética, biologia geral, medicina, veterinária, agronomia, são as mesmas. Matemática, física e química passaram a constituir o tripê sobre o qual repousa o crescimento de qualquer ramo especializado do conhecimento científico".

Foi através dessa filosofia da Universidade que se chegou à unidade determinante dos projetos e sua localização no espaço reservado à Cidade Universitária. O planejamento determinado, foram entregues os projetos a várias equipes de arquitetos, que efetuaram os trabalhos em seus estúdios, e fundamentaram os seus projetos coordenados na previsão das áreas a ocupar pelas diversas especialidades. Um sistema de circulação está sendo remanejado nesse vasto canteiro de obras.

Cabe notar, entretanto, uma única falha no planejamento, e esta deve ser registrada, por trazer uma ranhura ao quadro da estruturação — queremos nos referir à conceituação da gleba da Politécnica que foi a única a manter-se aferrada a uma idéia de autonomia, a partir de um centro próprio de administração didática, não valendo em nosso entender que se aluda a "características especificamente tecnológicas", pois tais características não são de molde a modificar a Matemática, a Física e a Química que na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, por exemplo, são ensinadas...

Arquitetura duma Cidade

Cabe, ao assinalar que disposto o Planejamento, por interrelações didáticas, o arquiteto Paulo de Camargo e Almeida tenha considerado ultimado o trabalho para que se passasse à "demonstração arquitetônica", a qual, em sua orientação, que consideramos a mais acertada, deveria moldar-se "sem os formalismos e os luxos condenáveis que vimos percebendo e sentindo nas realizações da arquitetura mundial contemporânea".



Planta do conjunto do Centro Social da CUASO. Arqs. Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar e Luís R. Carvalho Franco.

Essa orientação, aliás, parece-nos estar informando mais amplamente o espírito da nova arquitetura, que se desliga dos deslumbramentos do desenho para ater-se a uma mentalidade crítica, fundamentada nos dados construtivos, ou seja naquele estágio de autenticidade que só uma mentalidade de coordenação metodológica pode estabelecer. A displicência programática, plástica, formalística, em benefício de uma arquitetura de valores monumentais, como predominou em Brasília, aqui não tem lugar. Reconhecidos "pontos fixos" já existentes e que podiam ser entrosados, como o grande lago que vem desde os tempos do Escritório Técnico Hélio Duarte, os setores de Física, de Biologia, da Politécnica e Instituto de Pesquisas Tecnológicas, Setor Eletrotécnica, Setor de Energia Atômica, foi feito o agrupamento dos departamentos da Politécnica no Setor Tecnológico. Note-se que só o IPT, anexo à Universidade, aí se situa com seus 409 funcionários e 77 técnicos.

Também da Politécnica já funcionam no "campus" os departamentos de Matemática e de Física, o Laboratório de Hidráulica e Saneamento. Em construção os departamentos de Eletricidade, Mecânica e Engenharia Naval. Chegamos aqui, em nossa enumeração, ao Setor da Energia Atômica, entre os setores de Física, de Ciências Aplicadas Médicas e o Biológico. Ocupa o Instituto de Energia Atômica

uma área que se estende por um raio de 300 metros em sua volta. Suas atividades se cingem à aplicação pacífica de energia nuclear abrangendo o campo da medicina. Nêsse setor, anexo ao mesmo Instituto, acha-se instalado um grande Reator de Pesquisas de 5 megawatts, pioneiro na América Latina, e cuja contribuição no campo desses estudos tem sido relevante. Junto à Energia Atômica e ao Biológico, encontra-se o Setor das Ciências Médicas Aplicadas, em fase de planejamento. Ali se fragmentarão os Departamentos das Faculdades de Medicina, de Medicina Veterinária, de Farmácia e Odontologia, lançando-se as bases para a formação dos grandes Institutos de Ciências Médicas, compreendendo moderníssimo Hospital das Clínicas e um outro de Veterinária.

O Setor Biológico compõe todo um sistema interrelacionado como a localização de todas as Anatomias, Parasitologias, Fisiologias, Microbiologias, Histologias, etc.. Acha-se inteiramente planejado, funcionando nêle já algumas cátedras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, de Farmácia e Odontologia, além da de Medicina Veterinária. Concluído, será o maior centro de estudos da Biologia na América Latina.

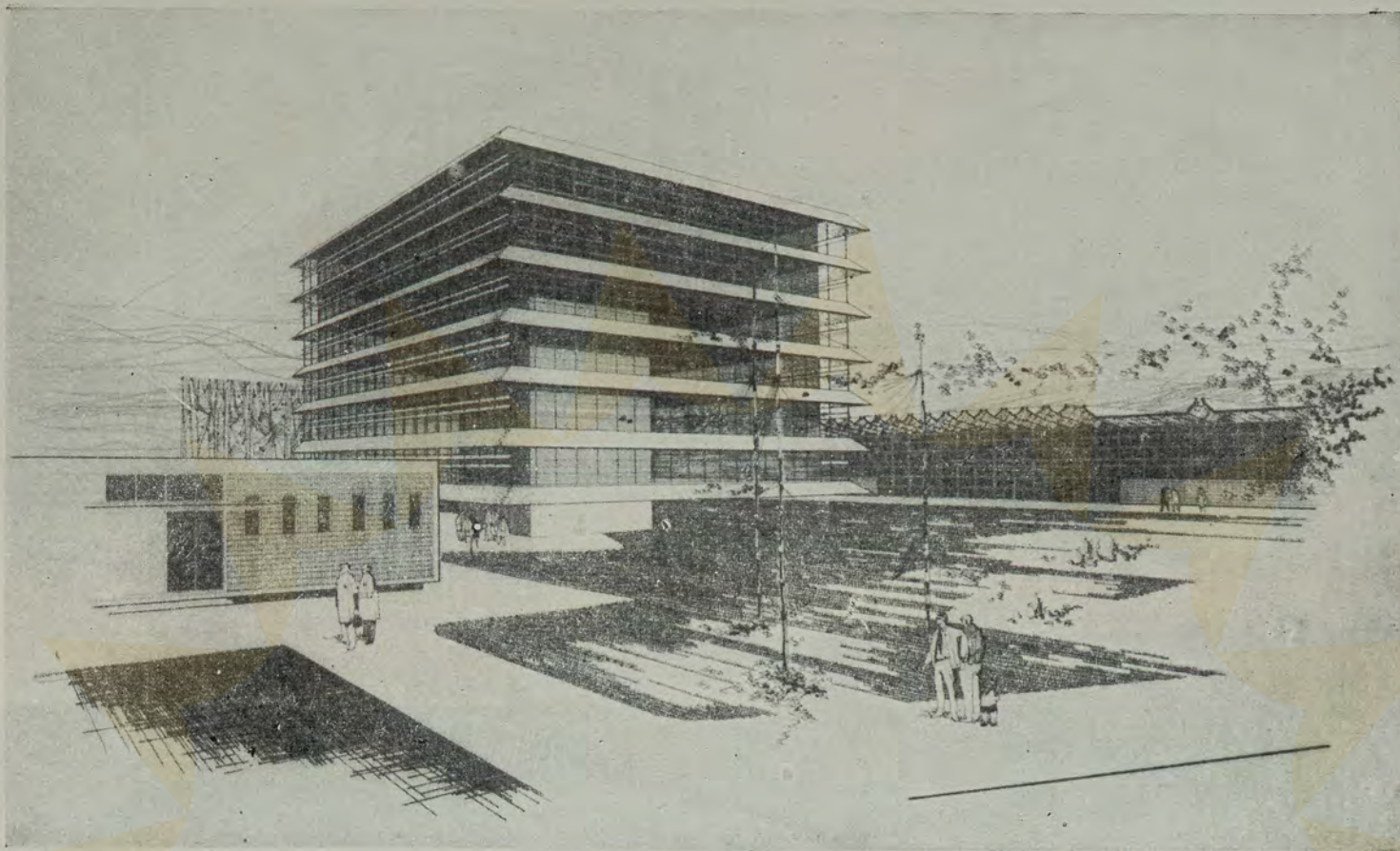
Podemos ver quase concluído, então, o conjunto notável que é o Setor das Químicas, relacionado com os de Energia Atômica, Ciências Médicas, Biológico e Setor Tecnológico. Sua conclusão está prevista para os pri-

meiros meses de 1963. Cobre uma área aproximada de 48.000 m², capacitado para abrigar 1.000 alunos, os quais estudarão e trabalharão numa nova concepção ramificada entre o ensino e a pesquisa. Assim que estiver concluído, o Setor reunirá as cadeiras de Química Pura e Aplicada, de cinco Faculdades.

A divisão do "campus" é feita então pelos setores dedicados às ciências humanas — Setor das Ciências Políticas e Sociais, por onde se distribuem os Departamentos de História e de Geografia, de Letras, de Geologia, Paleontologia, Mineralogia e Petrografia, de Sociologia e de Antropologia, de Matemática, e finalmente a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. A área dedicada ao setor abrange, aproximadamente, em construção, 100.000 m². Vários dos projetos já se acham em adiantada fase de execução.

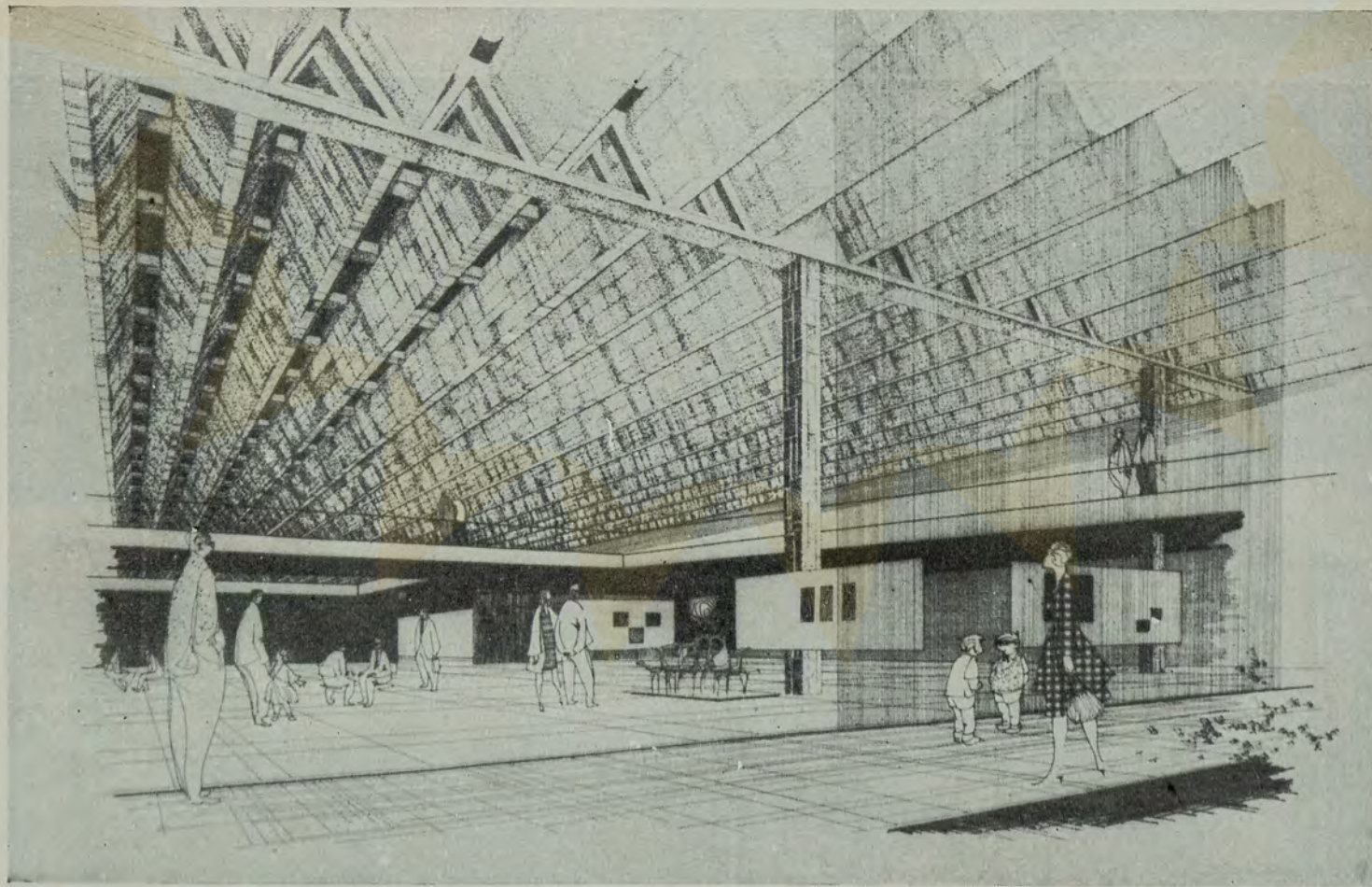
O projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo fica entre os setores da Matemática e de Sociologia e Filosofia da Faculdade de Filosofia — e é devido ao arquiteto Vilanova Artigas. Em sua simplicidade estrutural depurada, no corpo alongado de um quadrilátero, ostenta a sua sustentação de maneira evidente para qualquer leigo. A planta oferece a mesma legibilidade, nos três pavimentos sobrepostos, servidos pelas rampas numa trama de ritmos que parte da área livre térrea. Será nesse edifício, rigorosamente verdadeiro,

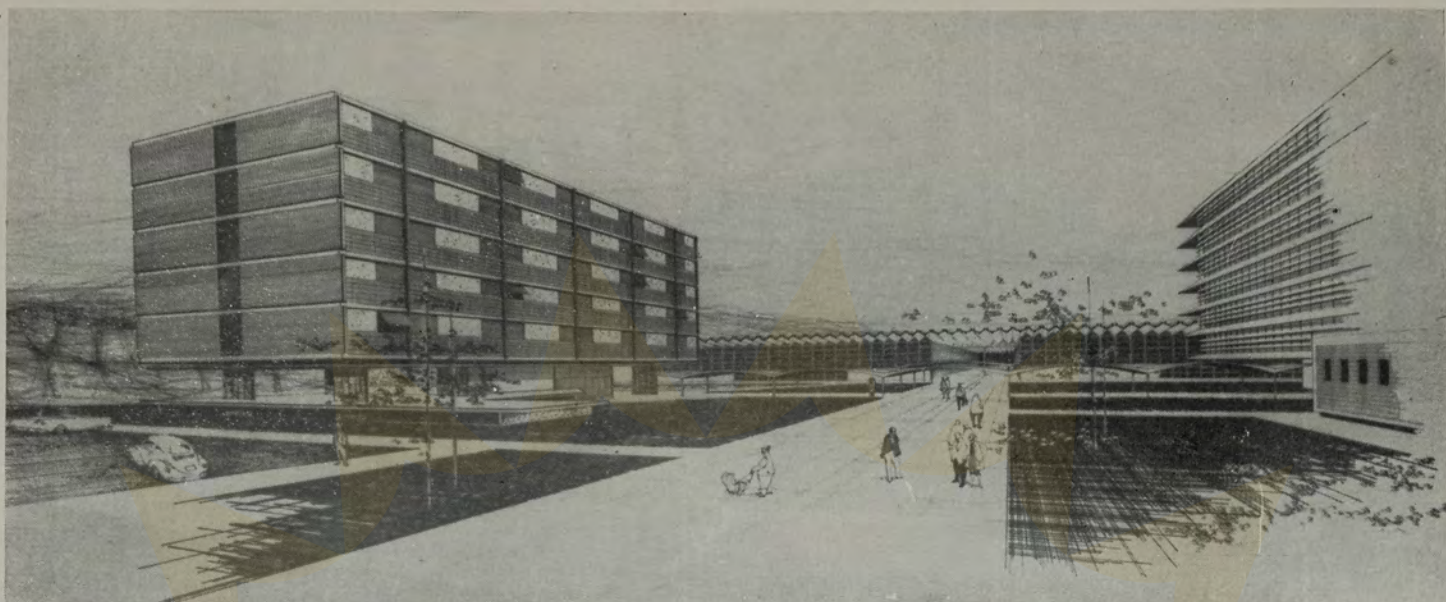
(Continua à página 25)



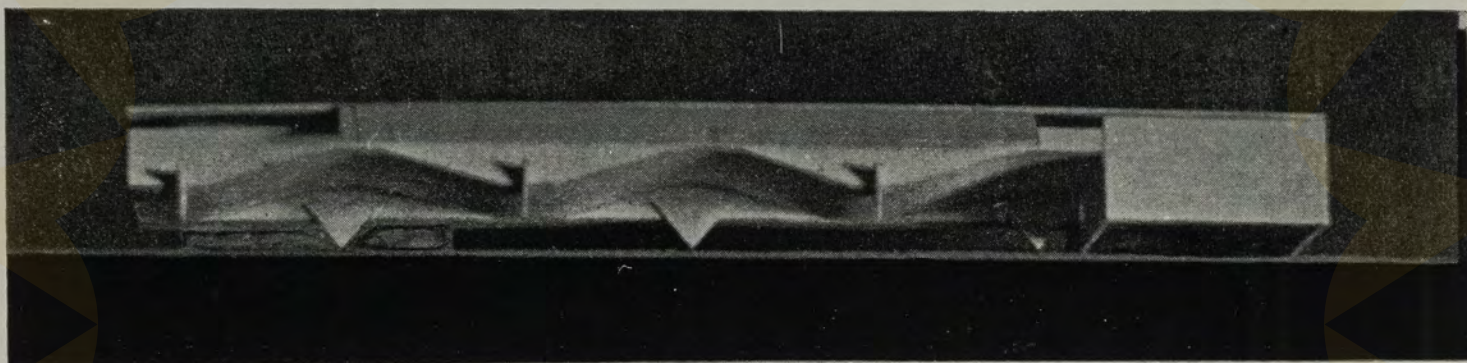
Perspectiva do Edifício do Serviço Social. Arqs. Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar e Luís R. Carvalho Franco.

Perspectiva do Edifício do Centro de Convivência (Salas de Estar, para jogos e bar). Arqs. Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar e Luís R. Carvalho Franco.

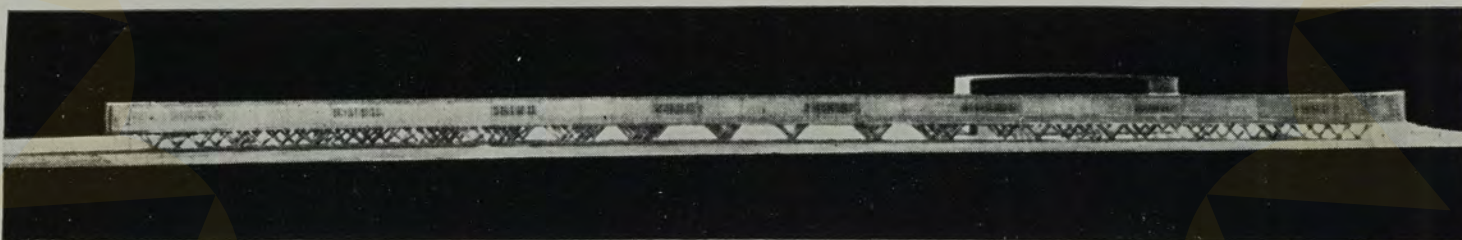




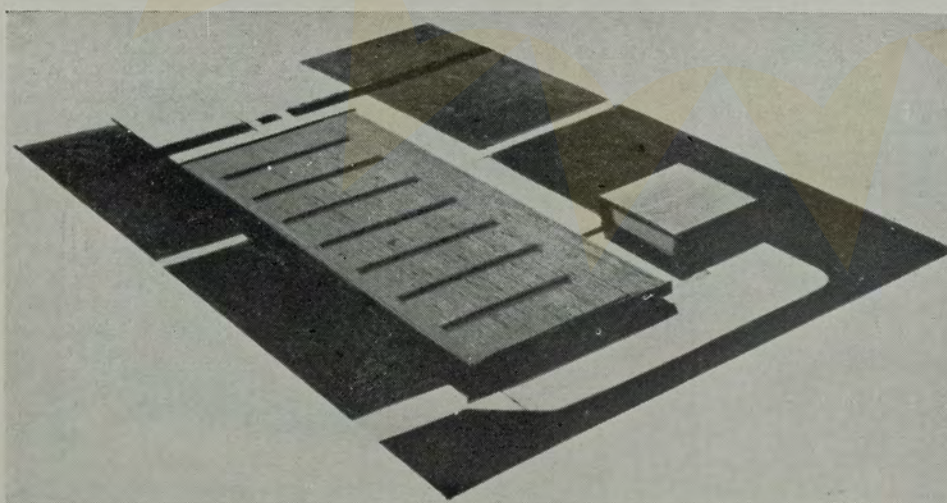
Perspectiva do Hotel da CUASO, arqs. Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar e Luís R. Carvalho Franco.



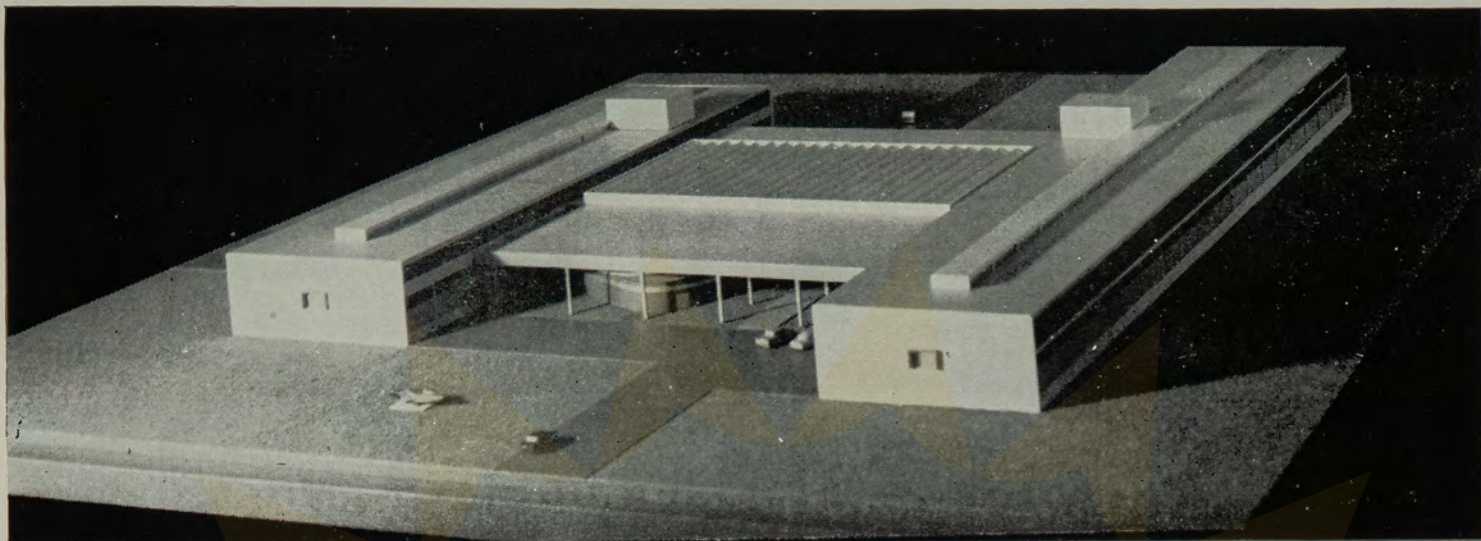
Departamento de Engenharia Química da Escola Politécnica da U.S.P., arq. José Luís Mendes Ripper.



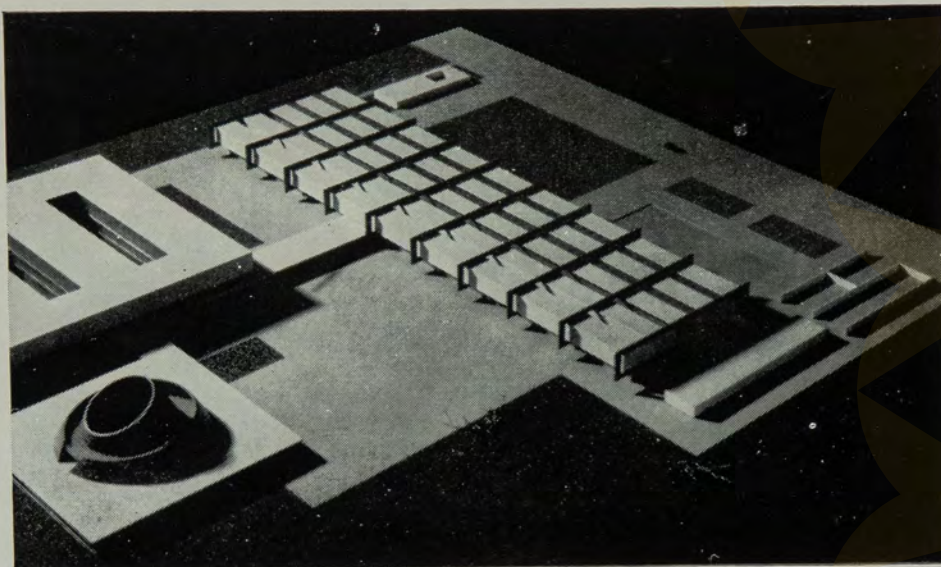
Departamento de Engenharia Química da Escola Politécnica da U.S.P., arq. José Luís Mendes Ripper.



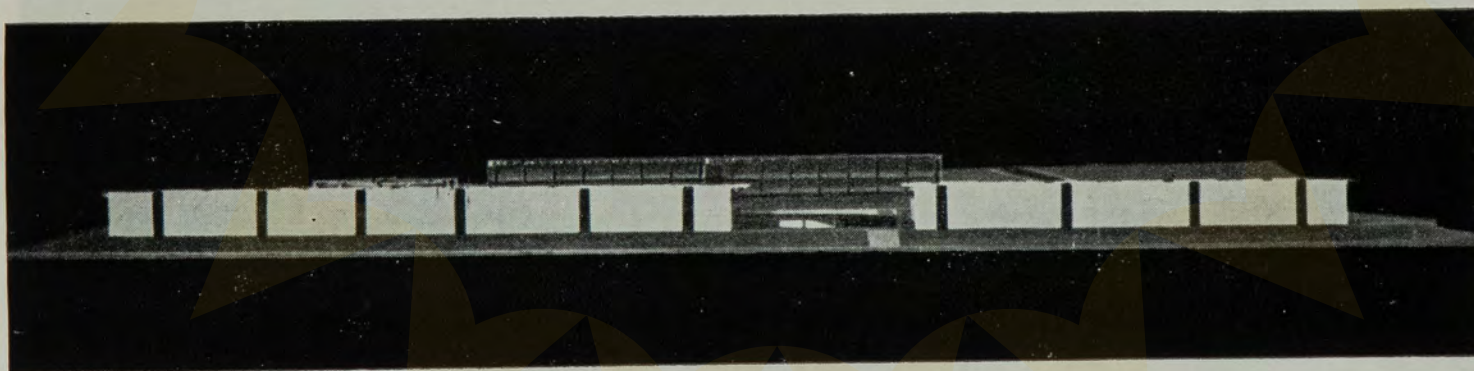
Departamento de Engenharia Química da Escola Politécnica da U.S.P., arq. José Luís Mendes Ripper.



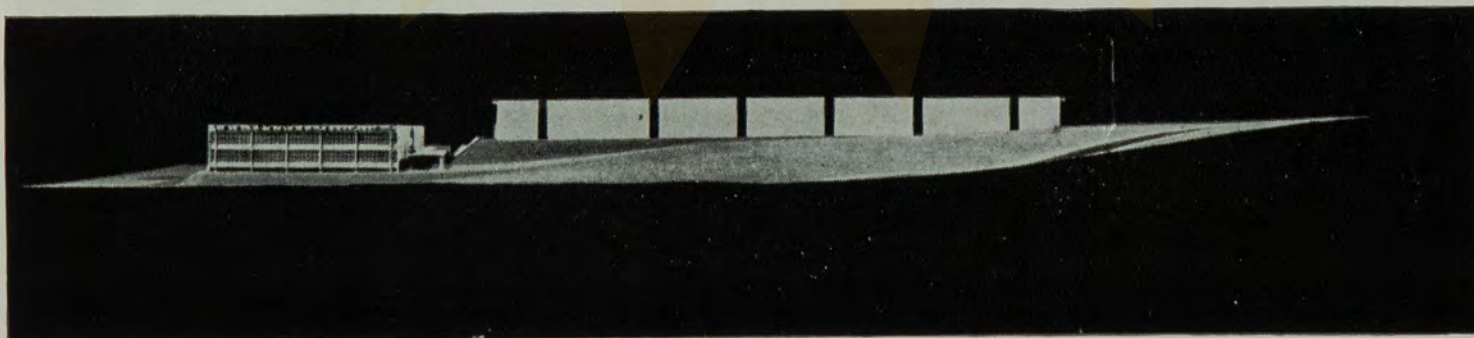
Departamento de Eletricidade, arqs. Zenon Lotufo e Ubirajara Ribeiro.

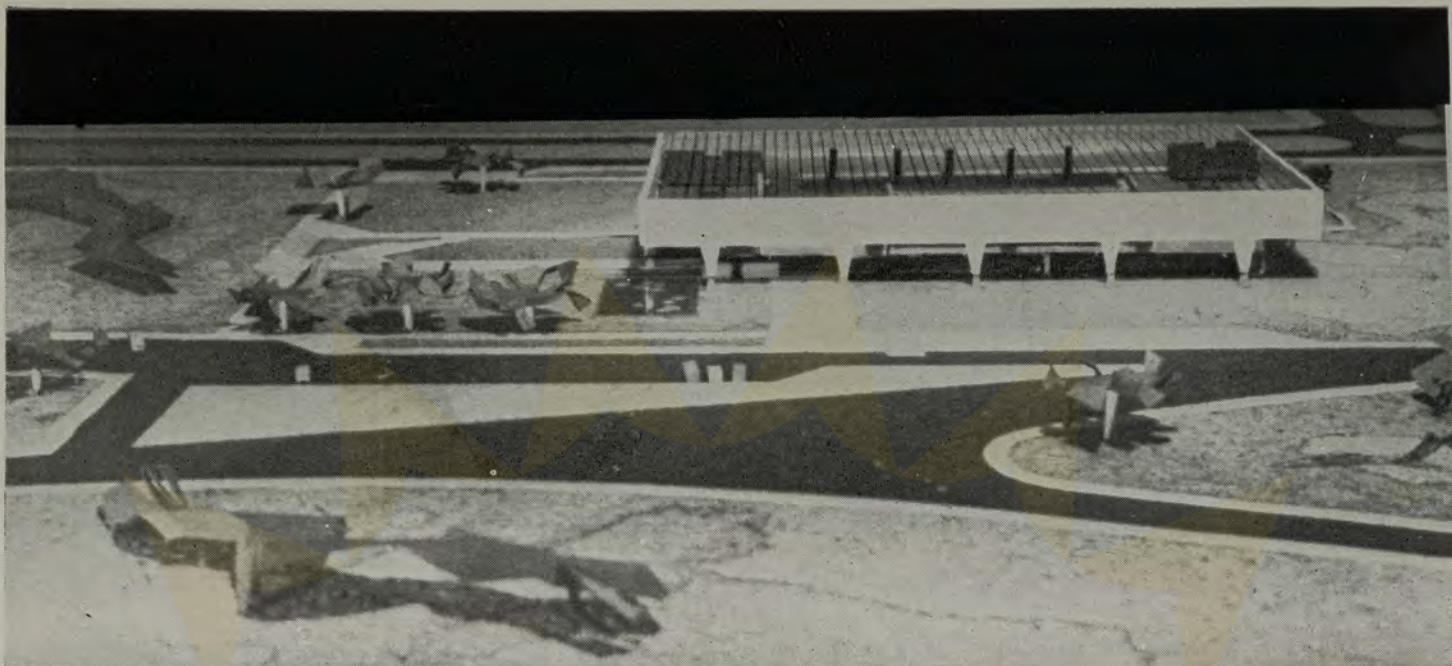


Escola de Polícia, arq. João Cacciola e equipe.

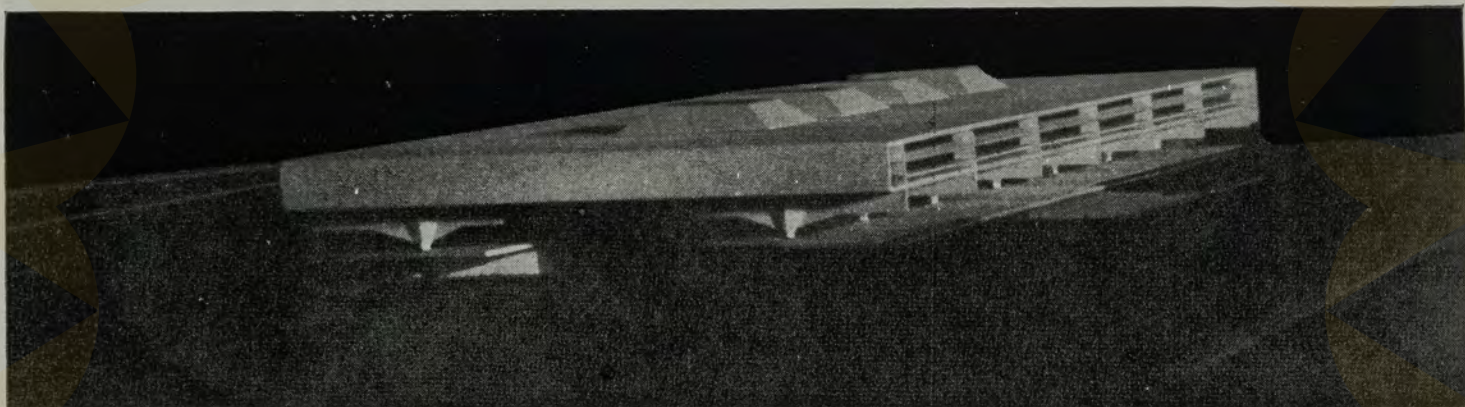


Conjunto das Químicas, arq. Alberto Daniel.



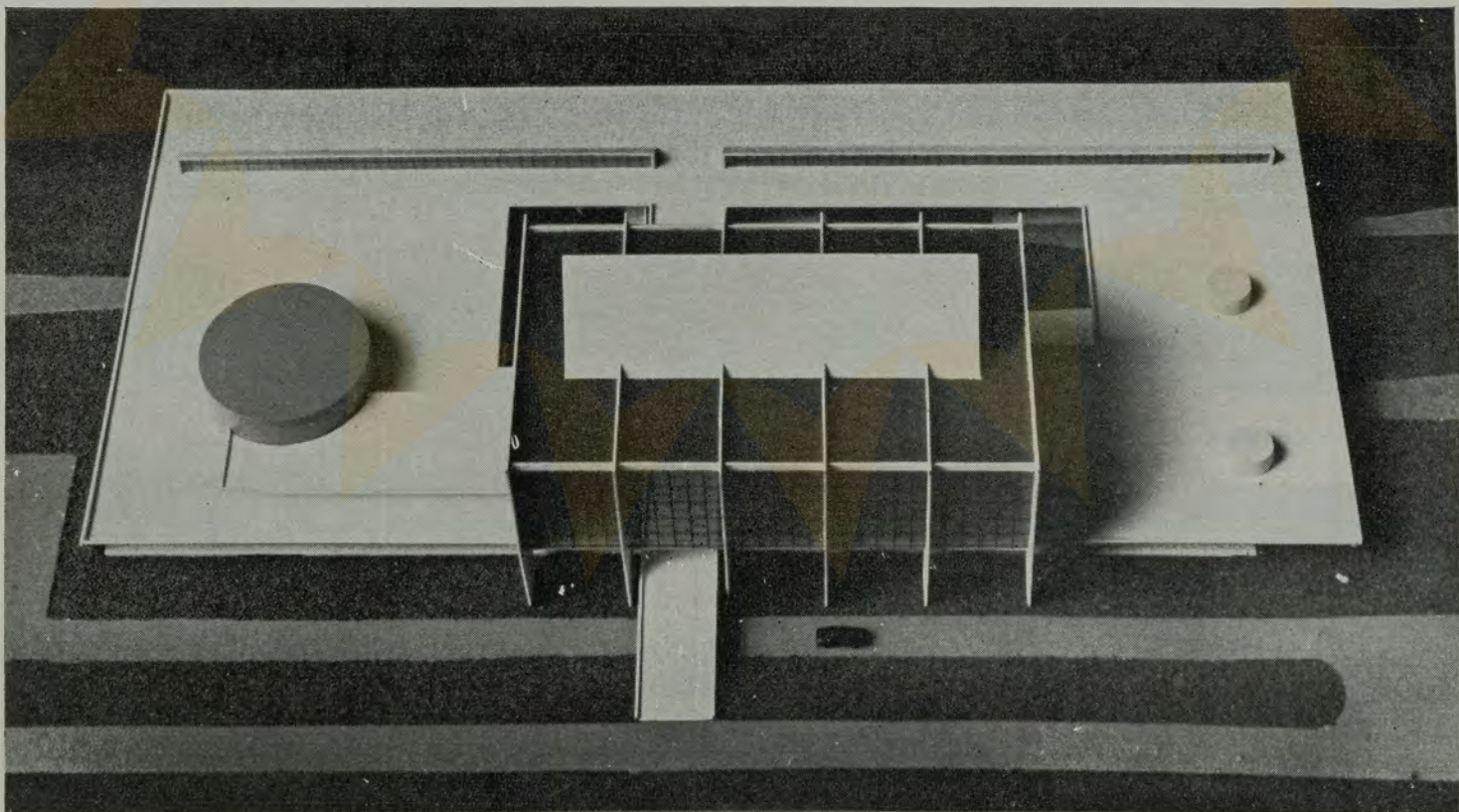


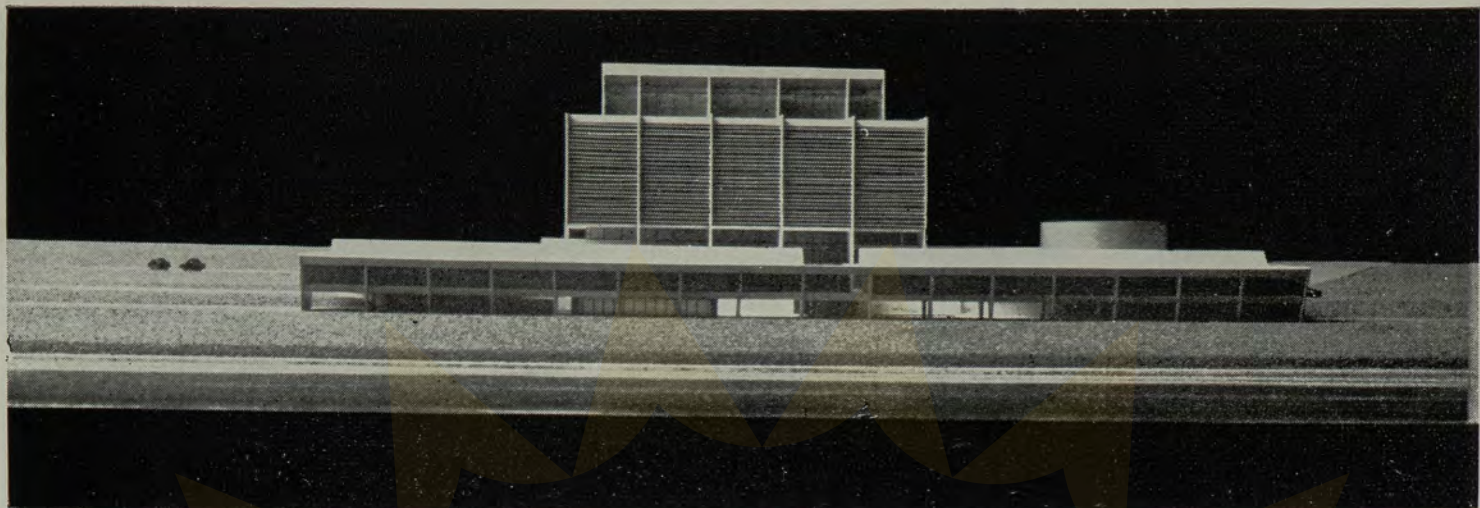
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, arq. Vilanova Artigas.



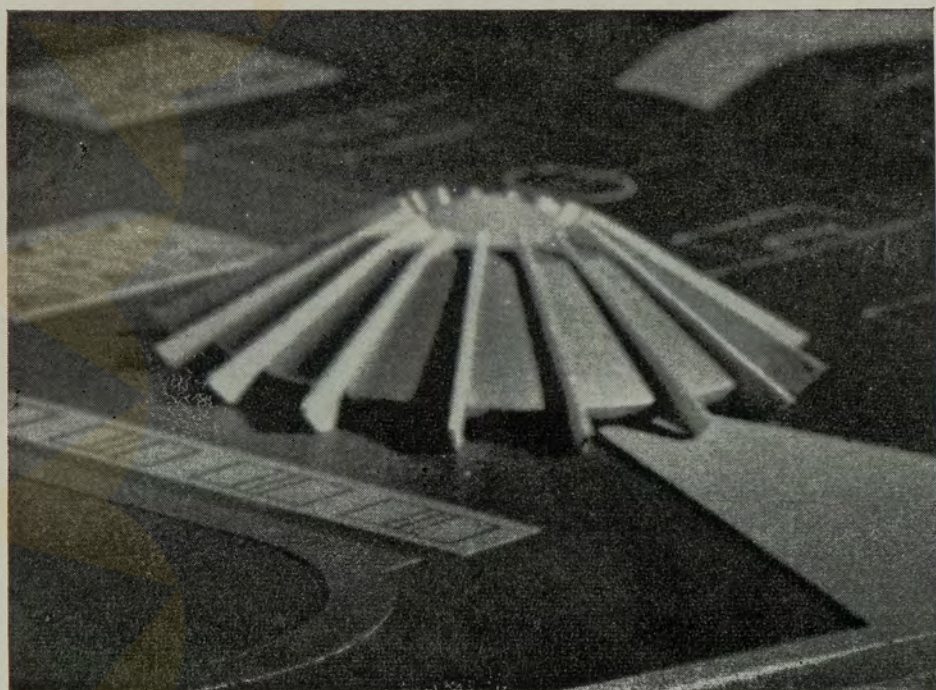
Departamento de Filosofia e Sociologia, arq. P. A. Mendes da Rocha.

Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da U.S.P. Projeto da Seção de Letras, arq. Carlos Barjas Millan.



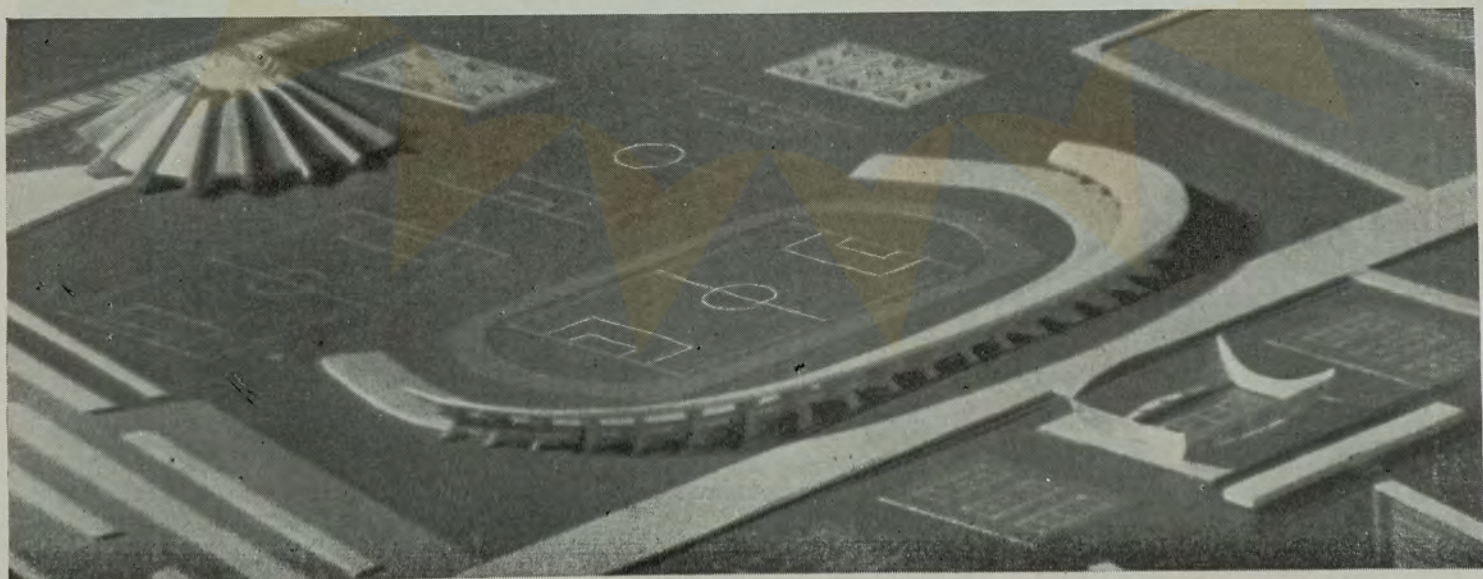


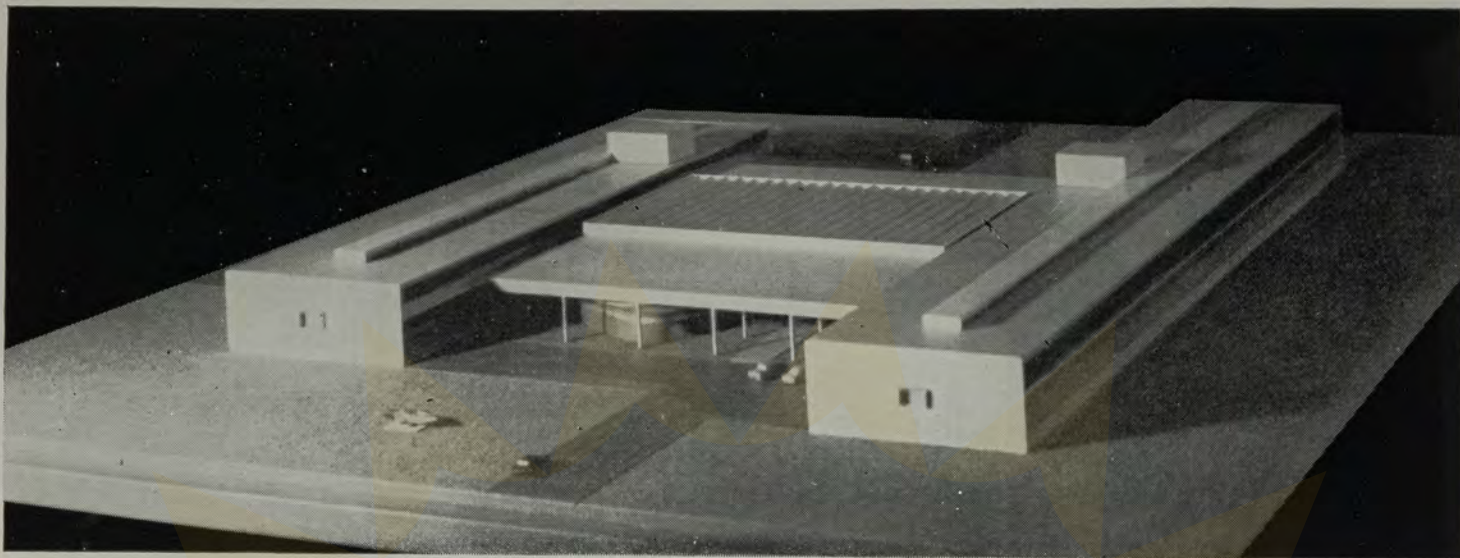
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Projeto da Secção de Letras, arq. Carlos Barjas Millan.



Maquete do Ginásio, arqs. Ícaro de Castro Mello e Alfredo S. Paesani.

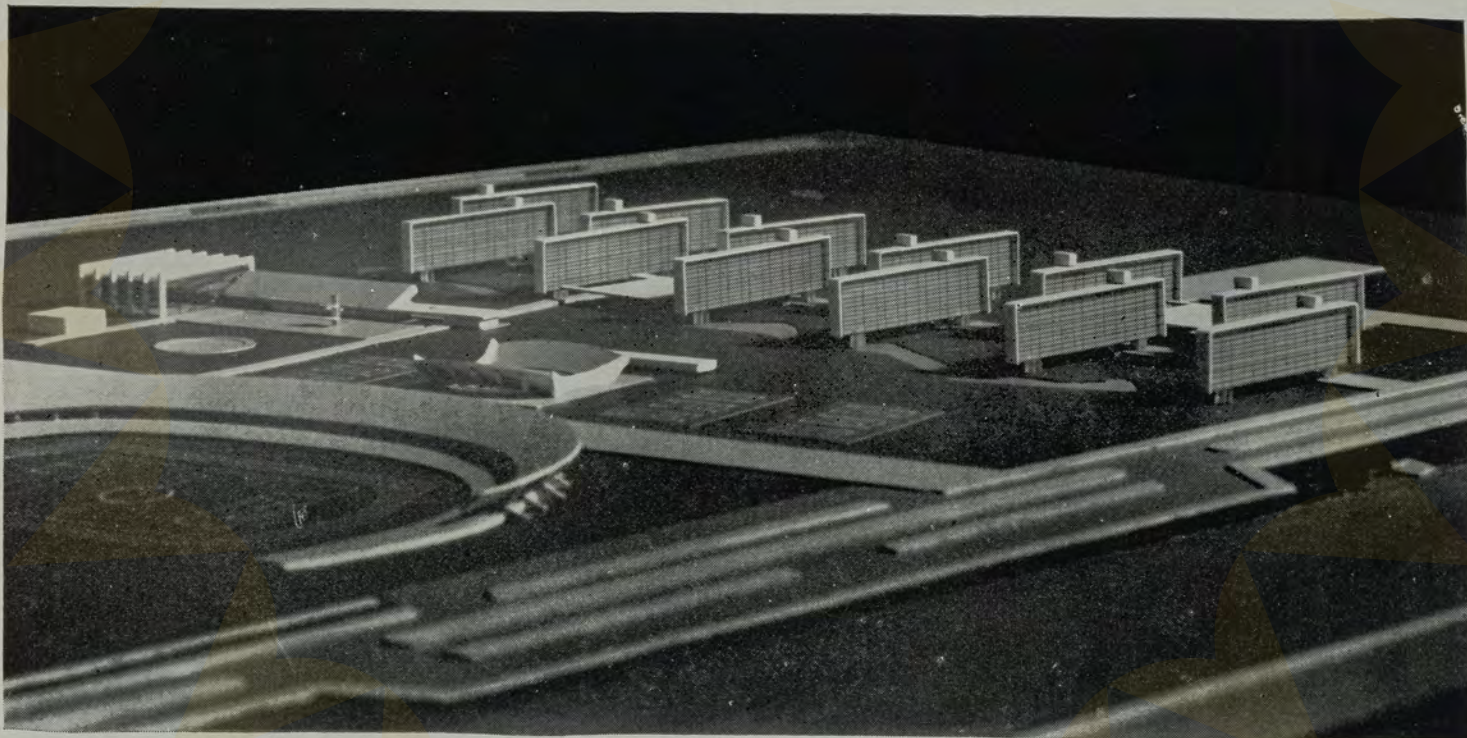
Maquete do Conjunto Esportivo, arqs. Ícaro de Castro Mello e Alfredo S. Paesani.





Centro Social do setor Politécnico, arqs. Oswaldo Correia Gonçalves, Abrahão Sanovicz e Júlio Roberto Katinsky.

Setor residencial da CUASO, arqs. Eduardo Knesse de Mello e José Ramalho Júnior.



O conjunto de habitações dos estudantes da Cidade Universitária Armando Salles de Oliveira está situado entre a avenida principal, de penetração e a avenida marginal, da pista de remo e, no outro sentido, entre a área esportiva e o "Coré". A parte mais alta está ligada ao setor social. O projeto tem 12 edifícios de seis andares, mais o térreo, em "pilotis". Cada um desses andares tem 10 apartamentos, sala de estar, enfermaria, rouparia e copa. Por determinação da Diretoria do Fundo para Construção da Cidade U-

niversitária, os apartamentos têm acomodações para 3 alunos, cada, com dormitório, sala de estudo, sanitários e terraço.

A planta permite absoluta independência no uso das diversas peças, de modo que o aluno que está estudando não perturba o que está dormindo e vice-versa.

As paradas dos elevadores são nos entrepisos, nos patamares das escadas.

A estrutura dos edifícios é modulada, podendo ser pre-fabricada.

Não há paredes de tijolos. As divisões entre cômodos são armários e painéis.

As canalizações de água, luz, esgoto e gás são inteiramente independentes do concreto, podendo ser substituídas em qualquer tempo.

As peças de concreto não serão revestidas. Apenas os fôrros serão pintados, em cores vivas.

Todos os edifícios estão ligados entre si, por um caminho coberto, que também os liga ao restaurante do conjunto.

CUASO

(Continuação da página 18)

limpidamente disposto, que a Universidade vai formar a continuidade de trabalho da arquitetura de S. Paulo, sendo o seu projetador, o arquiteto Artigas, há vinte anos, um dos formuladores do caráter dessa arquitetura. Isto como arquiteto de notável carreira profissional, quanto como professor da própria Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

Próximo ao setor das ciências humanas, políticas e sociais, situam-se as Faculdades de Direito e de Ciências Econômicas — setor êste em fase de projeto.

É ligado a êsse conjunto, acha-se o Setor Pedagógico, com seu Centro Regional de Pesquisas Educacionais, identificado com os trabalhos universitários, no plano educacional.

O Instituto de Butantã, para pesquisas oficiais, e a Escola de Polícia, são outras faces do imenso conjunto — ambos se acham projetados.

O “core” da CUASO, habitação e recreio ativo

No centro dessas Faculdades, Institutos, Departamentos, o “core” da CUASO é constituído por um centro de convivência geral e cultural. Projetou-o o arquiteto Rino Levi, com a sua equipa, conduzida pelos arquitetos Roberto Cerqueira Cesar e L. R. Carvalho Franco.

O “core” compreendendo então o centro cívico cujo ponto focal é formado por uma grande praça em torno da qual todas as atividades sociais se organizam.

O “core” aqui funciona como elemento aglutinador e interrelacionador do centro cívico, dos setores administrativo, residencial, esportivo e de circulação — porque por ali se chega à Cidade Universitária, por ali se distribuem os alunos e professores às diversas faculdades e institutos. Estas em sua maior parte ficam a cavaleiro da situação do “core”.

Administração, biblioteca, museu, habitações, esportes, o conjunto do Centro Social, eis os elementos que foram amalgamados nessa área, compreendendo portanto tudo o que é

cultura e relações sociais, a fixação dos estudantes no meio, até pela utilização comercial da área.

O Conjunto do Centro Social ou centro de convivência, compreende em seu edifício principal um grande restaurante, salas de estar, cinema, lojas, estação de transportes coletivos; os demais edifícios correspondem a Serviço Social, Centro de Saúde, Hotel, Posto de gasolina, estacionamentos. Todo êsse conjunto, projetado pelo arquiteto Rino Levi, abrange um total de 26.620,00 m². O restante foi projetado para 1.570 lugares em dois andares, havendo ainda para o pessoal de serviço outro refeitório com 350 lugares — a cozinha entretanto é comum.

Êste Centro, em sua disposição bem coordenada, é dos que foram melhor solucionados nestes conjuntos, pela interligação que condiciona as instalações e os serviços. Uma rápida análise das plantas, senão a própria descrição da maquete, serve para ilustrar aquela harmonização rigorosamente estabelecida. Não houve necessidade de sair do plano de um desenho construtivo para se chegar a êsse resultado.

Igualmente procedeu a equipe de arquitetos que projetou o conjunto de habitações, Eduardo Kneese de Melo e Joel Ramalho Jr.

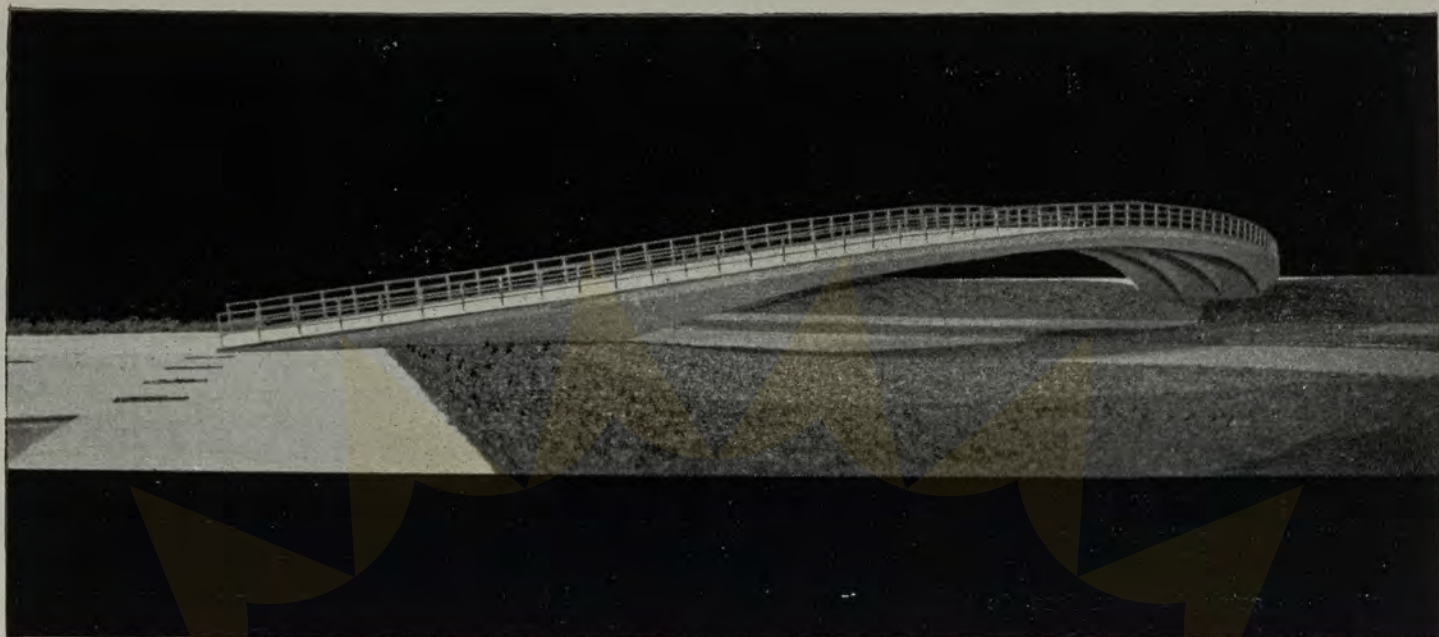
Fica o conjunto entre a área esportiva e o “core”, ligando-se na parte mais elevada ao setor social. Compreende doze edifícios de seis andares, mais o térreo sobre “pilotis”. Cada um desses andares tem dez apartamentos, sala de estar, enfermaria, rouparia. A planta foi estudada a fim de oferecer toda independência no uso das diversas peças, de maneira a que os alunos não se perturbem uns aos outros. O que estiver repousando não será perturbado pelo que se achar estudando. Elevadores param nos entrepisos, nos patamares das escadas. Quanto à construção, a estrutura é modulada, podendo ser pré-fabricada. Não há paredes de tijolos, constituindo-se divisões entre os cômodos armários e painéis. Canalizações de água, luz, esgotos, são inteiramente independentes, podendo ser substituídas em qualquer caso. As peças de

concreto não serão revestidas, só os forros serão pintados em cores vivas. Um caminho coberto relaciona os edifícios entre si e os liga ao restaurante do conjunto. Nêste um total de 2.500 estudantes poderá ser abrigado. O total da área construída é de 50.000 m², prevendo-se para março do próximo ano a conclusão de seis blocos, o que permitirá utilizar essas instalações para os Jogos Olímpicos de 1963, em S. Paulo, e igualmente, o estádio da CUASO.

Ícaro de Castro Melo e Alfredo Paezani são os arquitetos que assinam o projeto minucioso e grandioso do estádio da CUASO. Compreende campo de futebol, pista de atletismo, tanques de saltos, círculos de arremesso, arquibancadas para 30 mil espectadores sentados, PS médico, instalações sanitárias e vestiários, salas de massagens, bares, imprensa, rádio e TV, iluminação noturna, etc.. No ginásio cabem 5 mil assistentes de bola ao cesto, voleibol, hóquei e outros jogos, além de todas as instalações complementares. Haverá 4 piscinas, uma de dimensões olímpicas, outra de água aquecida, com 1.500 pessoas nas arquibancadas. Nêste setor esportivo há uma Escola de Educação Física e uma raia olímpica para remo, com arquibancadas para 3 mil pessoas. Há também o ginásio para ginástica, halterofilismo, salas de fisio e hidroterapia, etc.. Um campo de treino abrange uma pista de atletismo, dois campos de futebol, seis quadras de bola ao cesto, seis de voleibol, oito de tennis (4 duplas).

Falta planejar o Museu de Arte Moderna, que ficará anexo à CUASO.

Até 1966 a continuar no ritmo em que vão, as obras da CUASO estarão terminadas. Tal ritmo não pode ser interrompido. Que os governos a virem o compreendam e que levem por diante a obra imensa. Vinte mil estudantes darão vida a êsse trecho de cultura, de ciência e de técnica. S. Paulo precisa dessas instalações da sua Universidade. Não compreendê-lo será fraudar o futuro de nossa mocidade, depois de ter sido dado o imenso impulso que palpita, há quatro anos, na antiga área da fazenda Butantã.

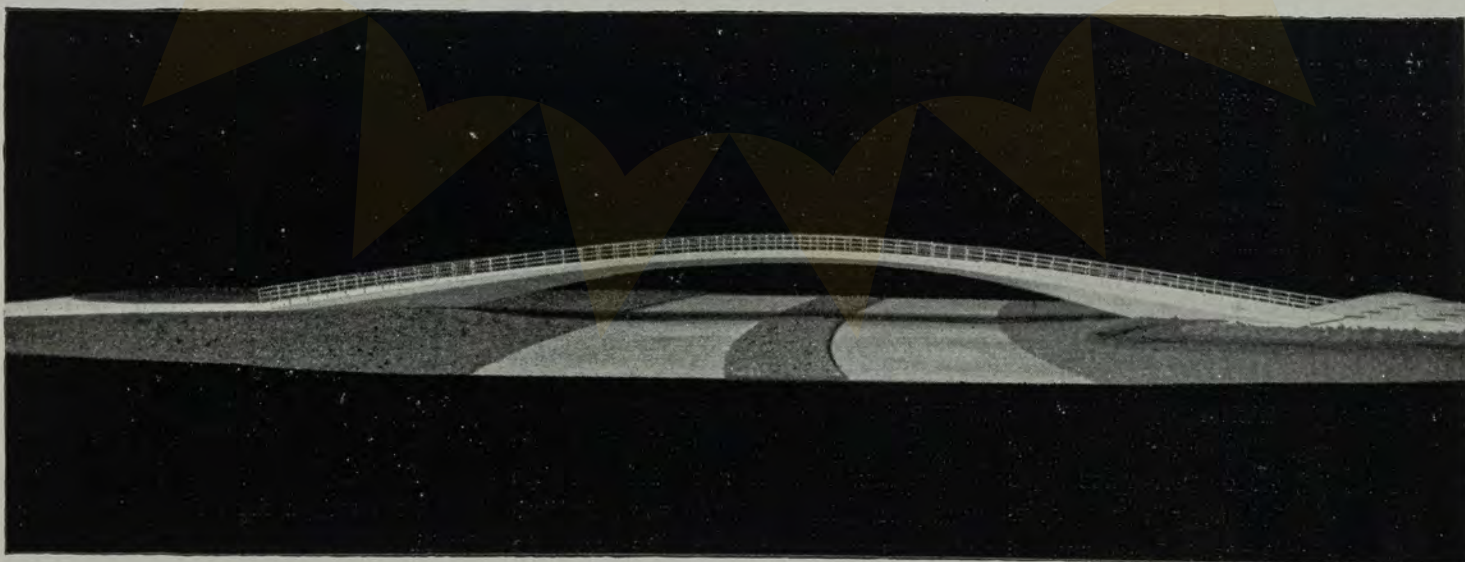


NOVA PONTE NO M. A. M. NO RIO DE JANEIRO / G. F.

Nestes dias de setembro, dando mais um impulso às obras do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, já começaram a ser travadas as estacas das fundações da ponte projetada pelo arquiteto Afonso Eduardo Reidy, diante do edifício da Av. Beira-Mar. Essa ponte é uma das necessidades imperiosas da circulação entre o MAM, no espaço em que se levanta no aterro, e a Av. Beira-Mar. Mas é uma ponte desenhada por um grande arquiteto e, portanto, um desenho a considerar-se, na sua boniteza de funcionalismo plástico, "obra-de-arte". Como dizem os engenheiros, das suas pontes, mas aqui, efetivamente uma "obra-de-arte", porque arquitetônica e construtivamente traçada num desenho límpido, que vale por uma sugestão de risco de asas, de voo mesmo, fixando-se dum a outro ponto de seu salto no espaço, em leveza, graça e proporção harmoniosa, como um ritmo fixado à entrada do Museu. O desenho de Afonso Eduardo Reidy para esta ponte é portanto uma obra-de-arte arquitetônica, e cabe registrá-lo, mesmo sem nos apegarmos à lembrança fácil das pontes de Mail-

lart, o grande exemplo com que nas crônicas sobre arquitetura se tornou corriqueiro mencionar que uma ponte, além de ser a expressão destituída de sentido da "obra-de-arte" do jargão do engenheiro, além de ser em si mesma uma ponte, passa a ser "arte da arquitetura", com tudo o que ela implica. Efetivamente, Maillart deixou o seu renome e os seus vários exemplos. Mas a ponte destinada a ligar a entrada do Museu à avenida Beira-Mar, no Rio, é uma continuidade mais bela e mais viva do que, por exemplo, a ponte de la Thur, onde Maillart dá, no arco central, um toque audacioso, a impressão mais surpreendente da leveza. Aqui, o concreto pretendido é utilizado pela arquitetura de Reidy com um extremo de economia da linha e da matéria, nesse voo de 60 metros de vão livre em toda a sua extensão, por uma largura de dez metros numa altura mínima de quatro metros. A seção transversal da ponte funciona em forma de sanfona. E a sua delgada linha ao centro é de apenas 45 centímetros de espessura.

Aí teremos então a passagem, uma "New Bridge" da cidade maravilhosa, e no sentido mais alto, como o utilizou Charlie Chaplin, ao imaginar a sugestibilidade do nome de sua comarca em "Modern Times", a nova ponte condutora ao entendimento entre os homens. O desenho de Afonso Eduardo Reidy incita-nos a estas comparações, em que há uma imagem que não é literária, mas estimulante, porque no novo espaço da velha capital, se deu ao futuro essa obra prima de idealismo criador que é o MAM, que crescerá ali cercado pelos jardins de Roberto Burle Marx, pelo amor dessa engenheira que é Carmen Portinho, e diretora executiva do MAM, levando por diante obras ingentes de cimento e vidro e aço, e a que devem contribuir todos quantos se interessarem pela manutenção das sementeiras de um devenir — a nova ponte de Reidy, com suas estacas já batidas, é um traço de união da cidade ao extremo desse monumento de cultura e de arte. O sonho de Nyomar Moniz Bittencourt repousa bem nesse desenho, que se incorpora à paisagem prestigiosa, dando-lhe ainda maior prestígio.





Fayga Ostrower.



Arthur Luiz Piza.



João Luís Chaves.



Danilo di Prete.

DIVULGAÇÃO DA ARTE NOVA BRASILEIRA / José Geraldo Vieira

Não é no sentido cronológico, de arte feita pela mais recente geração de gráficos e plásticos brasileiros, que se deve entender o sentido da exposição organizada no comêço dêste ano pelo Walker Art Center e apresentada em Minneapolis, St. Louis, San Francisco e Colorado Springs. O certame iterativo engloba a arte brasileira em seu aspecto de vanguarda mas decorrente de duas gerações de artistas, dos quais 9 são brasileiros natos (Iberê Camargo, Mário Cravo, João Luís Chaves, Aloísio Magalhães, Ivan Serpa, Marcelo Grassmann, Roberto De Lamônica, Arthur Luís Piza

e Gilvan Samico) e 5 são nascidos no estrangeiro (Danilo di Prete, Frans Krajcberg, Manabu Mabe, Fayga Ostrower e Giuliano Vangi).

Trata-se dum esforço simultâneo mas não em comum, objetivado em 94 unidades de 14 artistas. A seleção resultou da observação, análise e familiarização que Martin L. Friedman conseguiu fazer dos meios artísticos brasileiros no Rio, em Salvador e em São Paulo quando em outubro do ano passado veio percorrer a VI Bienal. Espírito sagaz, de grande discernimento e aguda sensibilidade, Martin L. Friedman tratou logo de ambien-

tar-se. Após conhecer as origens e matrizes (Semana de Arte, Salões de Maio, Movimento Pau Brasil, Movimento Antropofágico, Ministério da Educação, Le Corbusier, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Bienal, etc.), pôde Martin L. Friedman orientar-se quanto às artes plásticas desde a exposição de Lasar Segall em 1913 e a de Anita Malfatti em 1916, enveredar pelas perspectivas do realismo mágico de Di Cavalcanti e Portinari até ao complúvio da Bienal, onde de dois em dois anos se sedimentam ou se expandem as pesquisas locais, conti-



Gilvan Samico, "A anunciação".

Aloísio Magalhães.



Roberto De Lamônica.



nentais ou ecumênicas em desenho, gravura, pintura e escultura. De fato, foi em função da pauta internacional da VI Bienal de Arte de São Paulo, que Martin L. Friedman pôde escolher 14 elementos que deveras representassem os atributos físicos e as características gnômicas duma arte de fatura universal, no mais das vezes abstrata e informal, porém mesmo assim tendo em sua essência e desenvoltura raízes brasileiras.

A escolha significa em área e escala de tarefas e valores um quociente perfeito da arte brasileira, e é de louvar-se a habilidade até mesmo tátil do diretor do Walker Art Center para destacar e preferir num conjunto nacional de centenas de unidades gráficas e plásticas, 94 peças de 14 artistas pertencentes a 3 gerações. Primeiro, não se interessou pelo figurativismo temático ou ecológico, e sim pelas transfigurações de formas, matérias e pigmentos que transubstanciados em texturas, massas, anaglifos e cromatismos constituíssem avatares e jâcacas da Plurabella Brasileira, meio índia e meio negra, meio loura e meio morena, mas esguia, temperamental, filha dos Trópicos e das Aguas.

De fato, um Aloísio Magalhães, um Mário Cravo e um Gilvan Samico contribuem com o Nordeste; Iberê Camargo contribui com a especificidade gaúcha; Ivan Serpa, Joao Luis Chaves, Arthur Luis Piza, Roberto De Lamonica contribuem com as forças telúricas do Planalto; Marcelo Grassmann contribui com as sombras e os fulgores do Medievo, do Delírio; os demais, estrangeiros radicados entre nós contribuem com as heranças temporais e museológicas de suas pátrias, neranças essas antropofagadas pelo mimetismo brasileiro.

Escolhendo os pintores Iberê Camargo, Ivan Serpa, Danilo Di Prete, Frans Krajcberg e Manabu Mabe, quis por certo o grande conhecedor de arte que é Martin L. Friedman caracterizar certa tendência dum grupo que divide entre si o expressionismo abstrato e o abstracionismo lírico. Realmente, é nas massas de ingredientes insólitos, nos anaglifos rugosos, nos espatulados grossos, na formação de mapas de cordilheiras e desertos, numa geografia de situação-limite, espécie de terra dos Lotófagos, da jurisdição de Calipso, que certos pintores brasileiros assimilaram e hipertrofiaram os recursos de Feito, Tapiés e Burri.

Mas o mundo Soulagesiano de Iberê é feito de linhas de forças noturnas, ao passo que o mundo insular de Danilo di Prete é feito de verde esmeralda, verde cobalto, azul cerúleo, azul ultramar, lacas de garança, amarelo de cádmio, terra de Siena queimada, vermelhão da China, bruno van Dyck, negro de marfim, ocre de arroio, espécies de "denrées" de feitorias marítimas, de resíduos de ressacas, de tesouros de naufrágios. Enquanto isso, o mundo de Ivan Serpa, que foi um arquipélago ordenado segundo Sophie Taeuber Arp, com a

harmonia dos efeitos geométricos e cromáticos, já agora é um mundo sáfaro de províncias históricas e insígnies, terras revolvidas por tratores que delas arrancaram os resíduos do concretismo hierático, terras que voltam à pujança dos estados bárbaros, como potências de superfícies.

Quanto ao mundo de Frans Krajcberg parece o sortilégio calmo dos litorais e das dunas, das areias fôfas e molhadas, mundo híbrido de conchas e sargaços, onde o artista chegou fugindo ao "make up" das guerras, ao entrecchoque das doutrinas, procurando um repouso arcádico.

Diverso é o mundo ainda telúrico de Manabu Mabe, regido pela constituição técnica dum Mathieu nos óleos e dum Hartung nos guaches. Mundo ensolarado, livre, do qual cada quilômetro é nóvo surto de metamorfose, em constantes efusões.

E escolhendo também o pintor Aloísio Magalhães, o organizador do certame escolheu um elemento capaz de clarificar com a atmosfera do trópico a paleta da pintura nacional muito misturada nos outros pintores com pigmentos insólitos subterrâneos, de jazidas e madres. Assim pois, Martin L. Friedman elaborou um "full window" da paisagem plástica brasileira. Quanto à escultura, escolheu apenas dois escultores, dos quais um ainda não aclimatado em absoluto ao Brasil, Giuliano Vangi, cujas unidades em ferro lhe garantem, embora ainda tão jovem, uma situação de destaque na

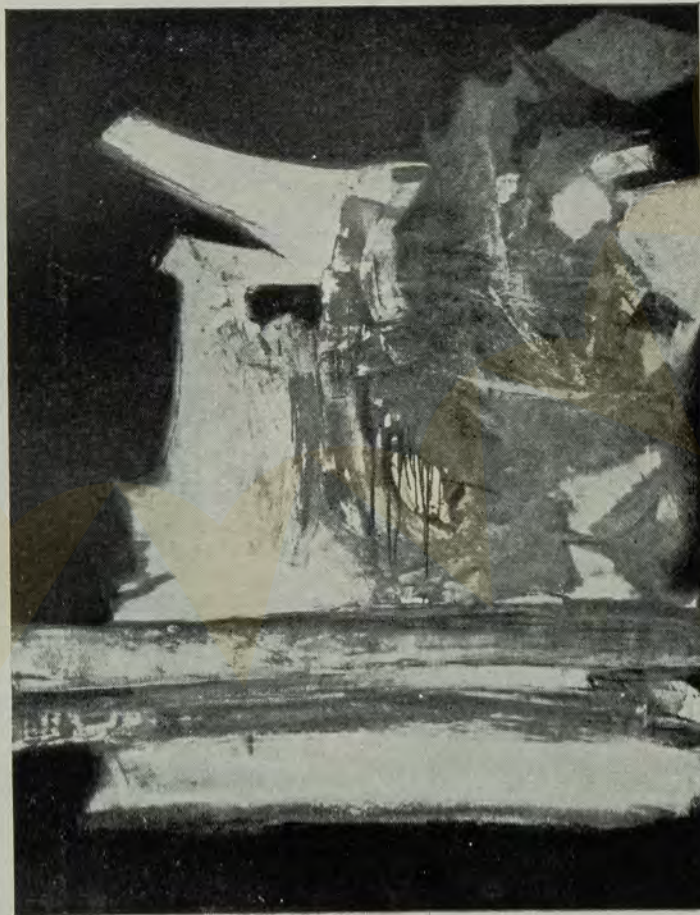
arte aberta e espacial figurativa ou meramente analógica. Em compensação, o outro escultor é o elemento mais brasileiro que existe nas artes nacionais: Mário Cravo, que representa o trabalho onímodo, a tarefa plurivalente, o temário ecológico, a inspiração folclórica, o mundo do Recôncavo das macumbas, dos capoeiras, do Salvador.

Frequente a tôdas as Bienais de São Paulo e já tendo mesmo remetido peças à Bienal de Veneza, Mário Cravo, pintor, desenhista, gravador, e acima de tudo escultor, é uma dessas vocações cíclicas, concêntricas, arrebatadas, capazes do artesanato mais árduo como o de Vulcano, a matéria em suas mãos se submetendo ao despotismo dos delírios formais. Ora escultor maciço, ora escultor espacial, ora trabalhando com madeiras e pedras colhidas em florestas e rios, ora vivendo noites e noites junto a bigornas, Mário Cravo ora é barroco, ora é vanguardista, ora faz arte africana, ora faz arte prospectiva.

A equipe de gravadores escolhida por Martin L. Friedman é de primeira grandeza e representa mesmo uma geração, sendo todos da década de 20, menos Fayga Ostrower, que é da década anterior.

Todos esses gravadores, João Luís Chaves, Roberto De Lamonica, Fayga Ostrower, Arthur Luís Piza e Gilvan Samico tiveram grandes mestres da geração anterior, e muitos deles se especializaram no Exterior, onde aliás

Manabu Mabe.



ainda vivem Arthur Luís Piza e Frans Krajcberg (este, pintor).

Sem dúvida os de maior nomeada pelos prêmios e pelo alto gabarito de seus burís, goivas, prensas, texturas, pigmentos, temários e dexteridades são Fayga Ostrower no sentido de transfiguração quase isotérica e mística de seu acervo, e Arthur Luís Piza pelo sentido oposto de objetivação direta, quase escultórica das superfícies disponíveis. Vêm a seguir João Luís Chaves, forte vocação firmada por estágios em grandes centros gráficos da França, e sempre às voltas com uma conceituação artesanal da gravura, cujos segredos conhece como artista e perito. Estranho, monumental, é o mundo gráfico de Roberto De Lamônica. Confere à gravura um sentido de mapa habitado por sortilégios de formas e texturas, de sombras e fulgores, de diagramas e massas, de poesia e silêncio, de espaço e "close up".

Ao passo que Gilvan Samico se apropria da atmosfera nordestina em sua sublimação religiosa e populista, gravando temas hagiológicos de teor tradicional e local. Suas xilogravuras coloridas são a tal respeito muito específicas.

Após esse conjunto gráfico ao lado do conjunto plástico, resta-nos admirar a série de 1960 e '61 do desenhista Marcelo Grassmann, que é também um gravador de qualidade já premiado em Bienais de São Paulo e Veneza. Conforme se deduz, a exposição de 14 artistas brasileiros que percorreu Minneapolis, St. Louis, San Francisco e Colorado Springs compreendeu os trabalhos mais recentes de cada um deles. Não se tratou de pequenas retrospectivas no gênero de gabinetes individuais mostrando a evolução. Significou o estado mais recente de pesquisas e soluções de duas gerações. Não da última geração, que essa ainda está em estado de opção. Por acaso, dos artistas escolhidos para aquele certame iterativo nos Estados Unidos, 4 também constaram do contingente brasileiro remetido meses depois para a Bienal de Veneza: Iberê Camargo, Ivan Serpa, Marcelo Grassmann e Gilvan Samico.

Não resta dúvida que outra exposição congênere, com outros tantos artistas, poderia e poderá ser organizada. Aliás isso já foi feito em 1957 no Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires. Com os seguintes elementos: Tarsília do Amaral, Antônio Bandeira, Geraldo de Barros, Ubi Bava, Paulo Becker, Aldo Bonadei, Iberê Camargo, Flávio de Carvalho, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Milton Dacosta, Emiliano Di Cavalcanti, Cícero Dias, Hermelino Fiaminghi, Sanson Flexor, Clovis Graciano, Alberto da Veiga Guignard, Frans Krajcberg, Déa Campos Lemos, Maurício Nogueira Lima, Anita Malfatti, Emeric Mercier, Maria Leontina, Yolanda Mohalyi, Djanira da Motta e Silva, Teresa Nicolao, Raimundo Nogueira, César Oiticica, Hélio Oiticica, Pancetti, Inimá de Paula, Cândido Portinari, Heitor dos Pra-

zeres, Maria Helena Andrés, Firmino Saldanha, Tomás Santa Rosa, Frank Schaeffer, Lasar Segall, Mário Silésio, José Antônio da Silva, Elisa Martins da Silveira, Décio Vieira, Alfredo Volpi, Victor Brecheret, Sérgio de Camargo, Bruno Giorgi, Felícia Leirner, Maria Martins, Zélia Salgado, Frans Weissman, Lívio Abramo, Edith Behring, Roberto Burle Marx, Marina Caram, João Luís Chaves, Oswaldo Goeldi, Marcelo Grassmann, Poty Lazzarotto, Vera Bocayuva Mindlin, Fayga Ostrower, Lygia Pape, Rossini Perez,

Arthur Luís Piza, Vera Tormenta, Darel Valença, Lothar Charoux, Aldemir Martins, Anísio Medeiros, Arnaldo Pedrosa d'Horta.

Mas evidentemente na recente exposição apresentada em Minneapolis, St. Louis, San Francisco e Colorado Springs não se quis vulgarizar em quantidade didática as artes visuais do Brasil. Desejou-se aproximar do público norte-americano duas gerações recentes, já adultas, com seu acervo de vanguarda em escala nacional e ecumênica de alto gabarito.

Danilo Di Prete.



"LA DANSE", ESCULTURA DE JEAN ARP

Por um equívoco a escultura exposta em Bonn, Alemanha e colocada diante da Biblioteca Universitária construída pelos arquitetos Fritz Bornemann e Pierre Vago, foi tomada como a famosa escultura "La Danse". A escultura certa de "La Danse" que reproduzimos acima, está no foyer do balcão da "Opera Alemã", em Berlim que também foi construída pelo arquiteto Bornemann.



Lygia Clark.



Fernando Jackson Ribeiro.

Iberê Camargo.



Conforme se sabe, o Brasil não dispõe ainda de pavilhões próprio em Veneza para a Bienal. Em breve, porém, será ressarcida essa falha. Já está pronto o projeto elaborado pelos arquitetos Henrique Mindlin, Giancarlo Palanti e Walmyr L. Amaral. Obedecendo ao local que lhe foi reservado, o pavilhão será construído sobre o Canal dos Giardini.

Por enquanto o contingente brasileiro vem sendo apresentado em uma ou duas salas cedidas por empréstimo. A contribuição gráfica e plástica brasileira por isso se tem restringido a uma pequena remessa em que a carência quantitativa tem sido equilibrada pelo gabarito qualitativo. Tanto que não é raro, apesar dessa escassez, o Brasil receber prêmios nos prêmios da Bienal de Veneza.

A representação brasileira à XXXI Bienal compreendeu apenas 11 artistas; 2 escultores — Lygia Clark e Jackson Ribeiro; 4 pintores — Iberê Camargo, Ivan Serpa, Rubem Valentim e Alfredo Volpi; um desenhista — Marcelo Grassmann; 4 gravadores — Anna Letycia, Rossini Perez, Isabel Pons e Gilvan Samico.

Alfredo Volpi é o mais idoso do grupo, pois nasceu em 1896; vem a seguir, Isabel Pons e Iberê Camargo, respectivamente nascidos em 1912 e 1914. São da década de 20, Lygia Clark, Ivan Serpa, Rubem Valentim, Marcelo Grassmann, Fernando Jackson Ribeiro, Gilvan Samico e Anna Letycia. Rossini Quintas Perez nasceu em 1932.

Dos onze, são brasileiros natos 9, e brasileiros naturalizados o italiano Alfredo Volpi, nascido em Lucca, e a espanhola Isabel Pons, nascida em Barcelona.

O contingente desdobra-se em três gerações distintas; porém, não resta dúvida que suas tarefas são prospectivas, de vanguarda, constituindo uma remessa significativa da atual arte brasileira. Lygia Clark remeteu 6 esculturas em alumínio, feitas de 1960 para cá, propriedade da artista, e de aspecto zoomórfico, com os títulos genéricos de Bichos. Fernando Jackson Ribeiro enviou 5 esculturas, sendo 4 em ferro e 1 em ferro e pedra, todas propriedade do artista.

Iberê Camargo mandou 6 óleos sobre tela, propriedade do artista, realizados nestes dois últimos anos. Ivan Serpa foi representado por 6 óleos e temperas sobre tela, todos deste ano, 4 propriedade do artista e 2 pertencentes a colecionadores. Rubem Valentim expediu 6 óleos sobre tela, com os nomes de "Composição" e "Pintura", todos de tamanho médio, propriedade do artista e realizados 2 em '59, 2 em 60, 1 em 61 e 1 este ano. Alfredo Volpi remeteu 6 temperas sobre tela de tamanho regular, obras essas pertencentes a colecionadores. Marcelo Grassmann enviou 10 desenhos em sépia, sendo 9 do ano passado e 1 de agora; todos de 65,5 por 50 e pro-

priedade do artista. Anna Letycia mandou 6 águas-fortes, de sua propriedade e de tamanho médio todas deste ano. Rossini Quintas Perez enviou 6 pequenas águas fortes, de sua propriedade, todas do ano passado. Isabel Pons expediu 6 águas fortes coloridas, de tamanho médio, propriedade da artista, geralmente representando pássaros. Anna Letycia Quadros mandou 6 águas fortes de sua propriedade, de tamanho pequeno, todas do ano passado. Gilvan Samico enviou 6 xilogravuras coloridas, de sua propriedade, de tamanho pequeno, e representando assuntos bíblicos e religiosos.

Examinemos agora primeiro os escultores: opostos em técnica e em temário. Lygia Clark faz escultura de superfícies interligadas, passíveis de desdobramentos, capazes de várias formas e dinamismos; assim, as placas de alumínio se abrem, se fecham, se distendem, se encolhem, formando vários objetos sucessivamente, com analogias de tendas, de planos arquitetônicos, de bichos, de aves. Essas metamorfoses desencadeadas pela mão curiosa do observador, criam assim um módulo novo na escultura. Arte eminentemente estática e maciça, outrora, a escultura depois se tornou aberta, em seguida espacial e, mais tarde, com Anthoons e Peyrisac, passível de ritmo periférico. Por último, Calder elaboraria os "mobi-li", com reminiscências de folhas, galáxias, lustres, bailados, etc. No caso original de Lygia Clark, que pouco antes obtivera na VI Bineal de São Paulo o Grande Prêmio de Escultura Nacional, temos que considerar suas pesquisas plásticas e trigonométricas, de repleção e de esvaziamento do espaço. Trata-se antes de mais nada duma escultura intelectual, que foge à disponibilidade gratuita e ao mesmo tempo foge do efeito anaglífico da matéria. A sua problemática é geométrica, de tempo e de espaço; sua arte além de concreta na forma das lâminas, na pureza do material, na capacidade potencial dos movimentos que de súbito se tornam metamorfoses e ritmos, significa um arrojado passo no sentido de dar funcionalidade à escultura, tornando-a algo mais do que mero esquema cibernético de arte zootáxica.

Já Fernando Jackson Ribeiro promana, como artista empírico e intuitivo, daquele bando de exploradores das matrizes telúricas que tanto se encontram em minas como em hangares. Trata-se duma arte geodésica e industrial, bem como ao mesmo tempo de resíduo de garagem, de pedreira e de "poubelle". Há na sua atual ânsia de hipóstase da pedra com o ferro velho algo parecido com as tarefas de bigorna de Giacometti. Espécie de recolhedor noturno de lixo, de diferenciais, motores, eixos, turbinas, para-lusos, feixes de molas; depois solda isso a lascas de pedra. Surgem então unidades híbridas, com analogias for-

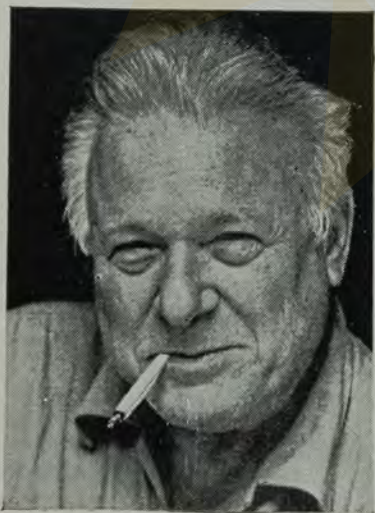


Ivan Serpa.



Rubens Valentim.

Alfredo Volpi.



mais as mais insólitas, que reformam as noções de forma, volume, matéria, etc.

Observemos agora os pintores. Alfredo Volpi, cuja retrospectiva na VI Bienal foi um espetáculo de operosidade em meio século de artesanato e de arte, desde o figurativismo ingênuo até ao concretismo cromático, apresentou em Veneza têmperas representando bandeiras, silhares e portadas de janelas e portas. Superfícies em tons cinza, branco, azul, verde, preto, vermelho e roxo. Cores puras, absolutas, a De Stael, quase num novo fauvismo. Portanto, sua mostra significou uma ponta de lança da sua carreira, a atual fase cromática. Urgiria enviar a Veneza, caso o Brasil já dispusesse dum pavilhão próprio, uma retrospectiva de Volpi, capaz de informar a crítica e o visitante das virtualidades desse artista que passou do ingenuismo doméstico para o expressionismo hagiográfico, depois para o realismo mágico e, por último, para o concretismo, mas em todas as fases se mostrando um virtuoso insigne, conhecedor pericial de técnicas, com profundo instinto de vocação e excelentes recursos de domínio das formas, dos pigmentos, dos temas e dos ritmos.

Já Ivan Serpa, com seus óleos e têmperas, vêm de fecunda tarimba artística e intelectual. Afeito à disciplina rigorosa do concretismo, esgotou todos os problemas trigonométricos e cromáticos que Sophie Taeuber Arp deixou em aberto. Sucedeu-lhe nas sendas das pesquisas, mercê duma responsabilidade que conferia à sua arte um nexa mais alto do que o simples efeito plástico: um nexa gnômico. Caiu logicamente no outro lado, devassando os mistérios, os recursos e as matrizes do mundo aparentemente informal e da matéria como elemento pluralidade de composições, texturas, pigmentos, contrastes e disponibilidades.

Passemos pois ao caso de Iberê Camargo, o mais velho do grupo plástico após Volpi. Realiza atualmente uma quase antipintura, no sentido de renovação consciente de processos e ingredientes. Compõe assim um cosmos de noturnidade, cheio de dramáticos sortilégios, em que a treva empastada desempenha função espacial de infinito. O oposto às suas gravuras, obrigadas ao suporte, limitadas pela parede onde ele caligrafia ideogramas.

Rubens Valentim abandonou a sua fase baiana afro-ameríndia, do tempo em que se valia do folclore do Reconcavo para dispô-lo em trabeculados de tapeçaria ao jeito de Torrez-Garcia. Anda agora às voltas com ladrilhos coloniais, pois sua pintura concretista, de tamanho pequeno, em triângulos que pingam cores ou as recebem, quais estalactites e estalagmites, lembra de fato uma série de ladrilhos isolados de pátio franciscano. Cores excelentes. Na profundidade do ne-

gror potencial, vértices brancos de pureza, como remessas do dia através da noite. No triângulo isósceles vermelho ou azul, as cores absolutas da água e do fogo. Emblemas concretos duma heráldica isotérica, diríamos até mesmo quase mística, rosa-cruz.

Há agora, como representante do desenho nacional, o lote de dez unidades sobre sépia, de Marcelo Grassmann. Representante do desenho nacional, só? Ou herdeiro com juro e reservas metálicas dos grandes desenhistas medievais e renascentistas, góticos e diabólicos, precursores da arte fantástica, da arte onírica, da arte surrealista?

Este é um artista ecumênico, de profundas raízes teológicas com os reinos do Bem e do Mal, do Pesadelo e do Remorso, dos Complexos e dos Delírios. Na sua arte não há fundos de paisagem, perspectivas complementares. Apenas figuras antropomórficas, reis e frades, cavaleiros e anjos, mensageiros e infantes. Ou figuras zoomórficas, monstros e insetos, incubos e súcubos. Mundo autêntico do Irreal. Visão pormenorizada da Febre. A História dos Sentimentos, dos Dramas, do Bem e do Mal estereotipada em seres cuja anatomia éle, Marcelo Grassmann, conhece junto com Simon Hantai e Cuevas.

Sem dúvida o conjunto gráfico de gravadores é excelente: duas mulheres e dois homens. Anna Letycia, no seu mundo simbolista de trevas a Maeterlinck, já abandonou as formigas, mas ainda anda às voltas com os tatus.

Dir-se-ia uma arte de reminiscências de quintal da infância; porém com admirável arte no manobrar buris e goivas, em passar o rôlo, em estender pigmentos, em obter alternâncias e texturas. Isabel Pons, revolucionária, temperamental, com a carga catalã das cores polêmicas, retira da gravura a antiga conceituação gráfica de arte autônomas; invade as superfícies com investidas cromáticas, com ingredientes anaglíficos; de modo que os seus pássaros ou repousam em ninhos de resíduos solares e telúricos, ou se alam por sobre refrações de luz como o Paráclito irrompendo através de cristais.

Rossini Quintas Perez já abandonou há muito tempo num caos de solidão os barcos da sua antiga frota; e deixou para trás, em vertentes de esquecimento, aquelas favelas que pareciam células lacustres. Suas águas fortes tendem agora para outras missões, as técnicas e as gnômicas. É um dos responsáveis pela atuação revolucionária da nova geração na gravura nacional. Tem dons de criação e de didática, exatamente por possuir consciência de sua vocação.

Gilvan Samico faz xilografias coloridas. O antigo aluno de Goeldi trouxe do Nordeste uma reminiscência barroca, bem diversa da reminiscência trazida por seu colega nordestino Rossini Quintas Perez. Trouxe a re-

miniscência da produção gráfica popular, o potencial dos temários hagiográficos. De modo que as suas xilografias tão pequenas, de 24 por 30, de 26 por 25, etc., enquadram com sabor ainda medieval, de incunábulo e antifonários, cenas da Bíblia e da Vida dos Santos. Não com uma representação renascentista de paredes, portais, pátios, fachadas, interiores, roupagens. Os milagres são de sabor popular, como ilustração de narrativas verbais.

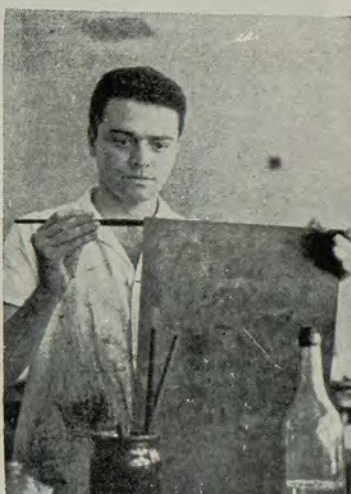
Conforme se vê, os 11 artistas brasileiros que nos representaram na XXXI Bienal de Veneza não constituíram um lote igual de côro ou de campeões olímpicos estandardizados. Cada qual levou a sua contribuição peculiar.



Marcelo Grassmann, "desenho".



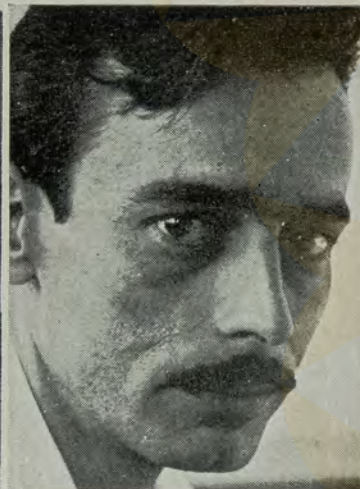
Anna Letycia.



Ressa Quintas Perez.



Isabel Pons.



Gilvan Samico.

NOVO EMBLEMA DA VARIG

De certo tempo para cá o conceito de publicidade tem sofrido modificações, em parte, devido às somas fabulosas gastas anualmente pelas grandes empresas, em parte, para que a marca do produto se transforme em propaganda atuante através do tempo, independentemente do orçamento publicitário.

A verdade é que uma boa marca garante por si só, a prosperidade de um produto e diversas organizações andam à procura de uma boa marca, o que não é muito fácil pois a melhor garantia da marca depende do tempo. A "VARIG" lançou através do Instituto dos Arquitetos do Brasil, um concurso, a fim de escolher um novo emblema conseguindo grande êxito, não tanto pela afluência de candidatos (777), como pelo resultado logrado com o interesse de técnicos na matéria.

Coube o primeiro prêmio (viagem a Nova York) ao sr. Alexandre Wolner, especialista em marcas formado em Ulm. Obtêve a segunda colocação o sr. Aloísio Magalhães, técnico em comunicação visual, premiado com um passeio a Buenos Aires, é óbvio, em avião da VARIG.



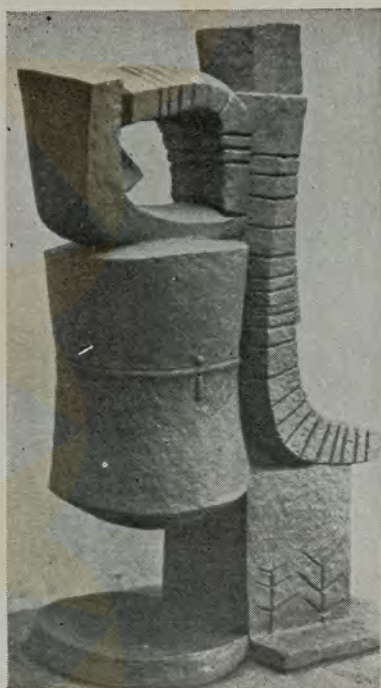
1.º Prêmio: Alexandre Wolner



2.º Prêmio: Aloísio Magalhães

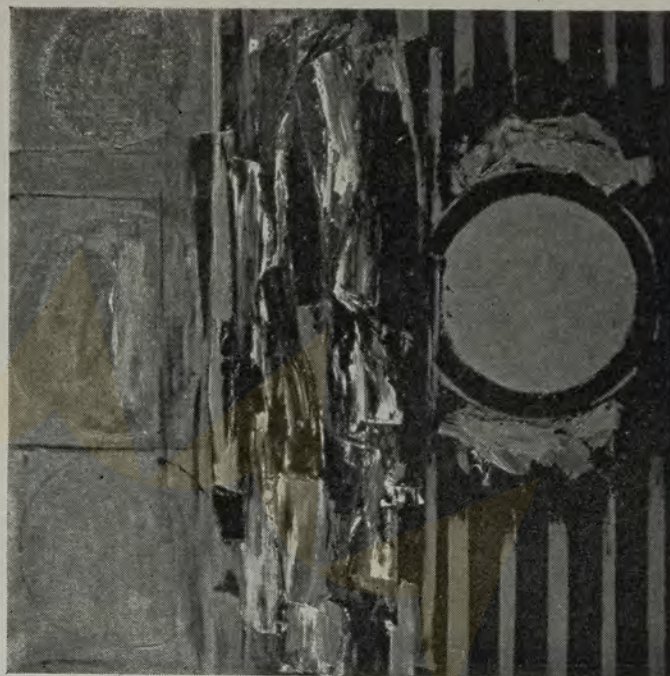
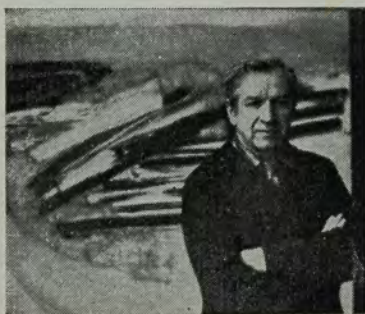


Hubert Dalwood.



Hubert Dalwood, "Juiz supremo",
bronze, altura 183 cms.

Ceri Richards.



Ceri Richards, Uma das variantes de "La Cathédral Engloutie".

INGLÊSES NA XXXI BIENAL DE VENEZA / J. G. V.

O Comitê de Seleção designado pelo British Council para escolher o contingente inglês destinado à XXXI Bienal de Veneza optou pelas obras mais recentes dos escultores Robert Adam e Hubert Dalwood e do pintor Ceri Richards.

Apenas três artistas, porém cada um com acervo numeroso. O conjunto enquadra-se na área dum triângulo isósceles.

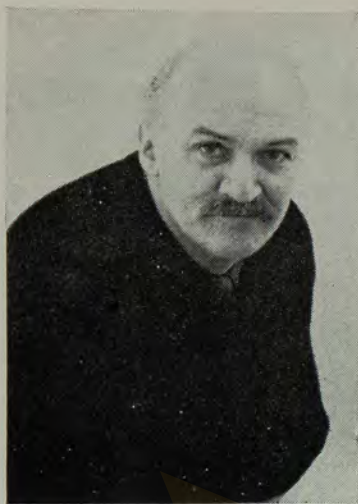
Robert Adams já é nosso conhecido da IV Bienal de Arte de São Paulo. As peças que remeteu para Veneza são do período 1951-1962. Doze anos de atividade, aliás muito bem analisada por J. P. Hodin. Trata-se de unidades abertas, circulares ou retilíneas, em discos ou em hastes. Quase todas em bronze e pertencentes já agora a diversas coleções. Por ocasião da IV Bienal, aqui no Ibirapuera, ele apresentou três peças, sendo duas em ferro sob o nome de "formas curvas reagentes" e uma em bronze, aliás a maquete para um projeto arquitetônico. Analisando-o então, Herbert Reid acentuava que "a qualidade que distingue a escultura moderna em geral da escultura do passado imediato é a sua vitalidade — com o que, como disse certa vez Henry Moore, não nos referimos a um reflexo da vitalidade de ação física, do movimento, da vida material, mas sim ao fato de que uma obra de arte pode conter em si uma energia represada, uma vida intensa toda sua, particular, independente do objeto que possa representar. Pode-se dizer que a preocupação com essa vitalidade inerente caracteriza todos os escultores deste grupo, mas a variedade extrema dos estilos representados, abrangendo todo o caminho que vai das abstrações geométricas de Adams às massas in-

formes de Paolozzi, mostra que cada objeto tem, na verdade, uma vida sua, particular, e que não é possível fazer-se generalização alguma a respeito de estilos. De fato, o estilo da arte moderna é um "anti-estilo", e os artistas modernos em geral e os escultores ingleses em particular afirmam a sua personalidade e despertam a nossa simpatia por serem não uma expressão falsa de uma unidade espiritual que não existe em parte alguma no mundo de hoje mas, cada um deles, na sua maneira peculiar e com uma sinceridade penetrante, uma voz clamando no deserto".

Ora, essa característica de energia própria, intensa, se nota nos pilares e colunas divididas, nas formas crescentes, nas formas descendentes, nas formas retangulares, nas formas equilibradas, nos planos, curvas e círculos, bem como nos murais anaglíficos de aço bronzeado.

Todavia, Robert Adams difere muito de Hubert Dalwood. Difere, porque suas esculturas são peças soltas, isoladas, atuando como formas e como materiais, tendo cada qual a já referida vitalidade ora em potência ora em expansão. São unidades que tanto podem estar dentro de recintos, rente a paredes e bossagens, como complemento destacado de lances arquitetônicos, como podem quase sempre permanecer isoladas em parques, praças, jardins, ao ar livre.

Já as esculturas de Hubert Dalwood, são geralmente superfícies em alumínio com lances em relêvos, com forte elaboração técnica. Se, pois, o contingente de aço e bronze de Adams constitui esculturas mesmo, no sentido aberto e espacial, o contingente de alumínio de Dalwood constitui painéis no sentido de superfícies de revestimento arquitetônico.



Robert Adams.



Robert Adams, Mural em relêvo, concreto, para a fachada do Teatro Municipal em Gelsenkirchen, Alemanha.

Observando os trabalhos de um e do outro, sentimos que Hubert Dalwood faz uma arte de complementação arquitetônica, severa, de grande poder mas interligada a algo mais vasto e mais potente, fora da média humana, como um "compound" que poderia ser comparado à escultura e à arquitetura egípcia, por exemplo. E sentimos que Robert Adams faz uma arte autônoma, que se basta a si própria da estruturação esquemática de forças, em sínteses vigorosas de problemáticas trigonométricas; mas tudo dentro da média humana.

As obras de ambos, por conseguinte, dão idéia da moderna escultura inglesa segundo aquela finalidade e conforme aquele aspecto de que nos preveniu Herbert Read.

Vejamos agora o pintor Ceri Richards, que aliás obteve um dos grandes prêmios em Veneza. John Russell apresenta-o no catálogo da Bienal veneziana. Mas, diante das suas chamadas construções em relêvo e de suas telas, pretendemos tentar uma análise pessoal de sua obra desde 1934 até agora. Sabemos que Ceri Richards agora quase sexagenário, foi surrealista, foi picassiano, depois de ter sido influenciado até mesmo por músicos da virtualidade dum Rubens. No fundo, é um paisagista que vê as coisas em atmosfera simbolista e musical e em superfícies de azuis cerúleos e azuis cobaltos, em grandes superfícies de esmeralda com texturas marrons, violáceas, terra de Siena queimada, brancos da China, etc.

Interessa-nos dêle a sua fase de 59 para cá, com a formidável série "La Cathédrale Engloutie", de que remeteu para Veneza, pedindo emprestado à colecionadores, variantes cada qual mais bela.

Há que sentir uma força cromática renovadora na obra de Ceri Richards, algo que foge à alvura monacal das telas de Nicholson. Ceri Richards usa cores absolutas, em atmosferas e fundos e que ainda por cima realizam a base objetiva e a essência poética de cada trabalho seu. Além disso, obtêm variantes de tonalidades que sensibilizam sobremaneira essas superfícies não mais como mares profundos e sim como lagunas adriáticas.

Na série "La Cathédrale Engloutie" as indicações subsidiárias de Debussy ao tema predominante, indicações tais como "profondément calme", "la plus que lente", "peu à peu sortant de la brume", "jeux de vagues", "dialogue du vent et de la mer" são plásticamente obedecidas por sensibilizações a mais ou a menos das cambiantes, da nitidez, dos reflexos, das marés de silêncio ou das vasantes de êxtase que o pintor consegue.

Só essa série, inclusive na forma de construção anaglífica e não apenas de tela nem de óleo, bastaria para diferenciar a arte de Ceri Richards na Inglaterra e no mundo.

Trata-se de audácias poéticas e técnicas; da fusão dum virtuosismo principalmente pigmentar com uma temática musical objetivada não em planos acústicos porém cromáticos e formais.

As cores densas ou leves existentes nas diversas telas a óleo sobre o tema de Debussy englobam o azul de cobalto, real, vienense, de Thénard, de Leitner, de Dumont, cerúleo, sólido, oriental, da Prússia, de aço, etc.; e o verde esmeralda, Guignet, Rinmann, da Saxônia, de Gellert; mais os violetas e os marrons, as laças e as alizarinas. Verdes e azuis correspondem ao mar, à vasa estagnada onde afun-

dou a catedral. E os marrons, os violetas, as alizarinas correspondem ao adro, às naves, às absides da catedral afundada.

Paira assim, em cada tela, uma variante emocional do colosso submerso, variante essa que se expressa na mutação suave da superfície, nos reflexos da hora sobre o lençol marítimo, da impregnação telúrica e ao mesmo tempo isotérica da própria catedral em que se sedimentam vasas que a condicionam a um estado profano e ao mesmo tempo supermístico de templo sem liturgias, grande concha canônica e teológica encrustada no fundo do mar.

Vê-se assim que o paisagista Ceri Richards aproveitou bem a sua fase surrealista de Max Ernst e Hans Arp, para tantos anos depois, já em idade madura, dar novo alento, novo sentido e nova estética às conceituações simbolistas.

As telas da série debussiniana de Ceri Richards não valem apenas como exemplos múltiplos de cores puras, de ausência de matéria e de textura; valem como uma uniformidade plástica e também cromática de afeito sensível. Por isso afirmamos que há uma força renovadora que sobressaltou os demais contingentes estrangeiros à Bienal de Veneza. Nesta época de ingredientes insólitos, de magma e plasma enrugados, de matérias anaglíficas, de cores espatuladas de forte significação abstrata expressionista, a obra de Ceri Richards significa novo tônus na pintura inglesa e na pintura universal. E significa, acima de tudo, um influxo poético, acentuadamente estético, em meio à virtuosidade prosaica duma pintura universalizada em técnica e em padrão.

Por longo tempo venho acompanhando Adam Firnekaes sem ter podido ainda decifrar as três intrigas de sua pintura:

- a que motivação ambiental implica;
- até quando um expressionista, genuíno e procedente, pode utilizar dos meios abstracionistas (poderia dizer, da fatura abstracionista) como simples veículo de sua intencionalidade;
- teria a sua pintura-colagem, como composição plástica, atingindo uma terceira problemática para a qual já não se pode mais denominar nem de desenho, nem de pintura?

Numa crítica para a sua exposição de 1960, realizada no Museu de Arte Moderna da Bahia, insinuei o claro-escuro de sua composição como sendo o aspecto marcante de sua procedência européia, precisamente no momento de sua pior vicissitude, a da guerra, quando ele, rastejando doente entre os obrigados, teve uma vez o filho morto de inanição, nos braços.

Concordo que é impróprio paralelar obra d'arte com texto biográfico. Mas é impossível deixar de ouvir o diálogo que o artista faz entre sua vida e sua obra.

Adam Firnekaes, tem que ser visto, em sua pintura, biograficamente. Como desconhecê-lo no homem-arte em todos os seus instantes, músico de extrema sensibilidade, mestre de instrumentos de sopro no Seminário de Música da Universidade de Bahia, e artista plástico de evidente luta por um meio expressional adequado?

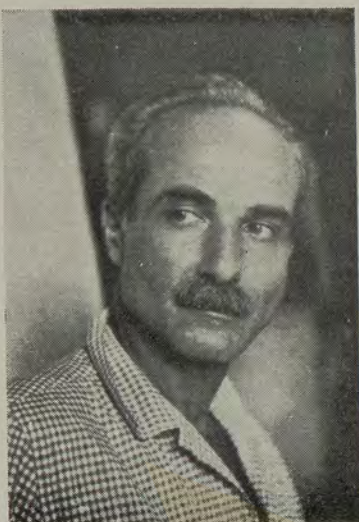
Do convívio mais rotineiro, do bate-papo dos corredores, vim a perceber — e dêsse modo tornei-me mais habilitado a julgá-lo, — de sua formação cultural em estética, vinculada ao tempo e ao meio de Kandinsky - Klee - Mondrian. E é no mundo plástico de cada um desses que Firnekaes tem as suas amarras mais definitivas.

Valeria dizer que sua temática dimana de conceitos klee-nianos, sobretudo pelo caráter de ordenação. Firnekaes, entretanto, não descambou para a solução planigráfica bi-dimensional. Sua construção pretende uma espacialidade tri-dimensional. A iluminação de suas composições parece ser o propósito dominante, talvez mais determinado por motivação emocional que por meticulosidade.

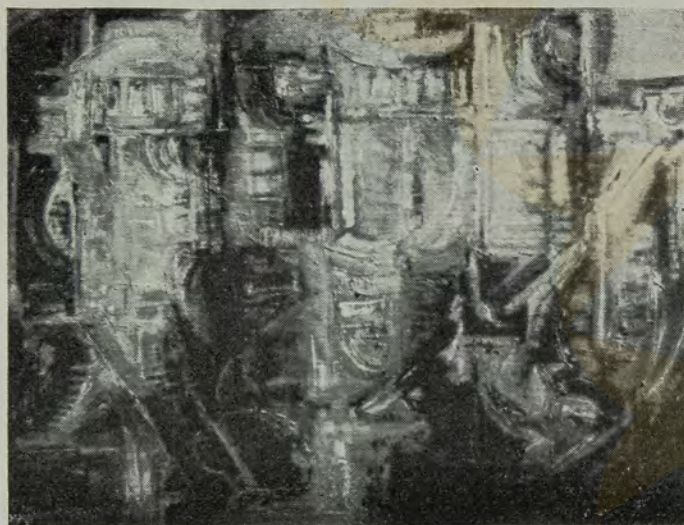
Nos seus trabalhos de dois anos atrás os tons e as superfícies escuras predominavam, possibilitando às áreas claras uma interferência contrastante, dramática. Já nos seus quadros de 1962 vê-se que estão adquirindo uma nova iluminação mais espalhada, diluída, quase diáfana.

Alegria contemplá-la. Antes, entristecia. Agora a sua pintura-colagem traz uma luz e um espaço presumíveis de vivificação. E vale anotar-se que tais valores provêm de frangalhos de jornais, de farrapos de pano ou de papel de embrulho, restos de lixo do mundo empírico conduzidos pela imaginação do artista para dentro de um novo devir, certamente o da vivência estética.





Frank Schaeffer.



Frank Schaeffer, "Máquina", óleo, 1962.

FRANK SCHAEFFER

Sendo um pintor que se deixa influenciar pela ambiência, o mineiro Frank Schaeffer correu o perigo de na mocidade se tornar "dépaycé" porque cedo largou as serranias alterosas do seu Estado natal para percorrer os Alpes Dolomitas, as Cevenas e os fiordes. Regressando ao Brasil, ainda pintava promontórios, e as côres dilusas e ásperas tinham efeito de matéria e de contraste. De modo que a sua fase anterior ao abstracionismo foi de paisagista romântico pelo tema e expressionista pelo temperamento. A prática intensiva do guache desarraigou-o do conflito cromático travado com a luminosidade. Suas telas foram perdendo aquela empostação sombria de gravura, certa noturnidade flamenga. Hoje em dia, quer no guache quer no óleo, não se lhe sente mais o "déracinement" inicial. Agora, Schaeffer domina a essência e a expressão. Aquela é multinuclear: máquinas, motores, uma quase herança de Léger, e paisagens, a decrepitude soberba e majestosa do litoral fluminense, a cidade de Parati, vislumbres de luars, dunas e coqueiros.

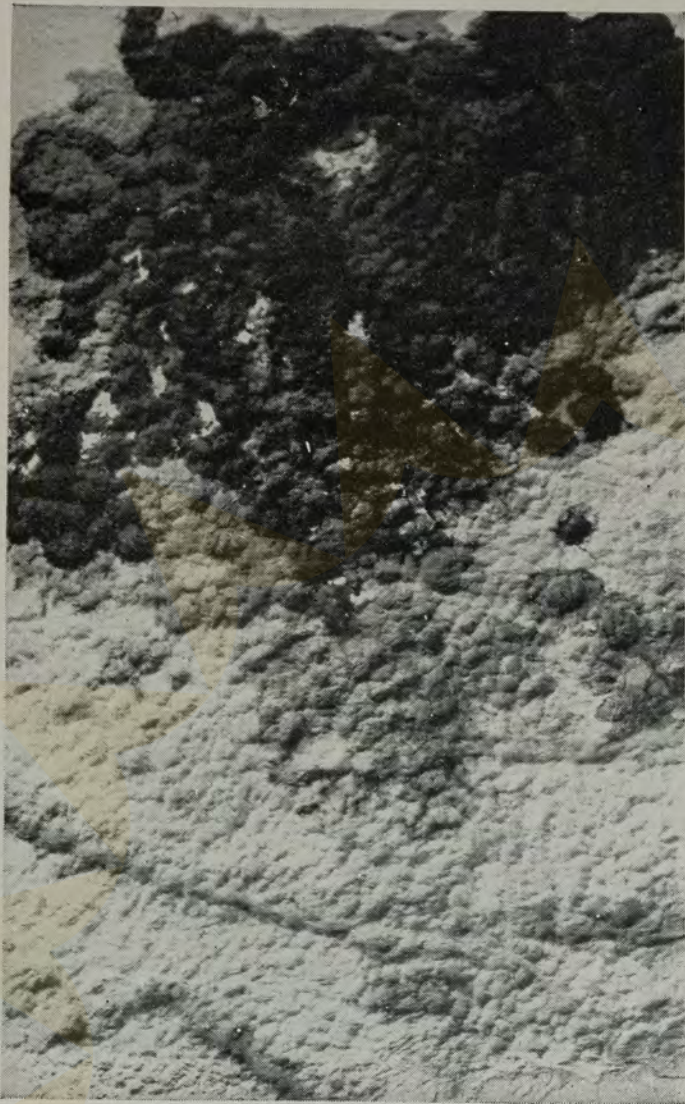
O artista evoluiu primeiro clarificando a sua atmosfera. Depois, obtendo das côres efeitos ora positivos ora ainda românticos. E, finalmente, ganhou expressão individual. Ao invés de depurar-se, largou a disciplina, forçou sua índole e fez de sua arte um instrumento polivalente. Ela é rica de motivações, inspirada tanto em reminiscências bucólicas quanto em parques industriais, ganhando não raro um sentido gráfico de cartaz de usina em beira de estrada e, às vezes, um sentido plástico bem onírico de invenção híbrida, entre o Sonho e a Técnica. É a impressão que se tem da sua mostra na Galeria Astréia. Isto é, duas simetrias correlatas e ambivalentes. De fato, o acervo apresentado se como técnica se divide em guache e em óleo, como temática se divide em expressionismo figurativo e em abstração lírica. O que é figurativo tende a metamorfosear-se em abstrato, e o que é abstrato tende a centrifugar-se em essência nuclear tanto formal como cromática.

As máquinas, por exemplo, são a transmutação lenta dum módulo para outro. Já a eclosão do abstrato resulta da volatilização do concreto objetivo.

Esse objetivo é o repertório pós-impressionista de Parati com seus sobrados, seus cais, seus engenhos, sua natureza anfíbia de serra e oceano, de relíquia e de emanência.

No mais das vezes o artista volatiliza as massas, põe em fusão a matéria, e assim transforma o esquema textural numa paisagem em algo entremeado de simbolismo que, conservando ainda certa forma analógica, principia contudo a desagregar-se em sonho, em névoa e em metáfora lírica. Schaeffer no máximo conserva do temário a carcaça, retendo-a em dinamização expressionista, e desfaz, dilui os complementos e os pormenores até obter quase o antianalógico, o espiritual e o gnômico.

Para o visitante, portanto, foi uma exposição dupla, onde teria havido aparentemente um setor figurativo e outro abstrato. Para a crítica se trata da fusão das duas simetrias, dirigidas pelo artista em "dual controll".



Frans Krajcberg, "Pintura".

FRANS KRAJCBERG

Já na VI Bienal vimos que o polonês Frans Krajcberg (radicado primeiro no Brasil depois em França) evoluíra muito da sua especificidade de 1957. De fato, ao tempo em que lhe foi outorgado o prêmio nacional de pintura no Ibirapuera, ele fazia uma arte de fuga à anterior série de lúgubres realidades da juventude européia. De fuga à miséria, à recordação da guerra, após os estágios em Varsóvia, Minsk, Vitebsk, Leningrado, Berlim, de novo Varsóvia, depois Stuttgart e por último Paris do pós-guerra.

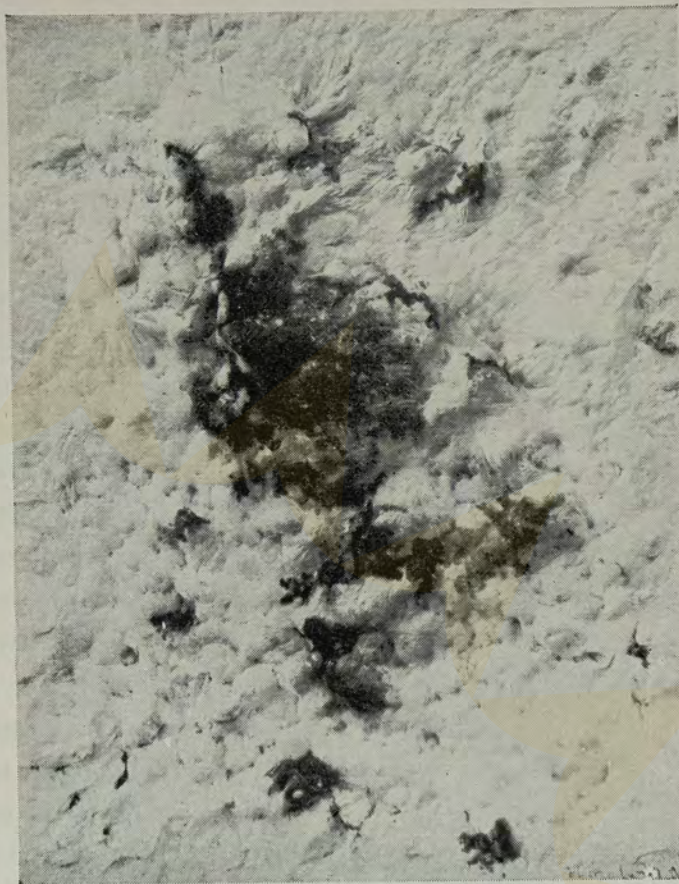
Aquela Europa Oriental e Ocidental talada pela hecatombe poderia tê-lo fixado no testemunho dos cataclismos sociais, fazendo-o gravar e pintar o mapa físico e humano das devastações, e as características da angústia. Krajcberg, porém, preferiu esquecer de maneira fulminante aquela fuligem, aquelas ruínas e respectivo "make up" e evadir-se para a natureza tropical onde se abeberar em atmosferas intatas e opulentas. Exilou-se assim, a bem dizer, no Paraná. Co-

nhecemo-lo pintando em São Paulo e no Rio quando fizemos parte do júri da Bienal. O mundo de Krajcberg passou então a ser um setor rousseauniano de folhagens em horas de dilúculo e de crepúsculo. Mas a carga de imantação romântica que costuma dinamizar a sensibilidade polonesa continuou a atuar no espírito do antigo rapazola de Kozienice. Continuou a atraí-lo como arena para outras lutas aquele mesmo chão da Europa. Iriamos assim por diversas vezes reencontrá-lo com quartel-general em Montparnô e na Gaité de luta em luta, de vitória em vitória, de pesquisa em pesquisa, expondo em galerias parisienses e freqüentando rodas brasileiras.

A obsessão do esquecimento do sangue e da ruína, a ânsia solipsista da natureza continuariam a obliquar em derivas e marginalismos a arte do aluno de Willy Baumeister. Passaria do mundo floral para o mundo geodésico. Das entranhas opulentas das florestas e dos vales tropicais para o

mistério das dunas e das praias. Ao verde das clorofilas e das nervuras sucederia o ouro das areias e a limpidez das águas que entumescem o chão dos litorais. Pois o pintor, aparentemente informal e tachista, é na verdade ainda o pintor exato da natureza. Agora, na Galeria São Luís bem como há meses na VI Bienal, no Ibirapuera, temos que aceitar a designação de "esculto-pintura" empregada por Pierre Courthion com referência à nova arte de Krajcberg. Arte de matéria anaglífica, em relevo, feita com suportes e matrizes negativas de papel "tripatouillé", "malaxé", isto é, mascado, triturado, enroscado.

Sabemos que outros artistas do Brasil se aventuraram com empenho artesanal nessa pesquisa de anaglifos, como por exemplo Ernestina Karman trabalhando com asfalto, com pixe. Mas no caso de Krajcberg as metamorfoses salientes da superfície assumem peculiaridades outras, que sugerem trechos de dunas, lances de a-



reais, quando não corporificação densa de núvens semelhantes a pastas fluidicas ou enxutas de algodão. No mais das vèzes se trata de efeito geodésico, pois é matéria intumescida, vulcânica, esfarelada, como que constituída por polipeiros, concreções, invólucros, lembrando também conchas univalves e bivalves, um mundo ras-teiro e anfíbio de neritinas e anodon-tas. Por isso podemos afirmar que é uma arte naturalista, telúrica, que vai da duna cõr de ouro ao tom nácar, negro, vermelho, marrom, etc.

Além, portanto, dos efeitos analógi-cos, de verossimilhança, há que acentuar esplêndidas soluções de pesquisas revolucionárias no suporte, na tela, no pigmento e na matéria.

Para fechar o assunto, gostaríamos de referir-nos ao artigo de Robert Schenk em número recente da revista alemã "Humboldt", intitulado "Arte e Formas Naturais". Prova êle que certos artistas plásticos, aparentemente informais e tachistas, queren-

do fugir à realidade habitual das coisas macroscópicas e julgando que estão criando "outra realidade" aliás inventada, na verdade exercem uma imitação inconsciente das formas elementares da natureza. Refere-se, por exemplo, aos trabalhos de Burri, Mil-lares, etc.

Além de Robert Schenk, outros críticos, ou mesmo artistas, já têm tratado dessa formulação. Lembramos de Klee em "O Pensamento Criador nas Artes Plásticas"; de Willy Baumeister em "O Desconhecido em Arte", e de Fritz Winter em "Os Meios de Expressão Artística".

Ora, Frans Krajcberg não chegou por acaso a essas analogias com as formas e as superfícies da natureza, ao fugir das realidades saturadas artisticamente. O que êle pretende de-veras é obter não só com material e com pigmento modos e maneiras de acentuar em arte morfologias naturais como também e acima de tudo obter dimensões, relêvos, reentrâncias

e arestas, mediante tratamento sui gêneris do próprio suporte.

Muitos artistas, como o próprio Klee, conseguiram analogias físicas em suas telas; analogias com fenômenos vá-rios, como no seu trabalho "Lichtbrei-tung" (Propagação da Luz); o mesmo se pode dizer quanto a Hans Arp que ao fazer uma tela surrealista chegou por acaso a imitar tecido humano histológico: uma célula motora do cordão espinhal.

Se pois, às vèzes, a arte imita sem saber a natureza, parece mais interes-sante a tarefa de conscientemente pesquisar o artista processos para chegar a soluções verossímeis, medi-ante matéria e suporte, cõr e trata-mento.

Sai assim da limitação acadêmica dos óleos, guaches e aquarelas para se servir de algo mais disponível, para se valer da plurivalência das "poubel-les", aproveitando os resíduos como elementos telúricos aproveitados pela Arte. É o que tem feito Frans Kra-jcberg.

MÁRIO ZANINI

A Casa do Artista Plástico promoveu uma retrospectiva de Mário Zanini: desenho e pintura. Sabemos que o artista se dedicou primeiro aos problemas plásticos para só depois se retrair um tanto em sínteses gráficas. A retrospectiva é incompleta; faltam períodos da evolução de Mário Zanini; principalmente duas correntes muito suas: o pós-impressionismo e o realismo mágico.

Na pauta pós-impressionista ele fazia paisagens paulistanas, lances de bairros, características de arrabaldes; algo assim na linha e na temática de Volpi, Bonadei e Reboló. As paisagens apresentadas na exposição atual pertencem a períodos ulteriores, sem escola propriamente dita, roçando pelo empírico e às vezes quase pelo academismo. Algumas há de interesse, como as dos barcos, em que o artista melhora de maneira sensível, ganha

personalidade. Assim pois, quanto à pintura, esta retrospectiva de Zanini (muito embora haja três ou quatro trabalhos abstratos) vale como certa manifestação de pendor individual conseguido mediante fatura própria. Quanto aos desenhos, já indicam um artista desde muitos anos no metiê, frequentando salões, apresentando-se em coletivas, conhecedor de técnicas, porém jamais fazendo pesquisas de vanguarda.

Apreciamos tanto nas elaborações que lembram arte de grupos como nas de índole bem pessoal a fase cromística na pintura e a fase protogeométrica no desenho.

Mário Zanini será menos empírico no desenho, porém mais espontâneo na pintura. Como gráfico tem um senso de racionado de esquemas; como plástico sensibiliza melhor a sua arte quer na fatura como no cromatismo.



Mário Zanini, "Cena de São Paulo", bico de pena.



Mário Zanini, "Carregadores de água", óleo.



Mário Zanini, "Cênta de rua", bico de pena.



Escultura de Agnaldo, "O Pilão".



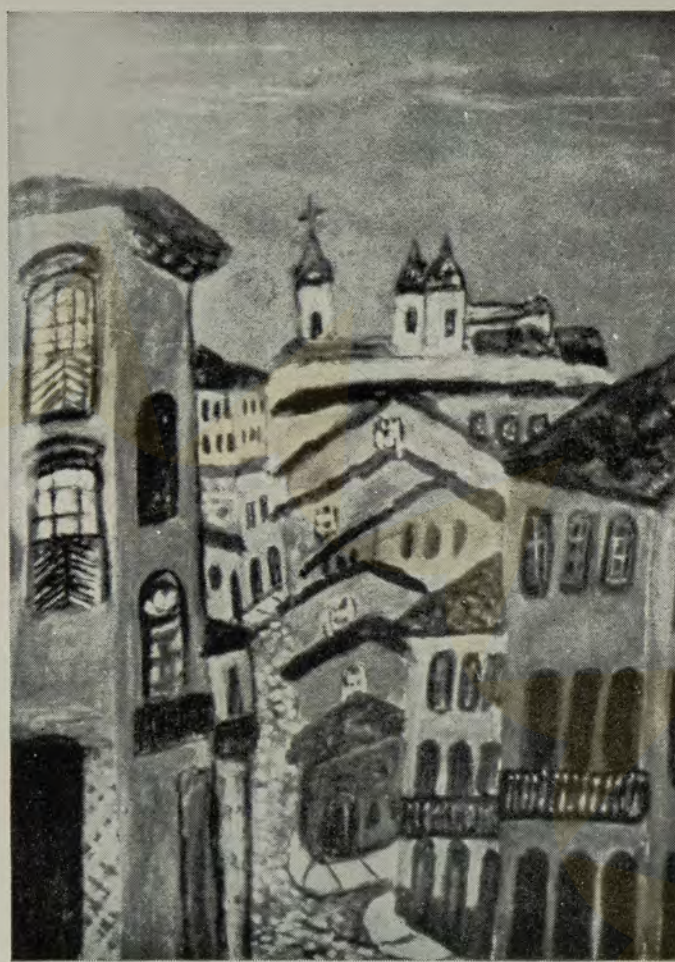
AGNALDO MANUEL DOS SANTOS

Esse prêto de Itaparica tinha cara de escultura totêmica e mãos rodinianas, enormes, de escultor mesmo. Hoje, morto prematuramente, Agnaldo Manuel dos Santos jaz na imponderabilidade. Não é bem uma glória póstuma. Foi-lhe rendida justiça por todos nós desde suas primeiras exposições. Na Petite Galerie, do Rio; na Tenreiro, de São Paulo; na Oxumaré, de Salvador; na V Bienal, etc.

Seus oxuns de ferro eram estruturas que obedeciam a um padrão fixo. nas madeiras, nos toros maciços de pau d'arco e de jaqueira que Agnaldo se transportou em espírito para as madres africanas de seus antepassados, talhando volumosos portes e mistério do continente conradiano, do "coração das trevas".

Esculturas maciças, primitivas, de rude forma e hirta consistência, com estatura monumental e atitude de rito. Pensávamos que as suas peças estivessem tôdas disseminadas por entre colecionadores. Agora temos a satisfação de ver que, como se presentisse a morte, o escultor se entregou a um "full time" de tarefas. As unidades ora apresentadas na Petite Galerie valem como duplo designio: o de homenagear o artista morto tão cedo e o de confirmar a sua vocação realizada em sentido plástico de alto mérito expressivo.

Trata-se de peças tão verazes em sua pujança como outros tantos ídolos antropomórficos simbolizando forças telúricas. Espécimes botânicos transfigurados em imagens que parecem descendentes do Adamastor dominando os Elementos. Mas não é apenas esse aspecto poético e místico que devemos ver nas esculturas de Agnaldo. Pondo de lado o pitoresco e o exótico, não caíamos também em analogias etnográficas. Devemos sentir nas esculturas de Agnaldo justamente a vitalidade da arte negra como organização fiel à matéria, como símbolo de idéia potente e como expressão emotiva duma forma intuitivamente artística, não apenas pré-histórica mas também precubista. Uma arte que, como observa Sweeney, é exclusivamente escultórica como peso; e que, nós acrescentaríamos, é exclusivamente sui generis no caso de Agnaldo Manuel dos Santos.



IOLA CINTRA

Iola Cintra expôs guaches, aquarelas e pastéis na Casa do Artista Plástico.

Nas aquarelas e nos guaches ela já consegue transparências e brilhos, certa reverberação plástica de efeito suave, mais com profundidade do que com relêvo. Há mesmo tonalidades esbatidas que conferem matéria antiga a rebordos de altares, a toros de peanhas, a colunas de nichos, a fachadas de sobrados, a pedras de ladeiras. Nos pastéis ainda se faz necessário um empastamento, certo efeito menos caligráfico.

O êxito imediato desta exposição não adveio apenas do fato duma artista quase primitiva haver evoluído dentro de pautas técnicas, pois a tal respeito o seu caminho ainda tem que prosseguir. Baseia-se mormente na sinceridade de interpretação dos temários. Estes, aliás, são de duas ordens: assuntos hagiográficos de tratamento barroco, e paisagens urbanas de teor colonial.

Os assuntos hagiográficos geralmente se restringem a altares e nichos com uma imagem do Senhor dos Passos, do Bom Jesus, de Nossa Senhora. A cercadura é tratada em cores esmaçadas, velhas; as imagens apresentam consistência genuína. Entre a cercadura e os santos paira uma atmosfera ora ingênua ora isotérica.

Os assuntos profanos são trechos de ladeiras e ruas, bordos de quarteirões, séries de sacadas e paredes, tudo isso mantendo efeitos temporais de séculos, a catatonia das decadências, o marasmo histórico.

Ambas as séries de temários são de tratamento ora plástico ora gráfico, quando não simultâneos. As preferências de Iola Cintra indicam uma voluntária especialização técnica para assuntos que tenham afinidade com sua índole sensível e introspectiva.



As duas fotografias mostram a escultura de Liuba, na Igreja de São Domingos, nas Perdizes, São Paulo. Bronze, altura de 3 metros.



"NOSSA SENHORA DE TODOS OS TEMPOS"

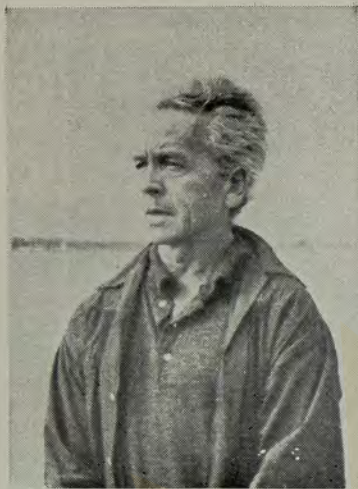
No dia 4 de agosto foram inauguradas duas estátuas no Alto das Perdizes. A de São Domingos no adro da nova igreja que tem o seu nome, e a de Nossa Senhora de Todos os Tempos à esquerda da nave. A imagem do santo é da autoria do escultor Vangi e a escultura da Virgem é obra da artista Liuba.

Habitualmente, as representações plásticas da Virgem (telas ou esculturas) têm na Itália o vocativo de Madona, porque essas peças hagiográficas costumavam outrora ser colocadas nas esquinas e nas encruzilhadas, dentro de nichos, sem falar nas muitas inseridas em altares e nas várias pertencentes aos acervos de museus famosos. O tema da Virgem fascinou sempre os artistas. Rafael, que morreu tão moço, teve tempo para fazer 41 Madonas. Corregio pintou pelo menos 6. E nem precisamos citar as Madonas realizadas por Júlio Romano, Aldré Del Sarto, Ticiano, Bombelli, Fra Bartolomeu, Pinturicchio, Boticelli, etc.

A escultora Liuba, cujos trabalhos anteriores tendiam para formas maciças de ritmo ondulado ou se objetivavam em figuras de porte majestoso, sem-

pre plasmou ou talhou peças de teor antropomórfico ou zoomórfico de serena sugestão metafórica. Ora a estátua "Nossa Senhora de Todos os Tempos" é de sua autoria e se coaduna perfeitamente com o recinto da igreja de São Domingos todo ele de linhas modernas fora de toda e qualquer tradição romântico, bizantina ou gótica.

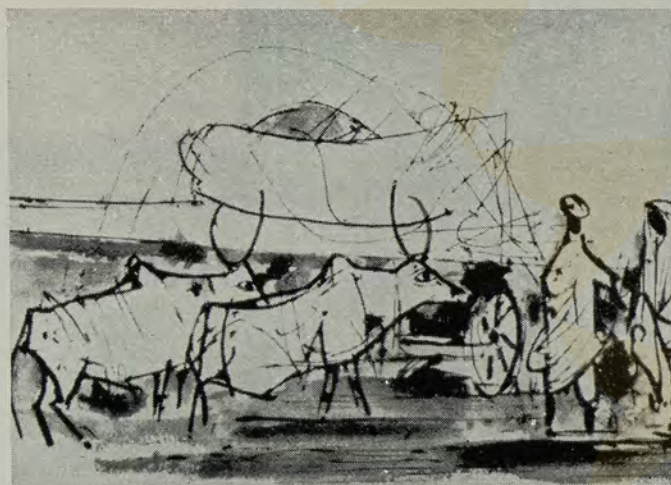
Não resta dúvida que Liuba incorporou à longa série de Madonas da Itália, da Baixa Francônia, da Baixa Renânia, da Alta Suábia, uma variante que teria como ponto único de referência aquelas Virgens de Tilman Riemenschneider. E o nome ou melhor o vocativo que os dominicanos do Alto das Perdizes deram a imagem. "Nossa Senhora de Todos os Tempos" longe de pôr de novo em voga a Mariolatria das ladainhas, reconstitui uma Virgem Maria acessível ao povo que ao orar fica em comum com a imagem, ali na nave, e tão humanizada como as de Velt Stoss e Peter Vischer. Todavia, não é uma peça feita em Rotemburgo e tampouco em Creglingen; saiu dum estúdio paulista, das mãos bizantinas porém já brasileiríssimas de Liuba.



Tadeusz Kulisiewicz.



Tadeusz Kulisiewicz, Desenhos da série "O Trabalho nos Campos".



TADEUSZ KULISIEWICZ

Praticamente data de fins de 1961 o contato dos brasileiros com a arte deste desenhista e gravador polonês, pois lhe foi outorgado no mais recente prêmio do Ibirapuera, isto é, na VI Bienal, a láurea de maior desenhista estrangeiro contemporâneo. Como integrante da delegação polonesa, Tadeusz Kulisiewicz apresentou 46 desenhos do ciclo "México"; alguns em nanquim preto, os demais em nanquim colorido.

Dado o êxito daquela coleção figurativa e testemunhal, não só o artista veio ao Brasil cujos aspectos também fixou em desenhos, como trouxe uma retrospectiva gráfica abarcando trinta anos de atividade.

Trata-se de 120 peças reunidas em diversos lotes cronológicos. Assim: xilogravuras e desenhos do período 1930-39; isto é, até o início da II Grande Guerra. Desenhos do chamado ciclo "Varsóvia 45". Outro conjunto de desenhos diversos de 45 a 61. E ainda da fase polonesa, xilogravuras e desenhos do já citado período 30-39. Vêm a seguir os ciclos estrangeiros. Assim, temos o ciclo da China (1953); o ciclo da Índia (1956); o ciclo do

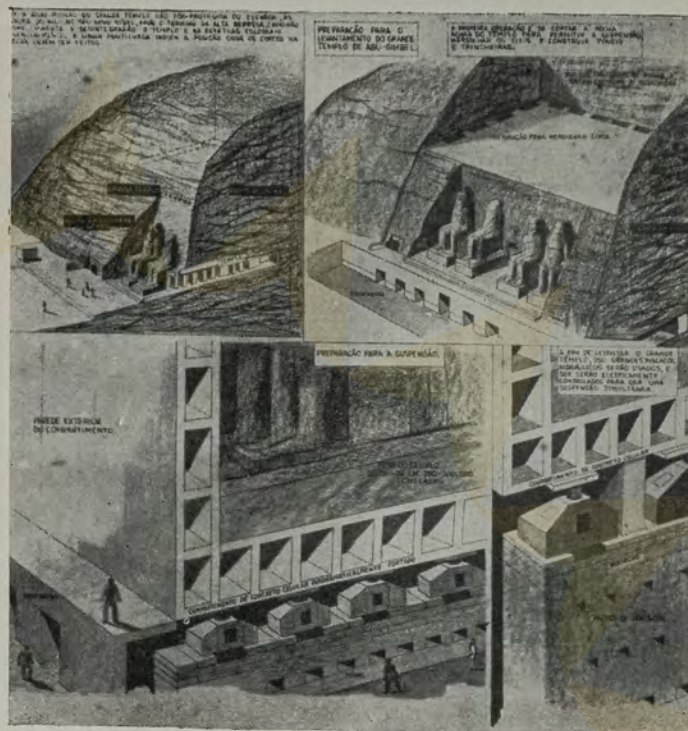
México (57-60). Os trabalhos mais recentes, de 61, englobam o ciclo bem local de Szlembark.

Em qualquer desses ciclos se observa a maestria técnica do artista com os atributos e os temas. Há que distinguir, primeiro, os motivos humanos e sociais, temas esses que se desdobram aliás em todos os ciclos, inclusive nos estrangeiros. Pelos títulos já compreendemos os assuntos com seu ressaibo dialético: Os pobres; Jovens Camponeses; Homem Sentado; Mulher Trabalhando; Retrato de Menina; Maternidade; etc. E há que distinguir, depois, os motivos locais, como por exemplo: Rua Gesia; Igreja de Santo Alexandre; Coluna do Rei Segismundo; Ponte Poniatowski; etc. Percebe-se que o desenho ou a gravura de Kulisiewicz resulta numa visão direta, mas que ele se cinge a registrar apenas as essências apreendidas por sua sensibilidade aguda. Esse o segredo da sua arte lúcida, que realimenta a formulação figurativa. Natural que se tratando da Polónia, sua pátria, a compreensão seja, como foi, exata. Cargas e sobrecargas da realidade temporal, histórica e política imantaram o seu povo, e só um so-

ciólogo ou um artista poderiam registrar tais fenômenos e epifenômenos. Sucede, porém, que ao testemunhar e documentar-se quanto a outros países, como a China, a Índia, o México, etc., Tadeusz Kulisiewicz dá prova duma capacidade extraordinária. Jamais ele se mantém em pautas de caçoetes lineares, em rápidas soluções sintéticas do diverso e do diferente. Transporta a sua arte para ângulos apropriados, despersonaliza-a, ou seria melhor dizer naturaliza-a, e só a nós uma absorção veraz é que ele fixa suas impressões. Impregna-se de complexos ecológicos e sociais até familiarizar-se com regiões típicas e com espécimes característicos de raças, nações, províncias, planaltos, litórais. Então é que registra as essências. Tudo resume-se assim numa capacidade aguda e imediata de saber ver; e numa capacidade lenta e profunda de saber o que fixar, como, onde e através de que processos. Pois o artista tem que fugir aos dilemas da objetividade direta e da dialética expressionista, tratar apenas de juxtapor as duas verdades, a da vida e a da arte, como sistema de mútua sinceridade.



Detalhe da fachada de Abu Simbel. Estátua de Ramses II.



PREPARAÇÃO PARA O LEVANTAMENTO DO GRANDE TEMPLO DE ABU SIMBEL.

Se a atual posição do grande Templo não for protegida ou elevada as águas do Nilo no seu novo nível, após o término da nova represa, cobrirão completamente e desintegrarão o templo e as estátuas colossais. A linha pontilhada no primeiro quadro acima, ao lado esquerdo, indica a posição onde os cortes na rocha devem ser feitos. Acima, lado direito: A primeira operação é de cortar a rocha acima do Templo para permitir a suspensão, mergulhar os eixos e construir túneis e trincheiras. A fim de levantar o grande templo, 350 grandes macacos hidráulicos serão usados e que serão eletricamente controlados para dar uma suspensão simultânea.

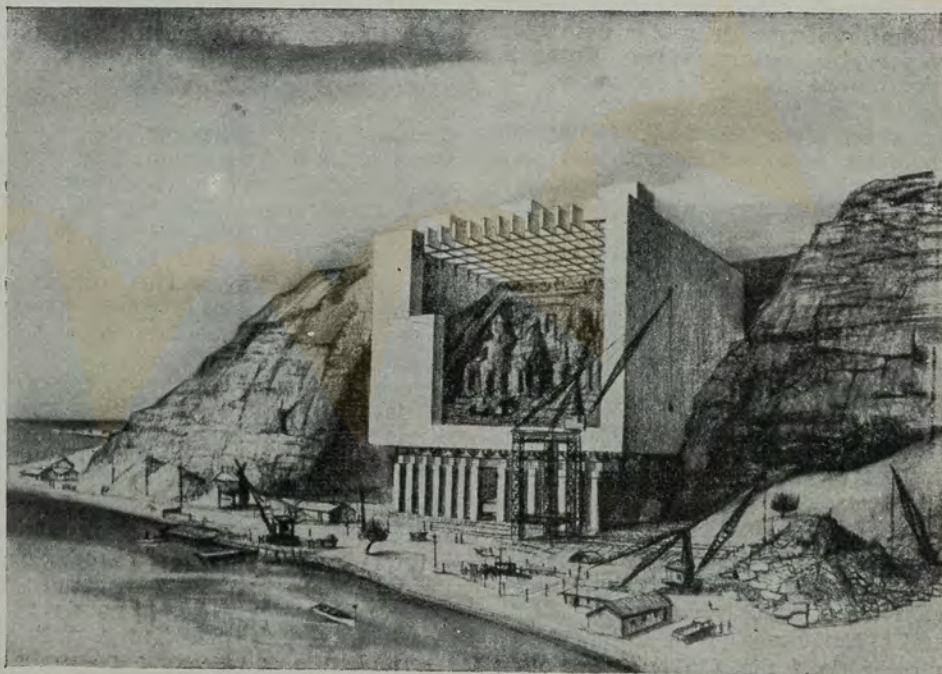
A Alta Represa de Assuã é a esperança do Egito moderno. Quando estiver terminada, em 1968, o vale superior do Nilo será transformado em um lago artificial de cerca de 500 quilômetros de extensão.

A superfície arável da R.A.U. será aumentada em 30%, a da República do Sudão será duplicada. A irrigação será assegurada mesmo para as épocas de seca, e o perigo das enchentes será superado - para não falar em energia elétrica e outros benefícios. O Egito moderno vê na barragem de Assuã o símbolo do bem-estar coletivo - como o Egito antigo esperava dos monumentos religiosos a proteção contra todas as manifestações do Mal.

A represa armazenará 130 bilhões de metros cúbicos de água, submergindo inúmeros monumentos arqueológicos no alto vale do Nilo, na Núbia.

A Núbia (Kosh em egípcio — o Kush da Bíblia) é uma região de estepes e desertos com cerca de 22.000 milhas quadradas, e tinha um papel importante nos tempos antigos. Hoje o norte faz parte do Sudão e o sul da R.A.U..

O Nilo percorre uma paisagem de desertos com rochedos de granito e arenito. A população de Núbios e Bérberes fala uma língua própria e vive em pequenas aldeias de uma agricultura primitiva ou, em estado de nomadismo, cria carneiros, cabras e camelos. Da velha barragem de Assuã saem em barcações, fazendo o percurso até Khartum, a capital do Sudão. De bordo, descortina-se a vista agreste do alto vale do Nilo, com uma centena



de sítios arqueológicos, às vezes somente parcialmente explorados - pinturas rupestres pré-históricas, túmulos, templos, fortificações, igrejas e mesquitas - que dentro de poucos anos serão tragados pelas águas. A ilha de Filae, situada entre Shellal e Wadi Halfa, entre a velha barragem e a nova em construção, com o famoso santuário da grande deusa Isis, da época greco-romana, já hoje fica submersa cinco meses por ano. Quando o primeiro estágio da nova represa fôr completado em 1965, ilha e templo desaparecerão debaixo d'água.

Em ritmo febril, somente retardado pela falta de verbas, prossegue o trabalho de levantamento arqueológico, patrocinado pela UNESCO. Trata-se de explorar e possivelmente salvar o máximo no curto prazo ainda disponível. Na margem ocidental do Nilo, cerca de 44 quilômetros ao norte de Wadi Halfa, encontra-se o monumento talvez mais importante: o grande templo rupestre de Abu Simbel, obra do faraó Ramsés II, cerca 1250 A.C..

Ao nascer o dia, os raios do sol penetram pela porta estreita, iluminando o santuário principal, através de 55 metros de pórtico, salas e galerias cortadas na montanha de arenito, transformando os recintos sombrios "de repente num templo iluminado com todo esplendor" (Weigall).

A fachada esculpida da falésia rochosa é conhecida por inúmeras reproduções: quatro estátuas colossais, de 20 metros de altura e representando Ramsés II sentado, duas em cada lado da entrada, que esta encimada pela estátua do deus-sol com cabeça de falcão: Rê Harakhte. A fachada mede 33 metros de altura e 38 de largura. Entre os pés e ao lado dos quatro colossos encontram-se estátuas menores, representando membros da família real.

Um terraço largo, adornado de imagens do rei e de divindades, é banhado pelas águas do Nilo.

A entrada estreita abre-se para um átrio, de 17 por 16 metros. Oito pilasstras, com grandes estátuas de dez metros de altura, representando Osiris, Senhor dos Mortos, o dividem em três naves. Abutres sagrados - encarnação de deusas e símbolos da proteção materna - estão pintados no teto na nave central, ladeados por constelações de estrelas.

As paredes estão decoradas por relevos, à esquerda (sul) o rei diante de diversas divindades, à direita (norte) cenas de batalha das guerras hititas. De cada lado abrem-se quatro aposentos para as naves laterais, e em frente segue o que nos templos ao ar livre seria o "hipostilo" colossal, aqui um salão com quatro colunas somente. Três entradas abrem-se para um vestibulo, que dá acesso a três aposentos. O do meio, o mais importante, é o santuário. As estátuas das quatro divindades, às quais era consagrado o templo, estão esculpidas na parede trazeira e cada manha recebem os primeiros raios do sol:

Ptah, Amon, Ramsés II e Rê Harakhte. Ptah era Senhor de Memphis, é representado trajando as vestes colantes de

monje. O destino triunfal de Memphis fez dele o criador do mundo e um dos protetores da realeza.

Amon era originalmente uma divindade obscura das artes — depois, com a ascensão de Tebas, sua cidade, ganhou prestígio fabuloso que somente apagou com a tomada de Tebas pelos Assírios (664 A.C.).

Rê Harakhte era uma divindade solar composta, que na época do Novo Império era ligada à esfinge e ao falcão divino Horus. E' representado aqui com cabeça de falcão e o disco solar.

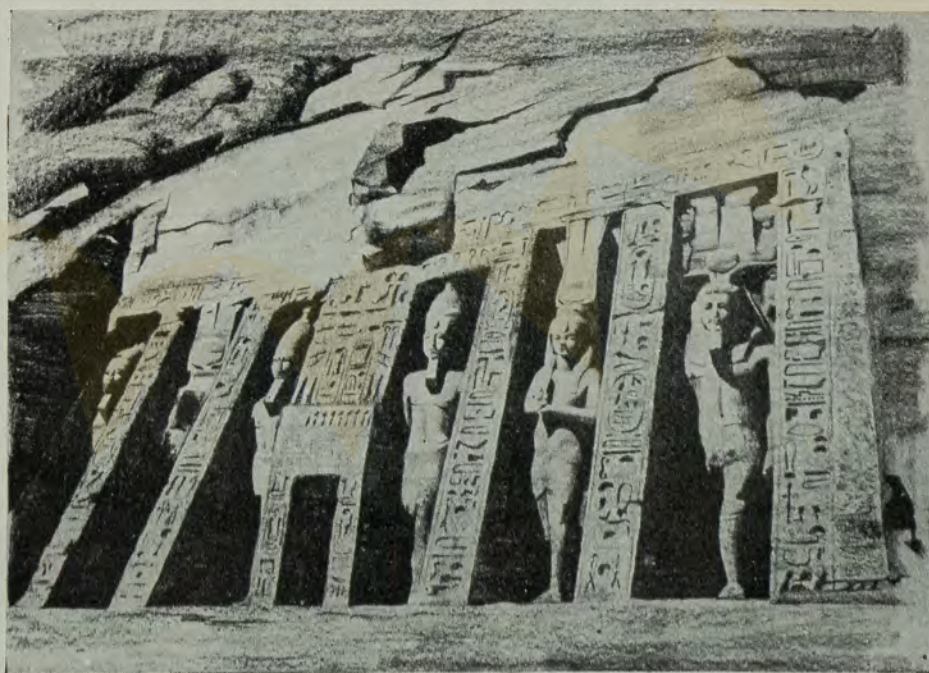
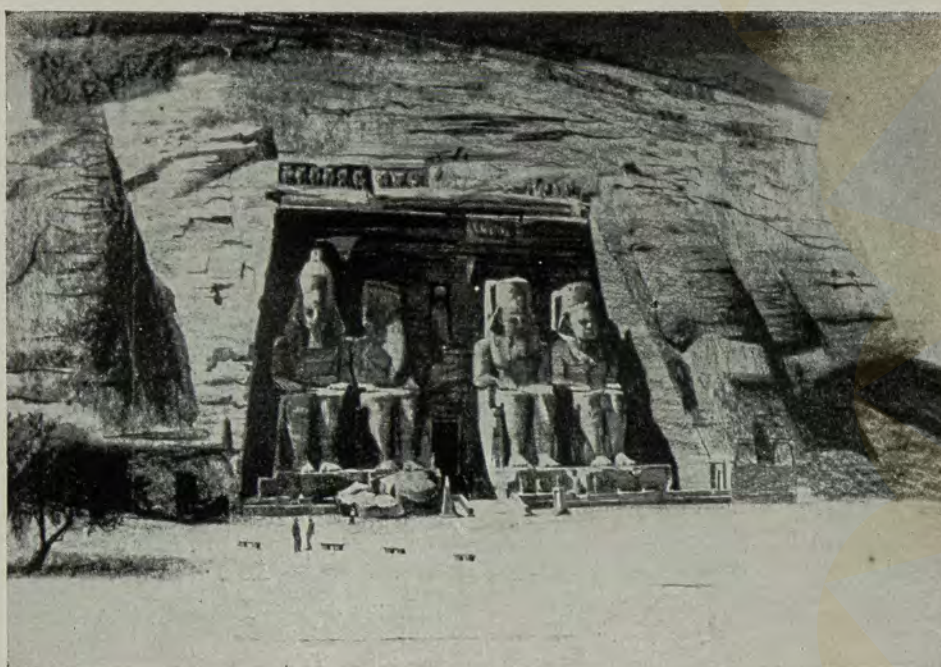
Como faraó, Ramsés tinha prerrogativas divinas, assim - antes de mais nada - este templo era uma homenagem ao próprio soberano.

No centro do santuário encontra-se a plataforma de pedra, que antigamente ostentava o barco, consagrado ao sol divino.

O tempo foi benévolo para este monumento.

É verdade que o segundo colosso da fachada ruiu, o quarto perdeu a barba ritual e, como o terceiro, a coroa. O friso de pavianos adoradores do sol, que encima o "pylon", está parcialmente destruído.

O interior, porém, não sofreu danos maiores, e o primeiro colosso da fachada está praticamente intacto e mostra - como a maioria das estátuas menores e relevos - o trabalho surpreendentemente cuidadoso dos escultores.



O templo de Abu Simbel é um exemplo típico do estilo do Novo Império. A fachada mostra o amor de Ramsés II a estátuas colossais - e seu orgulho igualmente monumental. O clássico "pylon", que também em Abu Simbel forma o fundo da fachada, é esmagado pelos quatro colossos. Mil anos antes de Ramsés, no apogeu artístico do Egito, esta mania do grandioso teria sido considerada como bárbara.

Abu Simbel, porém, é um dos monumentos mais bem preservados da renascença das artes na época dos Ramessidas, do Novo Império, e como tal de valor inestimável.

Da colônia, que antigamente existia neste lugar, resta outro templo rupestre, também obra de Ramsés II, dedicado à Nefertari, esposa divinizada do faraó, e à deusa Hathor - regente do céu, alma viva das árvores, mãe de Horus como Isis, vaca sagrada, ama dos reis do Egito, Senhora Dourada.

Seis colossos de pé guardam a entrada deste templo menor, lavrado no arenito vivo como o outro.

Há 3.200 anos estas obras testemunham a grandeza do país do Nilo. Consagradas aos deuses guardiães do bem-estar do Egito, eram construídas para a eternidade. Hoje outra obra, com os mesmos fins, ameaça destruí-las, pois o arenito, pedra mole, se dissolve quando imerso por muito tempo nas águas.

Para o templo de Hathor parece que não haverá esperanças. As águas do Nilo dissolverão o santuário de Nefertari e da Senhora Dourada. O grande templo de Abu Simbel parecia destinado ao mesmo fim.

Arqueólogos de todas nações fizeram apelos à ONU para salvá-lo. Sob o patrocínio da UNESCO foram estudados vários planos, para proteger o templo por uma cúpula ou por um dique. Os

projetos eram realizáveis, porém de difícil manutenção - e o templo ficaria esmagado pelas obras modernas de proteção.

O projeto finalmente adotado é o do arqueólogo italiano Piero Gazzola. Imaginado ousadamente, oferece uma solução perfeita do problema.

O templo inteiro será destacado da montanha e levantado acima do futuro nível da água. Primeiro será removida a rocha acima do monumento, cheia de fendas. Depois serão cavados poços e túneis em torno e em baixo do templo, que serão cheios de concreto armado. Desta forma será construída pouco a pouco uma imensa caixa de concreto bastante forte para suportar e proteger a massa enorme do templo. O peso total desta caixa é estimado em 300.000 toneladas - provavelmente o objeto mais pesado já levantado pelo homem.

350 grandes macacos hidráulicos, controlados eletronicamente para funcionarem em coordenação absoluta, levantarão depois essa massa enorme, milímetro por milímetro. Cerca, cada 25 centímetros, pilares de concreto substituirão os macacos e depois de 30 meses o monumento estará a salvo, novamente na altura do nível das águas - e depois de um trajeto de cerca de 60 metros.

Seguirão os trabalhos de acabamento, a reconstrução do topo da montanha e da plataforma, e a remoção da parte frontal da caixa de concreto, devolvendo ao monumento o seu aspecto original.

E outra vez as estátuas de Ramsés contemplarão o Nilo, e os primeiros raios do sol iluminarão o santuário. E Abu Simbel será mais do que um monumento de Ramsés II, de 3.200 anos atrás - será um monumento da cooperação científica do nosso mundo tão dividido.



"Esse nosso mundo da natureza é muito importante: dirigido pelo pai do amor? Deus! Quando amanhece, o galo canta.

Deus na terra, e homens de boa Paz".

Não... Não é nenhum poema em que o literato procura a voz do povo, para tirar a essência que faz da poesia moderna de Mario ou Oswald de Andrade o que temos de mais autêntico. É apenas a legenda do último quadro que ganhei de Tio Quincas.

A frase é uma síntese do quadro. Composição cheia de encanto em que o talento e a sensibilidade do artista de Franca se revela, mais do que nunca, de fineza extraordinária.

Da mesma forma que nos fala sobre a importância de um mundo dirigido pelo Pai do Amor, ele nos transmite, em linguagem plástica, esse mesmo tema com todo o característico do presépio, que o espírito popular vai buscar nas obras da renascença e na beleza coincidente desta com aquela.

É costume o artista erudito apanhar na alma popular o tema para a sua obra; é essa a forma mais válida de expressão de todas as grandes épocas da história da arte. Há, porém, ocasiões em que o artista popular vai buscar, nas soluções eruditas das mais altas, a inspiração para as suas telas. Eis-nos, então, diante de um Leonardo da Vinci, inspirando um fazedor de ex-voto que está longe de saber da origem de sua fonte inspiradora.

Quando Tio Quincas desenvolve um tema no qual coloca elementos eruditos, nunca deixa de revelar de modo insofismável as qualidades inatas que possui. Não se limita a colocar as figuras pintadas desta ou daquela maneira, apenas tendo em vista uma harmonia de colorido chapeada tão a gosto do artista primitivo. Poderíamos dizer isso de um Silva ou mesmo de um Souza, essa dupla que constitui o que temos de melhor em pintura popular brasileira. Tio Quincas é um pintor extremamente fino. Suas cores são trabalhadas de maneira a conseguir uma transparência baseada em meios tons de terra, dados pelo lápis e isso feito com grande maestria. Esse material é pobre e ingrato. Por isso mesmo é de notar o valor e a sensibilidade de Tio Quincas, conseguindo arrancar do pobre lapis efeitos dos mais sutis. É a sua técnica. Sua e exclusiva. Sem a pretensão de grandes efeitos, ele se preocupa em transmitir as suas estórias através de uma linguagem própria, absorvendo tudo o que existe de plástico. Quando, porém, acha que ainda não chegou a transmitir o seu pensamento, recorre à legenda e o faz com a mesma felicidade, dando-nos, através desses deliciosos poematos, a idéia mais completa de seu racoconto.



Nesta sala de júri a colocação dos móveis é típica dos trabalhos de Tio Quincas. Sua perspectiva deslocada do eixo central não obedece a nenhum ponto de fuga preciso. O pintor diferencia as figuras pelas roupas.

Peca de grande interesse esta em que se vê uma porca dando de mamar aos leitões enquanto o homem chega à casa. Há uma história nesta composição. Não achando possível interpretá-la apenas com recursos plásticos, o pintor recorre à legenda.



Como no caso de todo o primitivo, nem sempre suas figuras se "comportam" como seria de seu desejo. Há ocasiões em que estão deitadas em lugar de estarem de pé como seria de se esperar. Isso, porém, somente dá aos seus quadros maior beleza, pois o plano de trabalho se transforma, não somente no elemento pitórico-anedótico, como também passa a ser uma forma abstrata que influi no todo da composição como elemento plástico. Nesses casos, por mais evidentes que sejam os aspectos anedóticos, há sempre o caráter de pureza geométrica, fruto de uma sensibilidade natural e inevitavelmente presente.

Não obstante essa sua preocupação instintiva, a procura do realismo é evidente em Tio Quincas, como o é em todo o artista primitivo, sendo que não se trata de um realismo ideal baseado em pesquisas requintadas (isso caberia ao artista erudito), mas de um realismo verista e direto que se torna esplêndido quando resultante da pureza advinda da falta de possibilidades técnicas.

Minucioso ao extremo, Tio Quincas trata de seu colorido com um carinho digno de um grande profissional. Não deixa nenhum canto de seus quadros por terminar e não nos parece ter preocupação com o tempo que levará para realizar o seu trabalho. O tratamento em pequenos traços é o elemento que emprega mais frequentemente para dar ou tirar distância de suas formas. Usa também um instrumento com o qual raspa o papel dando assim ao colorido o valor desejado. Outras ocasiões há em que Tio Quincas trata de uma figura com a minúcia de um chinês antigo. Cinzas finíssimas saem desses momentos. E o modelado, aveludado e fino, não cai no desenho duro, resultante dessa técnica, quando mal entendida.

As peças, as mais características de Tio Quincas, são as que faz com a intenção de contar a história do trajeto de uma boiada ou de um grupo de boiadeiros. Há um sentido cinematográfico, um ar de lanterna mágica, que dá a seus quadros o sabor diferente dos de um Silva ou Souza, gente de primeira ordem na pintura popular do Brasil a que Tio Quincas se une agora.

A descoberta de Tio Quincas deve-se a Marina de Andrade Marconi, a quem se deve também o maravilhoso espetáculo das Cavalhadas de Franca, que até agora nos enchem a alma desse colorido medieval cheio de tradição e beleza. Marina, nossa companheira da Comissão Paulista de Folclore, é um dos elementos de maior valor que conhecemos. O espírito com que trabalha, visa a pesquisa, o estudo, a divulgação do nosso folclore. Foi assim que encontrou Tio Quincas, a mais recente descoberta das artes plásticas folclóricas do Brasil.



FESTA DE SÃO JOÃO — Neste quadro observam-se elementos essenciais nos ambientes típicos de nossas fazendas: Ali está o mastro, a cruz com a escada e a lança, o fogueteiro fazendo o seu trabalho, o violeiro, a fogueira, tudo num sentido plástico e detalhista dos mais notáveis. A figura do pintor aparece na porta da casa e tem um sentido de retrato.



Esta composição, continuação de outra (2) também revela as preocupações do artista pelo detalhe. O riacho desenhando o contorno como que emoldurando os outros elementos. Carro de boi, casa típica com duas janelas, uma porta e um mundo totalmente extraído da imaginação do artista.

Este é um detalhe de trabalho do artista da Franca. No quadro, um aspecto típico de despedida. Todos os componentes de uma caravana prepararam-se para deixar a fazenda. O tipo de cerca é característica, os moirões que se encontram no segundo plano também são muito usados nos sítios. Há figuras de um encanto único. Um cavalo que empina tem sobre si um homem "perfeitamente" vestido. Os arreios e outros objetos, tudo é baseado num realismo sadio, próprio dos primitivos.



CONCURSO INTERNACIONAL PARA O CARTAZ DA VII BIENAL DE SÃO PAULO

A VII Bienal de São Paulo, exposição internacional de artes plásticas, arquitetura, artes plásticas de teatro, livros e artes gráficas, promove um concurso para a escolha do cartaz respectivo, do qual poderão participar concorrentes de todos países.

REGULAMENTO

Art. 1 — Os concorrentes deverão fazer chegar à Secretaria da Bienal, até o dia 15 de janeiro de 1963, seus projetos assinados com pseudônimo e acompanhados de envelope, contendo o nome por extenso, nacionalidade e endereço.

Art. 2 — O espaço útil para a impressão do cartaz é de 93 x 63 cm. São admitidas, no máximo, duas cores além do branco. Os projetos devem conter obrigatoriamente por inteiro, os seguintes dizeres:

"VII BIENAL DE SÃO PAULO — setembro a dezembro de 1963 — PARQUE IBIRAPUERA — SÃO PAULO — BRASIL".

(O algarismo VII pode ser também em arábico).

Ao pé do cartaz que fôr escolhido, ou onde o artista indicar, acrescentar-se-ão os seguintes dizeres:

"SOB O PATROCÍNIO DA PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO — (Lei n. 4818 de 21-11-1955)".

Art. 3 — Ficam instituídos os seguintes prêmios:

1º prêmio — importância em cruzeiros correspondente a 1.000 dólares (Dotação do Ministério de Relações Exteriores: US\$ 500; dotação da Bienal de São Paulo: US\$ 500) para o projeto que será reproduzido.

2º prêmio — Grande Medalha de Ouro.

3º prêmio — Pequena Medalha de Ouro.

4º prêmio — Medalha de Prata.

Art. 4 — O concurso será julgado por uma comissão composta de cinco membros, dos quais três brasileiros e dois estrangeiros, escolhidos pela Diretoria Executiva da Bienal, entre pessoas de reconhecida capacidade artística e técnica.

Art. 5 — As decisões da comissão julgadora são irre-

vogáveis, cabendo-lhe inclusive, a faculdade de não outorgar os prêmios estabelecidos no caso de entender que nenhum projeto é satisfatório. A comissão poderá ainda reduzir proporcionalmente na reprodução, se julgar conveniente, o tamanho do cartaz.

Art. 6 — A comissão julgadora, além de atribuir os prêmios estabelecidos, escolherá mais seis projetos, totalizando assim dez trabalhos, que serão expostos no recinto da VII Bienal de São Paulo, durante a realização do certame.

Art. 7 — Não havendo indicação contrária dos concorrentes, os projetos ficarão à disposição da Bienal, após a realização do concurso para serem usados em exposições itinerantes no Brasil e no exterior.

Art. 8 — Os trabalhos que forem classificados nos dez primeiros lugares, tornar-se-ão de exclusiva propriedade da Bienal.

Art. 9 — Os projetos chegados após o encerramento do concurso não poderão

dê-lo participar e serão devolvidos aos seus autores.

Art. 10 — A Bienal não se responsabiliza por eventuais danos, perdas e extravios do correio.

Recomendação para a entrega dos projetos:

Os projetos deverão ser enviados para o seguinte endereço:

BIENAL DE SÃO PAULO
a / c. CONCURSO PARA
CARTAZ

CAIXA POSTAL 7832
SÃO PAULO — BRASIL
ou entregues à Secretaria da Bienal, no Parque Ibirapuera, Pavilhão Armando de Arruda Pereira.

Para os projetos procedentes do exterior, a Bienal de São Paulo recomenda sejam eles enviados pelo correio aéreo, registrado.

Os concorrentes que desejarem a devolução dos projetos, deverão marcar no exterior do envelope, ao lado do pseudônimo: "A SER DEVOLVIDO". A devolução será feita pelo correio simples, registrado.

São Paulo, 2 de maio de 1962

**Francisco Matarazzo Sobr.
Presidente**

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO / Estatutos Sociais

CAPITULO I

DA DENOMINAÇÃO, SEDE E DURAÇÃO

Art. 1 A FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, reger-se-á pelos presentes Estatutos e, nos casos omissos, pelas leis em vigor.

Art. 2 A FUNDAÇÃO tem sua sede e seu domicílio jurídico na Capital de São Paulo.

Art. 3 O prazo de duração da FUNDAÇÃO é indeterminado.

CAPITULO II

DOS FINS

Art. 4 A FUNDAÇÃO, entidade de natureza cultural, sem fins lucrativos, políticos ou religiosos, tem por finalidade o estímulo às artes, em geral, especialmente a arte contemporânea mediante exposições bienais, de caráter internacional, a serem realizadas na Cidade de São Paulo, sob a denominação de "BIENAL DE SÃO PAULO", com a participação de artistas nacionais e delegações es-

trangeiras, bem como a realização de outras manifestações do mesmo gênero.

Único Para a realização de seus fins, poderá celebrar a FUNDAÇÃO, convênios ou acordos, com a União, o Estado de São Paulo e a Prefeitura Municipal de São Paulo, ou com outros Estados e Municípios do País, bem como com governos estrangeiros, entidades nacionais ou estrangeiras.

CAPITULO III

DA ADMINISTRAÇÃO

Art. 5 São órgãos da Administração:

- a) Diretoria Executiva;
- b) Conselho Consultivo;
- c) Conselho Fiscal.

Art. 6 Os Membros da Administração exercerão seus cargos sem remuneração. Único Fica vedado aos membros de qualquer órgão da Administração, exercer ao mesmo tempo, cumulativamente, mais de um cargo da FUNDAÇÃO.

CAPITULO IV

DA DIRETORIA EXECUTIVA

Art. 7 A Diretoria Executiva é constituída de sete (7) Membros, sendo um Presidente, um Vice-Presidente, um Secretário, um Tesoureiro e três Diretores, sendo que estes três cargos de Diretores serão reservados para provimento por servidores indicados pelo Governo da União, do Estado de São Paulo e da Prefeitura Municipal de São Paulo.

Único O representante do Governo Federal em face do caráter internacional do certame, deverá ser o Chefe do Departamento Cultural e de Informações do Ministério das Relações Exteriores.

Art. 8 O mandato da Diretoria Executiva será de seis (6) anos.

§ 1º Para o primeiro mandato, a Diretoria será escolhida no ato da instituição, salvo os cargos de Diretores que serão preenchidos por indicação dos Poderes Públicos. § 2º Para os mandatos seguintes, será escolhida, por

meio de votação, em reunião conjunta da Diretoria e do Conselho Consultivo, presidida pelo Presidente da primeira, excetuados sempre os Membros indicados pelos Poderes Públicos.

§ 3º Quando a renovação da Diretoria Executiva coincidir com a realização de uma Bienal, prorrogar-se-á o seu mandato até após o encerramento da Bienal.

Art. 9 Compete à Diretoria Executiva:

- a) exercer a administração da FUNDAÇÃO, visando a realização e seus fins, promovendo as medidas concernentes ao seu regime financeiro e zelando pela guarda e conservação de seu patrimônio;
- b) elaborar e fazer executar o regulamento interno da FUNDAÇÃO, submetendo-o previamente à apreciação do Conselho Consultivo;
- c) promover a celebração dos convênios e acordos previstos no Parágrafo Único do Artigo quarto;
- d) solicitar da União, através do Ministério das Re-

lações Exteriores, do Estado de São Paulo e do Município da Capital, a indicação dos representantes referidos no artigo 7.º e seu parágrafo único;

- e) elaborar anualmente o balanço geral da FUNDAÇÃO, as contas e o relatório de suas atividades, apresentando-os à apreciação e aprovação do Conselho Fiscal;
- f) exercer outras funções que lhe forem atribuídas pelo regulamento interno;
- g) constituir comissões para a realização de suas atividades;
- h) decidir sobre a extinção da FUNDAÇÃO, com a aprovação do Conselho Consultivo;
- i) apresentar, após a aprovação do Conselho Fiscal, à Curadoria das Fundações, o balanço e o relatório das atividades da FUNDAÇÃO.

Art. 10 Compete ao Presidente:

- a) a supervisão administrativa da FUNDAÇÃO;
- b) representar a FUNDAÇÃO em juízo ou fora dele, podendo constituir procuradores;
- c) elaborar o plano básico Bienal das atividades da FUNDAÇÃO, com a aprovação prévia da Diretoria Executiva e exercer a supervisão da sua execução;
- d) nomear, contratar e demitir empregados, fixando-lhes as respectivas remunerações em função do orçamento e do regulamento interno;
- e) convocar e presidir as reuniões do Conselho Consultivo.

Art. 11 Competirá ao Vice-Presidente colaborar com o Presidente nos seus encargos e substituí-lo em seus impedimentos; ao Secretário a orientação dos serviços da Secretaria da FUNDAÇÃO; ao Tesoureiro, a orientação das atividades financeiras.

Único A Diretoria designará os substitutos dos Diretores, Secretários e Tesoureiros, nos casos de seus impedimentos temporários ou definitivos.

Art. 12 Os demais Diretores terão funções específicas que lhes forem atribuídas pela Diretoria.

CAPITULO V

DO CONSELHO CONSULTIVO

Art. 13 O Conselho Consultivo, cujo mandato é de 6

(seis) anos, é constituído até de 25 (vinte e cinco) membros, residentes no País, escolhidos inicialmente no ato institucional, parcial ou totalmente e, em seguida, quando fôr o caso, pelo próprio Conselho, em reunião conjunta com a Diretoria Executiva.

Único No caso de impedimento definitivo ou temporário do Conselheiro, o próprio Conselho designará substituto que na primeira hipótese exercerá o cargo até o fim do mandato.

Art. 14 Quando a renovação do mandato do Conselho coincidir com a realização de uma Bienal, prorrogar-se-á o mandato até 60 (sessenta) dias após o encerramento da Bienal.

Art. 15 Compete ao Conselho Consultivo:

- a) em reunião conjunta com a Diretoria Executiva eleger seus membros e os daquela no fim dos mandatos, estabelecidos nestes Estatutos;
- b) manifestar-se a respeito do Regulamento Interno da FUNDAÇÃO, elaborado pela Diretoria Executiva;
- c) colaborar com a Diretoria Executiva e na elaboração dos planos de trabalho da FUNDAÇÃO;
- d) designar substitutos no caso de impedimento definitivo ou temporário de Membros do Conselho;
- e) exercer outras atribuições previstas no Regulamento Interno;
- f) aprovar a extinção da FUNDAÇÃO.

Art. 16 As reuniões do Conselho serão convocadas pelo Presidente ou pelo Presidente da Diretoria Executiva, ou por um terço de seus componentes, devendo contar, na primeira convocação, com a metade, pelo menos, de seus Membros, mas, em segunda convocação, serão realizadas com qualquer número, no mesmo dia.

Único Os Membros do Conselho Consultivo não residentes na Capital de São Paulo, terão a faculdade de constituir procuradores, entre os próprios conselheiros, para representá-los nas reuniões.

Art. 17 Os Membros do Conselho, que, por ventura, participarem das reuniões da Diretoria, ficam impedidos de votar nas reuniões em que se discutir matérias atinentes às suas atividades.

CAPITULO VI

DO CONSELHO FISCAL

Art. 18 O Conselho Fiscal será constituído de três (3) membros efetivos e três (3) suplentes, escolhidos por meio de votação em reunião conjunta da Diretoria Executiva e do Conselho Consultivo entre elementos estranhos a esses dois últimos órgãos.

Art. 19 Caberá ao Conselho Fiscal aprovar o Balanço, Contas e Relatório anuais, elaborados pela Diretoria Executiva, em reunião anualmente convocada pelo Presidente da Diretoria Executiva, dentro dos três primeiros meses de cada ano.

CAPITULO VII

DO PATRIMÔNIO

Art. 20 Constituirão patrimônio da FUNDAÇÃO, os bens dotados pela Instituidora, no ato da instituição da FUNDAÇÃO e os que posteriormente forem dotados com o mesmo fim.

CAPITULO VIII

DA RECEITA

Art. 21 Constituirá a receita da FUNDAÇÃO:

- a) Subvenções, auxílios, doações ou legados que lhe forem concedidos pelos Poderes Públicos ou por pessoas físicas ou jurídicas de Direito Privado;
- b) as rendas do patrimônio e das suas próprias atividades.

CAPITULO IX

DO REGIME FINANCEIRO

Art. 22 O exercício financeiro coincidirá com o ano civil, levantando-se o Balanço Geral, no dia 31 de dezembro.

Art. 23 O planejamento das atividades da FUNDAÇÃO, limitar-se-á, estritamente aos recursos financeiros, disponíveis e previstos.

CAPITULO X

DA REFORMA DOS ESTATUTOS

Art. 24 Os presentes Estatutos poderão ser reformados em reunião conjunta da Diretoria Executiva e do Conselho Consultivo e presentes a maioria de seus Membros.

CAPITULO XI

DAS DISPOSIÇÕES GERAIS E TRANSITÓRIAS

Art. 25 Dentro de 60 (sessenta) dias, a Diretoria Executiva elaborará o Regulamento Interno da FUNDAÇÃO, submetendo-o à apreciação do Conselho Consultivo.

Art. 26 A FUNDAÇÃO extinguir-se-á nos casos previstos em lei.

Art. 27 No caso de extinção da FUNDAÇÃO, o patrimônio será transferido à entidade nacional congênere, oficial ou particular, por decisão da Diretoria e com aprovação do Conselho Consultivo.

Art. 28 Os Membros da FUNDAÇÃO não respondem subsidiariamente pelas obrigações contraídas pela Entidade.

Art. 29 Os Membros da primeira Diretoria Executiva e do primeiro Conselho Consultivo serão escolhidos no ato institutivo da FUNDAÇÃO, com exceção dos representantes oficiais que serão indicados pelas Autoridades competentes.

Art. 30 A FUNDAÇÃO estabelecerá convênios, com entidade que exerça atividade museológica, para depósito dos quadros de seu acervo, visando a sua difusão e conservação.

Art. 31 Providenciará a FUNDAÇÃO a transferência de subvenções a favor da Bienal e que, atualmente, estejam, sendo recebidas por entidades congêneres.

VII BIENAL DE SÃO PAULO — Regulamento

CAPÍTULO I

Denominação e Finalidades

Art. 1 A VII Bienal de São Paulo, exposição internacional de arte organizada e dirigida pela Fundação Bienal de São Paulo, realizar-se-á de setembro à dezembro de 1963, destinando-se a reunir trabalhos representativos da arte moderna.

Art. 2 O programa da VII Bienal compreenderá:

- Exposição de Artes Plásticas
- Exposição de Artes Plásticas do Teatro
- Concurso de Escolas de Arquitetura
- Exposição do Livro e das Artes Gráficas

-- e quaisquer outras manifestações artísticas que a Bienal resolva promover.

CAPÍTULO II

Exposição de Artes Plásticas

Art. 3 A Exposição de Artes Plásticas (pintura, escultura, gravura e desenho) compor-se-á de:

- a) representação brasileira;
- b) representação estrangeira;
- c) salas especiais;
- d) salas "hors concours".

Art. 4 Para participar da representação brasileira, deverá o artista, além de submeter-se às decisões da Comissão de Seleção, cumprir as seguintes formalidades:

- a) provar ser brasileiro ou residir no país há dois anos, no mínimo, no momento da inscrição;
- b) apresentar à Secretaria da Bienal, até o dia 15 de abril de 1963, ficha individual de inscrição, declarando o número de obras a serem apresentadas e recebendo papeletas correspondentes aos trabalhos inscritos, as quais deverão ser preenchidas e devolvidas por ocasião da sua entrega;
- c) as inscrições poderão ser feitas pelo correio, em carta registrada, valendo a data do carimbo;
- d) fazer chegar até o dia 2 de maio de 1963, à sede da Bienal, os trabalhos inscritos, em perfeito estado de conservação, convenientemente apresentados para serem expostos (pintura com moldura, desenhos e gravuras com moldura e vidro), mencionando na papeleta, a cada um deles relativa, se a obra concorre ou não aos prêmios de aquisição, se está ou não à venda, devendo em caso afirmativo estipular o preço. As declarações consignadas nas papeletas não poderão, por nenhum motivo, ser posteriormente modificadas;
- e) todas as despesas de embalagem, transporte tanto na entrega quanto na devolução dos trabalhos, correm por conta do expositor. A Bienal encarregar-se-á da embalagem para a devolução das obras;
- f) os trabalhos expostos deverão ser retirados da sede da Bienal até 30 dias após o encerramento da mostra. Se os artistas o

desejarem, a Secretaria da Bienal providenciará a devolução dos trabalhos pertencentes aos expositores que não residam em São Paulo, com frete a pagar. A Bienal não se responsabilizará pelos trabalhos não procurados no prazo assinalado, nem pelos que se extraviarem em trânsito;

- g) são considerados candidatos aos prêmios regulamentares nacionais todos os expositores vivos, a menos que não tenham feito declaração contrária no ato da inscrição ou que tenham obtido o prêmio correspondente na última Bienal. Esta última restrição não se aplica aos prêmios de aquisição que venham a ser instituídos;
- h) a montagem dos trabalhos da seção nacional fica a cargo exclusivo da Secretaria da Bienal.

Art. 5 São as seguintes as limitações estabelecidas para a apresentação de trabalhos, à representação brasileira:

- a) Pintura e Escultura — até cinco (5) obras;
- b) Desenho e Gravura — até oito (8) obras.

Parágrafo único Só serão aceitos trabalhos que não tenham sido apresentados em exposições públicas.

Art. 6 A assinatura da ficha de inscrição obriga o artista à observância de todas as disposições deste Regulamento e das decisões da Bienal, inclusive no que se refere à colocação dos trabalhos no recinto da exposição.

Art. 7 Os trabalhos inscritos serão submetidos ao julgamento de uma Comissão de Seleção, composta de cinco membros, todos eleitos pelos artistas inscritos e que tiveram trabalho aceito em, pelo menos, uma das Bienais anteriores. Ao fazer sua inscrição, o artista com direito a voto, indicará cinco nomes elegíveis para a Comissão de Seleção, em ficha adequada que lhe será fornecida pela Secretaria da Bienal.

Parágrafo primeiro Em caso de eleição de artistas que se tenham inscritos à Bienal, serão estes consultados se desejam participar do Juri ou da Bienal. No caso de participação no júri, seus quadros serão considerados "hors concours", depois de julgados pelo júri de seleção.

Parágrafo segundo Nos casos de vaga, renúncia ou impedimento será convocado para o júri, sucessivamente, o mais votado.

Art. 8 As decisões da Comissão de Seleção são irrecorribéis, sendo vedado aos artistas, em qualquer caso, retirar os trabalhos aceitos, antes do encerramento da exposição.

Art. 9 A Bienal, embora tomando todas as precauções necessárias, não se responsabiliza pelos trabalhos apresentados, contra riscos de incêndio, furto ou qualquer outro dano que venham a sofrer, sendo faculdade do artista segurar por conta própria as obras.

Art. 10 A representação estrangeira será constituída pelas exposições dos países convidados e por exposições que a Bienal solicitar.

Parágrafo único Cada país é responsável por sua seleção.

Art. 11 O Governo de cada país participante nomeará um Comissário, que será o único e exclusivo responsável perante a Bienal e ao qual compete:

- a) enviar à Secretaria da Bienal, até o dia 31 de maio de 1963, as fichas de inscrição dos componentes do conjunto a ser exposto, suas notas biográficas, uma seleção de fotografias (para documentação dos Arquivos Históricos e para divulgação de propaganda) das obras que serão expostas e um breve prefácio à seção respectiva, para fins de publicação no catálogo geral do certame;
- b) tomar, de acordo com a Secretaria da Bienal, as providências necessárias à realização técnica da exposição;
- c) fornecer à Secretaria da Bienal, até 15 dias antes do encerramento da exposição, instruções relativas ao embarque das obras.

Art. 12 Normas gerais para as representações estrangeiras:

- a) os trabalhos deverão chegar aos portos de Santos, Rio de Janeiro ou à Estação Aérea de São Paulo até o dia 10 de julho, a fim de haver tempo suficiente para as operações alfandegárias;
- b) os trabalhos devem estar convenientemente condicionados para serem expostos (pinturas com moldura, desenhos e gravuras com moldura e vidro). Quaisquer despesas decorrentes do condicionamento dos trabalhos, feitas após a sua chegada, será por conta do país expositor;

c) no caso de uma exposição exigir instalações especiais, deverão ser estipulados acordos preliminares com a Secretaria da Bienal, correndo as despesas suplementares por conta do país expositor;

d) a montagem das exposições estrangeiras ficará a cargo dos respectivos comissários, ou, na ausência destes, da Secretaria da Bienal;

e) se as obras, após o encerramento da exposição, não forem devolvidas diretamente ao país de origem, a Bienal não assume responsabilidade durante o tempo em que as mesmas permanecerem no Brasil, salvo acordo específico;

f) os acordos preliminares, no que se refere ao transporte e casos não previstos neste Regulamento, deverão ser estipulados entre o Comissário e a Secretaria da Bienal. Compreendem-se nas hipóteses da letra deste artigo os casos de uma exposição ser apresentada em outro local, após o encerramento da Bienal, e os de não reembarque pelo porto de entrada ou pelo mesmo meio por que chegaram;

g) se não forem respeitadas as datas indicadas nos artigos 11 letras "a" e "c" e 12 letras "a", a Bienal não assume responsabilidade pelas omissões que possam ocorrer.

Art. 13 A Bienal não assume responsabilidade de eventuais danos sofridos pelos trabalhos enviados, ficando a seu cargo somente as despesas de transporte do local de chegada no país, até o recinto da Bienal e vice-versa, e da desembalagem e reembalagem das obras.

Art. 14 As salas especiais e "hors concours", a que se referem as letras "c" e "d" do art. 3, destinam-se a documentar as atividades artísticas de importância histórica ou atual, no país ou no exterior.

Art. 15 São os seguintes os prêmios instituídos para a Exposição de Artes Plásticas:

- a) "Prêmio Prefeitura de S. Paulo", a artista nacional ou estrangeira, inscrita em qualquer categoria, e que obtenha, pelo menos, 9/10 dos votos do Júri Internacional. Este prêmio é de Cr\$ 2.000.000,00 (dois milhões de cruzeiros), constituído das seguintes contribuições:

- Prefeitura Municipal de São Paulo Cr\$ 400.000,00
- Fundação Bienal de São Paulo Cr\$ 1.600.000,00;
- b) dotação da Prefeitura Municipal de São Paulo:
 - Cr\$ 200.000,00 ao melhor pintor estrangeiro;
 - Cr\$ 200.000,00 ao melhor pintor nacional;
 - Cr\$ 200.000,00 ao melhor escultor estrangeiro;
 - Cr\$ 200.000,00 ao melhor escultor nacional;
 - Cr\$ 200.000,00 ao melhor gravador estrangeiro;
 - Cr\$ 200.000,00 ao melhor gravador nacional;
 - Cr\$ 200.000,00 ao melhor desenhista estrangeiro;
 - Cr\$ 200.000,00 ao melhor desenhista nacional.
- Dotação da Fundação da Bienal de São Paulo:
 - Cr\$ 400.000,00 ao melhor pintor estrangeiro;
 - Cr\$ 400.000,00 ao melhor pintor nacional;
 - Cr\$ 400.000,00 ao melhor escultor estrangeiro;
 - Cr\$ 400.000,00 ao melhor escultor nacional;
 - Cr\$ 400.000,00 ao melhor gravador estrangeiro;
 - Cr\$ 400.000,00 ao melhor gravador nacional;
 - Cr\$ 400.000,00 ao melhor desenhista estrangeiro;
 - Cr\$ 400.000,00 ao melhor desenhista nacional.

Parágrafo único As obras distinguidas com o prêmio de aquisição deverão, em qualquer caso, integrar o acervo de instituições culturais e de fins não lucrativos.

Art. 16 A atribuição dos prêmios é de competência do Juri Internacional, constituído, no mínimo de nove membros, especialmente convidados pela Diretoria Executiva da Bienal entre estrangeiros e nacionais, estes limitados a dois elementos a serem indicados entre os cinco nomes mais votados pelos artistas nacionais, para membros da Comissão de Seleção.

Parágrafo único Não há incompatibilidade entre as funções de Comissário e membros do Juri Internacional, sempre que se trate de elemento de reconhecida competência artística e crítica, dependendo em todos os casos a decisão do parecer da Diretoria Executiva da Bienal.

Art. 17 As decisões do Juri Internacional são irrecorribéis, sendo-lhe facultado sub-

dividir ou deixar de conferir prêmios e conceder distinções honoríficas.

CAPÍTULO III

Exposição de Artes Plásticas do Teatro

Art. 18 O programa da Exposição de Artes Plásticas do Teatro compreenderá as seções de Arquitetura, Cenografia, Indumentária e Técnica Teatral.

Art. 19 A Exposição de Artes Plásticas do Teatro constituir-se-á de:

- a) salas para as delegações oficiais dos países participantes;
- b) salas especiais dedicadas a obras de artistas estrangeiros, expressamente convidados e que serão considerados "hors concours";
- c) salas para a representação de artistas ou movimentos de arte brasileiros, ou dedicadas a temas específicos expressamente propostos pela Bienal.

Art. 20 A parte de Arquitetura constará especialmente de desenhos, fotografias ou maquetas de casas de espetáculos construídas ou em construção, ressaltando-se os Teatros e Auditórios mais recentes (entre os quais os de Televisão), os Teatros Universitários e as reformas de Teatro.

Art. 21 A parte de Cenografia e Indumentária constará especialmente de "croquis" originais, gravuras, quadros (e, eventualmente, maquetes) e trajes originais, sendo admitidas somente as obras já realizadas.

Art. 22 A parte de Técnica Teatral constará especialmente de desenhos de máquinas teatrais, aparelhos, fotografias, projetos de palcos, estudos de acústica e iluminação, televisão etc.

Art. 23 A Secretaria da Bienal comunicará, oportunamente, a cada país, a especificação da área que lhe for atribuída.

Art. 24 A Bienal solicitará especialmente dos países participantes a colaboração para as exposições didáticas em cada setor.

Art. 25 As representações estrangeiras cuidarão de enviar à Secretaria da Bienal, até o dia 30 de maio de 1963, as fichas de inscrição da delegação, os nomes dos artistas participantes e suas notas biográficas, uma seleção de fotografias (para documentação dos Arquivos Históricos e para divulgação de propaganda) das obras que serão

expostas e um breve prefácio (100 x 150 palavras) à seção respectiva, para fins de publicação no catálogo geral do certame.

Parágrafo único No caso de uma exposição exigir instalações especiais, deverão ser estipulados acordos preliminares com a Secretaria da Bienal, correndo as despesas suplementares por conta do país expositor.

Art. 26 A participação dos artistas nacionais ou estrangeiros residentes no Brasil no mínimo há dois anos será solicitada pela Bienal, que estudará, com os interessados, as obras que melhor possam representá-los.

Os expositores deverão cumprir as seguintes formalidades:

- a) remeter as obras, até o dia 10 de julho de 1963, à sede da Bienal, que só responderá pelas despesas de embalagem e reembolso;
- b) as obras deverão estar, ao chegarem à sede da Bienal, em perfeito estado e convenientemente apresentadas, não cabendo à Bienal quaisquer responsabilidades por eventuais danos sofridos no transporte ou no período da exposição, sendo facultado aos interessados segurá-las, por conta própria;
- c) fazer acompanhar cada obra de uma via da ficha de inscrições, devendo uma segunda via ser remetida à Secretaria da Bienal, até 31 de maio de 1963.

Parágrafo único É admitida a participação espontânea de artistas nacionais ou estrangeiros, residentes no Brasil no mínimo há dois anos, os quais deverão fazer chegar à Secretaria da Bienal, até o dia 15 de abril de 1963, sua inscrição, reservando-se a Diretoria Executiva da Bienal o direito de expor ou não o material enviado, que deverá ser entregue, na sede da Bienal, até o dia 31 de maio de 1963.

Art. 27 O material estrangeiro para a exposição deverá chegar aos portos de Santos, Rio de Janeiro ou à Estação Aérea de São Paulo, até o dia 10 de julho, a fim de haver tempo suficiente para as operações alfandegárias.

Art. 28 São instituídos prêmios e distinções honoríficas para artistas nacionais e estrangeiros, de acordo com especificação que se divulgará até 2 de maio de 1963.

Art. 29 Para a concessão dos prêmios e distinções, constituir-se-á um Juri especial, convidado pela Diretoria Executiva da Bienal, do qual

participarão também representantes oficiais das delegações estrangeiras.

O número de membros a integrarem este Juri fica a critério da Diretoria Executiva da Bienal.

Art. 30 As decisões do Juri são irrecorribéis, sendo-lhe facultado subdividir ou deixar de conferir prêmios e distinções honoríficas.

CAPÍTULO IV

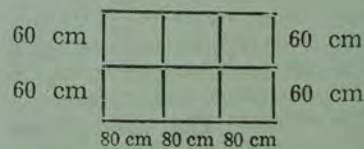
Concurso de Escolas de Arquitetura

Art. 31 É o seguinte o tema para o Concurso de Escolas de Arquitetura:

Projetar a instalação industrial completa de uma fábrica, cujo funcionamento ocupe no mínimo quinhentos operários. Deverão ser representadas todas as fases da linha de produção. Também deverão ser resolvidas as necessidades complementares, como administração, assistência médica, social, etc. A solução deverá ser justificada e decidida para terreno existente e indústria de interesse localizada em cada país de onde procede o trabalho.

Art. 32 Poderão participar do presente Concurso escolas de arquitetura de todos os países, oficialmente reconhecidas, que obedeçam às seguintes condições:

- a) apresentar trabalho sobre o tema indicado, cujo autor ou autores sejam alunos. A seleção do projeto pela escola deverá ser feita por voto comum de estudantes e professores;
- b) cada escola poderá dispor, para apresentação de seu trabalho, de três painéis de 2,40 m de largura por 1,20 m de altura. O trabalho — em branco e preto ou colorido — deverá ser enviado já montado em chapas (papelão, metal, compensado leve ou material equivalente) de 80 cm de largura por 60 cm de altura cada uma, podendo assim atingir um máximo de dezotoito (18) chapas:



Todo e qualquer texto explicativo deverá integrar o material aplicado nas chapas, sendo admitidas legendas em português, espanhol, francês ou inglês. A primeira chapa 60 x 80 à esquerda, em

cima do painel, conterá o nome da escola e do país de origem.

Art. 33 A fim de participarem do Concurso, as escolas deverão remeter à Secretaria da Bienal, até o dia 15 de abril de 1963, suas fichas de inscrição e identidade. A segunda via dessas fichas acompanhará as obras a serem enviadas à sede da Bienal até o dia 10 de julho de 1963. Os nomes dos autores dos trabalhos selecionados deverão ser comunicados à Secretaria da Bienal até o dia 31 de maio de 1963. A remessa fora dos prazos acarretará a exclusão dos concorrentes.

Art. 34 A Bienal responsabiliza-se, apenas, pelas despesas de desembalagem dos trabalhos, ficando a remessa a cargo da escola participante. Após a realização da Bienal, o material exposto passará à propriedade do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que poderá utilizá-lo em publicações documentais e na organização de exposições itinerantes no país e no exterior.

Art. 35 Ficam instituídos os seguintes prêmios em dinheiro para o Concurso de Escuelas de Arquitetura:

- Prêmio Governador do Estado de São Paulo Cr\$ 600.000,00;
- Prêmio Prefeito de São Paulo Cr\$ 300.000,00.

Parágrafo único Aos vencedores (cada participante da equipe) e à escola a que pertençam, será conferido um diploma.

Art. 36 O Juri de Premiação será constituído por cinco arquitetos, sendo dois indicados pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil e três pela Diretoria Executiva da Bienal, devendo ser seus nomes divulgados até o dia 2 de maio de 1963.

Art. 37 O Juri poderá abster-se de conferir os prêmios, mas não poderá subdividi-los ou juntá-los.

Art. 38 As decisões do Juri serão fundamentadas e delas não caberá recurso.

Art. 39 Pela assinatura da ficha de inscrição, ficam os participantes sujeitos à observância deste Regulamento.

CAPÍTULO V

Exposição do Livro e das Artes Gráficas

Art. 40 A Exposição do Livro e das Artes Gráficas reunirá as obras representativas de

produção industrial livreira, nacional e estrangeira, atendendo especialmente aos seguintes aspectos: apresentação gráfica, capas, ilustrações, desenhos, paginação, encadernação e outros elementos técnicos.

Art. 41 A exposição compor-se-á de:

- a) representação brasileira, com obras produzidas no período de 1º de julho de 1961 a 30 de junho de 1963;
- b) a representação estrangeira, com obras produzidas nos anos de 1961 e 1962.

Art. 42 Poderão ser inscritos livros de todas as categorias, sempre que não ofendam a moral pública, sendo excluídas publicações de caráter meramente administrativo, quais relatórios, boletins, etc.

Parágrafo único As obras completas ou em coleção de um ou mais autores, mesmo iniciadas antes de 1961, serão admitidas na exposição se concluídas até 30 de junho de 1963.

Art. 43 Para participar da representação brasileira, as firmas expositoras deverão cumprir as seguintes formalidades:

- a) fazer chegar suas inscrições à sede da Câmara Brasileira do Livro, à av. Ipiranga, 1267-7º andar - São Paulo, até o dia 15 de abril de 1963;
- b) as obras deverão ser enviadas à sede da Bienal até o dia 2 de julho de 1963, acompanhadas da segunda via do recibo de inscrição, fornecido pela Câmara Brasileira do Livro;
- c) as despesas de transporte das obras correrão por conta da firma expositora;
- d) o material destinado a exposição deverá estar em perfeito estado e acompanhado de fichas, de 7 cm de altura por 10,5 cm de largura, que relacionem as obras apresentadas.

As fichas devem conter as seguintes informações:

- nome da obra
- autoria
- data de publicação
- casa editora;
- e) a ficha de inscrição deverá ser legivelmente preenchida e não serão aceitas inscrições condicionais;

f) as obras aceitas, em caso algum, poderão ser retiradas antes do encerramento da exposição;

g) as obras devem ser retiradas até 30 dias após o encerramento da Bienal;

h) as despesas decorrentes da devolução das obras, não retiradas pelos responsáveis no prazo estabelecido, ficarão a cargo dos expositores.

Art. 44 As obras inscritas de firmas nacionais serão objeto de uma seleção a ser feita por uma comissão assim constituída:

dois membros designados pela Diretoria Executiva da Bienal e três membros indicados pela Câmara Brasileira do Livro.

Art. 45 Normas gerais para a representação estrangeira:

- a) as obras que integram a representação estrangeira serão selecionadas por entidades oficiais dos países participantes;
- b) as obras enviadas por intermédio de entidades oficiais não serão sujeitas à seleção da comissão;
- c) as exposições enviadas oficialmente pelos países participantes poderão totalizar 1 até 150 títulos;
- d) as inscrições de representações estrangeiras deverão chegar à Secretaria da Bienal até 31 de maio de 1963;
- e) as obras deverão chegar aos portos de Santos, Rio de Janeiro ou à Estação Aérea de São Paulo, até o dia 10 de julho de 1963.

Art. 46 Serão concedidos prêmios honoríficos aos expositores nacionais e estrangeiros.

Art. 47 Os livros nacionais expostos deverão ser doados pelos expositores à biblioteca da Bienal de São Paulo.

Art. 48 Os prêmios acima referidos serão outorgados por uma comissão de Premiação composta de dois membros indicados pela câmara Brasileira do Livro e três membros de indicação da Diretoria Executiva da Bienal, que poderá também convidar representantes estrangeiros para integrarem essa comissão.

Art. 49 A simples assinatura das fichas de inscrição implica na estrita observância deste regulamento e na concordância com as decisões das Comissões de Seleção e de Premiação.

CAPÍTULO VI

Disposições Gerais

Art. 50 O pagamento dos prêmios em dinheiro será feito com deduções das taxas legais vigentes.

Art. 51 Haverá na VII Bienal uma seção de vendas das obras expostas, cobrada a comissão de 15% sobre o líquido das aquisições. A lista dos preços, rubricada pela Secretaria, será acessível ao público. Vigorarão para as vendas as seguintes normas:

- a) no ato da aquisição, o comprador deverá depositar 50% do preço da obra. No caso de o comprador não retirar a obra adquirida até 30 dias depois do encerramento da Exposição, completando o pagamento relativo, o depósito ficará em favor do artista, deduzido os 15% de comissão da Bienal;
- b) as aquisições feitas diretamente com o artista ou com o proprietário da obra, deverão ser imediatamente comunicadas à Seção de Vendas da Bienal;
- c) o expositor não poderá retirar da venda a obra já declarada como tal, nem modificar o seu preço;
- d) se o adquirente o desejar, a Secretaria da Bienal poderá encarregar-se do despacho das obras adquiridas, correndo as despesas por conta do comprador;
- e) os preços das obras da representação estrangeira deverão ser declarados em dólares;
- f) entende-se que os preços declarados compreendem o acondicionamento das obras (molduras, vidros, etc.);
- g) as obras vendidas só serão entregues depois de o adquirente ter pago a totalidade do preço estabelecido, e após o encerramento da exposição.

Art. 52 Durante a desembalagem das obras, só serão admitidas no recinto da Bienal as pessoas encarregadas dos trabalhos.

Art. 53 Os casos omissos serão resolvidos pela Diretoria Executiva da Bienal de São Paulo.

São Paulo, 12 de abril de 1962

Francisco Matarazzo Sobr.
Presidente

Imagens Budistas

Considerando que a escultura japonesa se tem desenvolvido conjuntamente ao progresso das imagens budistas, não se pode apreciar a arte escultural japonesa, nem conceptualmente nem esteticamente, sem mencioná-las. Tão pouco, se pode compreender sua história sem o conhecimento das esculturas budistas.

Há diferentes categorias de esculturas budistas, mas, podem ser elas classificadas convenientemente nas quatro espécies seguintes: 1 — imagens budistas, 2 — imagens Bosatsu (Bodhisattva), 3 — imagens Deva e 4 — imagens de Fúria.

1 — O Buda é também conhecido como Nyorai. Supõe-se ser a figura central do budismo. Por exemplo: Shakamuni (Sakyamuni), Rusyanabutsu (Vairocana), Amida (Amitabha), Yakushi (Bhaisajya-guru ou Vaidnurya — Prabhasa) e outros mais. Estas imagens, apresentavam originalmente e via de regra, a figura de um sacerdote com o penteadado muito encarcado, trajando roupa clerical e sem qualquer adorno sobre o corpo. As imagens da seita Mikkyo, apresentavam frequentemente uma coroa e outros adornos sobre o corpo, os quais, todavia, constituíam exceção.

2 — Bosatsu ou Bodhisattvas são aqueles que ajudam os Budas. Por exemplo: Avalokitesvara, Mitoku (Maiteya), Monju (Manjusri), Fugen (Samantabhadra), Kokuzo (Akasagarbha) e outros. Sua figura diferenciava-se do buda, porque não usa um estilo fixo de penteadado. Este apresentava-se alto, por vezes coberto de chapéu. O traje ostenta uma faixa ondulante e traz o yoraku que é uma variedade de pendente, além de outros ornamentos.

3 — Deva são tipos de imagens celestes atuando como divindades protetoras dos Budas e Bodhisattvas. Por exemplo: Bonten (Brahma), Taishakuten (Tenindra), Bishamonten (Vaisravana), Kichijoten (Mahaori), Kongorikishi (Vajrapani), Kishibojin (Hariti) e outros. Todas essas imagens são divindades protetoras que têm sexos diferentes. Algumas apresentam-se sob a forma de monarcas, homens de armas, homens de grande força, cortesãos e outros.

4 — As imagens de Fúria são a encarnação de Fudomyoo (Acala), Gosanzemyoo (Trailokyavijaya), Aizenmyoo (Raga) e outros de Budas e Bosatsu em expressões de fúria. As outras três divindades encontram-se nas outras seitas do budismo, mas estas imagens de Fúria somente são encontradas na seita de Mikkyo. Não têm formas nem feições fixas, podendo representar qualquer das imagens de Budas, Bosatsu e Deva.

Todas as divindades acima mencionadas, pertencentes às quatro categorias, têm em suas mãos o chamado Mudra, juntamente com outros objetos, os quais, em cada caso, simbolizam seus respectivos atos de medita-

ção, ações e outros maneirismos. O Mudra e o objeto, bem como as expressões faciais apresentadas pelas imagens são altamente reverenciadas na fé budista.

Há também outras imagens de numerosos discípulos de Shakamuni, fundador do budismo, mas não existem regras fixas para sua representação. Em outras palavras, são elas a reprodução de seres humanos, e não de divindades, os quais são mais realísticos, faltando-lhes positivamente, expressões, feições e formas místicas. As feições comuns destas imagens revelam cabeças calvas e roupas ondulantes.

Acessórios de Imagens Budistas

Considerando que as imagens budistas são objetos de adoração e que sua missão primordial consiste em permanecer no interior dos templos e em outros lugares de veneração, devem, invariavelmente, possuir características que atendam às necessidades dos crentes.

Portanto, os princípios fundamentais que orientam a fabricação de imagens budistas preconizam antes de tudo o seu poder de atração bem como a conveniência de mantê-las de pé sobre base firme e contra um fundo apropriado. O mais impressionante detalhe dessas obras é o halo que as adorna, o qual produz a impressão de raios de luz brilhante surgindo da estátua. Às vezes, são adicionados dosséis, o que, todavia, não ocorre sempre.

Embora a origem deste halo tenha sido revelada nos Sutas, não há fórmula de colocação do mesmo na imagem. Os japoneses, nesse particular, criaram seus próprios trabalhos. Estas tendências podem ser vistas já no período Asuka, imediatamente depois da introdução do budismo neste país. As decorações de fundo eram simples no início, mas como as imagens budistas constituíam objetos de adoração e veneração, propenderam a aumentar sua dignidade e impressão, até que finalmente converteram-se em pura arte decorativa. Embora estes halos e dosséis apresentassem características diferenciais, o primor artístico com que foram executados alcançou o seu auge durante o Período Heian.

Estritamente falando, existiam duas espécies de halos para as imagens budistas, a primeira colocada atrás da cabeça e a outra atrás do corpo. O halo situado atrás da cabeça consistia originalmente de uma simples placa redonda, que, com o correr do tempo e com o desenvolvimento da técnica, passou a ser ornada com múltiplos desenhos de flamejantes esferas preciosas, chamadas, flores e figuras como anjos, adornando sua superfície. Desde a antiguidade eram usadas flores de loto nos halos circulares. Em figuras sedentárias, estes halos eram duplicados, sendo o menor sobreposto pelo maior. Na

maioria das figuras de pé os halos cobrem, de forma alongada, toda a sua extensão. Estas são, segundo consta, as variedades principais dos halos, mas, com o transcurso do tempo, outros tipos foram criados para acrescentar maior esplendor e atração às imagens. Entre estas novas variedades havia um halo em forma de bote que tomará as pétalas de lotos como modelo.

Uma das interessantes variações do trabalho em halo consiste em esculpir nele, criaturas semelhantes a anjos, com suas roupas graciosas agitando-se para fora da borda numa simetria ondulante. Esta expressão rítmica foi criada por Jocho, tendo atingido o seu auge durante a parte final do Período Heian. Estes halos, ao contrário das próprias imagens, não eram feitos do mesmo material, sendo cobertos de uma grande quantidade de folhas de ouro e apresentando um colorido deslumbrante com o fim de realçar as estátuas que acompanhavam. Estes objetos de adoração eram produzidos também com o propósito de cativar os adeptos budistas, os quais sentiam-se seduzidos por estas reproduções insinuativas do outro mundo, cujo aspecto resplandecente e brilhante surgia ante seus próprios olhos.

Em resumo, a magnífica suntuosidade alcançada nas decorações do halo das imagens budistas poderia ser interpretada como expressão do esforço realizado pelos escultores para ressaltar a simplicidade das próprias imagens, cujos adornos eram muito restritos.

O segundo em importância dos acessórios das imagens budistas é o estrado ou pedestal. Há várias espécies de estrado mas o mais representativo é o estrado sobre o loto. É desnecessário dizer-se que o loto é conhecido por sua pureza, coincidindo, simbolicamente com a doutrina budista. Por esta razão, a flor em questão está intimamente ligada a esta religião. O mais simples dos estrados sobre o loto é composto de uma base, cuja forma é variável, sobre a qual é colocada uma plataforma cercada de pétalas de loto, algo semelhantes a escamas. O mais reverenciado e o mais categorizado destes estrados é construído em nove camadas, desde a base até a plataforma mais elevada, entre as quais encontram-se decorações variadas.

Os pedestais não se desenvolveram da mesma forma que os halos, porque eram parte integrante da escultura, possuindo estreitas relações orgânicas entre si na história da escultura budista.

Uma palavra sobre a escultura japonesa será, aqui, acrescida, para a melhor compreensão da sua história. Desde os primeiros tempos da escultura budista japonesa, e até mesmo no Período Asuka, os escultores eram chamados de "butsushi", cuja tradução livre significa "artesão budista". Estes "butsushi" eram leigos, incluindo-se neles quaisquer pessoas que ga-

nhavam a subsistência na fabricação de artigos para fins budistas. Mas, no Período Heian, o costume da época fez com que estes escultores se tornassem sacerdotes para poder continuar exercendo sua profissão. No curso do tempo estes "butsushi" tornaram-se empregados regulares dos vários templos, e suas posições tornaram-se mais estáveis, habilitando-os a produzir trabalhos de maior valor artístico. Deste modo, a maioria das esculturas no Japão passou a ser produzida por estes "butsushi", os quais, gozavam de proteção integral por parte dos templos budistas. Os "butsushi" sobreviveram até o Período Edo, acabando por desaparecer na Era Meiji.

Imagens Shintoístas

Originalmente, o shintoísmo, que é a fé nativa deste país, não possuía objetos de adoração, mas após a implantação do budismo no Japão, no sexto século, a nova religião passou a exercer uma considerável influência sobre a antiga fé, através da nova ideologia espiritual conhecida como Honchisuijaku, segundo a qual as deidades budistas haviam se transformado em deuses shintoístas. Consequentemente, os shintoístas adotaram, no decurso do tempo, formas concretas em seus objetos de adoração.

De acordo com o arquivo mais antigo, esta tendência de adotar imagens, apareceu no começo do Período Heian. Por esta razão, as imagens apresentavam-se quase que totalmente influenciadas pelo budismo. Contudo, como o shintoísmo não estabelecia rigorosas restrições na fabricação de imagens de adoração, as suas figuras, na maioria dos casos, constituíam reproduções de seres humanos mundanos, em contraste às imagens superhuma-

nas do budismo. As imagens shintoístas eram em sua maioria estátuas sedentárias com uma nítida distinção de sexos, ao contrário das budistas, nas quais o sexo não podia ser percebido.

A mais antiga das imagens shintoístas até hoje conservada é a estátua de madeira de um Deus no Templo Matsuo, a qual, em tamanho natural, veste as roupas da época.

A técnica de esculpir é exatamente idêntica àquela que prevaleceu entre os escultores budistas, na qual as curvas são caracterizadas pelo suave acabamento ondeante. Ao se julgar por este detalhe e por outras estátuas remanescentes, o estilo dos escultores shintoístas consistia em reproduzir invariavelmente deidades vestidas com roupas da época. Assim como as obras primas foram produzidas pelos escultores budistas durante os Períodos Kamakura e Muromachi, também os escultores shintoístas evidenciaram-se simultaneamente, realizando muitos dos seus melhores trabalhos nesses dois períodos, após o que passaram gradativamente à obscuridade.

Embora a escultura shintoísta, em comparação à budista, constituísse uma escola de menor importância, existem, ainda, certas características que emanam de suas obras. Em suma, as esculturas shintoístas são singularmente **ingênuas e simples**, ostentam uma expressão melancólica especial e uma postura serena, assemelhando-se bastante ao homem mundano.

Imagens de Bustos

A escultura de bustos no Japão deve sua origem à arte de altos e nobres sacerdotes budistas, praticada logo depois da introdução do budismo nes-

te país, e desde então, tem permanecido intacta, tal como essa religião, nos vários séculos seguintes. Entretanto, as mais antigas das suas obras remanescentes são as do Período Nara, feitas pelo sacerdote Gien (morto em 728 D. C.) do Templo Okadera, pelo sacerdote Gyoshin (morto em 758) do Templo Horyuji, pelo sacerdote Ganjin e por vários outros. Mas até mesmo estes trabalhos não podem evitar as tendências conceptuais, perceptíveis nos desenhos de retratos de sacerdotes budistas e nas esculturas budistas da época. E esta tendência também foi respeitada nas obras produzidas nos períodos que se seguiram. Estas características também foram observadas nos trabalhos da primeira parte do Período Heian, os quais incluíram bustos shintoístas bem como imagens sem sentido religioso. Contudo, a genuína escultura de bustos não foi produzida senão a partir do Período Kamakura (séculos 12, 13 e 14), quando surgiram obras em madeira como Uesugi Shigefusa do Templo Meigetsuin. Eram elas o fruto do renascimento do realismo alcançado simultaneamente pelas expressões artísticas e estéticas. Outra obra notável desse período foi realizada pelo sacerdote Chinso, que era adepto da seita Zen. Este busto é mais realístico do que qualquer outro sobre sacerdotes de Zen, anterior ao Período Kamakura.

Obras deste tipo raramente apareceram durante os anos do Período Edo. No Período Meiji, ou no período contemporâneo, foi introduzido neste país o método Ocidental de esculpir, e a partir de então, quase todos os bustos passaram a ser feitos de acordo com o método importado, e com o emprego de gesso e bronze. Um grande número de estátuas de bronze também foi produzido neste período.

ESCULTURA JAPONÊSA DE PÓS-GUERRA

Na época anterior à última guerra, a moderna escultura japonesa fez progresso lento em comparação a outros ramos de arte. Acostumado a apreciar a simplicidade sugestiva de arte oriental tradicional, o povo japonês não encontrou facilidade em aprender a essência severa da escultura moderna. A derrota do Japão na última conflagração mundial acentuou a posição desvantajosa da escultura. Mesmo quando o povo começou a apreciar pinturas em seus casebres situados no meio dos escombros deixados pela guerra, ninguém sentiu necessidade da escultura. Em primeiro lugar, o fato de ser a escultura uma arte que exige anos de estudo foi um dos fatores principais que impediu aos jovens escultores de desenvolver novas fases. Foi somente depois de 1948 que a escultura mostrou sinais de renascimento, principalmente através dos lentos esforços realizados pelos escultores então existentes. Nessa época, as seções esculturais de grupos artísticos como Nitten, Inten, Shinseisakuha e Nika-kai começaram a apresentar

obras de escultura. Mas infelizmente, as seções esculturais dos grupos citados não gozavam da necessária independência, funcionando vinculadas à seção de Pintura. Em 1949, em atitude de auto-crítica às suas deficiências, os escultores de várias escolas de escultura organizaram a Federação de Escultores Japoneses e inauguraram a primeira exposição no Museu Metropolitano de Arte. Esta primeira exposição de escultura independente de após-guerra é significativa porque instigou a própria consciência e o poder criador dos escultores. A glorificação do liberalismo manifestou-se através de um forte anseio pela cultura estrangeira, do qual resultou a realização de sucessivas exposições de reproduções de mestres alienígenas.

Desde 1951, esta tendência deu expansão a uma avalanche de exposições das obras originais de mestres como Matisse, Picasso, Braque, Reuault e do salão de Mai. Embora dedicadas às pinturas, estas exposições proporcionaram forte impulso aos escultores,

tanto do ponto de vista formativo como do expressivo. Com a estabilização das condições sociais nos primeiros anos da década de 1950, a consciência individual e o estímulo importado superaram o nível de animação anterior à guerra. Desta época em diante, os grupos de arte como Kodo-Bijutsu, Dai-Niki-Kai, Shinju-Kai e outros, estabeleceram gradualmente as suas seções esculturais, que cresceram de importância. Segue-se uma sinopse do desenvolvimento dos grupos esculturais acima mencionados.

O Nitten foi, como sempre, a principal força sustentadora da apatia de após guerra. Oitenta por cento dos artistas associaram-se a esse grupo e apresentaram o que poderíamos chamar de estudos ou croquis, que, todavia, dificilmente poderiam ser considerados como quadros. Contudo, o realismo moderno de mestres de antes da guerra como Asakura Fumio e Kato Ken-sei em escultura e Yamazaki Choun, Sawada Haruhiro e outros em trabalhos na madeira, estabilizaram gradualmente sua destreza, ao passo que

as investigações pessoais de Mizufune Rokushu, Kijima Masao, Engaku Katsuji e outros, muito contribuíram para o renascimento de exposições patrocinadas pelo Governo. Destarte, a tradição profundamente arraigada da escultura japonesa vem sendo transmitida até o presente. A ascensão de jovens escultores é bem evidenciada pelo fato de que em 1952, o artista Asakura Kyoko, de 26 anos, notável por seu estudo da pureza da forma, foi escolhido para membro da comissão do júri do Nitten.

O Inten, juntamente com o Nitten, mantém o realismo conservador de mestres de antes da guerra como Shinkai Takezo, Ishii Tsuruzo, Yamamoto Toyoichi, os quais constituem a força promotora deste grupo de artistas.

Ao contrário dos grupos conservadores acima mencionados, os escultores do Shinseisaku-ha, embora com uma ligeira tendência para o realismo, estão visando descobrir a essência da forma. A vitalidade fresca destes artistas, cuja idade varia de trinta a quarenta anos, é a prova de que há um grupo claramente distinto daqueles patrocinados pelo Governo. "A Estátua do Jovem" (1947) por Kikuchi Kazuo e "O Homem e os Cavalos" (1952) por Sato Churyo são obras representativas deste grupo, enquanto Hongo Shin com sua série "Voz do Mar" é socialista em seus temas. É digno de nota o fato de que Shinseisaku-ha inaugurou uma seção de escul-

tura. Por outro lado, abre-se uma nova perspectiva para o desenvolvimento futuro, nas obras orgânicas das Seções Escultural e Arquitetural apresentadas nas exposições do Shinseisaku-ha.

Devido a uma diferença de opinião quanto à participação ou não no Nitten, o grupo do Nika-kai perdeu a maioria de seus membros de antes da guerra. Mas, com Kasagi Sueo, como sua figura central, a geração moça logrou êxito em acelerar o passo para a escultura abstrata de vanguarda.

Cerca de 1950, até mesmo os escultores começaram a revelar a tendência do Nika-kai de preferir o tamanho gigante nos trabalhos apresentados em exposição. "HARMONIA", impressionante escultura abstrata em pedra, feita por Kasagi Sueo, pesou mais de 2.800 kilos. No mesmo ano chegou ao Japão Isamu Noguchi. Com suas preleções e exposições particulares, Noguchi incitou os círculos artísticos despertando um crescente interesse pela arte abstrata. As obras esculturais do Nika-kai e de outros grupos particulares adotaram unanimemente a nova tendência. Konno Hisashi do Jiyu Bijutsu, Tatehata Kakuzo do Kodo-Bijutsu, Ueki Shigeru do grupo de Arte Moderna e outros são os líderes atuais da escultura abstrata. Por outro lado, surgiu a tendência de usar o espaço na escultura como tema positivo. Nagano Ryugyo do Dai-Niki-Kai introduziu o espaço através de sua teoria de forma abstrata, enquanto Hiroi Tsutomu do grupo de Arte Moderna usou a densidade e estrutu-

ra da escultura em espaço arquitetônico. Teshigawara Sofu engenhosamente combinou o arranjo floral uma das tradicionais artes espaciais no Japão com o espaço escultural. Embora a maior parte de sua interpretação seja sensual, a ele devemos, em escala considerável, a popularização do ponto de vista abstrato. Isolado destes grupos, Kinouchi Yoshi aperfeiçoou seu estilo barroco único. Voltando nossas vistas para as galerias de arte, constatamos que a partir da primeira Exposição de Escultura ao ar livre, realizada em 1950, no Parque Inokashira, a qual revelou a beleza da escultura em recinto aberto, o número das exposições que ampliam o nosso campo formativo de visão tem aumentado acentuadamente. Com relação a esta nova tendência, vimos que estátuas desnudas simbolizando a paz e a felicidade, bem como esculturas ao ar livre destinadas ao embelezamento das cidades, começaram a tomar o lugar das estátuas de bronze, com aspecto marcial existentes antes da guerra. Além disso, graças ao surto de construções, que se observa atualmente, a escultura acabou por superar sua função primitiva e encontrou um novo campo de desenvolvimento na arquitetura, com a qual se funde, tornando-se, uma parte estrutural da mesma. Das galerias às praças, das praças à arquitetura, constatamos que a escultura está avançando tanto no seu conceito como na sua procura.

MATERIAIS USADOS NA ESCULTURA JAPONÊSA

MADEIRA

A madeira utilizada pelos escultores japoneses pertence às seguintes variedades: hinoki, ou cipreste japonês, kusu ou canforeira, kiri, katsura, sakura ou cerejeira, matsu ou pinheiro, keyaki, sugi ou cedro e outras de menor importância. De todas, o kinoki foi a madeira mais empregada, seguida da keyaki, da katsura e da sakura. Este fato se deve principalmente à grande abundância do hinoki neste país e à estima devotada pelo povo japonês a esta árvore considerada sagrada. Deve-se, além disso, acentuar a grande delicadeza alcançada pela escultura japonesa em madeira, fornecedora da maior parte das imagens budistas do país do sol nascente. Dois tipos de esculturas são encontrados no país. O primeiro consiste em uma só peça de madeira em que foi esculpido o motivo. Tais são as esculturas do período Heian, na sua quase totalidade. A partir de então as dimensões agigantadas das imagens passaram a exigir outras técnicas dos escultores: cada um esculpia uma parte ou membro da estátua, depois unidos em um só todo. Tal prática exigia dos escultores a especialização. Nos dois tipos de esculturas o interior da imagem era oco a fim de evitar a ruptura nas peças devido a ação do clima, bem como, para torná-las mais leves e para aproveitamento do espaço interno em que se guardam pequenos ídolos, e os rolos sagrados de sutra.

Este método já era integralmente adotado no período Fujiwara, (séculos X, XI e XII), especialmente por Jocho considerado o maior escultor de todos os tempos. Muitos centros de esculturas floresceram então, devido a estas práticas

ARGILA

O método empregado pelos japoneses na fabricação de imagens de argila, inicialmente, consistia na preparação de formas de madeira sobre as quais era aplicada repetidas vezes a argila plástica até que surgisse a figura do objeto.

Para a feitura de partes mais complicadas como as mãos, primeiramente tecia-se material fibroso para reproduzir-se o contorno das formas estruturais, e no caso dos dedos, arames de cobre eram usados para formar a parte central dos mesmos. Este método era considerado mais ortodoxo, mas, posteriormente, outro método mais econômico foi introduzido, consistindo em primeiro reproduzir-se uma imagem inacabada em madeira e depois revesti-la com argila plástica, reduzindo destarte consideravelmente a quantidade desse material empregado na obra. Ocasionalmente adicionava-se pó de mica à argila a fim de obter um acabamento mais lustroso na superfície. Em ambos os casos eram agregadas cores ou colavam-se panos sobre os quais aplicava-se a laca para completar o trabalho. A escultura

em argila floresceu no Período Nara juntamente com a escultura de laca seca, sendo ambas consideradas as escolas mais assinaladas da época. Entretanto, esta escultura em argila desapareceu completamente depois do Período Heian. As suas obras mais representativas são Shitsukongojin do Templo Todaiji e Shitenno do Templo Kaidan-in.

LACA

A laca é um produto tipicamente originário do Extremo Oriente. Há dois tipos de escultura em laca no Japão. O primeiro é chamado de pano laqueado ou tipo oco de laca seca e o segundo é o tipo de estrutura de madeira, revestida de laca seca. Para a modelagem de imagens ocas em laca seca, primeiramente fabricava-se uma forma inacabada de barro, à qual era colado o pano de cânhamo com laca líquida em camadas sucessivas, até obter-se o perfil desejado. As partes mais delicadas era aplicado o pó de laca ou laca líquida misturada ao pó fino de madeira serrada, e esporadicamente eram tecidos fios metálicos a fim de produzir o efeito desejado. Depois que a imagem era terminada, após a aplicação da laca seca, retirava-se a forma de barro colocando-se outra de madeira em seu lugar a fim de preservá-la.

No caso da estrutura em madeira laqueada, primeiro era esculpido sobre a

madeira o contorno geral da imagem e o pó de laca ou pó de madeira serrada misturado à laca aplicado sobre a superfície áspera até que surgissem os contornos mais realísticos. Em ambos os casos a superfície era dourada com pó de ouro ou pintada nas cores necessárias. Estas esculturas em laca e argila floresceram no Período Heian como as escolas mais notáveis, declinando gradualmente depois do mesmo. Entre as mais representativas das obras primas desta escola, até hoje conservadas, se encontram Shitenno do Templo Tomaji, que é considerada a obra do começo do Período Nara (8.º século); Sacerdote Ganjin (ôco em laca sêca) do Templo Toshodaiji; Kannon (estrutura em madeira laqueada) do Templo Toshodaiji e tantas outras nos Templos Todaiji, Kofukuji, Horyuji e Saidaiji.

METAL

O bronze foi usado amplamente no Japão embora se encontrem muitas obras feitas de ferro. As esculturas em bronze eram freqüentemente chapeadas a ouro. Este método floresceu durante o reino da Imperatriz Suiko (princípio do século 7) mas, após o Período Kamakura, (séculos 12-14), a folha de ouro passou a ser cola-

da com laca para preservar a aparência dourada das esculturas.

O bronze empregado pelos japoneses nesta época consistia em uma liga de cobre e peltre. Os conhecimentos técnicos relativos a essa liga devem ter sido muito avançados, a julgar-se pelo enorme Buda erigido em Nara (752 D.C.), e também pela construção do Grande Buda em Kamakura (1252-55). Mas a produção destes grandes Budas entrou em declínio nas eras seguintes.

Outro metal usado na escultura foi o ferro gusa, cuja técnica prosperou na última parte do Período Heian e na transição para o Período Kamakura.

Segundo afirmam os antigos registros, a prata também foi muito utilizada, aparecendo primeiramente no Período Nara e desenvolvendo-se no mais alto grau durante o Período Heian. No entanto, não existe praticamente nenhuma obra feita desse material que tenha subsistido até a data presente. Acredita-se que as imagens de prata eram, em sua maioria, de dimensões reduzidas.

PEDRA

A pedra foi usada com largueza na China e Coreia como pode ser deduzido do grande número de esculturas de pedra en-

contradas naqueles países. Naturalmente, suas influências teriam sido sentidas no Japão, mas os traços de tais influências são extremamente raros. Isto poderia, principalmente, ser causado pela falta desse material adequado à escultura e pela não acomodação de tal arte às características raciais dos japoneses. Embora muito poucos em número, existem, ainda, vestígios de tal arte em Zuto, Nara e na Prefeitura de Oita, Kyushu. Supõe-se que a mesma teve início no Período Heian, continuando até o Período Kamakura. Os vestígios citados, juntamente com o Nyoirin Kannon do Templo Hotsumisakiji na Prefeitura de Kochi, são os mais representativos da escultura de pedra da época. Contudo, sua técnica e sua amplitude não podem comparar-se ao notável grau de maestria alcançado pela escultura em madeira.

Não obstante, há um aspecto na escultura de pedra que não deve passar despercebido. Trata-se do "komainu" (derivado de cão coreano), que se acha no primeiro plano dos grandes templos shintoístas neste país. Obras primas desse gênero foram produzidas no Período Kamakura e durante um largo espaço de tempo após o mesmo período. As lanternas de pedra que adornam os recintos de templos budistas são outras amostras desse tipo de arte. Os seus melhores trabalhos remontam ao Período Nara.

MUSEUS, EXPOSIÇÕES E GALERIAS

O GRUPO COBRA

Há treze anos se abria na pequena Galerie du Seminaire, em Bruxelas, a primeira exposição do movimento Cobra (Copenhague, Bruxelas e Amsterdão), fundado em 1948 por Asger Jorn, Christian Dotremont, Joseph Noiret, Appel, Constant e Corneille. Tornou-se célebre, mas se dissolveu em 1950 ou 51.

As Exposições Cobra realizavam-se naquelas capitais, bem como em Nova York e Paris. A Galerie Aujourd'hui, que ocupa presentemente o local da Galerie du Seminaire, resolveu reencetar as ditas exposições que naquele período deram nome ou pelo menos popularidade a artistas (além dos já citados) como Raoul Ubac, Svavar Gudnason, Carl Henning e outros.

VII FEIRA DOS ANTIQUARIOS

Vinte e cinco mil visitantes e quarenta expositores deram movimento à VII Feira dos Antiquários, que se realizou em Bruxelas na Galerie Louise. Notaram-se além de móveis raros, porcelanas, faianças, relógios, panóplas e vidros, telas e esculturas de valor imperecível, tais co-

mo "Ariana e Bacho" de Luca Giordano, e "A Descida de Cristo aos Infernos" de Pierre Huys. Houve o concurso de antiquários locais famosos, como os Irmãos Vanderborght, Kitty Rueff, Alex Finck, Mme. Albert Avonds, Calou, Fernand de Nefve, Galerie Leger, Galerie Willems, Charles van Hove, Wouters et Hianne, etc.

O GRUPO DOS VINTE

Realizou-se no Museu de Belas Artes de Bruxelas uma retrospectiva do famigerado Grupo dos Vinte que se constituiu em 1884 e durou até 1893. Alguns nomes: Henri Van de Velde, Vogels, Theo Van Rysselberghe, George Minne, Ensor, Van Gogh, Gauguin, Berthe Morisot, Sisley, Fantin-Latour, Signac, Thorn Prikker e outros. A exposição depois se tornará itinerante.

REABERTURA DO MUSEU DE OSTENDE

O Museu de Belas Artes de Ostende reabriu-se em novo local e com todos os atributos de boas instalações. Já houve duas exposições: a dos pintores contemporâneos de Duesseldorf e uma retros-

pectiva do surrealista Paul Devaux. Aliás, este pintor agora está expondo sua série de telas lúbricas, entre as quais "Le Veilleur" e "Les Demoiselles de Tongres" na Sala da Emulação, em Liege.

MONUMENTO A VAN GOGH

Acaba de ser erigido em Amsterdão o monumento figurativo, algo retórico, de André Schaller, dedicado a Van Gogh. Vem a ser o segundo monumento à memória do grande pintor naquele país: o primeiro foi da autoria de Mendes da Costa (artista de ascendência portuguesa judia). O atual monumento acha-se situado na praça existente atrás do Museu Municipal.

HERBERT FIEDLER

Morreu em Amsterdão, com a idade de 70 anos, quando preparava mais uma exposição no Museu Municipal, o pintor expressionista Herbert Fiedler, de origem alemã, que foi amigo de Beckmann em Berlim. Tornara-se em Amsterdão figura muito conhecida em todas as gerações de artistas. Grande freqüentador de cafés e bares, teve nome e prestígio na década de 30.

PICABIA NO MUSEU DE MARSELHA

O Museu Cantini, em Marselha, apresentou importante retrospectiva de Picabia, com um acervo de 80 telas e inúmeros documentos. Precursor de arte abstrata de 1907, animador do Movimento Dada em Nova York, Barcelona e Paris, foi um dos epígonos do Surrealismo. Disse bem seu amigo Jean Van Heeckeren: "Passou sua vida a destruir-se, o que sempre lhe permitiu renascer de suas cinzas".

FILMES DE PINTORES

Como complemento à grande exposição dedicada ao Objeto no Museu das Artes Decorativas em Paris, foram apresentados filmes cinematográficos realizados por grandes artistas. Desde os de Richter e Man Ray na segunda década do século, até os da autoria mais recente de Visieux, Schoeffler, Vasa rely, etc. Fizeram sucesso "O Circo" de Calder, a "Caligrafia Japonesa" de Alechinsky, a "Genese" de Pillet, a "Cinética" de Vasarely e a "Realidade" de Jacobsen.

A ESCOLA DE PARIS

Conhecemos bem os diversos artistas, franceses ou não, que constituem a chamada Escola de Paris, que não é um movimento técnico nem estético e sim um eventual conglomerado de pintores, gravadores, desenhistas e escultores residentes na capital francesa. Mas desconhecíamos os ambientes onde vivem e trabalham. Isso agora nos foi revelado pelas fotografias de seus lares e estúdios tiradas por Liberman e apresentadas primeiro no Museu de Arte Moderna de Nova York e depois em certames itinerantes. Vemos instantâneos de Braque, George Rouault, Marc Chagall, Van Dongen, etc. Aliás, o fotógrafo Liberman também é pintor; trata-se dum russo de Kiew que estudou em Londres e em Paris, tendo sido aluno de Lhote e de Auguste Perret. As fotografias acham-se reunidas em livro, cujo texto também é de Liberman sob o título "Os Mestres da Arte Contemporânea", editado por Arthaud (não o escritor, o livreiro). Interessante que o fotógrafo Charles Leirens, belga, acaba de fazer o mesmo com a geração velha da Bélgica, surpreendendo na intimidade e no trabalho artistas como Charles Leplae, Oscar Jespers, Paul Maas, Léon Desmet, Paul Delvaux, Magritte, Bertrand e Slabbibek. Publicou as fotografias com o título de "Vinte Retratos de Artistas".

OS FAUVES

A Galeria Charpentier, em Paris, expôs recentemente 150 telas de 18 pintores do Movimento Fauve, do começo do século, tais como Braque, Derain, Dufy, Marquet, Friesz, Matisse, Van Dongen, Signac, Camoin, Manguin, Kirchner e Schmidt-Rottluff. Vem a propósito recomendar aos leitores o livro que Jean Leymarie escreveu sobre o título "Fauvisme". Edições Skira na coleção "O Gosto do Nosso Tempo", na série "As Grandes Revoluções Pictóricas".

O OBJETO

A segunda exposição "Antagonismos" está se realizando no Museu das Artes Decorativas e tem como rubrica O OBJETO. Lembrem-se os leitores, por certo, das controvérsias havidas em polémicas famosas naquele mesmo local há exatamente dois anos e cujos elementos mais ar-

dorosos foram Julien Alvard e François Mathey. A atual exposição baseia-se em dois slogans: "A relação do homem com o objeto não é apenas a posse e o uso", frase de F. Ponge; e "O Objeto também é poético", de Braque. Debate-se o anacronismo dos objetos que nos rodeiam e a necessidade de nova invenção objetiva. Enfim, nova dialética da Forma.

ESCULTURAS DE FREUNDLICH

Sabia-se da existência de duas enormes esculturas abstratas de Otto Freundlich, realizadas em 29 e em 33, respectivamente "Ascensão" e "Composição". Com o desaparecimento trágico do artista, deportado que foi em 1943, era temer que se estragassem e desaparecessem as duas maiores esculturas abstratas de antes da II Grande Guerra. Agora elas surgiram fundidas em bronze na Galeria Claude Bernard. Aliás, "Composição" está instalada no parque do Museu Kroller-Mueller, em Otterlo.

ENTIDADES ERÉCTEIS

Já conhecíamos os "mobili" de Calders e tantos outros. As esculturas desdobráveis de Lygia Clark. Pois bem, agora, após os Objetos Ativos de Wyllis de Castro, temos as Entidades Erecteis, de Pol Bury, que foram expostas na Galeria Iris Clert, em Paris, solenemente inauguradas pelo barão Jaspar, embaixador belga na capital francesa. Pol Bury desinteressou-se por completo do jogo das formas e das cores, para dar a sua atenção ao movimento. E o fez de modo engenhoso. Trata-se de superfícies ortogonais ericadas de hastes moles e hirtas que se tornam vibrantes e movediças. Mas de maneira quase imperceptível, como se fôsse o caso duma ilusão de óptica, mas que na verdade significa uma animação autônoma. As ditas superfícies entreabrem-se emitindo também esferas. Um passo à frente na cinética artística.

HOMENAGEM A MARCOUSSIS

A Galeria Kriegel está apresentando uma exposição denominada Homenagem a Marcoussis, o artista amigo de Elouard, morador no Bateau Lavoir ao tempo de Picasso, que lhe roubou a companhia, e íntimo naquela época do começo do século de Guillaume Apollinaire,

Eternit

acompanha
a arquitetura
moderna



Meios-tubos para coberturas, painéis pré-fabricados, chapas corrugadas para revestimentos, persianas elípticas... alguns dos novos produtos ETERNIT para seu bom gosto. ETERNIT acompanha as últimas tendências da arquitetura moderna porque nenhum outro material oferece tantas possibilidades como o cimento - amianto. Sempre à vanguarda na produção de melhores produtos, ETERNIT também coloca à sua disposição os seus Serviços Técnicos. Engenheiros especializados colaboram e estudam, desde o projeto à execução da montagem, soluções para problemas arquitetônicos, porque ninguém oferece mais do que ETERNIT!

a nova linha ETERNIT
para arquitetura
é moderna, é decorativa,
é funcional e de bom gosto.



Cobertura de Meios Tubos



Revestimentos Corrugados



Paredes de painéis

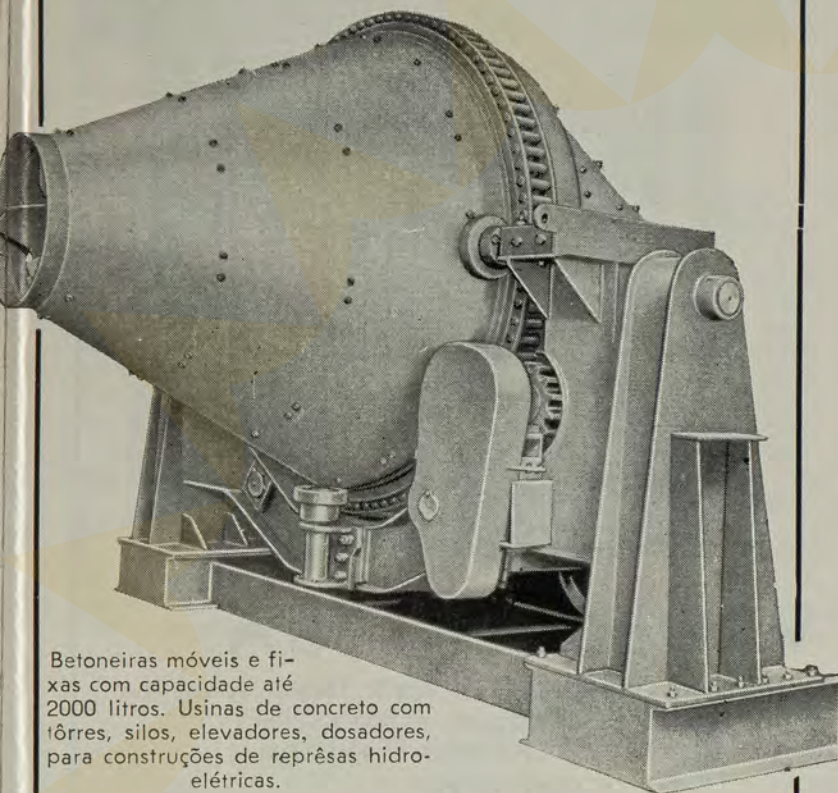
ETERNIT DO BRASIL CIMENTO AMIANTO S.A.

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

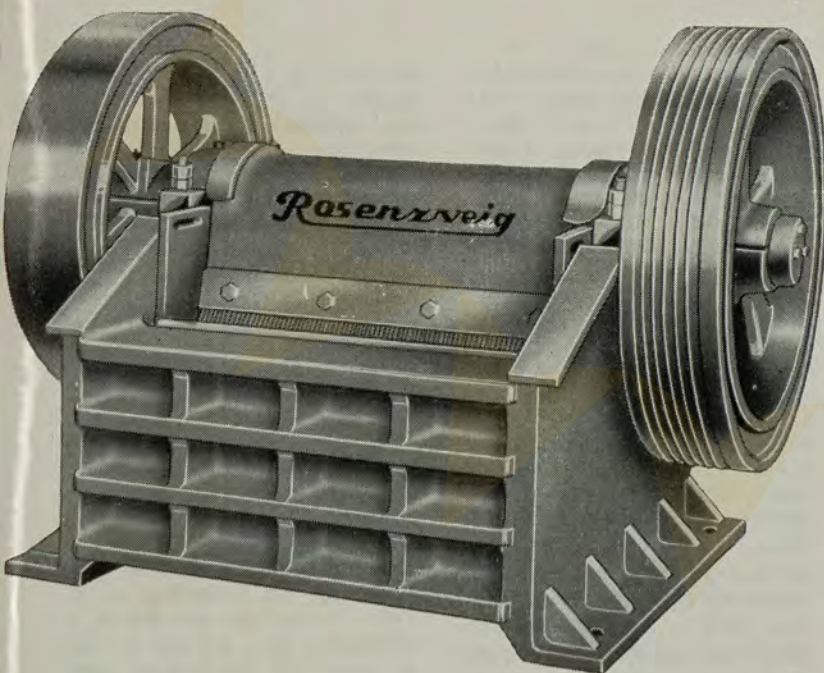
Rosenzweig

S/A MÁQUINAS PARA CONSTRUÇÃO

Máquinas para Construção: Predial, Rodovias, Pontes e Represas - Instalação de Trituração e Separação de Pedras e Minerais - Aparelhos de Levantamento e Transportes de Materiais Marombas a Vácuo - Cortadores - Dosadores - Instalações completas para Cerâmicas



Betoneiras móveis e fixas com capacidade até 2000 litros. Usinas de concreto com torres, silos, elevadores, dosadores, para construções de represas hidroelétricas.



Rebritador de Mandíbulas

Max Jacob e André Salmon. Foi um pré-cubista, conforme prova a tela Retrato de Paul Elouard. O conjunto retrospectivo aliás é pequeno: apenas umas vinte telas de diferentes épocas.

GEORGES BRAQUE CONDECORADO

O presidente do Conselho Municipal de Paris foi pessoalmente à residência de Georges Braque, à rua du Douanier, entregar-lhe a grande medalha de ouro da Cidade de Paris por ocasião do seu octagésimo aniversário.

MANUFATURAS GOBELINS

Sabemos agora que a Manufatura Nacional de Tapetes Gobelins completou em junho trezentos anos de existência. Naquela ocasião, André Malraux, crítico e ministro, inaugurou a Exposição Charles Le Brun e colocou a primeira pedra da nova sede da entidade. Concederam-se prêmios a cartões para tapeçarias, segundo concurso cujos elementos foram expostos em maio. Houve também emissão dum selo com o tema "Luís XIV visitando os Gobelins". Conforme se sabe fundaram os estabelecimentos dois técnicos flamengos, Frans Van den Plancken e Marc de Comans, aos quais Henrique IV outorgou em 1607 cartas de parentes com a condição de ambos porem em atividade oitenta oficinas, das quais sessenta em Paris. Mas os Gobelins propriamente ditos datam de 1662. Foi nesse ano que Colbert comprou não longe da Bièvre, no bairro de São Marcelo, um terreno onde mandou construir edifício apto a reunir as diversas manufaturas de tapetes esparsas pela capital.

EXPOSIÇÕES EM PARIS

Entre as últimas mostras de interesse em Paris, há que destacar a de desenhos e gravuras de Piranese, na Biblioteca Nacional; mais de cem unidades expostas na Galeria Mansart. Depois, houve ainda os seguintes certames: de Kremegne, na Galeria Jacques Chalom; de Ottesen, na Galeria Coard; de Colentianos, na Galeria de França; de Riopelle (aliás esculturas) na Galeria Jacques Dubourg; de Bert de Leeuw, laureado da Primeira Bienal de Paris em 1959, na Galeria Marcelle Dupuis; de Jean Le Moal, na Galeria Roque; de Damian, na Galeria Stadler; de Petlin, na Galeria du Dragon; de Potworowski,

na Galeria Lacloche; de Bellegarde, na Galeria André Schoeller; de Fontené, na Galeria de Varenne; de André Masson, na Galeria Louise Leiris; de Bonfanti, na Galeria Denise René; de Scavino, na Galeria Internacional de Arte Contemporânea; de Louttre, na Galleria Jeanne Bucher; de Lotiron, na Galeria de Paris; de Gorin, na Galeria Hautefeuille; de Paul Revel, na Galeria H. Le Gendre; de Victor Brauner, na Galeria da Margem Direita; de Borodine, na Galeria Berri-Lardy; de Borès, na Galeria Louis Carré; de Sonia Delaunay, na Galerie Denise René; de Poncet, na Galeria Roque; de Lobo, na Galeria Villand & Galanis.

I BIENAL INTERNACIONAL DE TAPEÇARIA

Realiza-se este mês em Lausanne a primeira Bienal Internacional de Tapeçaria, no Museu Cantonal de Belas Artes. Reune obras originais de grande formato que foram tecidas sob a supervisão do artista que fez os cartões. O certame pretende consagrar no plano internacional o lugar que cabe à tapeçaria na época atual, como realização brilhante contemporânea, quer quanto à interpretação decorativa quer quanto a pesquisas puramente formais e cromáticas. Trata-se duma iniciativa do Centro Internacional da Tapeçaria Antiga e Moderna (CITAM) presidida por Jean Lurçat, e visa a reunir imensa documentação sobre a tapeçaria de ontem e de hoje.

A CIDADE INTERNACIONAL DAS ARTES EM PARIS

Está sendo construída em Paris, na margem direita, uma série de edifícios de frente da ilha São Luís, perto da igreja de São Gervásio, entre as ruas da Ponte Luís-Filipe, o cais do Hotel de Ville e a rua des Nonnains d'Hyères. Trata-se da Cidade Internacional das Artes, projeto do arquiteto Victor Tournon, membro do Instituto.

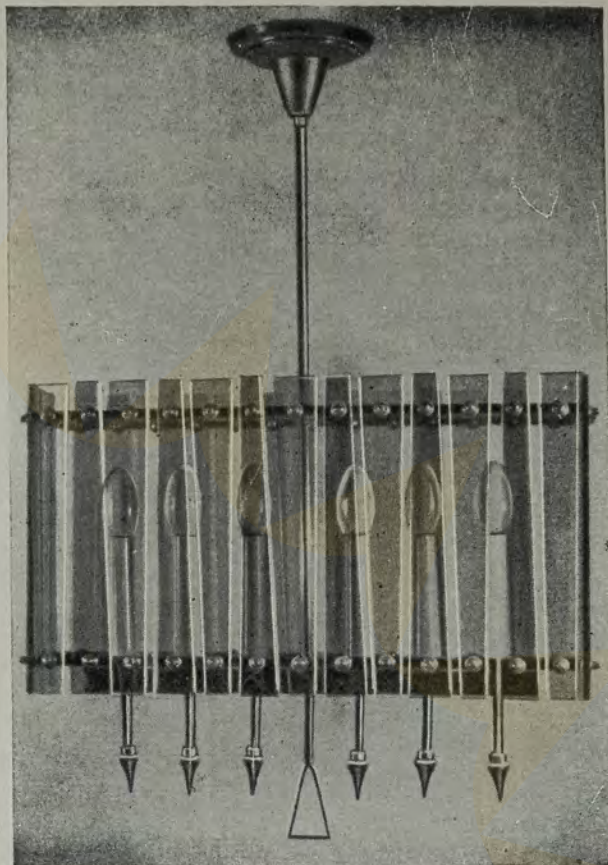
Não será um "compound" arquitetônico tipo Corbusier, terá pelo contrário aspecto tradicional com relação às quadras do velho bairro do Marais. Destina-se a alojar desenhistas, gravuristas, pintores, escultores, músicos, cineastas, etc. O conjunto disporá de 240 "ateliers", cada qual com quarto, sala de banho e conforto moderno. Haverá, em comum, salas para exposições, concertos, conferências, simpósios, cinema.

PRAÇA PÁDUA DIAS, 20 - Fones: 9-0837 - 9-0801

Telegr. "BOROSEN" - Caixa Postal, 4336 - SÃO PAULO

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)

Temos lido em jornais e revistas parisienses verdadeira campanha contra a idéia de funcionalizar o artista. Mesmo porque para residir ou estagiar ali será preciso que o artista seja solteiro, seja assíduo, largue os cafés e faça "full time" artístico. A idéia é de alguns Mecenas, e a Cidade pretende bastar-se a si própria com a renda das garagens subterrâneas que formarão imenso "parking". Diversos governos, como os do Canadá, do México, da Dinamarca, da Suíça, da Holanda, já reservaram cômodos para os seus artistas. As cidades universitárias norte-americanas, idem. Os escultores residirão nos dois primeiros andares, para facilitação do transporte de materiais pesados. Os músicos, nos últimos andares. Pintores, desenhistas, gravuristas, cineastas, nos andares intermediários.

KAZUYA SAKAI NO PERU

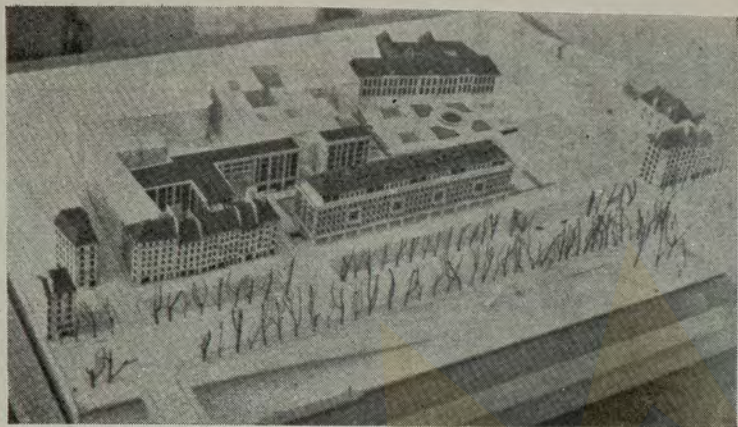
O jovem pintor argentino KAZUYA SAKAI vem de obter mais um êxito por motivo de sua recente exposição individual (óleos, desenhos e collages), realizada no Instituto de Arte Contemporânea de Lima, no Peru. Foi unânime a aceitação da crítica e do público, ao considerá-lo "um dos mais interessantes cultores abstracionistas da atual pintura latino-americana". Um crítico escreveu, comentando: "Estranha condição a da pintura ao revelar um universo ao mesmo tempo em que cifra sua expressão em uma nova classe estética. A pintura passa a ser revelação e expressão misteriosa do revelado, como toda poesia. Sua criatividade consiste em refazer o secreto. Kazuya Sakai é uma prova dessa condição". Seu prestígio artístico e intelectual ficou evidenciado

mais uma vez ao pronunciar uma conferência sôbre "O Budismo e a Cultura Japonesa". A vista desta, a imprensa elogiou calorosamente o artista, ao extremo de solicitar do mesmo a oportunidade de vir a pronunciar uma série delas na Universidade e nos centros culturais de Lima, dada a grande expectativa que suscitou em todo o mundo cultural peruano. O jornal "La Prensa", de Lima, disse: "Numeroso público reuniu-se nos salões do I.A.C. onde se realiza a exposição dos quadros do artista argentino, e acompanhou com grande atenção o curso da conferência que durou hora e meia; terminada essa, Kazuya Sakai foi muito aplaudido, e boa parte do público ainda lá permaneceu trocando idéias ante as portas já fechadas do I.A.C.". KAZUYA SAKAI, já é conhecido no Rio e em São Paulo,

de vez que o público teve ocasião de admirar sua obra em exposições realizadas em 1960 nos salões da Galeria Bonino, no Rio, e da Galeria São Luiz, em São Paulo.

VII CENTENÁRIO DE SANTO ANTÔNIO 1263-1963

Recebemos da Comissão Executiva do VII Centenário de Santo Antônio de Pádua (ou de Lisboa) os seguintes informes a respeito dos grandes concursos de pintura e escultura abertos pela Pontifícia Basílica do Santo, em Pádua: Haverá três prêmios de pintura, um de 1.000.000 de liras, outro de 450.000 e o terceiro de 250.000 e três prêmios de escultura, com iguais importâncias. Telas ou blocos devem ter como tema o Santo ou um episódio da sua vida. As esculturas não podem ser menores de 40 centímetros.



Como será a Cidade Internacional das Artes em Paris.

A exposição será inaugurada no dia 15 de maio de 1963, permanecendo aberta até fins de junho.

Os artistas devem notificar a sua inscrição até 10 de outubro de 1962 e as peças concorrentes devem chegar a Pádua até o dia 10 de abril de 1963.

NO BRASIL

EXPOSIÇÕES EM S. PAULO

As exposições mais recentes realizadas nesta capital foram: de Anna Leticia, Mil-

ton Dacosta, Darel, Thiré e Agnaldo, na Petite Galerie; de Aída Beschi Berger, no Studio Goya; de Gutlich Frank Schaeffer e Sanson Flexor, na Astréia; de Pedro Tort e Laci Freund, na Ambiente; de Bonadei, Bandeira, Ianelli, Castelo Branco, Heinz Kuehn, Hermelindo Fiaminghi, Izar do Amaral Berlinck, Judith Lauand, Leopoldo Raimo, Lothar Charoux, Maria Leontina, Milton da Costa, Paulo Chaves, Pedro Tort, Raimundo de Oliveira, Tomie Othake, Iolanda Mohalyi e Ubirajara, na coletiva

do Clube dos Artistas e Amigos da Arte; de Sheila Branigan, Krajcberg e Iolanda Mohalyi, na Galeria São Luís; de Luciano Morosi e Roberto Consolaro, na Galeria Pinguim; de Alvaro Carrillo Gil, na Galeria Sistina; do grupo Muzsa na Casa Húngara; de Américo Modane, Mário Zanini, Iola Cintra e Takaoka, na Casa do Artista Plástico; de Antônio Augusto, Mund e Carmélio Cruz, na Galeria Vila Rica. O Museu de Arte de São Paulo apresentou "A Boa Forma Industrial na Alemanha" e telas de Alfredo Mucci, bem como uma coletiva de 11 alunos de Frank Schaeffer do Rio. O Museu de Arte Moderna de São Paulo apresentou a retrospectiva de Kulisiewicz, a exposição de cartazes poloneses e a mostra Arte e Técnica, esta última organizada pelo Ministério da Educação e Cultura da Checoslováquia. Em Campinas, Sérvulo Dourado apresentou gravuras no Centro de Ciências, Letras e Artes; e Rodrigo Barrientos, Décio Ferreira e Geraldo de Souza expuseram na Galeria Aremar. Em São Bernardo do Campo realizou-se o V Salão de Artes Plásticas, e a 1.ª Exposição de Arte Fotográfica

do município. Aldemir Martins esta expondo no Clube Atlético Paulistano.

EXPOSIÇÕES NO RIO

Mizabel Pedrosa, Iazid Thame, Euridyce, José Paulo Moreira da Fonseca, Maria Teresa Vieira, Chapman, Isolda, Raimundo de Oliveira e Rosina Becker do Vale expuseram na Galeria Sobradinho. Zorávia Bettiol expôs na Galeria Gead. João Suzuki expôs na Piccola Galeria. No Museu de Arte Moderna do Rio, retrospectiva de Kulisiewicz.

DOAÇÃO MATARAZZO À CIDADE UNIVERSITÁRIA

Foi lavrado o termo de compromisso pelo qual Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da fundação Bienal de São Paulo, doa todas as obras de sua propriedade (cerca de 400) que se encontram no Museu de Arte Moderna de São Paulo à Cidade Universitária. Isso não quer dizer em absoluto que o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo haja diminuído; o que é propriedade daquela entidade permanecerá no Ibirapuera. Aliás, mil unidades, no mínimo, entre

SERRARIA "ESPERANÇA - PAULA SOUZA"

- ★ MADEIRAS EM GRANDE ESCALA
- ★ CARPINTARIA
- ★ FÁBRICA DE TACOS PARA SOALHO E CAIXAS

A. Queiroz Lugó S.A.

SERRARIAS E MADEIRAS EM GERAL

MATRIZ: Rua Bresser, 2228 — Telefones, 93-2521 - 93-2524 - 93-9631 - 93-9632

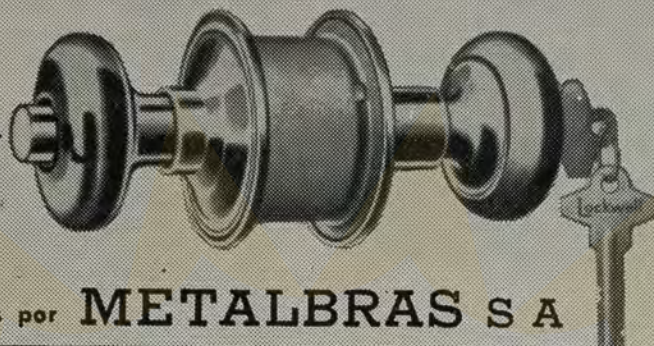
FILIAL: "Serraria NORTE" — Rua Bresser, 2176 — São Paulo

Caixa Postal, 1067 — End. Teleg.: "LUGOTE" — São Paulo

A MAIS PRÁTICA E MODERNA FECHADURA

FABRICADA NO BRASIL

basta
comprimir o botão
e a porta está
fechada



FECHADURAS
Lockwell

fabricadas por **METALBRAS S A**

Rua General Jardim, 482 loja 2
Tel. 3-8804 — São Paulo Brasil

desenhos, pinturas e esculturas. Quanto às peças doadas por Francisco Matarazzo Sobrinho, constam de unidades estrangeiras e nacionais de arte contemporânea, desde o cubismo e o expressionismo até ao surrealismo e ao abstracionismo

RETROSPECTIVA DE GUIGNARD EM BELO HORIZONTE

Foi inaugurada no dia 1.º de setembro uma grande exposição de Guignard, o grande artista recentemente falecido. Consta de 138 pinturas. O certame só se tornou possível graças à colaboração dos colecionadores. No ato da inauguração falou o crítico carioca Mário Barata. As telas expostas pertencem a diversos períodos, desde 1930 para cá. Destacam-se as primeiras, de leve primitivismo, e as últimas, de acentuado misticismo.

CONTRATOS DE EXCLUSIVIDADE

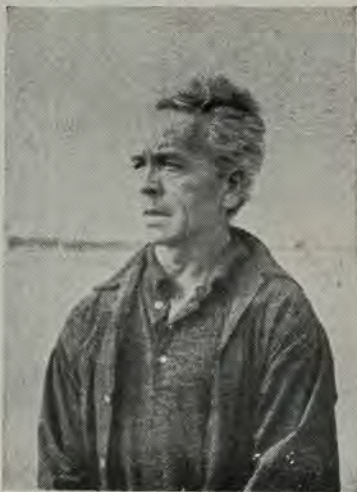
Informa-nos a escultora Helou Mota, chefe do Departamento de Divulgação da Galeria Michel, que aquela entidade firmou contratos de exclusividade, para colocação de suas obras junto a colecionadores, com os seguintes artistas: Aldemir Martins, Darcy Penteado, Fernando Odriozola, José Zagaroza, Aldo Bonadei, Douchez, Nicola, Odetto Guersoni e Tereza d'Amico.

KULISIEWICZ NO MAM

Entre as exposições à mostra no MAM, destaca-se a coletiva de Tadeusz Kulisiewicz. Ela é consequência do prêmio de melhor desenhista que o artista recebeu do Júri da VI Bienal de S. Paulo. Nascido em 1899, na Polônia, Kulisiewicz percorreu toda a

história plástica do século, trazendo para ela uma contribuição pessoal certa, desde quando saiu da Academia de Belas Artes de Varsóvia, nos idos de vinte.

É, assim, um veterano artista carregado de medalhas e



Tadeusz Kulisiewicz.

serviços. Sua arte, tanto no desenho como na gravura em madeira, mostra uma evolução útil e tranquila, que se traduz num aprofundamento dos meios técnicos e dos meios de expressão. Depois da guerra apresentou êle mostras individuais não somente nas grandes cidades de seu país, como em Nuremberg, Munique, (Alemanha); Lyon (França), México, Nova Delhi (Índia), Veneza (1961); por toda parte conquistou merecidos galardões.

Um dos grandes críticos poloneses, ao falar da arte de Kulisiewicz, chamou-a de "arte do concreto poético", distinguindo-a assim da corrente do pensamento abstrato e da do automatismo surrealista. O grande dramaturgo Bertold Brecht, também, muito se interessou pela obra de Kulisiewicz, e, a

propósito dos seus desenhos do ciclo "O Círculo do Giz", disse que sua função era "transformar o que é visto". Com efeito, Kulisiewicz não descreve a realidade como um repórter, mas, na sua fidelidade ao concreto, escolhe criativamente, e o que resulta do objeto representado é uma relação emocional do artista com o objeto. Através todas suas etapas e ciclos, êle vai perfazendo sua missão de artista criador, metamorfoseando "aquilo que é visto".

MOSTRA DE CARTAZES POLONESES SOBRE CINEMA

Com a presença do próprio Embaixador Polonês e de representante do Chanceler Afonso Arinos, na pessoa do Ministro Lauro Escorel, chefe do Departamento Cultural do Itamarati, inaugurou-se a mostra de cartazes poloneses sobre filmes nacionais e estrangeiros da atualidade.

A exposição de cartazes abrange cerca de 130 peças, cobrindo tanto o cinema polonês de após guerra como o internacional.

Dentre os cartazistas mais famosos da Polônia de hoje pode-se citar Waldemar Swierzu, que apresenta várias peças, inclusive cartazes de *Madre Joana dos Anjos* (filme polonês) de Kawalerowicz, de *A Ilha Nua*, (japonês) de Shindo, *African Queen* (americano) de Huston; Wojciech Zamecznik, que, entre outros cartazes, apresenta *Cidade Livre* (polonês) de Rozewicz; *Estrela do Silêncio*, (polonês) de Maetzig; Erik Lipinski, com cartazes sobre *O Atentado* (polonês) de Passendorf; *A Verdade não têm fronteiras*, (polonês) de Ford; *Manneken Pis* (holandês) de Haanstra; Barbara Baranowska, com *Ciao, até amanhã* (po-

lonês) de Bareja; Roman Cieslewicz, com *Heroica* (polonês) de Munk, *Os cavaleiros Teutônicos* (polonês) de Ford; Jan Mlodozieniec, com *A Vida Privada de Henrique VIII*, (polonês) de Rozewicz; Wiktör Gorka, com *a Cidade morrerá esta Noite*, (polonês) de Rybkowski; F. Starewiecki; Wojciech Fangor, com *Cinzas e diamante* (polonês) de Wjada; o pintor moderno Walerian Borowczyk; Jan Lenica; J. Treutler, com *No tempo das Diligências* (americano) de Ford; Julian Palka, com *Les Enfants du Paradis* (francês) de Carné; A. Dobrowski, com *A Longa Noite* (italiano) de Vancini; J. Janiszewski, pintor de vanguarda, e muitos e muitos outros.

Os cartazes poloneses se distinguem pela expressividade do tema exposto e a atmosfera cinematográfica em que se inspiram; essas qualidades tendem por vezes a predominar sobre as propriamente gráfico-propagandísticas do gênero.

O Júri de Premiação distinguiu como o melhor cartaz da mostra, o de WOJCIECH ZAMECZNIK sobre o filme de Kawalerowicz. *"Trem Noturno"*. O Júri distinguiu no cartaz a qualidade cinematográfica da obra, sua relação com o filme de Kawalerowicz, o impacto comunicativo da idéia e excelente realização.

Outra distinção conferida pelo Júri foi feita ao conjunto de cartazes apresentado pelo artista SWIERZY, que manteve em todos êles um nível qualitativo acima da média, junto a uma idéia quase sempre feliz e ótimo senso gráfico.

O Júri era constituído pelo gravador Livio Abramo, o gráfico Alexandre Wollner, o artista plástico Willys de Castro, o arquiteto João Rodolfo Stroeter e Mario Pedrosa, Diretor do MAM.

WALTER LEWY NA PEQUENA GALERIA "K. L. M."

Prosseguindo no seu trabalho de divulgação de artistas brasileiros, a K. L. M. (Cia. Real Holandesa de Aviação), está apresentando, agora, na Pequena Galeria que mantém em seus escritórios da rua São Luiz, 120, o pintor WALTER LEWY. Sobre o artista e a sua obra, assim se manifestou o crítico Sérgio Millet, apresentando-o aos frequentadores da Pequena Galeria K. L. M.: "Não teve o surrealismo, no Brasil, grande número de adeptos. Nas artes plásticas, principalmente, não foi pelo excesso de imaginação que brilharam pintores e escultores. Mas houve exceções, algumas capazes de figurar sem desdouro para nós nas exposições européias ou americanas. Walter Lewy é, em São Paulo, um dos representantes mais acatados dessa tendência e dos mais fiéis a ela. Depois de uma fase de deformação da figura e da exploração do absurdo poético, passou pela experiência das formas em liberdade e chegou, afinal, à pintura do mundo de fantasia cósmica em que se encontra. Qual quer que tenha sido sua orientação, uma coisa nêle sempre revelou a presença de um pintor de verdade: o domínio de seu instrumento de trabalho, visível na limpeza de execução, na consciente harmonia do colorido e dos valores. Nesta época de discos voadores, de satélites, foguetes interplanetários, os temas que trata assinalam a presença de um poeta sensível — e participante — voltado para o que a todos nós preocupa: o cenário de nossa vida futura. Ademais, é Walter Lewy um especialista em arranjos de jardins e um estudioso da flora tropical, o que, em vários momentos de sua carreira, teve influência em sua arte".

ARTE & TÉCNICA

Foi apresentada no MAMSP uma comprovação objetiva do desenvolvimento artístico no plano industrial moderno. Trata-se no caso, aliás, da mostra organizada pelo Ministério de Educação e Cultura da Checoslováquia, que dedica-se à participação de artistas na construção de máquinas e ferramentas. Mediante painéis e modelos de laminados, o público aprecia a maneira pela qual artistas plásticos checoslovacos encontram, esteticamente, a forma a dar à execução das mais diversas máquinas,

ferramentas e aparelhos, do grande martelo-pilão e o torno automático até a faca e a tesourinha. A experiência é feita com cerca de 20 produtos escolhidos da indústria checoslovaca, executados segundo os planos dos artistas; desde a câmara de projeção AM 8 à máquina de costura LADA, das teadeiras à poltrona odontológica CHIRANA, etc.

O fundador deste verdadeiro ramo artístico na Checoslováquia é o escultor Vincenc Makovsky, professor atual da Academia de Belas Artes de Praga.

No decorrer da segunda guerra mundial, quando exercia o professorado na Escola de Arte, na antiga Zlín (hoje Gottwaldov), é que começaram os primeiros esforços para aproveitar as concepções de escultor na construção de máquinas-ferramentas.

Estes experimentos chegaram a realizar-se nos projetos de novo tipo de torno-revolver (1941) e de uma perfuradora radial (1942).

Ainda, hoje, os projetos do professor Makovsky surpreendem pela perfeição de forma, constituindo um padrão de referência rigorosamente exacto para todos os trabalhos no gênero. Finda a segunda guerra mundial, o professor Makovsky trasladou-se de Zlín a Praga, onde se dedicou à escultura na Academia de Artes Plásticas.

A Exposição visa a responder à pergunta crítica: será necessário ao artista plástico dedicar-se à formação de máquinas e ferramentas? A tarefa principal das mesmas não reside na sua função técnica? Dar solução estética às formas e cores dos produtos industriais exerce grande influência moral no homem. O artista plástico pode esforçar-se por tornar o trabalho físico menos penoso. Muitos produtos expostos na exposição checoslovaca farão ver, por exemplo, como a ferramenta segue a forma da mão que com ela trabalha. O artista plástico industrial procura evitar que o esforço físico deforme o corpo e as mãos dos operários, no seu trabalho. Outro fator importante, e no mesmo sentido, é uma boa cooperação do técnico e do artista plástico para a melhoria na construção das ferramentas, nas condições de serviço ou na economia de materiais.

A cooperação do artista plástico nas indústrias dos tecidos, do vidro e cerâmica é, hoje, necessidade perfeitamente reconhecida. Impõe-se sua extensão a outros ramos da produção industrial. A exposição demonstrará os

TRABALHOS FINOS PARA PROPAGANDA FOLHETOS - PROSPECTOS

SECÇÃO ESPECIALIZADA EM

OFF-SET PARA A CONFECCÃO DE: CARTUCHOS - RÓTULOS E TODOS OS DE MAIS SERVIÇOS DE EMBALAGEM PARA PRODUTOS FARMACÊUTICOS, ALIMENTÍCIOS ETC.

Tipografia
GLÓRIA S. A.

RUA ALMEIDA TORRES, 119

TELEFONE 31-0278

SÃO PAULO

resultados dessa cooperação que promete um desenvolvimento ainda mais promissor, em futuro próximo, tanto para a indústria, como para o mundo do trabalho e o artístico.

PIZA E KRAJCBERG EM S. PAULO

Acham-se em São Paulo o gravador Piza e o pintor Krajcbereg, residentes em Paris, para onde regressarão em breve. Piza, que tem contrato de exclusividade com La Hune, distribuidora internacional de suas gravuras, veio visitar os pais. Krajcbereg veio espor na Galeria São Luís. Ambos são artistas premiados pela Bienal de São Paulo. Ainda recentemente trabalhos deles fizeram parte do acervo moderno "New Art of Brasil" que esteve exposto no City Art Museum de St. Louis, no San Francisco Museum of Art e no Colorado Spring Fine Arts Center, acervo esse organizado pelo Walker Art Center de Minneapolis, apresentação historiográfica e crítica de Martin L. Friedman.

JÓIAS DE AMBIENCIA SIDERAL

Em fins do ano passado, o artista veneziano Zanotto, radicado entre nós, ganhou dois prêmios, o 1.º e o 3.º, num concurso de projetos gráficos para jóias, concurso esse patrocinado pelos joalheiros H. Stern. Agora foram realizadas séries de colares, broches, braceletes, placas, brincos, pulseiras e abotoaduras naquela linha moderníssima de aplicação da prata, do ouro e da pedra preciosa. Fugindo com-



Zanotto, Desenho de uma jóia.

pletamente às tradições caldeias, assírias, egípcias, gregas, bizantinas, merovíngias barrocas e art nouveau, tais jóias tendem para um aspec-

Companhia Industrial Politécnica

"C. I. P."

PAPÉIS HELIOGRÁFICOS E VEGETAIS

MÁQUINAS HELIOGRÁFICAS



RUA DO BOSQUE, 859 — FONE: 52-2932

CX. POSTAL, 7215 — END. TEL. "HELIOCIP"

SÃO PAULO

to de coordenadas cósmicas. Portanto, uma ambiência sideral, de acordo com a atual civilização de pesquisas por processos de astronáutica.

DOROTHY BASTOS

Dorothy Bastos, que acaba de ganhar junto com Odetto Guersoni o Prêmio Leirner de Gravura, fez recentemente uma exposição individual em Santos na Galeria Saint Amour.

Dorothy Bastos, xilogravura.



A jovem artista dedica-se, como Samico, à xilogravura e comparando os trabalhos de ambos na VI Bienal verificamos que estão trasladando a gravura para efeitos místicos; de religiosidade direta em Samico; e de atmosfera gótica em Dorothy. De fato, a artista de São Paulo faz uma espécie de aura religiosa em sentido panteístico em suas xilogravias, aproveitando da madeira o arcabouço em ogiva. Resulta

tam naves, pórticos, ábsides, obtidos pelos buris e goivas, com poderoso sentimento de vibração, ora lírica, ora gnômica. O sentido religioso das gravuras de Dorothy diferencia-se portanto sobremaneira do de Samico. Neste artista nordestino o assunto religioso é figurativo, episódico, além de hagiográfico, de expressão formal direta, condizente com apólogos, parábolas, milagres. Em Dorothy seria o sentido arquitetônico, de nave, de templo, que o suporte toma ao receber o rôlo compressor. Tem-se a impressão da planta duma igreja, em corte transverso. As ogivas sucessivas veiculam em seu bôjo a atmosfera de oração, atmosfera essa que é como nas ermidas e nos tabernáculos uma aura panteística. Já em Samico há mais o artesão do tema religioso, capaz de talhar no suporte repertórios como "Daniel e o Leão", "A Virgem da Palma", etc.

A atribuição religiosa conferida à gravura por esses dois jovens artistas seria uma empostação ilustrativa em Samico, tipo maiúscula em incunábulo e capitulares em antifonários; e seria uma empostação poética em Dorothy, tipo marcha lenta de incenso em atmosfera nevoenta de vales e charnecas.

TIO QUINCAS

Em agosto, mês do folclore, a Galeria da Fôlha apresentou tiras e mais tiras de desenhos dum primitivo, Joaquim Garcia Lopes ou Tio Quincas, conforme é conhecido em sua terra natal, Patrocínio Paulista.

A arte gráfica desse artista caipira resulta de vocação e sinceridade. A vocação manifesta-se nele por uma série de dons de fatura, composição e até de perspectiva. A sinceridade manifesta-se pela interpretação singela mas coerente de um temário rural, habitat onde sempre viveu Joaquim Garcia Lopes. Os motivos são da roça e segundo as variantes temporais a que pôde assistir tio Quincas, que está agora com 77 anos de idade: boiadas, tropas, cargueiros, cenas de júri, casamentos, noites de São João, bailaricos no terreiro, etc.

Tio Quincas desenha em painéis, com nitida vocação para frisos e retábulos. Estradas, arraiais, plantações. Os episódios de tropas e cargueiros bastariam para torná-lo o nosso Gericault caipira. Vida agrária, com sa

bor de égloga e com intento de testemunho, de crônica local, tudo da autoria dum primitivo que por certo sairá do anonimato.

"SÃO DOMINGOS"

Inaugurou-se na tarde do dia 4 de agosto a nova igreja duma paróquia no Alto das Perdizes. Aliás, o dia 4 não foi marcado ao acaso e sim escolhido de propósito por ser o dia da festa de São Domingos. Ora, exatamente naquela tarde foram inauguradas duas estátuas da autoria de São Domingos, escultura de Giuliano Vangi, e a estátua de Nossa Senhora de Todos os Tempos, escultura de Liuba, de que falamos noutra local desta revista.

O artista da estátua de São Domingos tem 31 anos de idade e está radicado no Brasil, pois é italiano de nascença e educação profissional. Seus trabalhos são mais de bigorna do que de banca. Com preferência para ingredientes pesados e para a escultura aberta mas não espacial ainda. Sua escolha para formular em arte de transição expressionista, do figurativo para o esquema simbólico a pessoa de São Domingos foi ótima idéia, porque aquele santo foi exemplo de decisão e arrôjo, de luta e organização.

Domingos de Guzman, nascido na Castelha-a-Velha, formado pela universidade de Valência, assistiu pessoalmente, ainda na juventude, às tropelias dos herejes albigenses. E tratou de combatê-los. Parece-nos que a estátua lançada no adro tem um dinamismo de expressão que lembra as lutas de Domingos ao lado de Diogo e Pedro. Um Domingos ainda moço, lutando como cavaleiro no Linguadoc, com o mesmo temperamento com que mais tarde em Tolosa poria os diversos bandos dos seus religiosos em tarefas, ou com a mesma vitalidade com que administraria os conventos de S. Sixto e Santa Sabina, em Roma; ou com o mesmo roubo com que ensinaria teologia.

Sem dúvida a estátua da autoria de Giuliano Vangi sintetiza extrovertidamente, como força e movimento, as duas qualidades fundamentais do santo fundador da Ordem dos Dominicanos: o espanhol lutador, e o monge que, recusando bispados, foi inteiro em sua mística ativa.

PEDRO TORT

O catalão Pedro Tort, há anos radicado no Brasil, expôs uma série de trabalhos recentes na Galeria Ambiente. Como a arte do uruguaio Gamarra e do catalão Cuixart, a sua obra plástica está marcada pelo construtivismo anaglifco de Gaudi. Não há em suas telas aquela composição "ladrilhada" de Torres-Garcia. Será mais longe, no onirismo pesado e compacto do arquiteto de Barcelona que se descobrirão afinidades de matéria áspera, de bossagens bárbaras com os trabalhos de Pedro Tort. A principal característica deste pintor é a sensibilização do suporte, sensibilização essa que confere ao todo uma função de painel em relevos.



Duas telas de Pedro Tort



Trata-se dum expressionismo de matéria e dum paroxismo de cor. Expressionismo de essências como nas paisagens de Vlamink e nas abstrações de Bissière. Porém a arte de Pedro Tort é o que poderíamos chamar de catalã. Por que, mesmo sendo de agora como expressão e dialética entre o figurativo e o concreto, promana daquele temperamento local tão próprio e comum a Rusinol, Pitxot e Meifren. Não sendo arte bem figurativa, todavia a sentimos ligada a atmosferas já tratadas por Nogués, Nonell e outros artistas do começo do século, nas Ramblas.

Não queremos, com isto, incluir Pedro Tort na ala dos pintores da Llotja. Mas a sua técnica, submissa a um informalismo bem atual, pode

contudo ser seriada dentro da pauta bem catalã de Sert, Gali, Ibiols e Torres-Garcia, o uruguaio.

Percorrendo o acervo exposto na Galeria Ambiente, evocamos a Barcelona do tempo de Ramon Casas, de Pere Romeu, dos Quatre Gats, do Cau Ferrat. A Barcelona dos simbolistas Baixeras e Brull, Lerida e Gosé. Porque é uma pintura típica, de nervo e de sol, resguardada de ismos, dominando ainda hoje toda a pintura espanhola lá do alto da Lonja de Mar.

LACI FREUND

Os desenhos deste velho iugoslavo reabilitam a arte com a paisagem. Pois o artista primeiro se torna espectador e andarilho, entra em intimidade com os caminhos e as alamedas, com as rampas e os cais, com as colinas e os vales, para depois interpretar de maneira direta e visual esses lances de terras e águas.

Não é um artista que invente recantos dum suposto mapa nem que desfigure uma realidade geográfica servindo-se de novos módulos de interpretação subjetiva. Sua objetividade é sincero registro, sua arte só sabe jogar com a verossimilhança. Todavia não se pode filiar o desenhista já idoso que expõe agora pela primeira vez na vida a um processo atual do pós-impressionismo, nem mesmo ao recurso dum academismo. Tem-se que admitir e reconhecer uma vocação que, se tendo inibido durante meio século, afinal se exteriorizou filtrada pela censura, pelo raciocínio e, sobretudo, pela opção.

Laci Freund pôde durante anos e anos, tanto na Iugoslávia como na Áustria, na Checoslováquia, em Israel e no Brasil diagramar de modos vários sua visão artística do mundo físico. Diferentes paisagens e diferentes naturezas ofereceram seus planos e seus cortes, suas perspectivas e seus horizontes a este irmão quase anônimo de Ordan Petlevski e Zoran Petrovic, desenhistas nossos conhecidos da VI Bienal. Em seus desenhos, ele nos comunica exatamente a veracidade física e espiritual da paisagem. Trata-se dum interpretação diferente, por exemplo, daquelas estradas e canais dum Sisley ou dum Pissarro. Conquanto obtida



pelo efeito do lápis de cor, essa interpretação de Laci Freund persiste estritamente gráfica, mesmo quando o local por sua poesia e hora, se reveste de efusão plástica. E o mais extraordinário no repertório apresentado na Galeria Ambiente é o sentido espacial de profundidade e amplidão que cada desenho abre no suporte transformando-o em lente.

MUND

A Galeria Vila Rica apresentou desenhos e aquarelas de Mund. Se nos desenhos o artista formula módulos dum simbolismo funambulesco desde a pauta de Goya até à pauta de Ensor, contudo o faz com forte personalidade e uma desenvoltura que não é mórbida e sim bem técnica e consciente.

Seu grafismo em croquis vai desde a fantasia burlesca até ao expressionismo quase surrealista. A tal respeito se ligaria um pouco à arte gravada de Marcelo Grassmann. Já nas aquarelas, porém, Mund cria em redor e através de assuntos objetivos, como os sobrados de Parati ou as lombadas da serra do Mar, intensa atmosfera tétrica endógena e exógena. A at-

mosfera exógena seria, nas paisagens de montanhas, um céu de tempestades criando painéis sinistros de núvens e espaços. A atmosfera endógena seria, nos sobrados de Parati, com suas sacadas e rótulas, com seus silhares e fachadas, a obsessão da morte, do fim, a marca em laivos sinistros dum passado cujo efeito perdura apenas como expressão melancólica da forma e da cor.

Nas aquarelas, Mund insiste em seu simbolismo tétrico, porém o define e o exterioriza em processo plástico, principalmente cromático. E se o desenhista apresenta um repertório antropomórfico e zootáxico, já o pintor apresenta o reino em que a paisagem se confina com o pesado.

A tal respeito, a cidade de Parati tem sido motivo objetivo para testes artísticos de desenhistas e pintores. Vemos o caso de Djanira, Frank Schaeffer e, agora, nas exposições da Galeria Vila Rica, os elencos de Antônio August e Mund. Dir-se-ia que certas cidades, Bruges, Carcassona, Ouro Preto, Parati, mobiliam o mundo como certos móveis arcaicos onde se sentam os fantasmas

do antigo fastígio. Ora, a arte de Mund tem exatamente essa função de cronista-mor, transformando em sêlos de miniatura e em vinhetas terminais as efígies perenes.

MILTON DACOSTA

Na última Bienal tivemos numa das salas especiais brasileiras uma retrospectiva de Milton Dacosta. 43 unidades, desde 1941 até 1961. Portanto, sua evolução durante vinte anos.

Depois a Petite Galerie, quer na sede do Rio quer na sucursal de São Paulo, apresentou ao público das duas grandes cidades o acervo que possui daquele pintor. Tra-



Milton Dacosta

ta-se, por conseguinte, de trabalhos esparsos, de diversos períodos, mas que nos habilitam como durante a Bienal a analisar a obra do grande pintor fluminense de espectro nacional e internacional.



Aldemir Martins terminando o seu painel "Os Garimpeiros".

Vemos assim as fases de cubismo, mondrianismo, concretismo cristalográfico, até a fase atual de antipintura. Conhecemos bem a sua pintura figurativa, de criaturas humanas esquematizadas, quais cariátides ou quais raparigas de Erechteion suportando pesos de frisos e vértices de tímpanos. Aquê período é muito interessante e pessoal porque cria em arte figurativa a vigência órfica de corpos humanos numa solidão quase dionisíaca de escultura. Dir-se-ia que fugiu para o âmago dessas anatomias arcádicas o ambiente metafísico De Chiriquiano e a sensualidade dos nus modiglianesco; dir-se-ia que o autor inseriu solidão e mistério dentro desses corpos, articulando-lhes a biotipologia em esquemas e em sínteses cubistas.

Mais tarde, Milton Dacosta reduziu corpos a bustos ou só a cabeças, como triângulos articulados em meros segmentos. Por último, o

pintor passou para a arte abstrata, iniciando uma série de composições cristalográficas e cromáticas, na ordem e na disciplina duma Sophie Taeuber Arp. Concretismo, como última fase de pesquisas e virtuosismos, até chegar à antipintura, ao mundo da côr absoluta.

Iazid Thame.



CONJUNTURAS DE ARRA-NHA-CÉUS EM NOVA YORK

A divisa em Nova York no tocante aos arranha-céus é mais alto, mais nôvo, mais moderno e mais brilhante. As paredes externas do Edifício Central da Sacony Oil Company, foram revestidas com chapas de aço inoxidável. Poderíamos imaginar o caminho certo para a mobilidade dos edifícios altos e para construções dessas, também diferentes.



CREMISINI CONSTRUTORA S. A.

construções
administração
apartamentos
Casas - Terrenos
Terras para agricultura

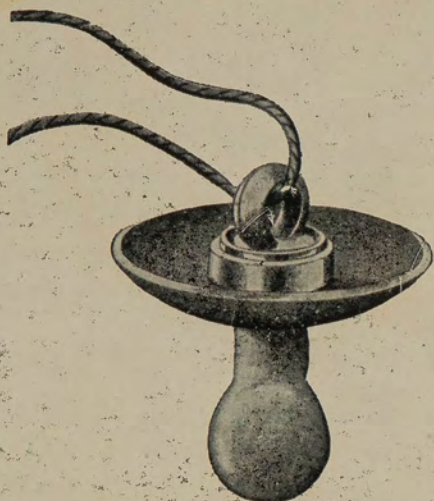
RUA MARQUÊS DE PARANAGUÁ, 66
FONES: 36-0204 - 36-0604 - 34-6607 - S. PAULO

CHUPETA

Tu-Ca-Leve

MARCA REGISTRADA

PAT. M. U. DEP. No. 85.735



A chupeta leve
como uma folha!!!

IDEAL PARA O RECÉM-NASCIDO !



OS QUE INCORPORAM E CONSTRÓEM
CASAS E APARTAMENTOS DE ALTA CLASSE,

SABEM DISSO:

É UM CARTÃO DE VISITAS

NO BANHEIRO!



CERÂMICA SANITÁRIA PORCELITE S/A.