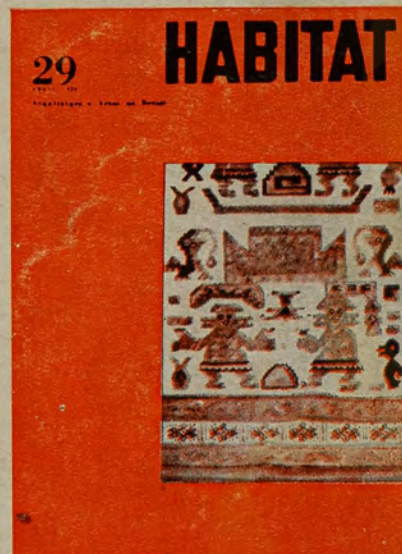


68

J U N H O
1 9 6 2

HABITAT

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



NÊSTE NÚMERO:

Habitação no Brasil - Geraldo Ferraz

Concurso Nacional de Anteprojetos do "Instituto Concordia"

Da arte irmã das formas histológicas a arte eletrônica de Götz - José Geraldo Vieira

O acervo de Rugendas - Manuel Germano

As grandes Monografias de Artes de Rizzoli - P. B. Bardi

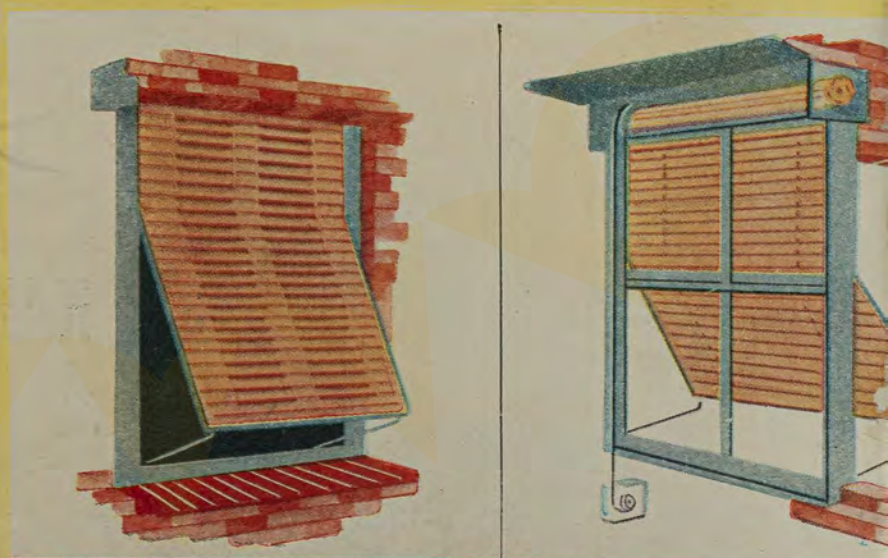
Guignard - J. G. V.

PERSIANAS
DE ENROLAR
EM MADEIRA



VEDALUX

DE VENTILAÇÃO PERMANENTE



FUNCIONAL - DECORATIVA - BÓIA VENTILAÇÃO - FÁCIL MANEJO



home fittings do Brasil s.a.

Rua Barão de Itapetininga, 124 - 4.º andar - Conj. 42 - Fones: 32.6041, 35-1496 e 35-1494 - São Paulo

faça sua assinatura
hoje para receber

HABITAT

revista de arquitetura
e artes plásticas

Destaque e nos devolva

A
HABITAT EDITORA LTDA.
Rua Lavapés, 540
São Paulo, Brasil

Data.....

Nome

Enderêço

Cidade..... Estado.....

Pela importância de Cr\$ 1.000,00 assino pelo prazo de 1 ano com direito a 4 números, a revista HABITAT.

Cheque anexo ☐ a cobrar ☐ pelo correio ☐

.....

Assinatura

ÊSTE EXEMPLAR DE

HABITAT

É GRÁTIS.

MAS... E O PRÓXIMO?

ATO TORSIMA S. A. lança no mercado

nervator

RIPPENTORSTAHL

60

COLABOR



A MÁXIMA ADERÊNCIA
obtida dispensa os gan-
chos em tôdas as bitolas

O NOVO
TORSTAHL
APERFEIÇOADO

tensão admissível

3.500 Kg/cm²

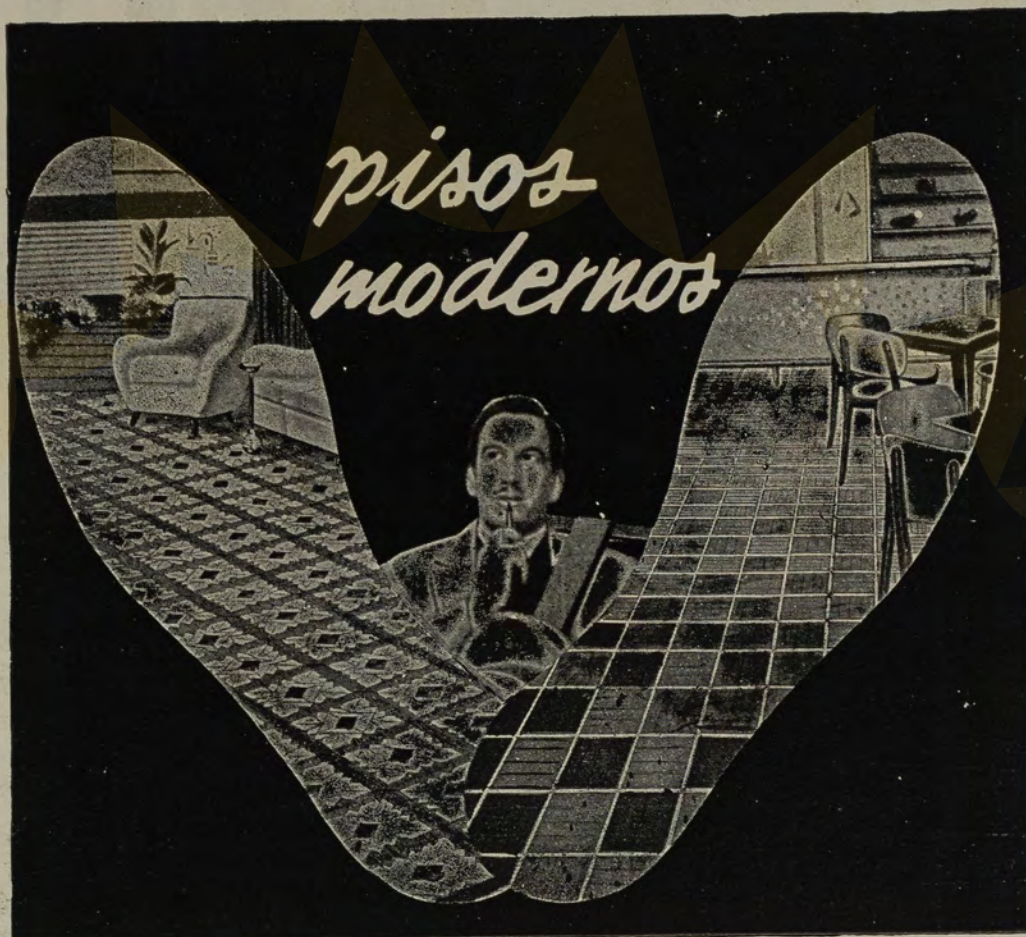
economiza

60% de aço

PRODUTO NACIONAL
PATENTE N.º 59.399

ATO TORSIMA S. A.

R. 7 de Abril, 261 - 7º and. - Tel: 36-0175 - S. Paulo



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

PEDRO KAPOR

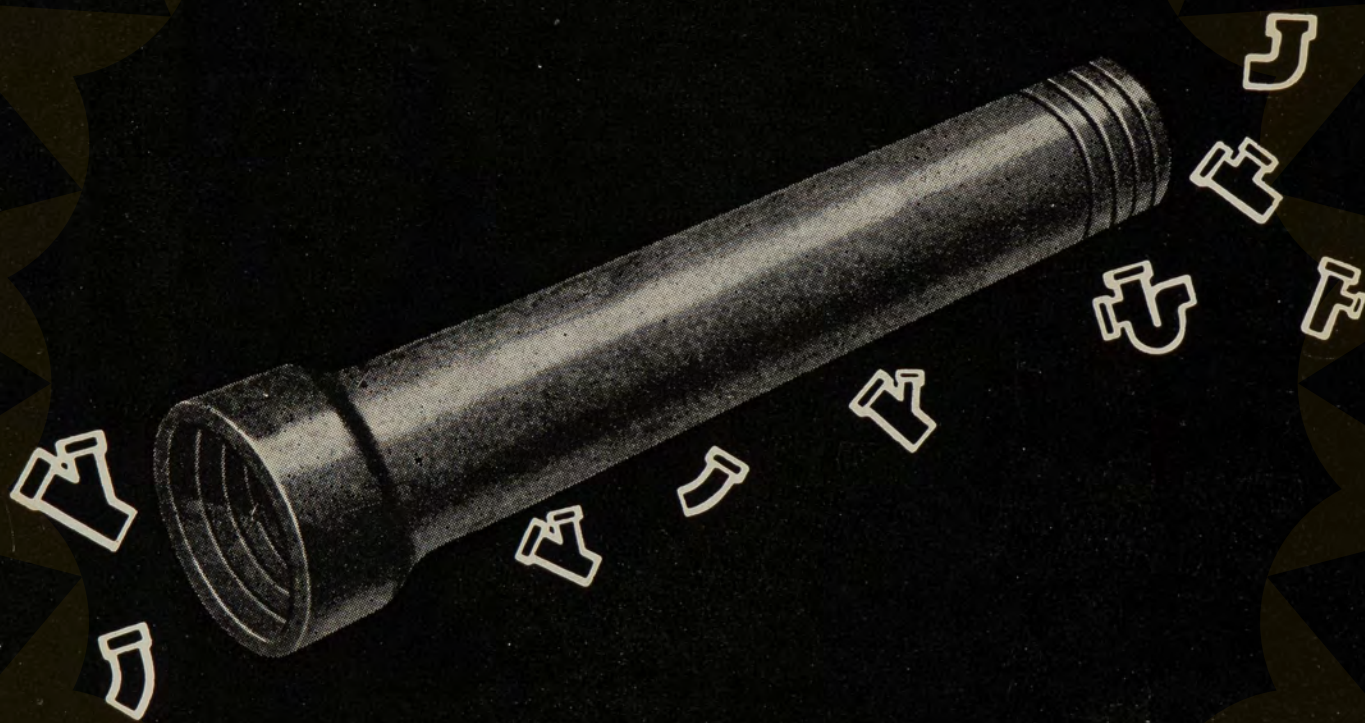
TACOS E PARQUETES

FÁBRICA E ESCRITÓRIO

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

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

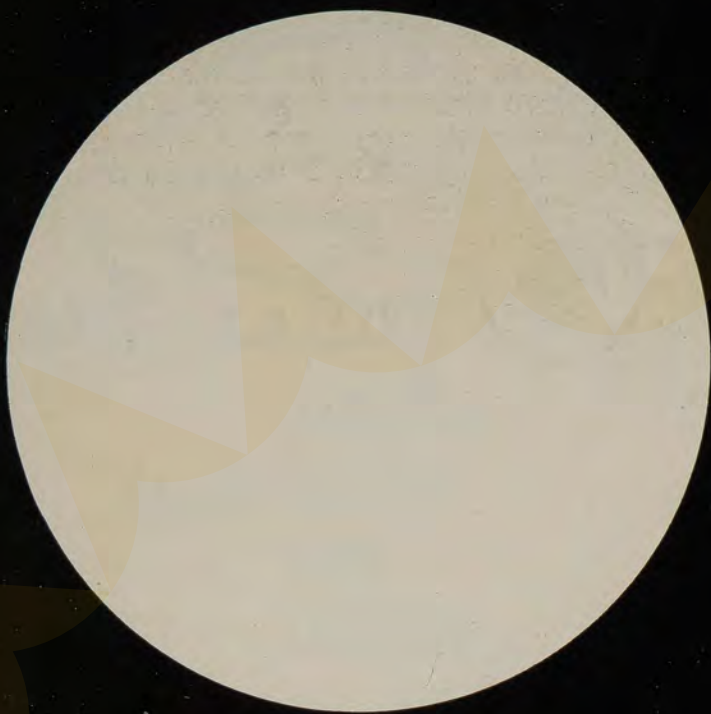
FABRICA : Vila Sammarone - Fone: 3145 - C. P. 190 - Jundiaí



PARQUE BALNEÁRIO HOTEL

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

AR CONDICIONADO EM TODOS OS SALÕES

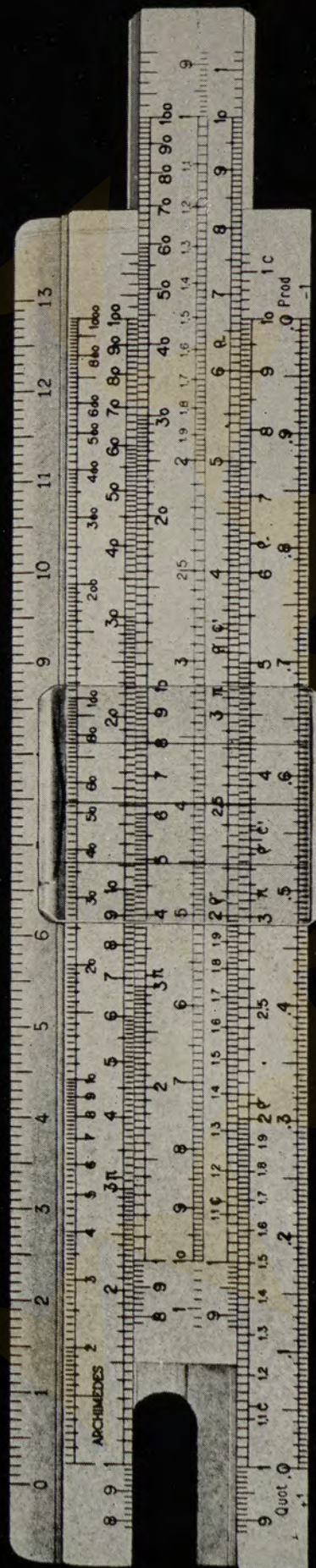


O SOL: INDISPENSÁVEL COMO A RÉGUA DE CÁLCULO!

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



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



GOYANA S. A. INDÚSTRIAS BRASILEIRAS DE MATERIAS PLÁSTICAS

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

O LADO QUE NINGUÉM VÊ

Qualidade, no seu sentido mais amplo, é preocupação básica da Ideal-Standard S. A. Em seu parque industrial, localizado em Jundiaí, Est. de São Paulo, a busca pelo melhor constitui rotina incessante e diária. A partir do momento em que a matéria-prima é recebida e selecionada, dezenas de operações de controle se sucedem em todas as etapas de produção. Tudo é rigorosamente analisado e testado, pois não pode haver — e não existem — produtos Ideal-Standard de segunda linha no mercado. Um dos testes mais importantes é realizado no laboratório de provas, com o viscosímetro. Utilizando-se desse instrumento, os técnicos determinam com precisão o ponto ideal de viscosidade da massa — condição básica para que se obtenham peças de superior acabamento. O cuidado dispensado à fabricação dos conjuntos sanitários Ideal-Standard de louça altamente vitrificada, responde pela extraordinária preferência de que desfrutam hoje, em todas as partes do mundo.



IDEAL-Standard
padrão mundial de qualidade em sanitários



MELHOR ACABAMENTO DOS TECIDOS

Para obter melhor acabamento e maior rapidez na secagem de fios e tecidos, o emprêgo das lâmpadas PHILIPS de raios infravermelhos é altamente indicado. Fontes artificiais de calor, as lâmpadas PHILIPS de raios infravermelhos ajudam a Indústria Textil a reduzir os custos, a apressar a produção e a melhorar a qualidade dos seus produtos

- Lâmpadas PHILIPS de raios infravermelhos.
- Fáceis de instalar.
- Baixo custo de operação.



A PHILIPS pode ajudá-lo a resolver qualquer problema de iluminação. Envie este cupom à S. A. PHILIPS DO BRASIL - Depto. de Iluminação, C. Postal 8681 - S. Paulo

Desejo conhecer sem compromisso, maiores detalhes sobre Iluminação

☐ Comercial

☐ Industrial

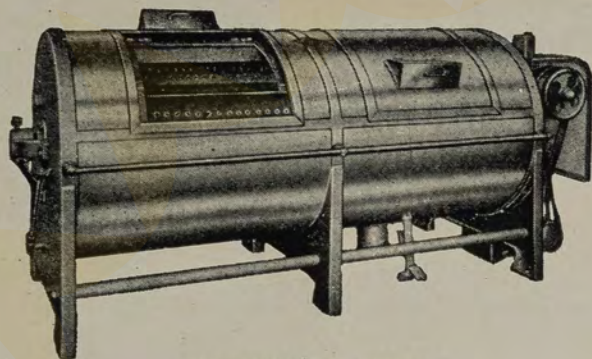
☐ Pública

Nome :-

Endereço :-

MÁQUINAS PARA LAVANDERIAS

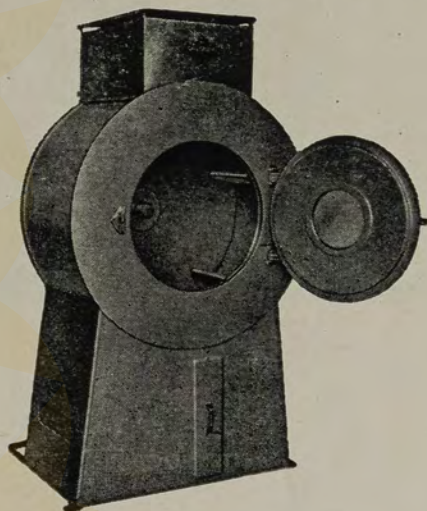
- Fornecemos um tipo de lavanderia de acôrdo com a finalidade do estabelecimento a que se destina
- Planejamentos, plantas e orçamentos sem qualquer compromisso
- Máquinas em aço inoxidável de ótima qualidade e acabamento esmerado
- Garantia contra qualquer defeito de fabricação
- Serviço completo de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



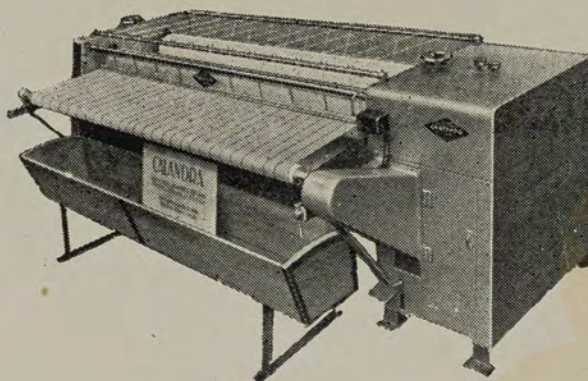
MÁQUINA DE LAVAR



EXTRATOR CENTRÍFICO



SECADOR ROTATIVO



CALANDRA

Castanho & Filhos S/A

COMERCIO E INDÚSTRIA

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

REPRESENTANTES

R'O DE JANEIRO — Alfredo Rodrigues Ferraz - Rua México, 119 - Gr. 1809 - Fone: 42-5529
 BELO HORIZONTE — Emílio Gaissler & 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

MATRIZ

RUA HIPÓLITO SOARES, 158 — CAIXA POSTAL 12.313 — FONE 63-3191 (Rede interna)

SÃO PAULO

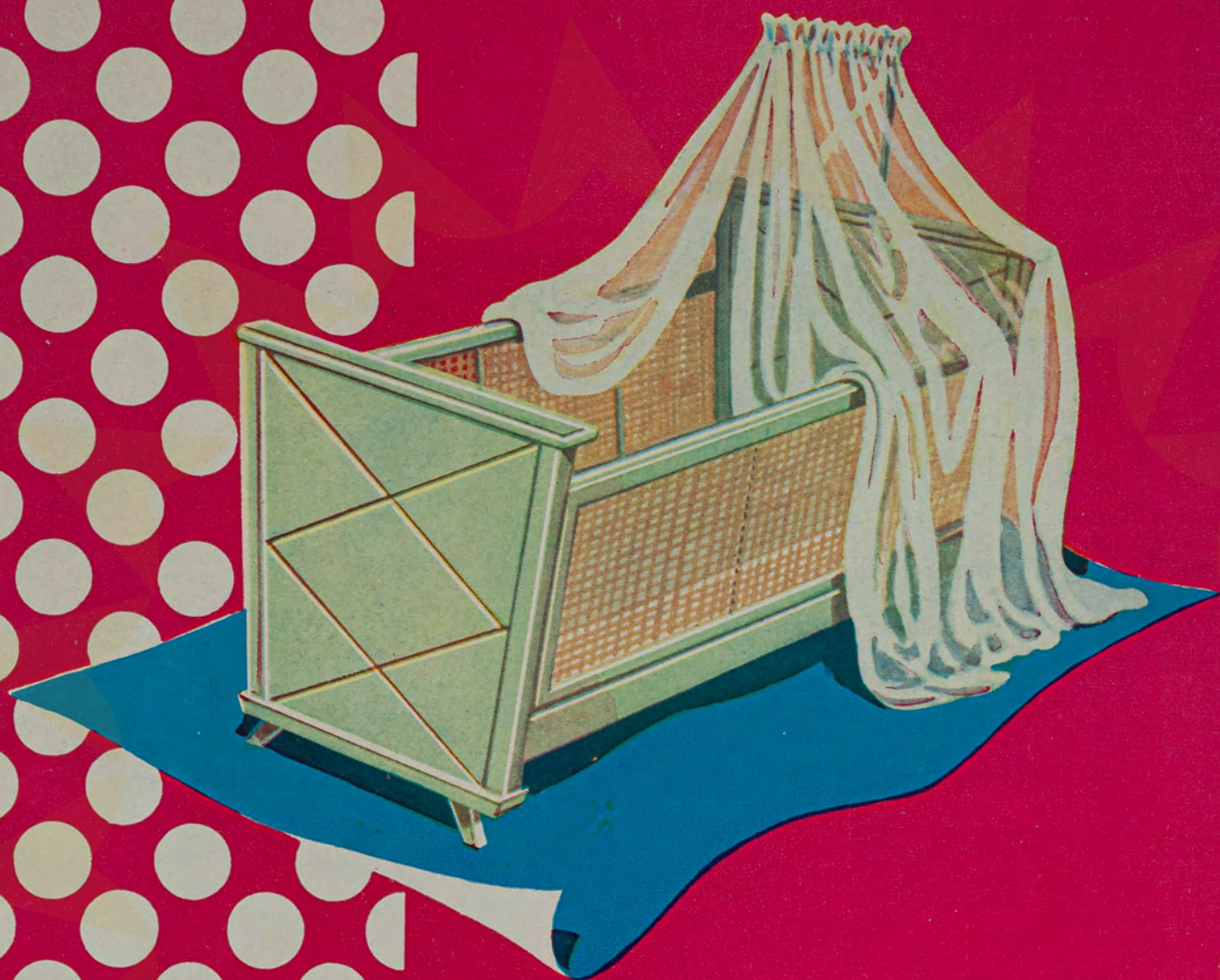
RIO DE JANEIRO

BELO HORIZONTE



Loja H.S.A.
INDÚSTRIA MOBILIÁRIA

José Carlos



Fergo
S.H.



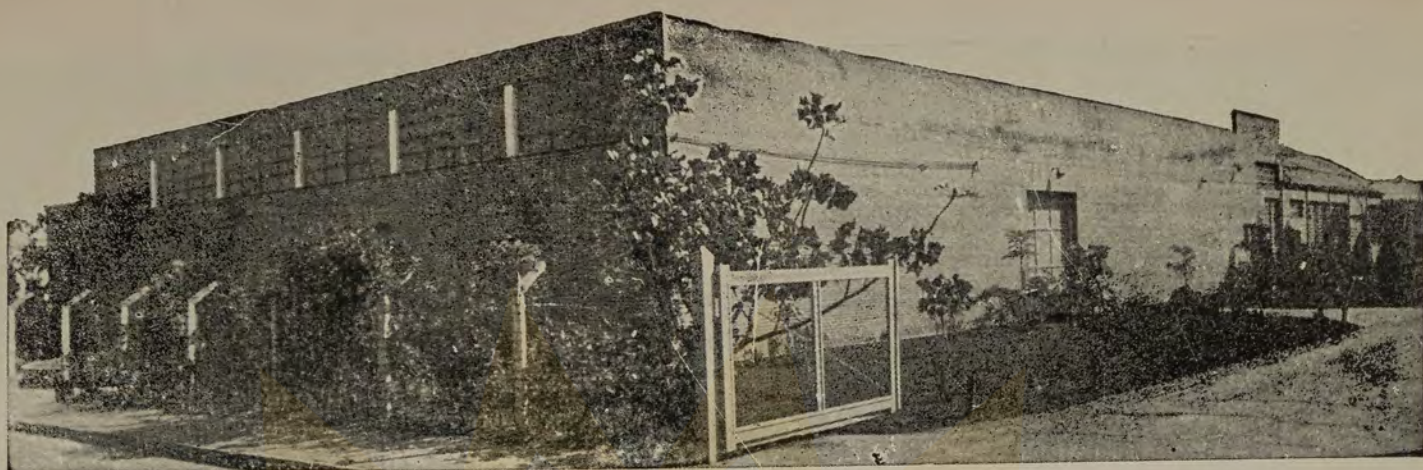
Mural de Alfredo Mucci.

Mosaico Vidroso

VIDROTEL

VENDAS:

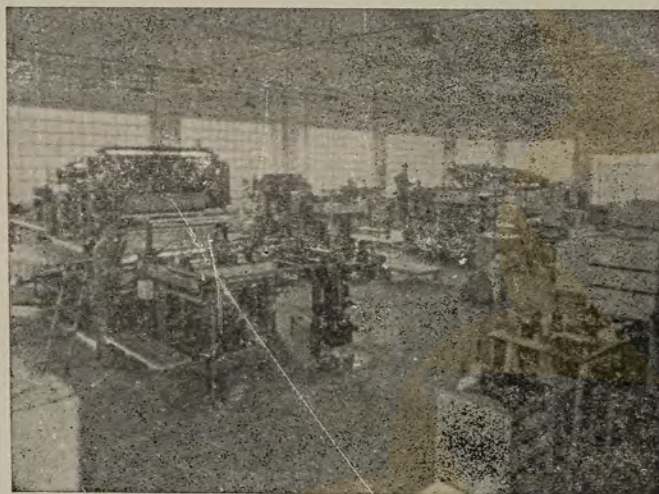
SÃO PAULO : S/A DECORAÇÕES EDIS — Av. Brig. Luiz Antonio, 306 — Fone: 32-2326
RIO DE JANEIRO : ARTHUR P. KRUG — Rua Prefeito João Felipe, 382 — Fone: 34-9177
SALVADOR : GERALDO GONZAGA — Rua Alvares Cabral, 8 — 1.º andar — Fone: 2850
RECIFE : ODILON AGUIAR — Edifício Phoenix Pernambucano — 9.º — s. 97 — Fone: 6428
PÓRTO ALEGRE : MILTON CARLOS BOHRER — Rua Pinto Bandeira, 364
BELO HORIZONTE : A. J. DAVIS — Rua Espírito Santo, 605 — Sala 1104



a mais moderna gráfica a serviço da indústria e do comércio



Em suas novas, amplas e modernas instalações, contando com o mais atualizado equipamento gráfico e com técnicos altamente especializados, a **GRÁFICA MARTINI S. A.**, coloca-se à disposição do comércio e da indústria, para execução de quaisquer trabalhos pelo processo de impressão em off-set.



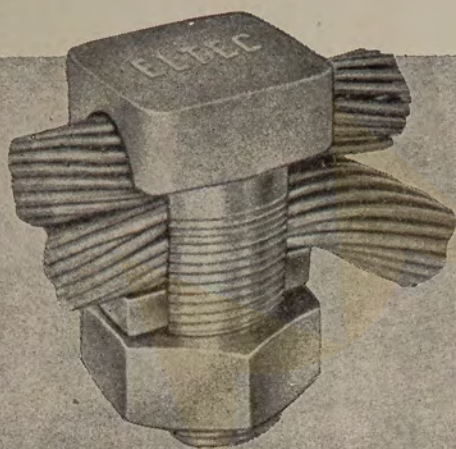
CARTUCHOS — EMBALAGENS — PROSPÉCTOS
FOLHETOS — FOLHINHAS — LIVROS-HORÁRIOS
CARTAZES — PROPAGANDA DE LABORATÓRIOS

Solicitem a presença de um representante da

GRÁFICA MARTINI S.A.

Trav. Brasília da Luz, 388 — (Sto. Amaro) — Tel. 61-2112 (Rêde interna) — São Paulo

a ligação mais rápida e segura



CONECTORES DE PRESSÃO

tipo CPA
(SPLIT BOLT)

DE FIO 12 ATÉ CABO 1.000 M.C.M.

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.

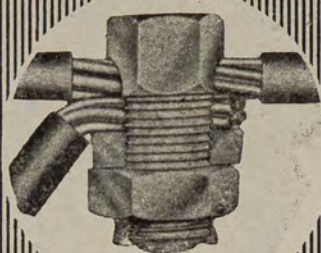
A alta precisão nas rôscas, tanto no parafuso como na porca, além de uma seleção apropriada do material, reduz a fricção, aumenta a eficiência do rosqueamento e mantém a força do apêto. A rigorosa inspeção da "ELTEC" assegura qualidade altamente uniforme.

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.

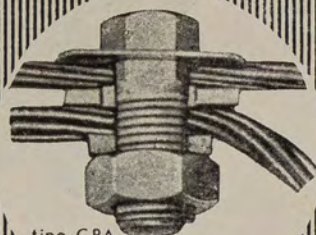
Devido ao excelente material, ao trabalho de precisão e a inspeção minuciosa, os conectores "ELTEC" são reaproveitáveis inúmeras vezes.

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

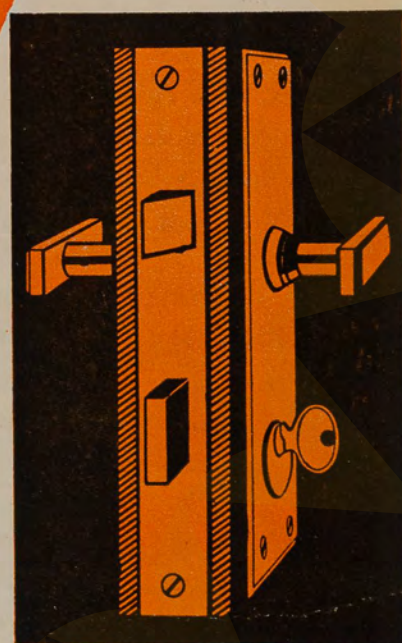
R. RAUL POMPEIA, 400 — FONES: 62-5027 — 62-9825



S. A.
S. PAULO



ESTEJA
SEGURO
DA
QUALIDADE
DO
MATERIAL



empregue
FECHADURAS e ESQUADRIAS

AMC

em suas construções

PROTEGIDAS PELA MARCA

AMC - ARTEFATOS METÁLICOS PARA CONSTRUÇÕES S.A.
UMA INDÚSTRIA MODERNA QUE GARANTE O QUE FABRICA

Rua Conselheiro Crispiniano, 317 - 3.º andar - Fone 32-7064 - SÃO PAULO

HABITAT

Arquitetura e Artes no Brasil

DIR. RESP.: GERALDO N. SERRA

12.º ANO - JUNHO, 1962 - N.º 68

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

Redator-Chefe:
GERALDO N. SERRA

Redator:
RODOLFO KLEIN

Artes Plásticas:
JOSE GERALDO VIEIRA

Arquitetura:
GERALDO FERRAZ (em licença)

Secretária:
SUZANA KLEIN (em licença)

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

Estabelecimento Gráfico:
Rua Lavapês, 539 — 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

Habitação no Brasil — Geraldo Ferraz	B
Concurso Nacional de Ante-projetos do "Instituto Concordia"	
arqs. Miguel A. Pereira e J. C. Paiva de Silva, Porto Alegre	1
Edifício Peugeot, Buenos Aires, Concurso Internacional de ante-projetos	
arqs. Marcos Konder Netto e Ulysses P. Burlamaqui	7
O Convento de La Tourette, de Le Corbusier	
Aldo Rossi (Revista "Casabella", Milano)	16
Edifício da Union Carbide, Nova York	
arqs. Skidmore, Owings e Merrill	19
Edifício da Nestlé, em Vevey, Suíça	
arq. Jean Tschummi	22
O Aeroporto Internacional de Fiumicino, Roma	24
Almofadas de apoio de Neoprene, empregadas na construção de nova	
rodovia no Rio de Janeiro	30
Uma exposição de Móveis para Escritório — Ambiente, São Paulo	30-A
Seis anos de evolução na escultura de Bruno Giorgi	
Geraldo Ferraz	31
Da arte irmã das formas histológicas a arte eletrônica de Götz	
José Geraldo Vieira	34
Edelweiss na aldeia de Pascoal Carlos Magno	38
O Acêrvo de Rugendas	
Manuel Germano	39
As grandes Monografias de Artes Rizzoli	
P. M. Bardi	42
Desenhos e "Potérie" de Elisabeth Nobiling	44
Guignard — J. G. V.	48
O Afro-expressionismo de Stockinger	46
Primitivos do Vale do Paraíba	
Ernestine Karmann	50
Nos ateliês dos pintores de Montevideu	
Sanson Flexor	55
A Exposição de Sanson Flexor em Montevideu	60
Arte Gráfica na Holanda	62
O mistério da Ilha de Páscoa	
Fred Madersbacher	64
Museus, Salões e Galerias	67
Noticiário Estrangeiro e Nacional	74
Livros	79
Diversos	79

DISTRIBUIDORES

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

Habitação

no

Brasil

Geraldo Ferraz

Deveríamos, ao tratar deste assunto, em referência ao desenvolvimentismo, no qual parecem empenhadas, por iniciativa e fatalidade, as forças econômicas do País, louvar o acerto das medidas. Mas, a política brasileira, que se caracterizou em toda a história da República, por ser uma política de clientela, presa aos interesses de família e de grei, ao prospectar-se na administração, não criou o estado mental de consciência do problema, da problemática urbana, onde tudo se fez e se faz a trouxe-mouxe.

Devia-se partir desse necessário estado mental. Não se pode individualizar os casos em que os políticos e administradores brasileiros estejam fora daquele estado de consciência dos problemas. Mesmo no caso em que eméritos engenheiros se ocupem da direção dos serviços públicos de uma cidade, ainda nesse caso lhes falta, não só a consciência dos problemas que têm a resolver, como lhes é alheia a convicção de que as soluções para enfrentá-los têm de ser de ordem técnica e de experiência conhecida e manipulada.

Então, se se fez uma propaganda do esforço realizado nos últimos meses para enfrentar a habitação no Brasil, criando-se condições para a habilitação dos trabalhadores que não possuem ainda a casa própria, a administração esqueceu-se de um mínimo elementar que seria o planejamento, em escala nacional.

Planejamento em todos os sentidos.

Mas, o problema nos aparece mal colocado desde que não esteja atendendo às amplas perspectivas do desenvolvimentismo, que se esgalham em condições deficitárias, da mão de obra necessária, que é o primeiro tempo da conjuntura industrializadora à ambientação do consumo, área final de qualquer programa. A habitação brasileira fica no meio dessas condições, com o seu Instituto (IBH). O desenvolvimentismo exigia a industrialização "à outrance", mas o campo estava esquecido e não é possível imaginar-se que se trabalhe nas cidades sem que a logística agro-pecuária na retaguarda esteja ápta a abastecer os mercados em que a concentração industrial precisa, antes de tudo, de alimentação.

A fixação do homem ao solo é o objetivo da habitação. Para a área rural, a atenta visão de Le Corbusier, há quase trinta anos, havia determinado o pensamento da "ferme radieuse", pois é aí que se trabalha para sustentar os exércitos operários da frente urbana. Ausência da consciencialização do problema, inverte os dados e então observa-se, que ao cuidar da habitação, mesmo a trouxe-mouxe, não se estabeleceu a dualidade campo-cidade, e visou-se a colocar a preferência da moradia para o homem urbano. Nunca se viu posição mais controversa dos dados de um problema. A estatística registra no ano passado ainda a invasão de S. Paulo, por exemplo, por quatrocentas pessoas, diariamente.

Deslocadas de seu habitat, perto e longe da grande metrópole, aquelas pessoas não vinham para acampamentos improvisados. Vinham ao acaso. Não imaginou nem curou o administrador da necessidade de fixar, previamente, o homem do campo, no campo. Poderia haver emigração interna mas não de um habitat para outro. O processo de adaptação é sempre difícil e demorado, dadas as condições tão desequilibradas em que envolvem nossas realidades, formadoras do homem na variadíssima escala dos territórios e das latitudes brasileiras. Não se fixou o homem do campo, mas ao se proporcionar meios à aquisição desse bem primordial que é a casa própria, acenou-se ao homem do campo com mais uma privilegiada condição do trabalhador da cidade. E o homem do campo não seria sensível então à esse aceno diferenciador?

Seria muito mais justo começar-se com a reforma agrária, mas dentro dela com a habitação garantida ao trabalhador. Uma política agrícola, na fase do desenvolvimentismo, atenta ao problema social da habitação, além de seus outros ramos, deveria prever a moradia na área rural, e assim a fixação, primeiro, do homem do campo.

A política da habitação para as massas urbanas deveria, posteriormente, ser colocada no planejamento nacional.

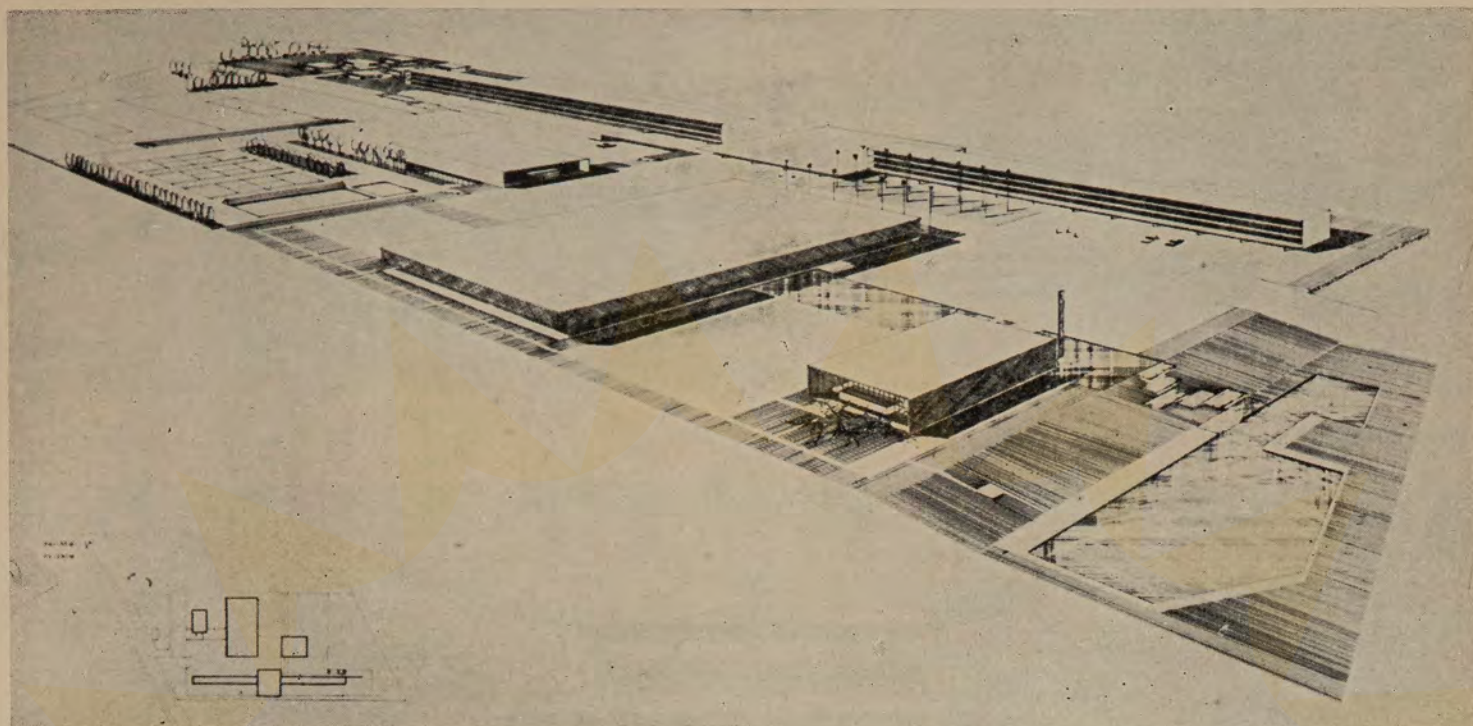
Não se compreende que haja uma subestimação da hierarquia do abrigo, desprezando-se a prioridade que deveria ter o homem do campo. E consequentemente à moradia, os outros confortos que a cidade oferece às massas e de que não trata o governo pois os particulares deles se encarregam.

O afluxo do campo para a cidade jamais recebeu tamanho incentivo quanto essa anunciada política da administração, visando a habitação para as massas urbanas. Estamos numa situação de intenso intercâmbio de informações, para os analfabetos, inclusive, porque ao rádio-emissor basta ter ouvidos para ouvir as vantagens que o governo oferece aos trabalhadores das cidades, e que sua propaganda "oficial" não deixa de alardear, por todos os motivos. Então o homem do campo refletirá que na cidade é melhor...

Falta de consciência do problema, falta de inserção das soluções no conjunto de uma situação geral, pelo tratamento do pormenor, que aumenta a clientela política, na indivisibilidade de benefícios que são de caráter imediato e visível, tão convincente como argumento demagógico.

Se cerca de dez por cento da população brasileira se localiza em duas cidades — Rio e S. Paulo — a situação do abastecimento delas se faz um problema periférico de ampla projeção, pois que se distendeu por intermédio da rodovia — hoje predominante — a área onde se estabelecem as fontes produtoras. E como não houve a fixação do homem no habitat rural, nem se cuida da produção de alimentos como agricultura estabilizada, pois planta feijão quem quer, quanto quer e quanto pode, até o feijão que é o prato nacional por excelência, se tornou um produto de importação.

A inoperância da Agricultura, nas alturas do poder governamental, descuroou sempre o problema da alimentação. Para nós, este é um problema ligado à habitação rural, e esta uma condicionante do desenvolvimentismo industrial, como sua condição organizatória, básica. A solução da habitação, unilateralmente, para a cidade, será um fator de impulso fatal para a desorganização maior do campo, para o afluxo para as cidades, para o agravamento do problema de abrigo das massas trabalhadoras, que busca — erradamente — defrontar.



Perspectiva geral do ante-projeto do "Instituto Concórdia".

Concurso Nacional de Ante-projetos do "Instituto Concórdia" / arqs. Miguel A. Pereira e J. C. Paiva da Silva, Pôrto Alegre

CLASSIFICAÇÃO:

1º lugar — Pôrto Alegre

Equipe: arqs. Miguel Pereira e J. C. Paiva da Silva; escultora M. Lourdes Sanchez; eng. estrutural Eugênio Knorr.

2º lugar — São Paulo

Equipe: arqs. Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Francisco Moreira e Joel Ramalho Junior.

3º lugar — Pôrto Alegre

Equipe: arqs. Luiz Carlos Zubaran e David Leo Bondar.

4º lugar — Pôrto Alegre

arq. Charles René Hugaud.

5º lugar — Pôrto Alegre

Equipe: arqs. Beno Sperhake e Luiz Carlos Xavier.

6º lugar — Pôrto Alegre

Equipe: arqs. Alberto Parussini, Jayme Leventon e Udo Sylvio Mohr.

7º lugar — Rio de Janeiro

Equipe: arqs. Giuseppina P. De Moreira, Norma Cavalcanti de Albuquerque, Orlando Magdalena e Paulo Augusto Moreira.

MEMORIAL JUSTIFICATIVO DOS ARQUITETOS

As características que norteiam um concurso de ante-projetos fazem crer que o trabalho apresentado deva refletir, como preocupação fundamental, a explanação de uma idéia. Testá-la e experimentá-la — dentro dos limites de uma liberalidade necessária e admissível — ao longo de todo o curso do programa nos parece a tarefa principal.

É fácil compreender que, entre uma idéia e o seu desenvolvimento, há um campo apreciável de lapidação e aprimoramento. Dentro deste ponto de vista a idéia proposta procura interpretar e dar corpo às próprias considerações que o programa formula: "O conjunto não deverá ter aspecto excessivamente austero, dando a impressão de ambiente recluso, deverá ser um conjunto acolhedor, aberto, acessível, moderno. O aspecto contemporâneo não será devido só à sua arquitetura, mas também ao ensino e demais atividades que ali se desenvolverem, orientados pela vida religiosa, sã e equilibrada".

O partido geral, pois, lança essa proposição de grandes espaços livres, verdadeiras praças em jogo de planos, sem com isso, compactar os blocos resultantes, onde a idéia ainda permanece inteira. É a largueza e a com-

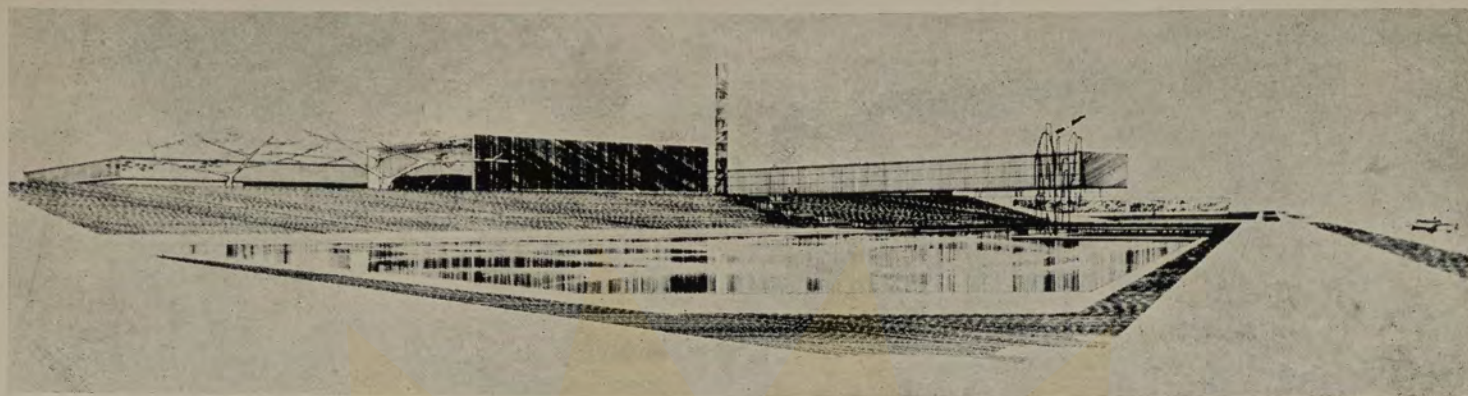
prensão das coisas da vida assentadas no caráter essencialmente espiritualista do complexo.

O sentido de reclusão inexistente, já que o partido geral é aberto para a estrada. E a recebe mesmo, como elemento importante, através de um grande parque, e da praça, onde o bloco da administração, ensino e o bloco de alojamentos, preparam para a capela, em primeiro plano, o sentido fundamental de espiritualidade do centro educacional.

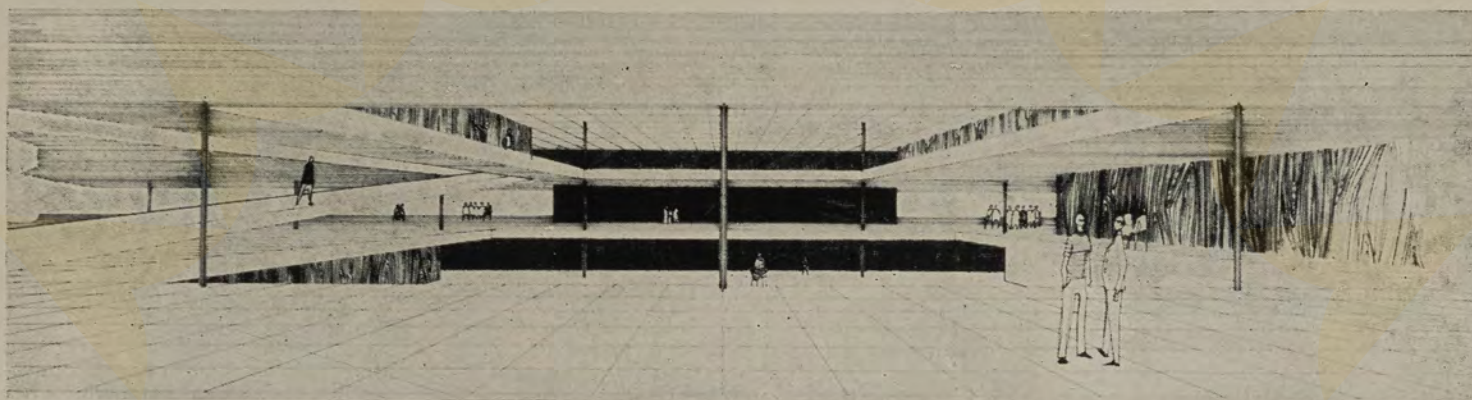
Essa relação estrada-educandário desempenha papel de grande importância no trato da expressão plástica e do jogo de volumes do conjunto.

PAISAGISMO

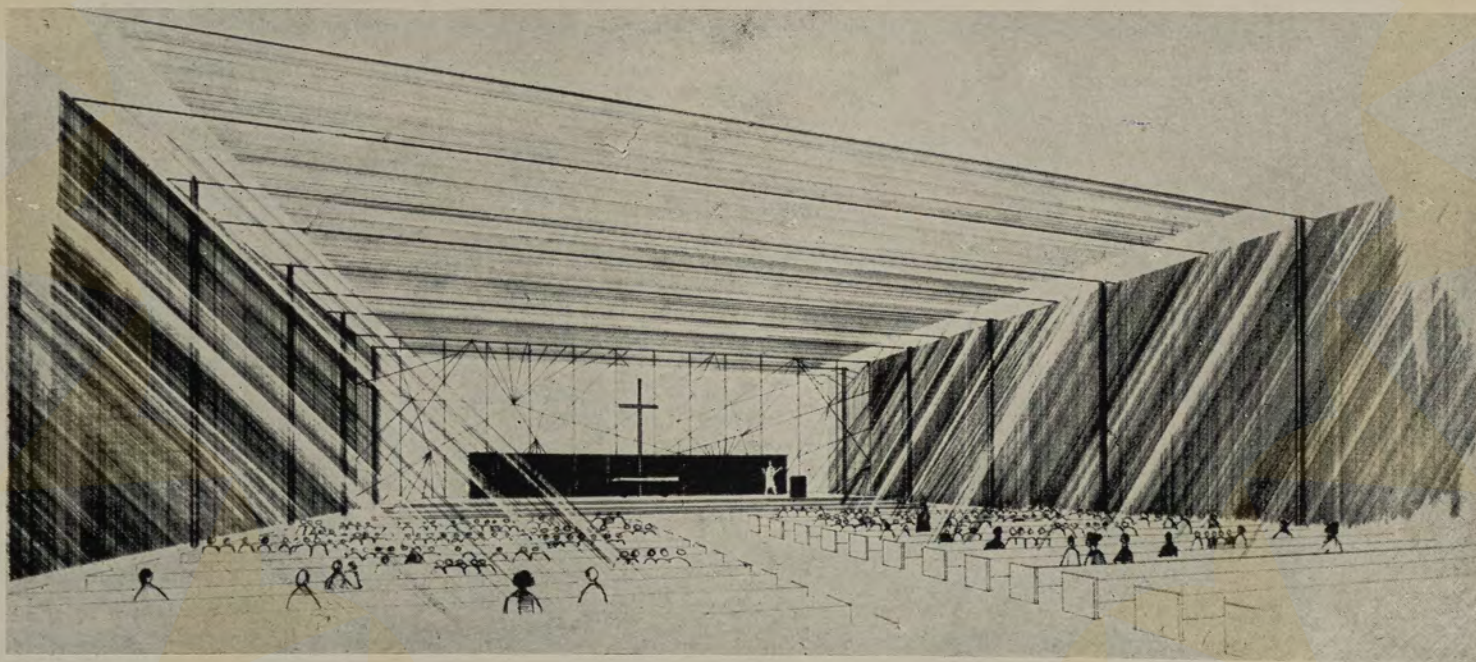
Vale aqui considerar a preparação do terreno que, segundo o critério adotado, tem suas linhas gerais lançadas de forma esquemática, através do movimento de terras. É evidente que um estudo mais profundo permitirá por assim dizer "pentear" melhor o terreno, surgindo com isso, um jogo de planos mais caprichoso, que a natureza do concurso e o tempo disponível, por ora dispensam. Os elementos de vegetação dominantes são as grandes superfícies de grama, bordadas



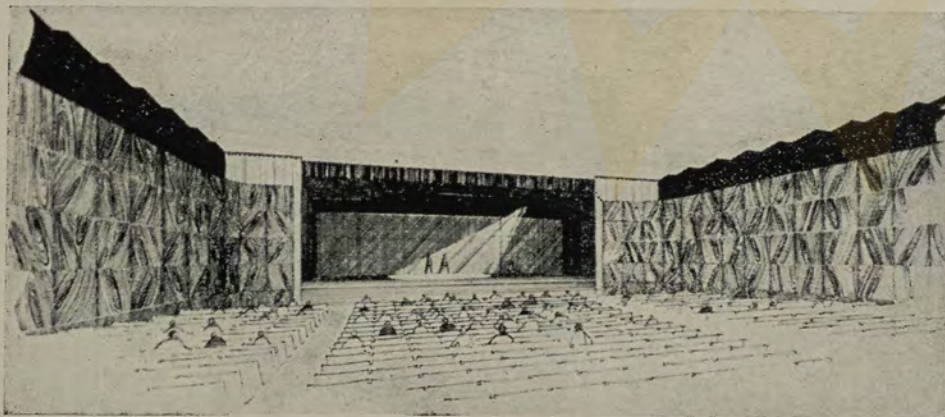
Perspectiva externa.



Perspectiva do vestíbulo principal.



Perspectiva da capela.



Perspectiva interna do auditório.

com tapetes de plantas coloridas. Vale destacar o grupo de palmeiras imperiais (*Washingtonia Philiphera*) entre os blocos do ensino e habitação como jogo de alturas. O parque, desde a estrada, é como que uma preparação visual no sentido da expressão plástica do conjunto. Nêle se distinguem as duas figueiras seculares no tópo, ao lado da capela, e o grupo de salsos chorão (*salix pendula*) no nível do lago.

A água, aqui, desempenha papel de considerável importância. O lago aproximadamente no nível da estrada, recebe o véu d'água que desce pelas plataformas desde o espelho d'água da capela. Essa gradação, quebrando a água, é como que emprestar à tranquilidade dos locais de descanso, em torno do lago, o som da natureza. A água da chuva, coletada na cobertura do bloco de ensino, cai, em véu diáfano, sobre o espelho d'água da capela, através de três grandes gárgulas. A cobertura do ginásio, com suas gárgulas, apresenta, também, um aspecto pitoresco. É o espetáculo da água em movimento. E, se se quiser, se poderá encontrar uma certa relação subjetiva entre a água da chuva e o conteúdo contemplativo das grandes áreas cobertas nos locais de concentração humana.

A iluminação noturna desempenha papel importante pelo aspecto feérico que pode dar ao conjunto, principalmente a iluminação do lago, com o grupo de chafarizes, e as cortinas d'água em gradação, formando véus iluminados.

ESCU LTURA

Faz-se aqui oportuno, salientar o sentido da participação desta forma de expressão artística, não como acessório da linguagem arquitetônica, mas como manifestação plástica que possui seus próprios elementos expressivos. É ponto de vista da equipe não equivocar-se com a decantada "integração das artes", defendida apenas por quem não teve, ou ainda não tem, o descortínio lógico do processo histórico.

Cada forma de manifestação artística deve ter sua própria linguagem. Integração pressupõe concessão. E o que procuramos e defendemos é uma "conjugação", uma coexistência autêntica desses campos de expressão.

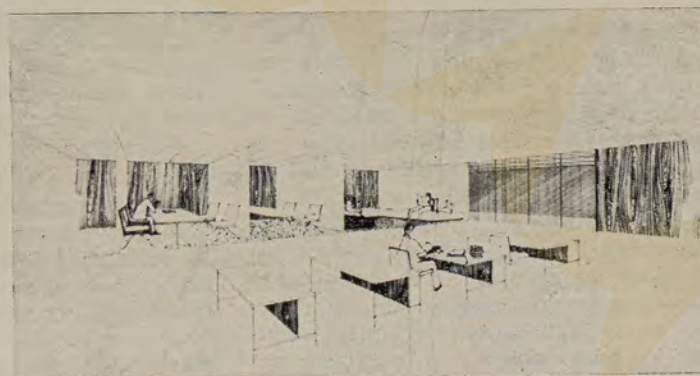
Com esse propósito lançamos o alto-relêvo, entre os dois acessos do conjunto. O alto-relêvo que leva o nome de "humanidade", será em lâminas de bronze, tendo como fundo a própria pedra, formando um caprichoso jogo de cheios e vazios. O alto-relêvo marca, intencionalmente, os acessos existentes. E a própria torre é uma escultura.

ANÁLISE FUNCIONAL

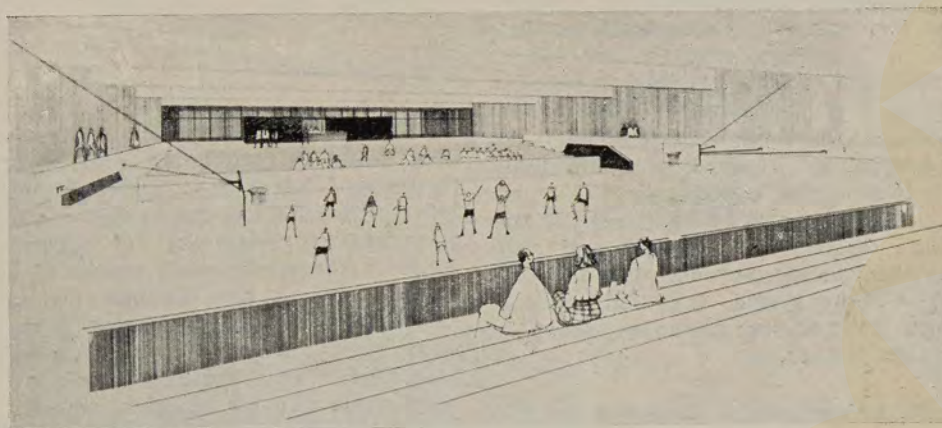
A esse respeito pretende-se apenas observar a inter-relação dos diversos setores, tendo-se em vista, também a localização dos acessos. Essa inter-relação se define pela proximidade que o programa sugere entre esses se-



Perspectiva do Centro Estudantil. Salão.

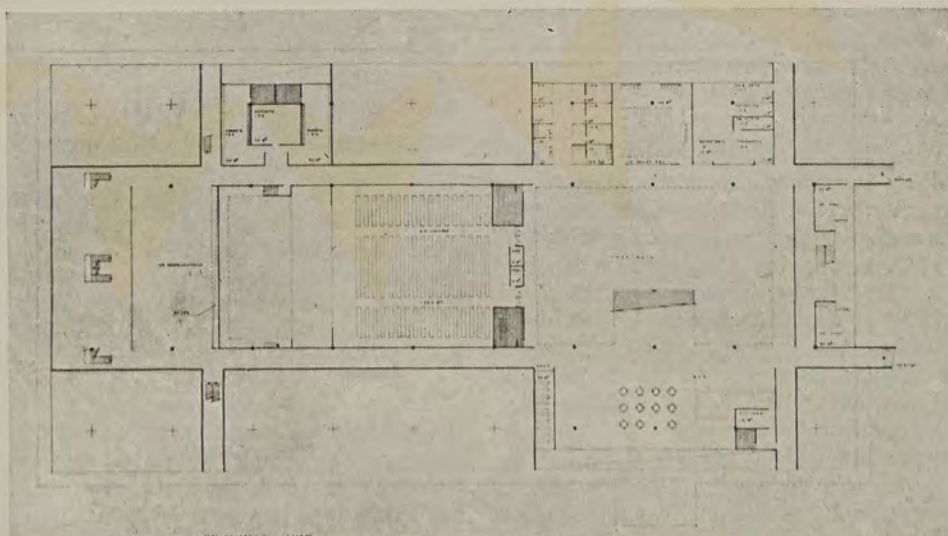


Perspectiva do Centro Estudantil. Biblioteca.



Perspectiva interna do Ginásio.

Planta do Pavimento semi-enterrado. Administração. Ensino.



tores (capela, administração, ensino, habitação, serviço e ginásio) e que a própria planta de situação apresenta de maneira bastante clara.

Quanto aos acessos, colocados à direita de quem entra no conjunto, assim se procedeu com a intenção de deixar para o parque a sua melhor área de implantação. Um, o principal, atende à capela, administração, ensino e habitação; o outro, serve à zona de esporte, serviço, hospital e residências.

OS DIVERSOS SETORES

A — Capela

“Coração do complexo, não é só um salão de reunião dos fiéis, mas um lugar onde o homem encontra Deus”. Essa idéia é o volume simples da capela, externamente em mármore negro, marcado pelo sentido vertical do campanário, verdadeira escultura em cascas de bronze, formando caprichosa caixa sonora, onde os efeitos do sino ou do próprio vento poderão ser explorados. O campanário, o átrio, refletidos no espelho d’água, traduzindo esse sentido de enraizamento do homem nos problemas da vida, sugere a necessidade de sua elevação a Deus, ao transpor o grande plano de vidro, penetrando num espaço de recolhimento. Lateralmente, as colunas de aço esmaltado, recebendo luz desde o seu topo, através do “béton translucide”. Essa luz filtrada pelo teto de acrílico branco, e o brilho das colunas criam um sentido místico de elevação. Ao fundo, o grande vitreau abstrato deixa perceber-se a leve silhueta das figueiras seculares. O volume de fundo, a pia batismal e o púlpito, sucedem-se em mármore de cores contrastadas. É o altar, onde a cruz de madeira destaca-se sobre a luz do vitreau.

B — Administração — ensino

A administração é a “função que define a entrada para o complexo, destinada a ter o tratamento mais grandioso, com espaços amplos e uso de materiais mais nobres. A implantação deste conjunto deve ser clara, bem definida, de modo a permitir a fácil identificação dos elementos e funções arquitetônicas do complexo, mesmo a quem visita o Instituto pela primeira vez”.

O ensino é a “função básica do Instituto e merecerá a máxima atenção do arquiteto. Os ambientes contribuirão funcional e plasticamente para desenvolver um ensino atualizado e dinâmico. Deve ser prevista a máxima flexibilidade do conjunto”. Essas duas funções, que nos parecem intimamente ligadas pela sua natureza, implantam-se em ambientes definidos pela sua continuidade espacial. Não há espaços confinados entre esses dois ambientes. Os espaços interpenetram-se. O vestíbulo, no andar térreo, abriga

a escola de aplicação, o centro estudantil e os espaços livres para o recreio geral. O primeiro andar abriga as demais salas de aula, a biblioteca e o conjunto para estudos de música. Há aqui, a maior necessidade de flexibilidade de implantação destas salas em suas diversas fases de ampliação e adaptação à evolução do ensino. Procurou-se atender esta necessidade pela proposição estrutural e principalmente, pela solução de cobertura. A iluminação e a ventilação zenitais, bem como a ventilação e iluminação laterais, criam verdadeiros espaços de ar e luz. O arranjo das salas, apresentado, traduz a fase final; não entanto é fácil compreender que as características da cobertura permitem a localização das salas em qualquer ponto desse andar, sem prejuízo de suas necessidades fundamentais: ar e luz.

A criação dos espaços para circulação e recreio prende-se à intenção de levar para o bloco, verdadeiras ruas internas cheias de luz e ar. Procurou-se nesse plano um sentido de espaço semi-externo. O fôrro desse andar será todo em acrílico branco, aproveitando-se desse material as suas propriedades de difusão uniforme da luz. As quatro fachadas do bloco serão protegidas com elementos vazados. A espessura desses elementos definirá sua função em cada fachada.

C — Habitação

“4.1.8 — O arquiteto tem a máxima liberdade para agrupar as unidades da forma que julgar mais conveniente”. Isto confirma e nos faz aceitar o que prescreve o programa: “O aspecto contemporâneo não será devido só a sua arquitetura, mas também ao ensino e demais atividades que ali se desenvolverem, orientadas pela vida religiosa sã e equilibrada”. É vale salientar que não há nenhuma referência a diferenciação de setores para as unidades masculinas e femininas, o que comumente se considera “absolutamente necessário”. Por isso, propusemos apenas dois blocos, abrigando seis unidades cada um. E, com isso, procuramos refletir o fato de que “admite-se que, de começo, será suficiente a metade da capacidade total prevista (456 alunos, considerada máximo optimum)”.

Procurou-se colocar o setor de habitação segundo a melhor orientação, resultando disso uma implantação de considerável valor plástico, não só na inter-relação dos blocos, mas também desde a estrada. Os dois blocos estão intimamente ligados ao refeitório, hospital e zona de serviço.

D — Ginásio

O ginásio em volume simples será tratado em concreto aparente, num jogo de cores de tinta plástica. Seu sistema estrutural nos parece claro.

ESTRUTURA

O lançamento da estrutura, assentado nos pontos de vista do consultor estrutural, vencendo grandes vãos, é assim formulado com a intenção de libertar ao máximo os espaços internos. Comanda toda a concepção do trabalho o módulo 3 x 3, seus múltiplos e sub-múltiplos. É evidente que um estudo mais acurado dessa modulação poderá criar melhores condições para os sistemas propostos.

As coberturas do bloco de ensino e do ginásio, onde a ventilação e iluminação zenitais se fazem necessárias, foram propostas com elementos premoldados de Kalhatekno. O uso desse material prende-se às suas características de montagem mais fácil e peso reduzido em relação a outros materiais. Os defeitos técnicos da Kalha como a condensação junto ao fôrro, pela diferença de temperatura, são aqui eliminados pelo sistema de iluminação e ventilação no topo do perfil. Obedecendo à mesma forma pode-se, no entanto, optar por elementos pré-moldados de concreto. Essas coberturas, pela sua importância, foram detidamente pensadas e estudadas.

FASES DA CONSTRUÇÃO

“Do ponto de vista do planejamento, deve-se considerar a progressão do conjunto de tal forma que ele não pareça incompleto ou mutilado enquanto não atingir seu estágio final. Há elementos que serão atacados imediatamente, pois constituem o mínimo para funcionar o Instituto. Exemplos: auditório, aulas, capela, administração”.

“É fácil compreender-se que, devido ao tamanho da obra, não será possível nem necessário construir de início, todos os elementos e instalações que comporão o Instituto; a construção será feita progressivamente, na medida das conveniências e necessidades de crescimento”. Isto traduz o caráter, não de economia, mas de uma necessidade lógica de progressão. Por uma questão de meridiana compreensão de um processo composicional, vale destacar, como necessidade de **ampliação de construção**, as etapas de execução dos alojamentos e do restaurante. Os demais espaços são inteiros, utilizáveis por zona; salas de aula, conjunto de música.

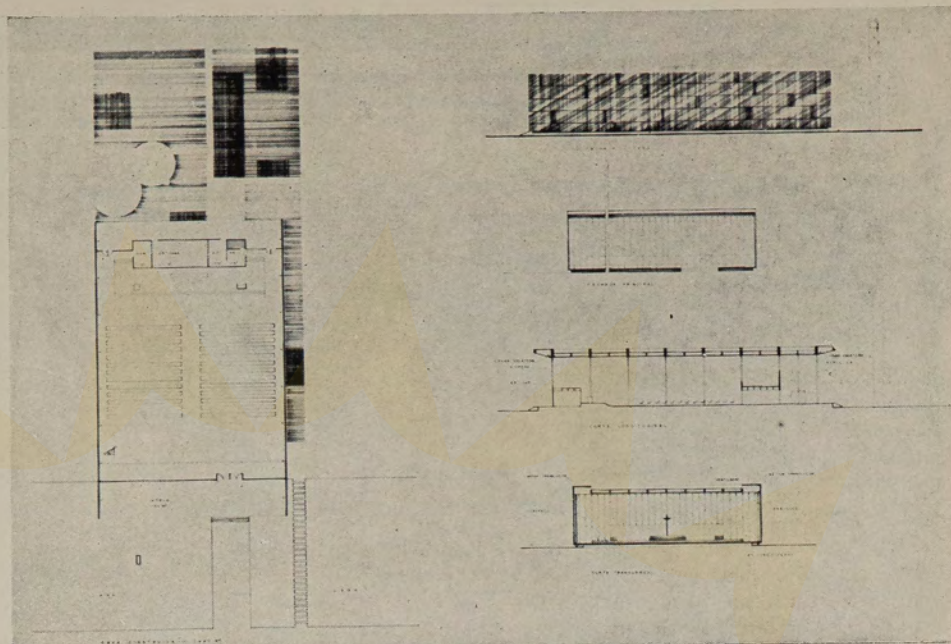
FIXAÇÃO DAS ÁREAS

Área construída — 30.000 m².

Área coberta — 9.700 m².

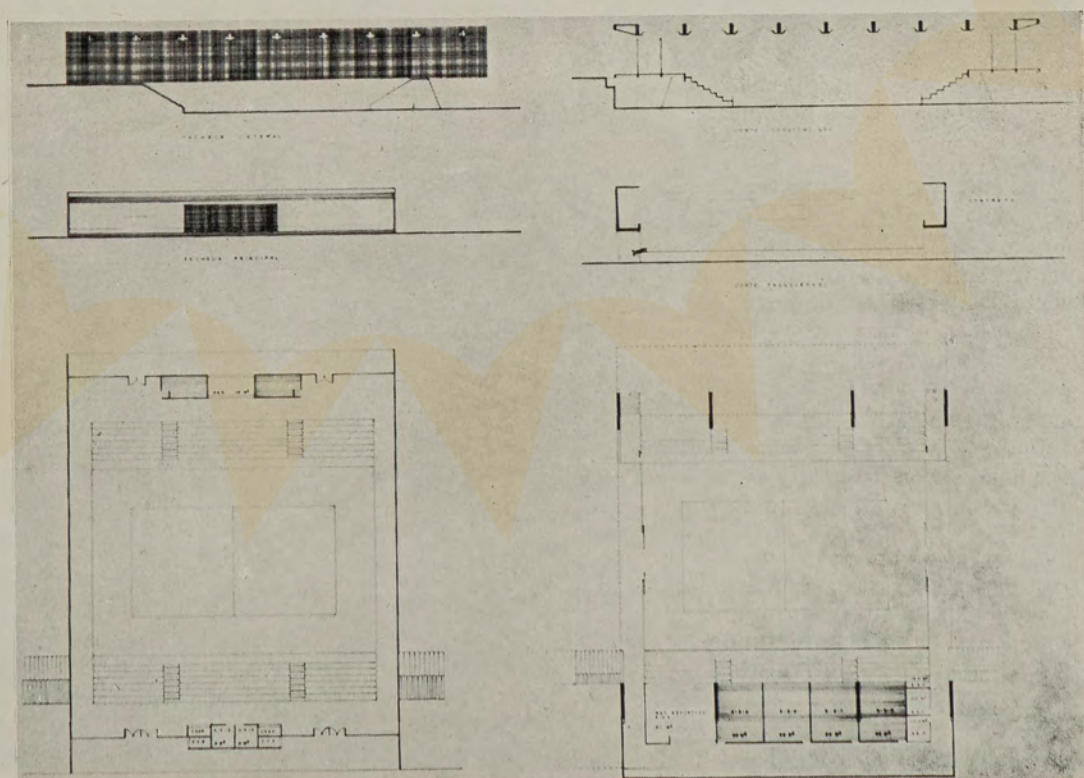
Área de circulação e recreio, primeiro andar bloco de administração de ensino — 3.500 m².

Obs.: O sistema hidráulico será posteriormente estudado. Admite-se que haja um reservatório geral para todo o conjunto, por isso não se previu reservatório nos diferentes blocos.

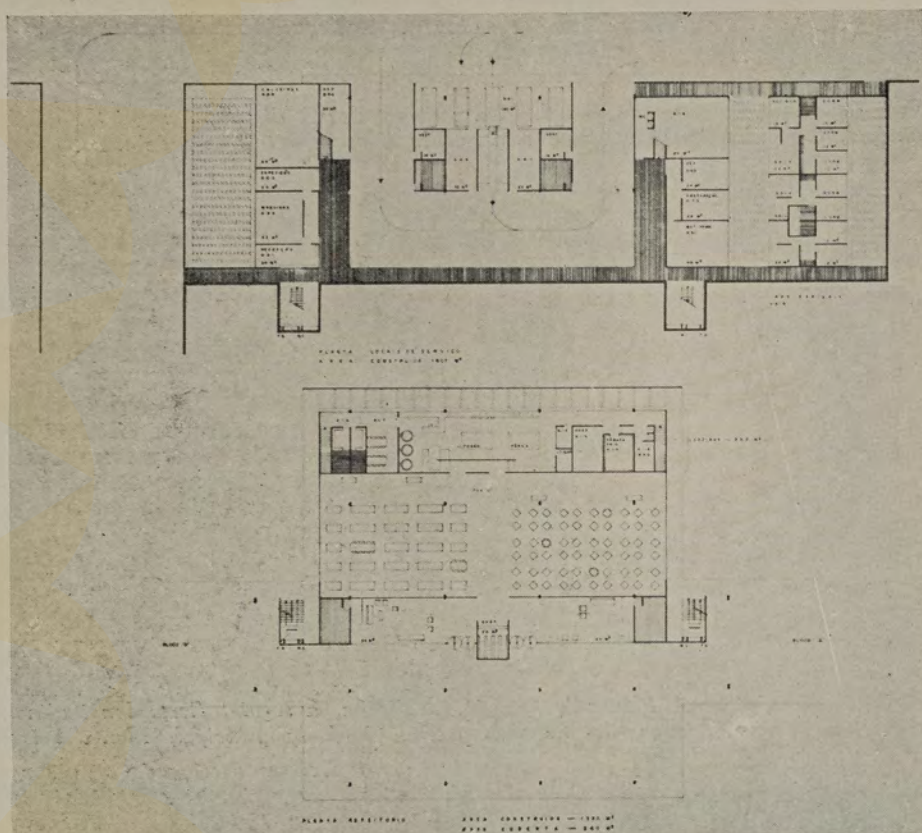
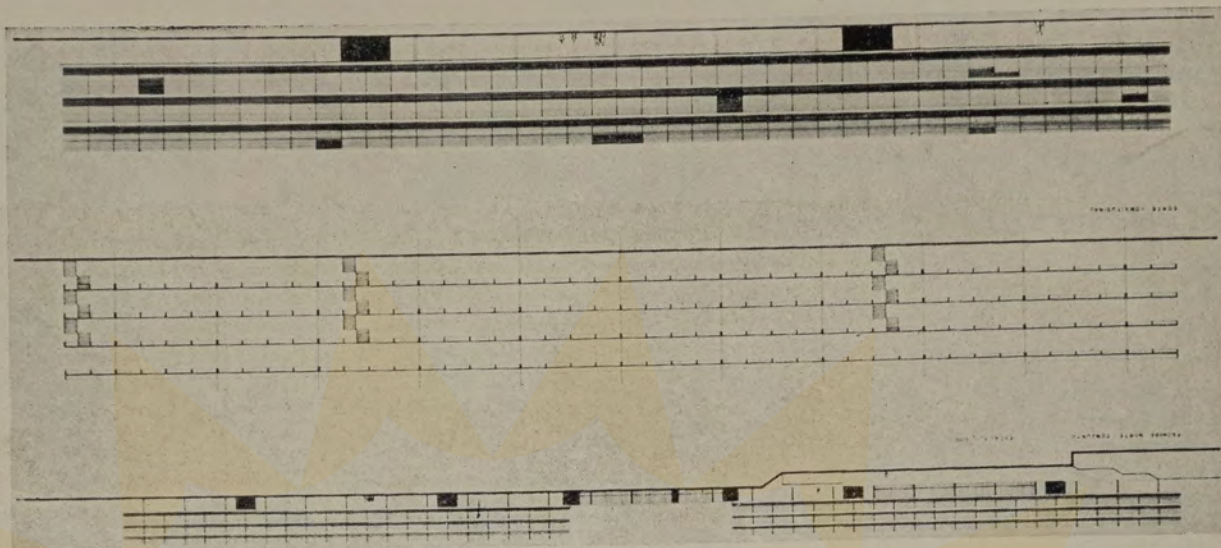


Igreja Evangélica-Luterana do Brasil. Planta da capela. À direita, à seguir: Fachada principal, Corte longitudinal, Corte transversal. À esquerda: Planta da nave.

Igreja Evangélica-Luterana do Brasil. Planta do Ginásio. À direita, a seguir: Corte longitudinal, Corte transversal. Piso inferior. À esquerda: Fachada lateral, Fachada principal, Planta baixa.



Igreja Evangélica-Luterana do Brasil. Habitação. A seguir de cima para baixo: Fachada Norte do conjunto, Corte longitudinal, Fachada Norte.



Igreja Evangélica-Luterana do Brasil. Em cima: Planta dos locais de serviço; embaixo: Planta do refeitório.



Estudo em alto-relêvo. Elevação desde a entrada e localização do alto-relêvo.

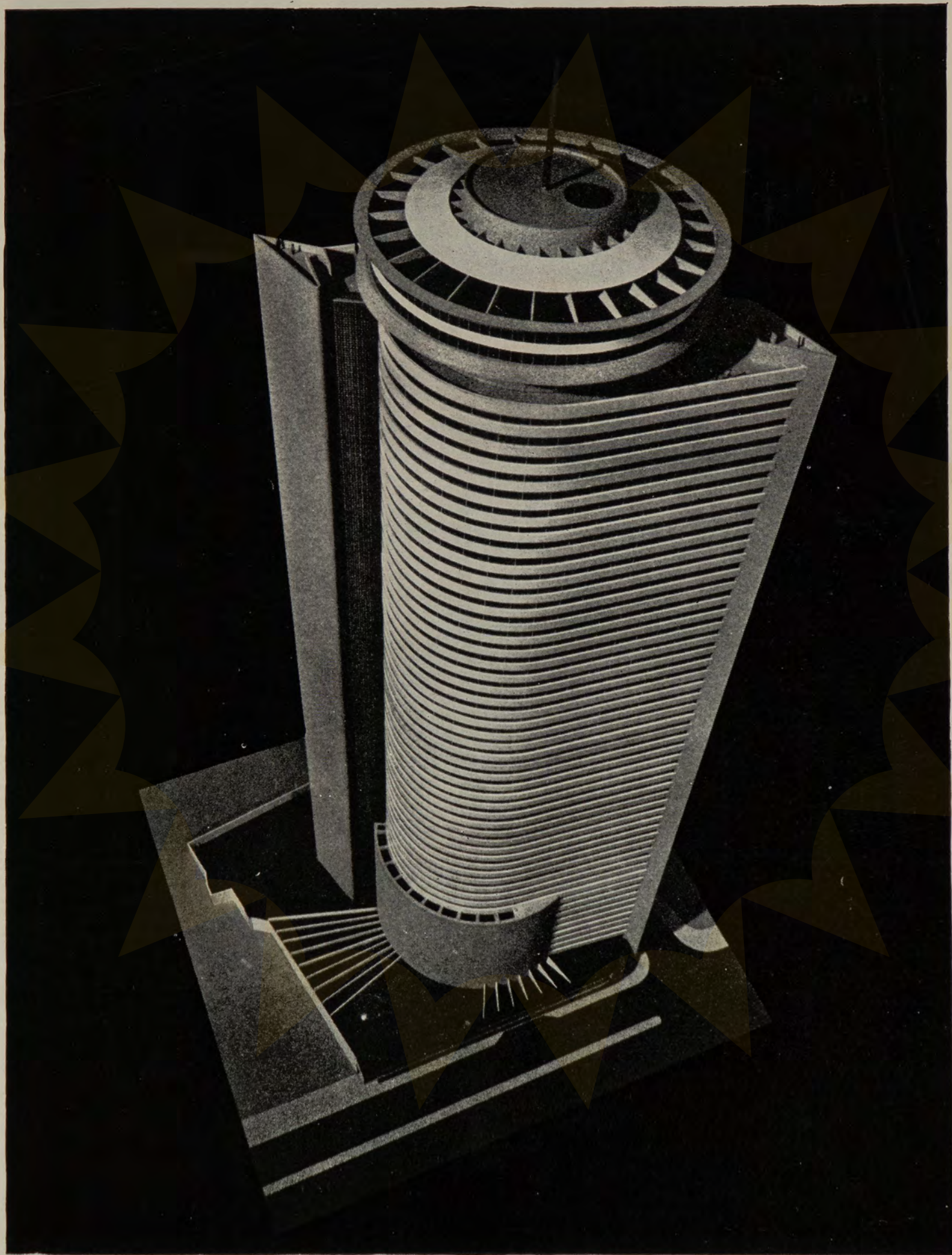


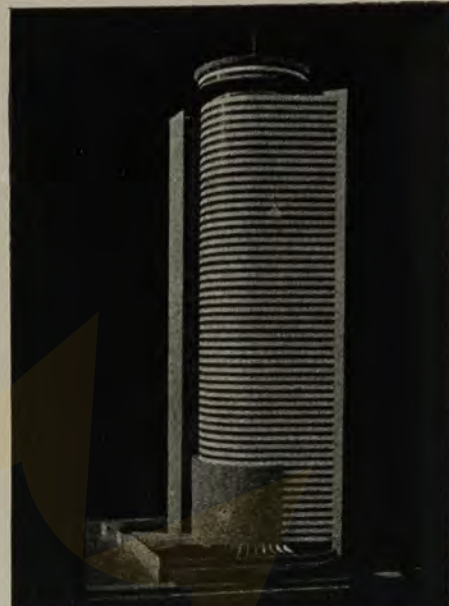
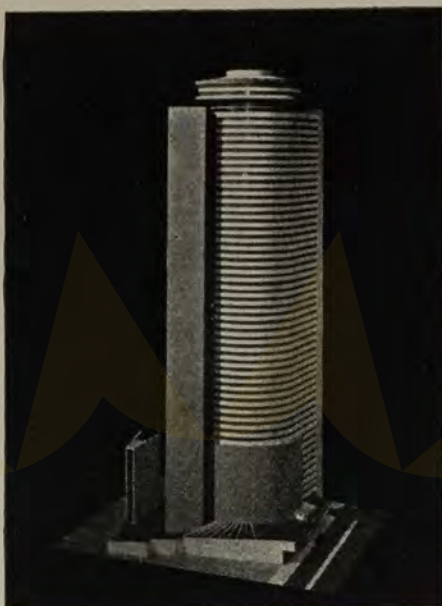
Alto-relêvo em bronze, vista geral. Ao lado: Perfil.



Estudo em alto-relêvo. Detalhe do mesmo.

**Edifício Peugeot, Buenos Aires/Concurso Internacional
de ante-projetos/ arqs. Marcos Konder Netto e Ulysses P. Burlamaqui**





Três perspectivas da Maquete.

I — DO PARTIDO

O Edifício Peugeot será fundamentalmente um empreendimento comercial. De acordo com esta premissa básica procuramos atingir à melhor concepção arquitetônica, sem prejuízo das taxas de aproveitamento mais convenientes.

A área total a ser construída, fixada no programa em cerca de 140.000 m², deve corresponder à taxa ideal, do ponto de vista dos investidores, em relação ao custo do terreno, ao esforço e dispêndio necessários à concretização da obra, bem como à sua futura rentabilidade. Qualquer projeto com superfície abaixo da sugerida, fatalmente não atenderá aos interesses dos promotores do concurso. Cumpre também, obter o máximo de aproveitamento para escritórios, uma vez que este é o principal objetivo a ser atingido. (Bases, pág. 28, art. 45). Sabendo-se que as áreas dos demais grupos (garage, comercial, cultural, social, restaurantes, etc.) serão praticamente iguais em qualquer projeto a ser apresentado, por estarem muito bem definidas nas Bases, tornava-se claro que deveríamos nos aproximar, o mais possível, daquele total previamente arbitrado de 140.000 m², pois a área destinada às salas será obtida pela diferença entre o total a construir e a soma das superfícies dos outros setores.

Esta linha de raciocínio levou-nos à procura de um partido tecnicamente viável, funcionalmente válido e acima de tudo, plásticamente atraente. Fazendo minuciosa análise do programa, constatamos que a maneira de resolver o grupo garage seria decisiva na concepção geral do projeto. Duas

soluções eram admissíveis: projetar-se todo o grupo em sucessivos subsolos ou subdividi-lo em dois setores, com alguns pavimentos enterrados e outros pisos acima do embasamento. A primeira alternativa, mais imediata e bastante simplista, traria a inegável vantagem de maior liberdade no planejamento do prédio acima da cota zero, facilitando o trabalho do arquiteto.

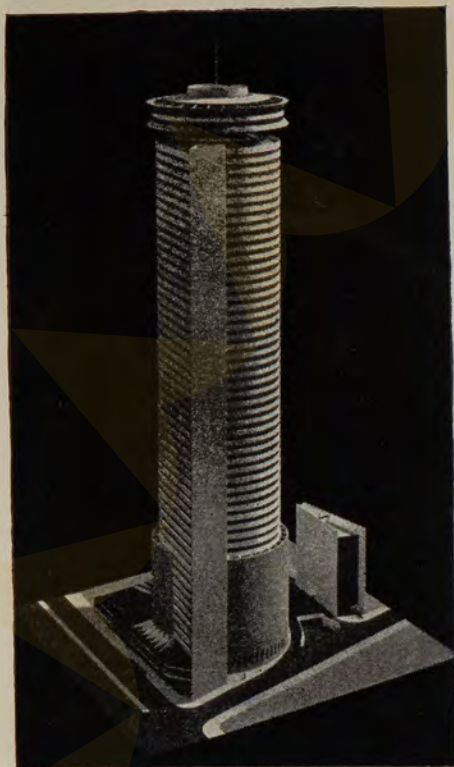
Poder-se-ia, também, reduzir a área dos pavimentos tipo e, talvez, em consequência, manter o prédio mais recuado das testadas (pelo menos na frente da estreita rua Esmeralda). Quanto aos afastamentos das divisas, condicionados à medida "T", serão uma constante de todos os projetos, admitindo-se pequenas variações de cota.

Em contrapartida, as desvantagens a-vultam de imediato, sendo a primeira (e maior) o fato, um tanto inusitado, de situar-se a garage em, pelo menos, 9 subsolos ou 30 metros enterrados (adicionando-se os 5,95 mts. do desnível existente na divisa da rua Esmeralda), equivalentes a um edifício com 10 pavimentos de cabeça para baixo. Poder-se-á chegar a sofismas aritméticos, concluindo pela necessidade de um número ligeiramente inferior de pisos abaixo da cota zero; difícil será a comprovação gráfica, marcando-se automóvel por automóvel nas plantas, com todas as previsões de rampas, circulações e espaços necessários às manobras, além daqueles destinados a outros fins como caixa d'água subterrânea (1.500.000 lts.), oficinas, central elétrica, geradores, medidores, maquinária diversa, etc. Em que pesem as boas condições do solo mostradas na sondagem, haveriam in-

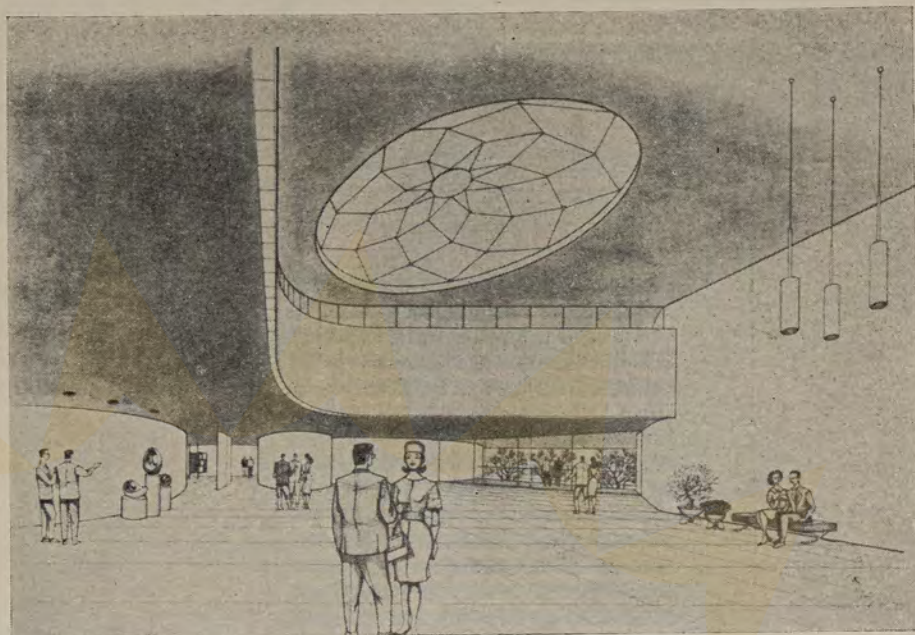
tricados problemas técnicos a superar: estrutural, muros de arrimo, escoramento dos vizinhos durante a construção, excavações, exaustão mecânica, lençóis d'água (a 17,00 e 27,00 mts.) aparecem extratos denunciando o aumento progressivo das águas que, inclusive, crescem no período das vazantes máximas do Rio La Plata. Tais fatores exigiriam estudos demorados e complexos, retardando o início da obra (em desacordo com o desejo dos promotores) e tornando-a mais onerosa, contrariando, frontalmente, as bases do concurso que sugerem, a fls. 34, "la solución más económica posible".

Outro inconveniente, ao concentrar número muito elevado de veículos numa só garage, servida, ao que tudo indica, por sistema único de entrada e saída, seria o tumulto incontável nas horas críticas de maior afluência e a conseqüente perda de tempo.

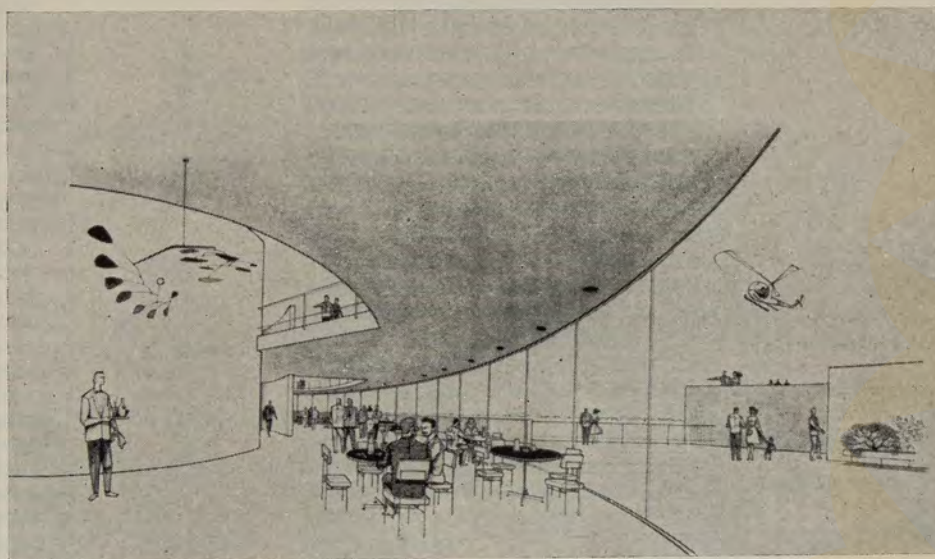
Diante destes argumentos negativos ponderáveis, opinamos pela subdivisão em duas unidades autônomas, com entradas e saídas independentes, simplificando o escoamento das mesmas e reduzindo o tempo gasto em tal manobra. Ao evitar-se o excessivo número de subsolos obter-se-á inegáveis vantagens técnicas, construtivas e, principalmente, econômicas. Fixado este critério e afastada a hipótese do emprego de meios mecânicos de acesso e decesso dos autos aos diversos pavimentos (vide explicações — grupo garage) adotamos, para a garage elevada, o partido helicoidal, vantajoso sob muitos aspectos e para a garage subterrânea, uma série de quatro pisos superpostos, interligados por rampa-estacionamento helicoidal, semelhante à superior.



Perspectiva da Maquete.



Perspectiva da Grande Sala de Recepção.



Perspectiva do Restaurante, Confeitaria, Bar.

Uma vez que os concorrentes não têm possibilidades de interferir urbanisticamente no local, visando melhorias na maneira de escoar os veículos do prédio, tratamos de situar as entradas e saídas na Rua Esmeralda; a análise do Plano n. 5 mostra ser esta via de menor importância que a Libertador (mais valorizada e com maior índice de utilização pública), evitando-se o bloqueamento agressivo dos pedestres.

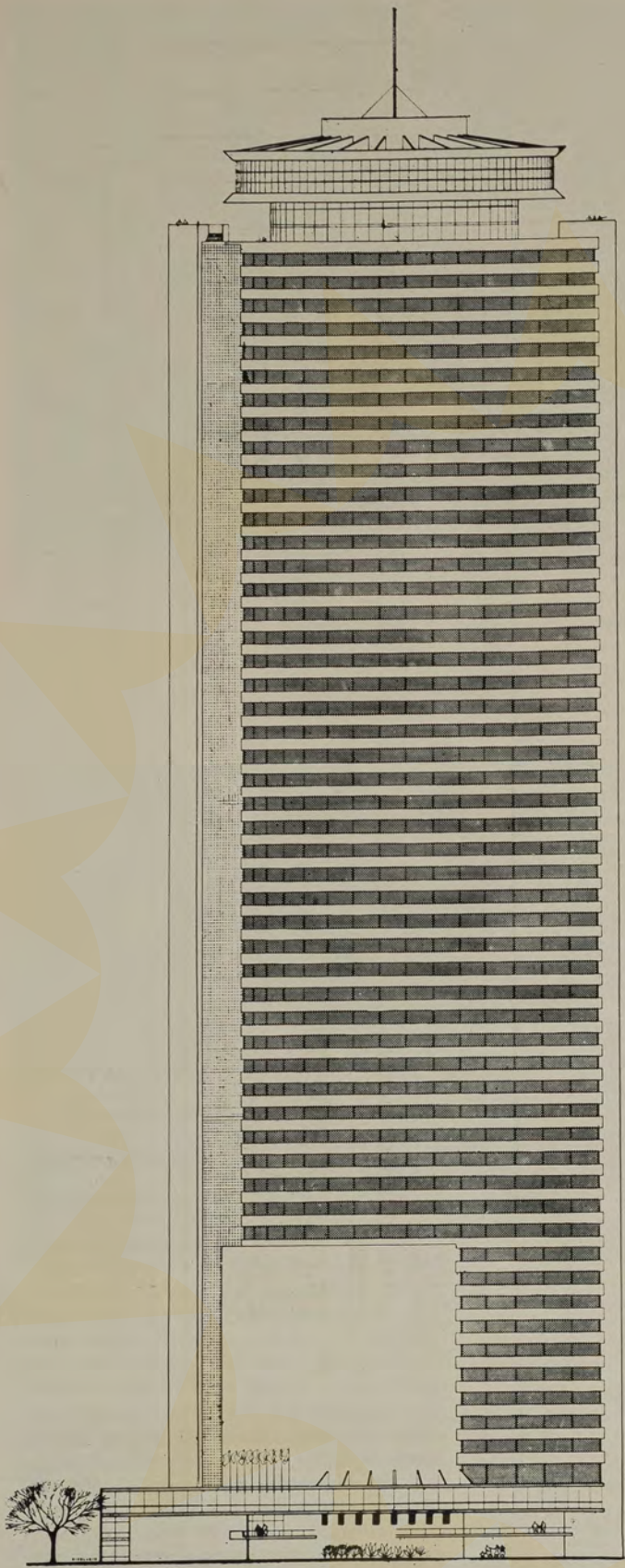
A concepção da garage elevada inscrita num plano circular, fez nascer, espontaneamente, a idéia do edifício-torre. Todos os cálculos mostravam que a planta circular oferecia melhor rendimento por piso. Porém, o volume cilíndrico gerado não se apresentava com a conveniente dinâmica formal, por se tratar de sólido sem planos ou sombras definidas, ficando seu maior ou menor interesse restrito a

uma eventual felicidade no tratamento da superfície do volume. A massa edificada resultaria monótona e destituída das qualidades plásticas capazes de produzirem o impacto desejado pelos promotores do concurso. Daí, termos agregado à planta, originariamente circular, duas abas laterais, aumentando a área do pavimento-tipo e — o que nos pareceu mais importante mesmo — emprestando ao edifício sentido dinâmico e diversificado, com amplas sugestões de movimento.

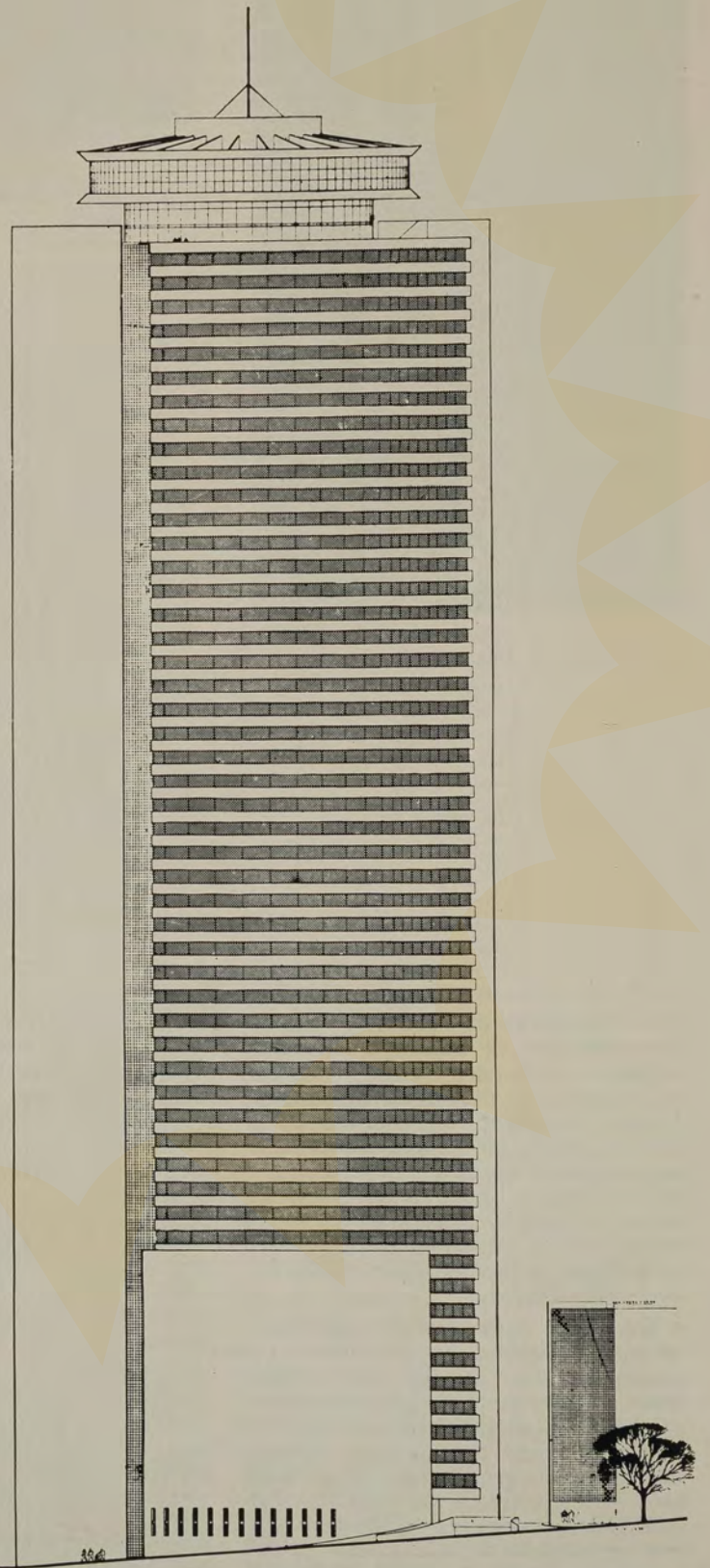
Acrescida a área dos pisos, os escritórios distribuíram-se em, apenas, 42 pavimentos, perfazendo uma área global de 139.600,00 m² ou cerca de 54% da área máxima de 140.000,00 m², prevista em nosso projeto. Salvaguardaram-se as características de grande altura sugeridas no edital, posto que a estes 42 andares, somam-se os 3 do

embasamento e os 12 da garage elevada (equivalentes a 10 alturas do pavimento-tipo), os 4 dos restaurantes e apartamentos, além das casas de máquinas, posto meteorológico, etc., com o total de 197,20 mts. acima da cota zero. O número relativamente reduzido de pisos para escritórios, possibilitou melhor utilização dos 23 elevadores previstos.

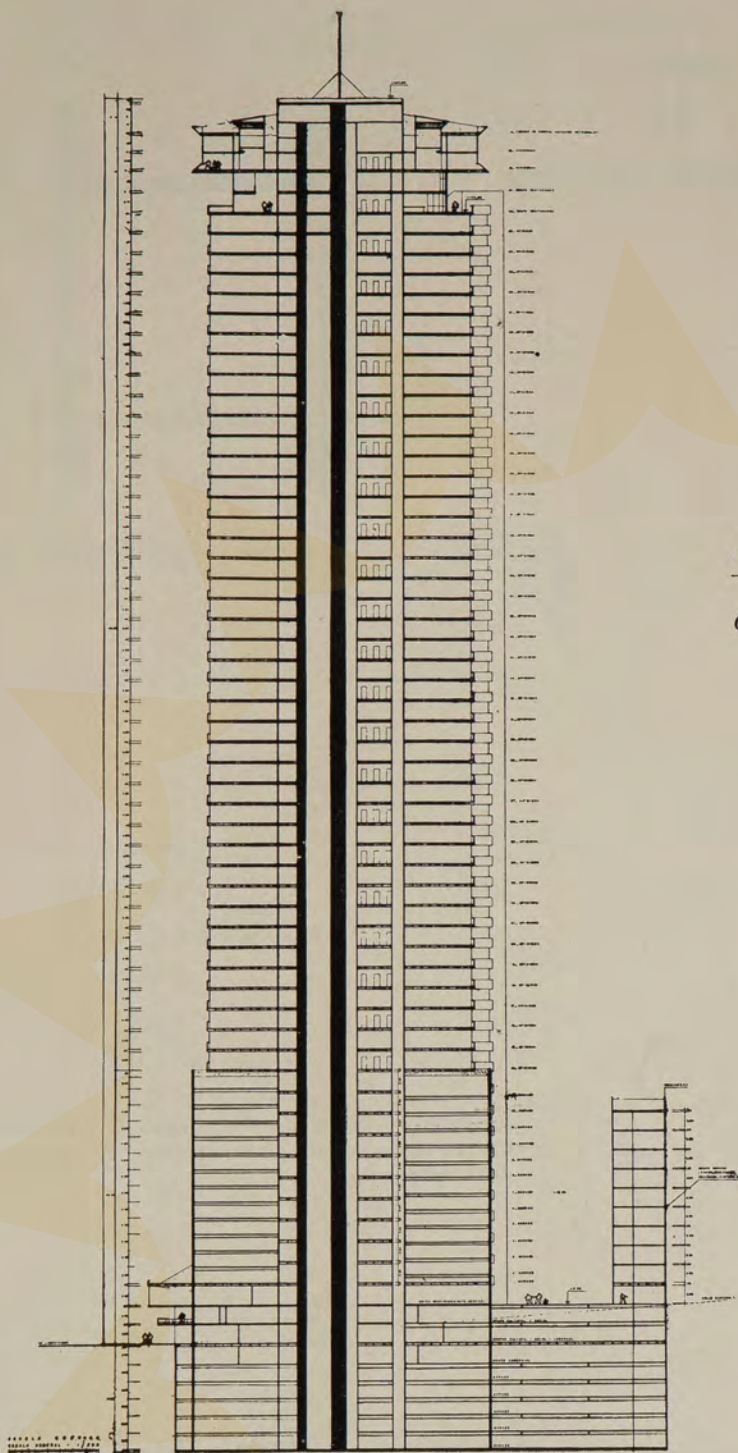
Outro grande cuidado foi no modo de integrar as partes baixas, o embasamento, com a torre, fugindo às fórmulas vigentes; não se tratava aqui de projetar mais um edifício com o corpo alto assente sobre o bloco baixo ou, então, desligar estas massas inevitáveis com o uso (tão freqüente e sem imaginação), de pavimento intermediário em "pilotis". O prédio nasce naturalmente do solo, em sua totalidade, e o embasamento integra-se ao conjunto.



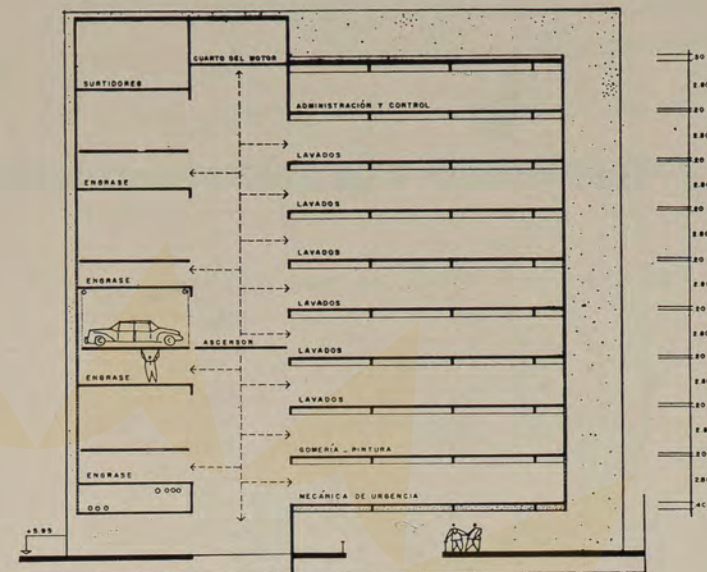
Fachada da Av. Libertador General San Martin.



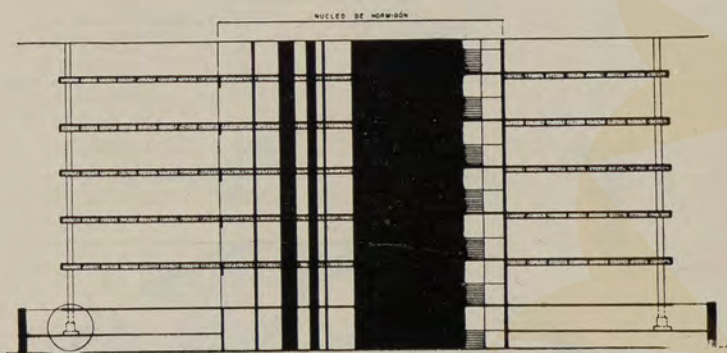
Fachada da Calle Esmeralda.



Corte.



Corte garagem 2.º ao 9.º andar.



Corte. Esquema estrutural.

No pórtico da Av. Libertador, exigido no art. 73 das Bases, eliminamos os pilares, apesar da resposta à pergunta n. 262, ítem E, pois o Sr. Assessor deixa claro que a Municipalidade, em geral, estuda separadamente, cada um dos casos apresentados, não o tendo feito, ainda, como é óbvio, para o local em pauta.

Sendo recomendadas as maiores liberdades no projeto (Bases, fls. 25, art. 41) entendemos que o pórtico em balanço é mais lógico e, também, plasticamente melhor entrosado ao restante da composição. Respeitando a altura total de 9,80 mts., e deixando livres os 6,00 mts. de praxe, julgamos válida a idéia, ficando implícito, entretanto, que a mesma poderá ser modificada — a qualquer tempo —

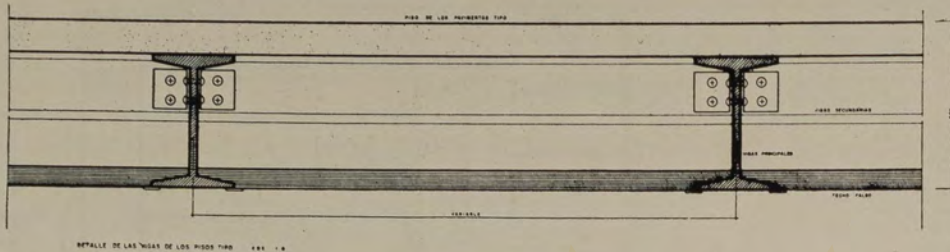
com o fito de atender aos reclamos das posturas municipais.

O sistema estrutural adotado foge de efeitos gratuitos evitando ônus desnecessário ao empreendimento. Afasta-se, todavia, do convencionalismo em voga, sem número excessivo de pilares nos pavimentos inferiores, com secções avantajadas. Compõe-se, fundamentalmente, de 4 elementos principais de concreto armado: o núcleo cilíndrico dos elevadores (análogo a imenso "tronco de árvore"), os 2 "pilones" das empenas (garantido melhor contraventamento) e a parede cilíndrica que delimita a garage helicoidal, recebendo, junto com o núcleo central, por meio de vigas de grande secção, parte da carga dos pavimentos distribuída por delgados pilares metálicos situados na fachada

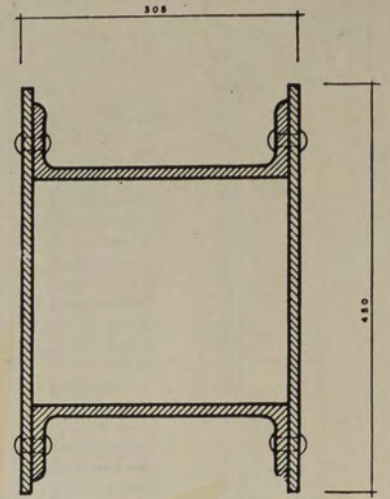
da torre. (Vide esclarecimentos técnicos no ítem Estrutura).

Preservadas as belas vistas da cidade (elas existem, praticamente, para todos os quadrantes) e a conveniente orientação solar na maioria das salas, liberando o prédio do 13o. pavimento em diante, quando começam os pisos dos escritórios, obtivemos o PARTIDO que nos pareceu mais adequado.

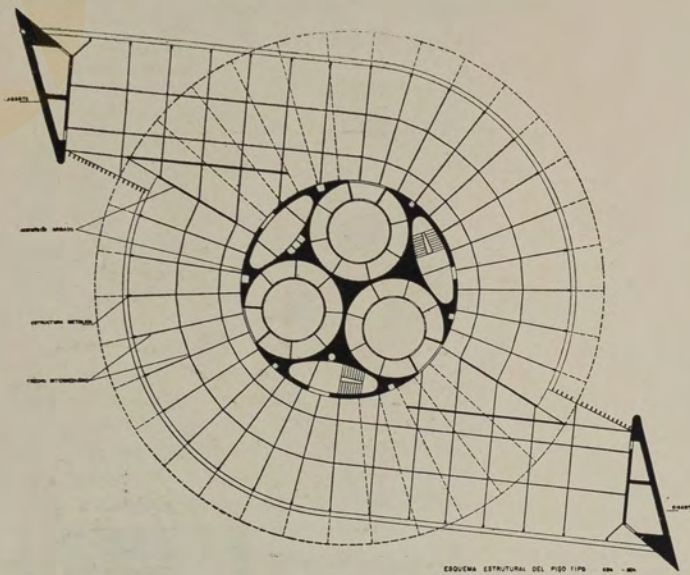
Destas considerações preliminares fica patente a tentativa de romper com os "clichês" habituais de um prisma envidraçado nascendo sobre um embasamento que ocupasse todo o terreno. Desejamos que o Edifício Peugeot — futuro símbolo e monumento da pujante cidade de Buenos Aires — coerente com os aspectos funcionais e construtivos, expressasse, nitidamente, o espírito de nossa época.



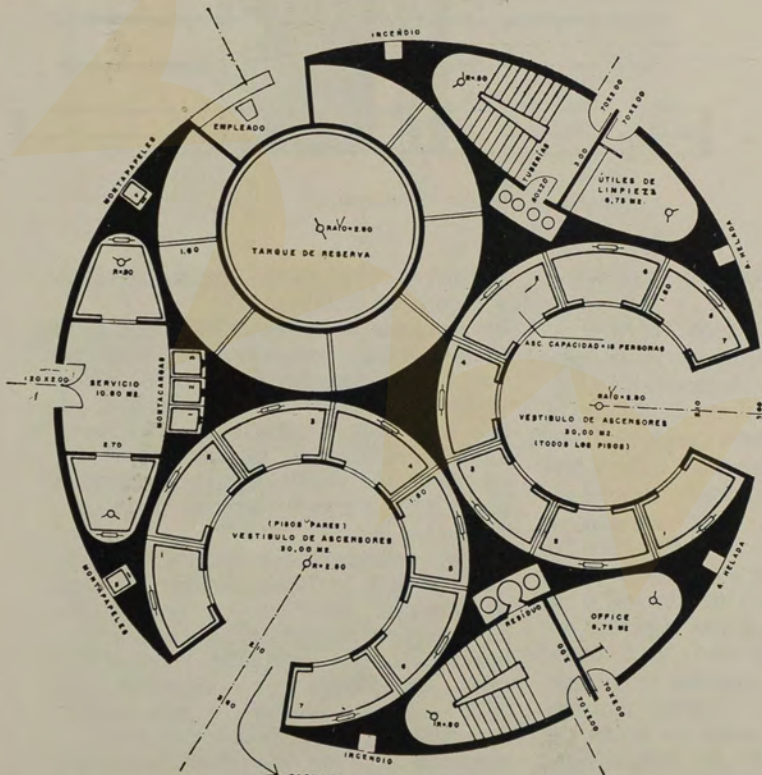
Esquema estructural. Detalle das vigas dos andares tipo.



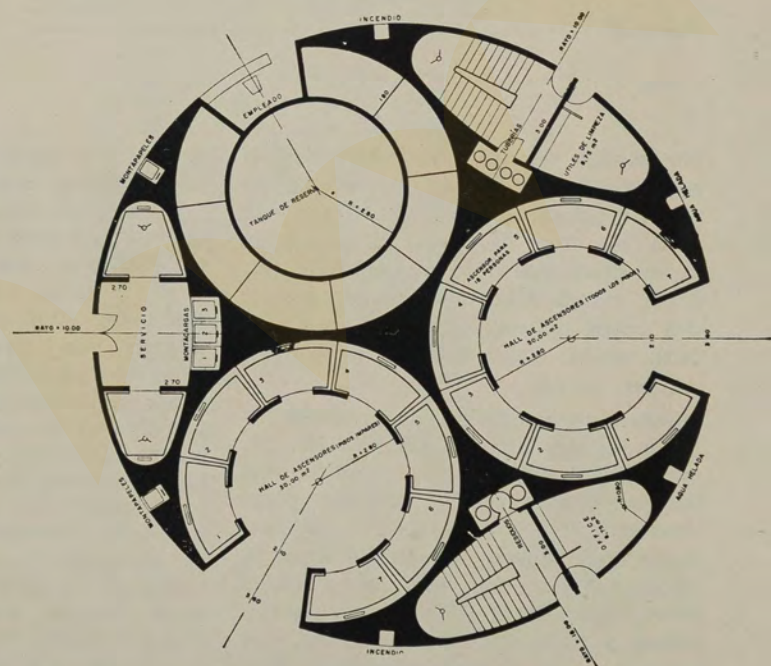
Esquema estructural. Detalle dos pilares.



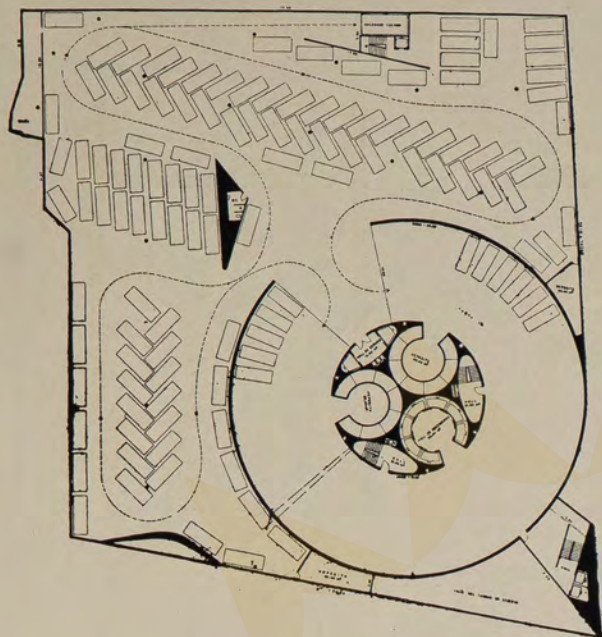
Esquema estructural do andar tipo. O vigamento das garagens recebe parte da carga da estrutura dos andares tipo.



Ponto fijo, andares pares.



Ponto fijo, andares ímpares.

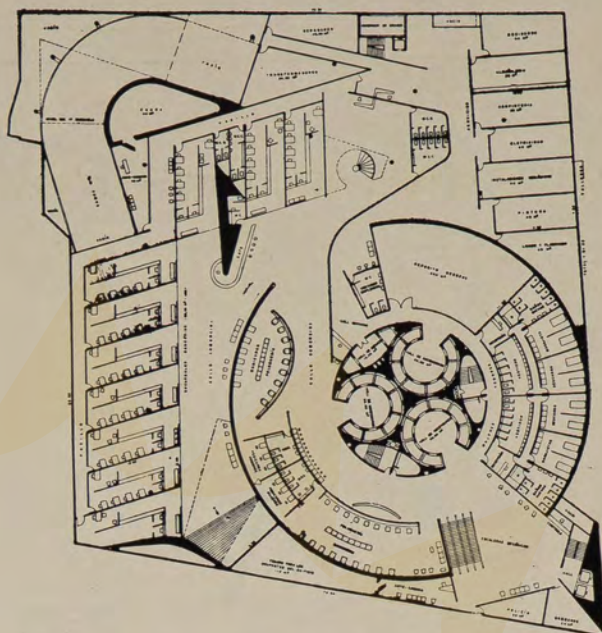


3.º, 4.º, 5.º e 6.º subsolos. Garagem subterrânea.

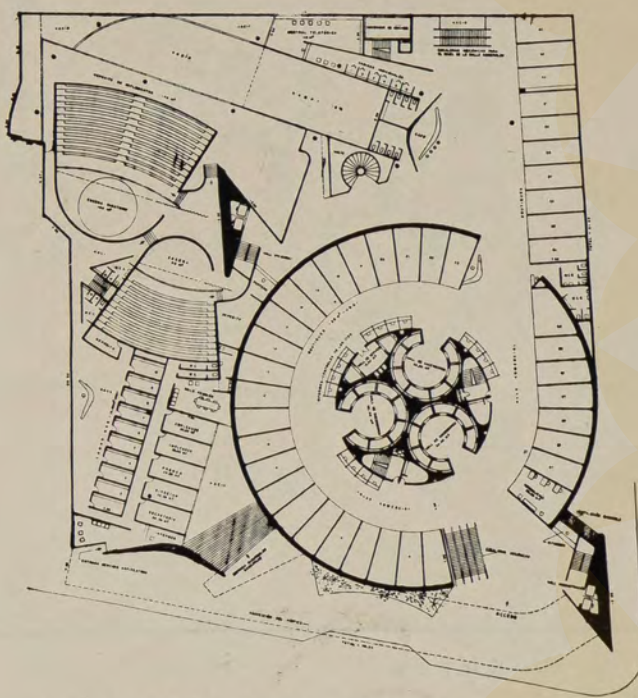
GRUPO GARAGEM:

Área útil

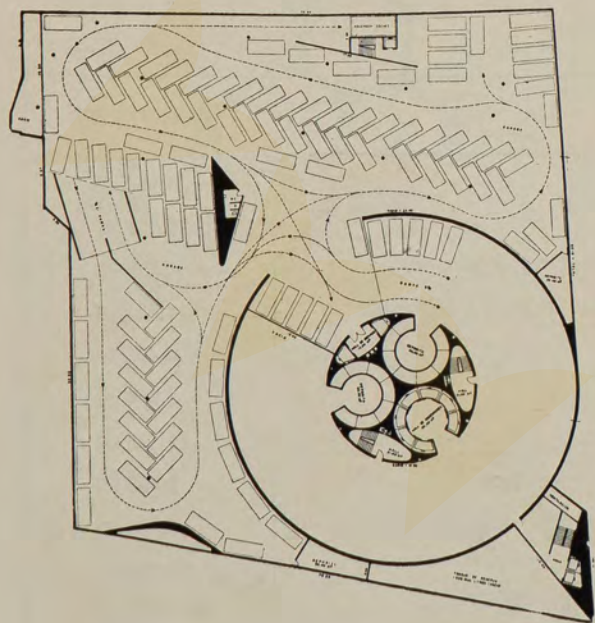
6.º subsolo	3.100,00 m ²
5.º, 4.º, 3.º, 2.º, 1.º subsolo	18.155,28 m ²
Garage elevada	15.540,00 m ²
Oficina do grupo	1.166,20 m ²
Superfície útil total	37.961,48 m ²
Total de veículos	1.566 carros



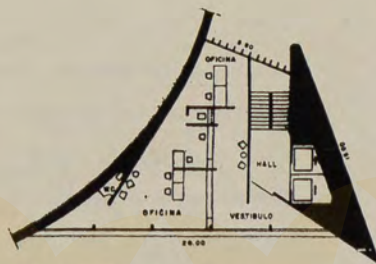
Planta do 1.º subsolo. Loja para bancos, cabeleireiros, etc.



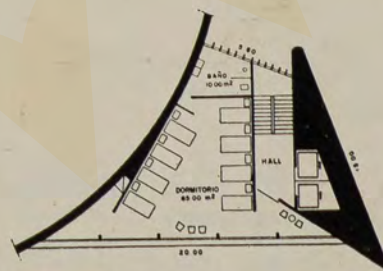
1.º andar. Hall dos elevadores. Teatro.



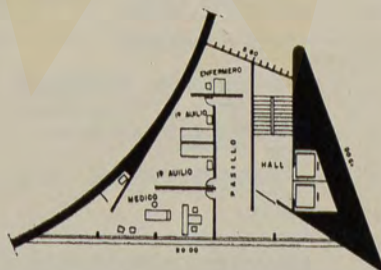
2.º subsolo. Garagem subterrânea.



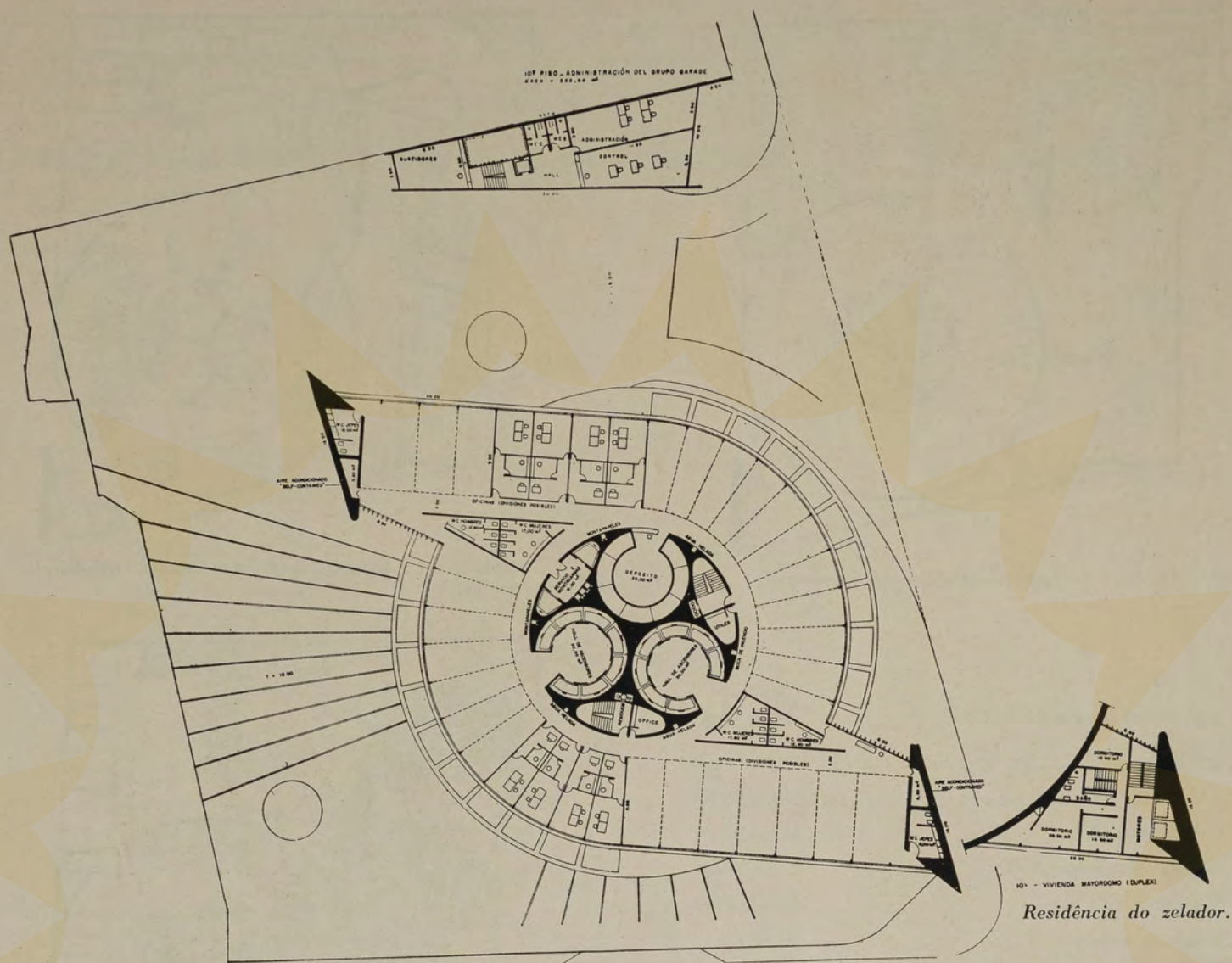
2.º andar. Empregados.



8.º andar. Planta dos dormitórios dos empregados.

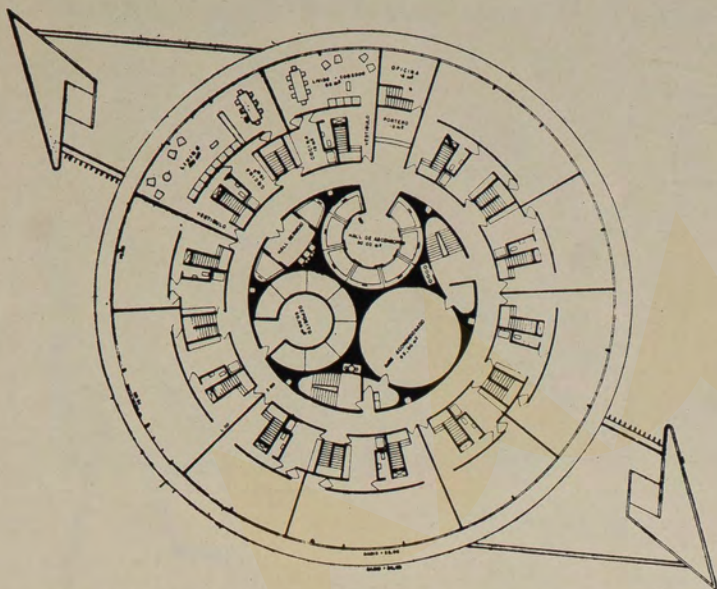


6.º e 7.º andares. Enfermarias.

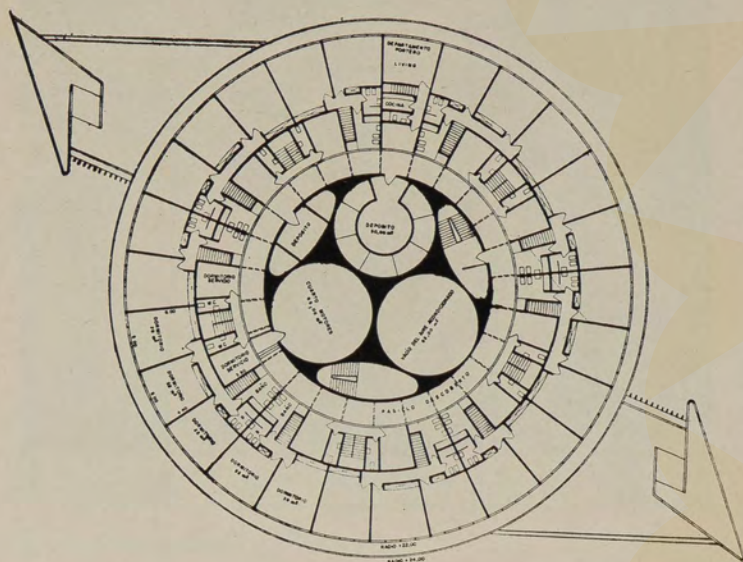


Planta do 10.º andar.

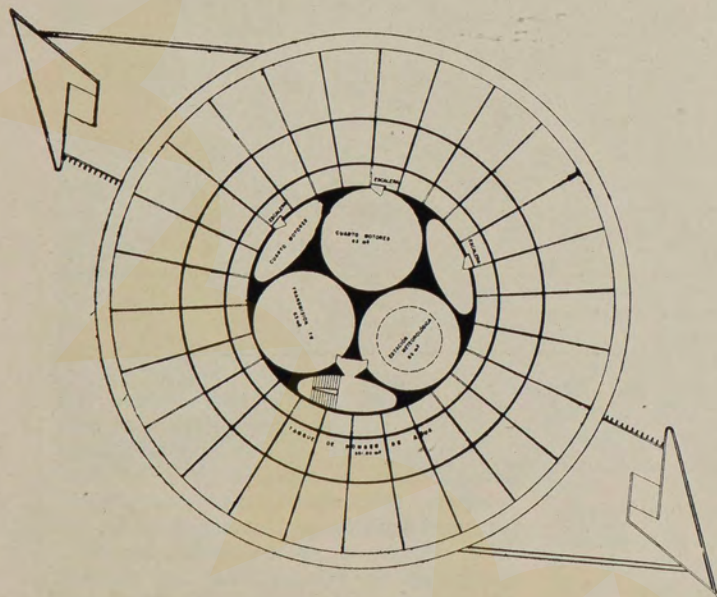
Andares	Denominação	Áreas em m ²
6.º subsolo	Garagem dos carros	3.480,66
5.º, 4.º, 3.º, 2.º "	" " "	19.411,28
1.º "	Sucursais de bancos, cabeleiros, lojas, etc.	4.659,58
1.º andar, nível 00	Galeria com lojas comerciais e parte cultural	4.204,40
2.º andar	Parte cultural e social	4.486,30
3.º "	Restaurante e serviço	3.294,40
4.º/15.º andar	Garagem para veículos	19.432,08
4.º/13.º "	Alas laterais, apartamentos, serviços	2.955,00
1.º/10.º " nível + 5,95	Edifício anexo, oficina do grupo das garagens	1.551,20
14.º/55.º andar	Grupo oficinas	71.005,28
56.º "	Restaurante, confeitaria e bar	839,40
57.º "	Restaurante de luxo	706,40
58.º "	Apartamentos	1.451,76
59.º "	" "	1.187,32
60.º "	Motores, tanques d'água, estação TV	665,96
	TOTAL	139.330,94



58.º andar. Apartamentos Duplex.



59.º andar. Apartamentos Duplex.



60.º andar. Máquinas.

Grupo de oficinas, índices e superfícies

Oficina - área 42 andares	71.005,28 m ²	Área útil para autos	1.343,84 m ²
Todos os apartamentos	3.857,76 m ²	Área útil total	56.450,00 m ²
Área total	74.863,04 m ²	População p/ piso	270
Em relação à área total construída	54%	" " oficinas	11.340
Área por andar	1.689,84 m ²	" " apartamento	60
Pontos fixos	346,00 m ²	" " total do grupo	11.400



Corte transversal do Convento de La Tourette. A — Salas. B — Aula. C — Refeitório. 2 — Locutório. 11 — Átrio. 13 — Corredor coberto. 15 — Escadaria. 16 — Capela. 21 — Pátio.

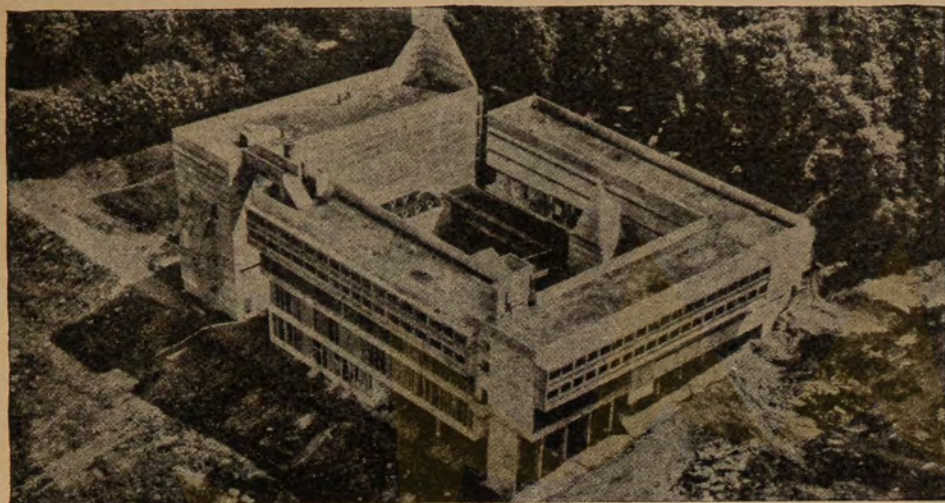
Um escorço da fachada leste com a entrada do convento.

O convento de La Tourette, uma das recentes construções de Le Corbusier, é um trabalho que oferece oportunidade de análise estilística de toda a obra do mestre francês e convida, ao mesmo tempo, à meditação de alguns aspectos da arquitetura moderna ministrando a possibilidade de franca polêmica. Deixamos aos críticos de arte a análise estilística da obra e nos deteremos um instante sobre outro aspecto, esforçando-nos por saber o que representa para nós, atualmente, a atividade de Le Corbusier, isto é, de um arquiteto, provavelmente o maior dos modernos, que não pode ser ignorado, mesmo que seja para ser discutido. Um dos debates iniciados por *Casabella*, nos últimos anos, entre os mais elevados, pela paixão e pelas idéias que suscitaram, foi sem dúvida, o referente à Capela de Ronchamp, de Le Corbusier. Tal debate continua em germen, o sintoma de uma crise que, por diversas vezes, se refletia na arquitetura europeia. Na obra de Le Corbusier se apontavam algumas tendências novas muito perigosas, de algumas perspectivas ameaçadoras e de certos problemas insolúveis que levavam a considerar como precário o próprio futuro da arquitetura moderna. A defesa total e apaixonada que Ernesto N. Rogers fazia da arquitetura de Le Corbusier

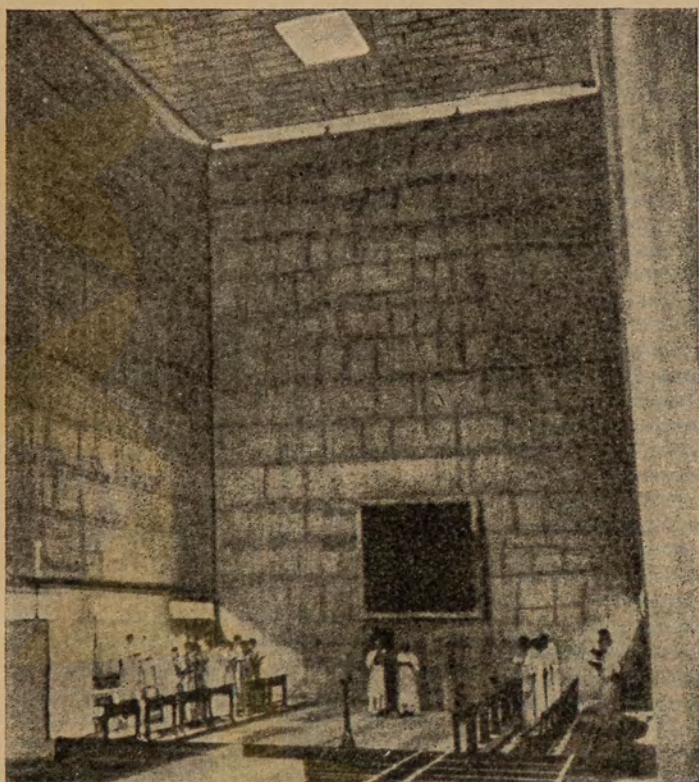
por seu valor universal, Giulio C. Argan opunha o equívoco cultural e o caráter ambíguo da arquitetura religiosa do mesmo, enquanto que Giancarlo De Carlo denunciava a posição isolada, não comprometida, no plano humano e cívico, do mestre francês, que condenava irremediavelmente ao abstrato toda a sua obra. Convidado a voltar ao debate que deve ser meditado também sobre esta última obra de Le Corbusier, convém notar igualmente, se o problema pode ser colocado hoje de modo diferente. Penso na complexidade cada vez maior dos acontecimentos, as dificuldades existentes para definir os limites da arquitetura, numa época que torna movediças as bases de qualquer disciplina, os fundamentos das teorias não provadas pelas obras e fatos, todas estas razões tendem a justificar, cada dia mais, a obra de Le Corbusier. Isto sem que a obra de Le Corbusier resgate as contradições que dela surgem (o que pode ser certo, mas difícil de sustentar, tratando-se de artista contemporâneo em razão da base reduzida por onde julgá-lo), mas no sentido de que a obra de Le Corbusier dispõe de forças novas, desconhecidas, latentes; se tudo isso levou Giulio C. Argan a evocar o nome de Dali ou coisas piores, todavia, com justa razão, isto não significa de mo-

do algum, que tais forças e tais motivos sejam reais e presentes no nosso mundo, sob diversos aspectos.

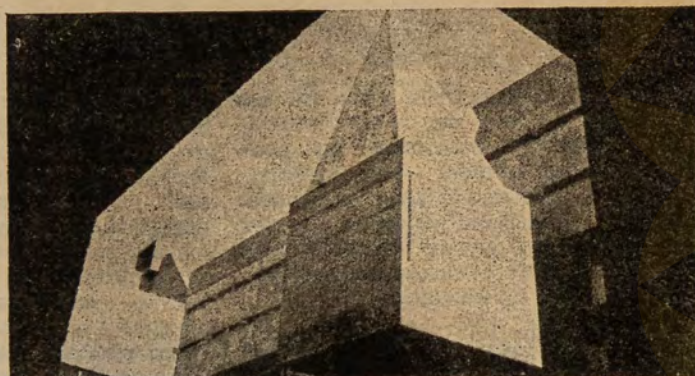
Houve a este respeito, se não me falha a memória, na mesma época, uma polêmica sobre o pintor norte-americano Pollock, e, que eu saiba, nunca chegou ao seu fim. Isto significa que Le Corbusier captou todos os aspectos da realidade, mas não se conclui que se apresente para dar aos problemas solução complexa sob o ponto de vista técnico. E — é interessante sublinhar — a solução é sempre dada como de ruptura com os velhos esquemas, os costumes, as insuficiências de um sistema ou de um programa; é dada, em suma, num sentido progressista. Nos mesmos números de *Casabella* onde se publicaram os debates sobre a obra de Le Corbusier, apareceram as obras de Ridolfi del Barrio Tiburtino, da chamada arquitetura do neo-realismo; a cinco anos de distância este neo-realismo não passa de nostalgia, sinal de um momento particular de nossa história, nobre e generoso, é certo, mas incapaz de oferecer um desenvolvimento mais amplo, incapaz sobretudo, de seguir os acontecimentos de uma realidade, excedendo sem cessar, em todos os domínios, os limites, medida que aqueles se produzem.



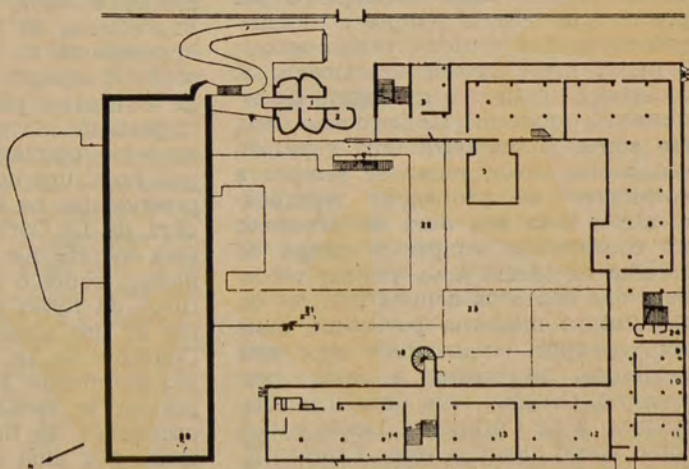
Vista aérea pelo oeste na qual se distinguem claramente as três alas do convento e a igreja.



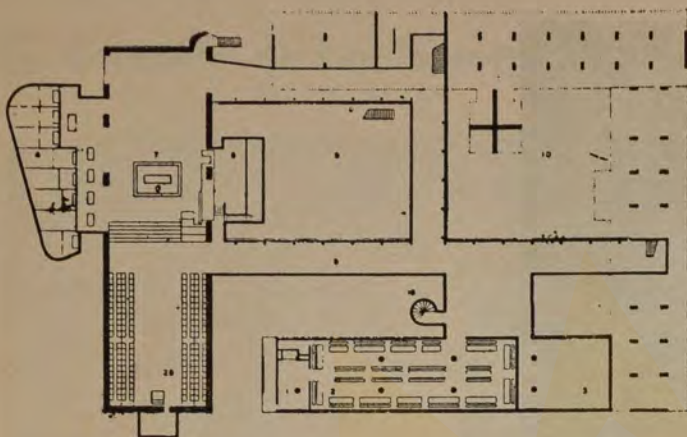
Os frades recitam o ofício divino no côro.



Aspecto do interior do Convento.



Plantas das Celas. 1 a 9 — Celas. 10 e 12 — Sanitários. 25 — Igreja. Cada Cella tem uma altura de 2,26 ms., seguindo o módulo de Le Corbusier.



Plano da Igreja. 1 — Oficina. 2 — Refeitório. 3 — Sala do capítulo. 4 — Atrio. 5 — Corredor interior de acesso à igreja. 6 — Altares laterais isolados ao norte. 7 — Altar mór. 8 — Altares laterais instalados ao sul. 9 e 10 — Pátios. 18 — Escada que liga o átrio principal. 25 — Bancos da igreja reservados aos irmãos.

Cinco anos depois, esta obra de Le Corbusier aparece de novo, com a mesma presença, suscitando por acaso — pode-se admitir — os mesmos equívocos, mas não é azar se a obra dos “velhos mestres” é ainda a mais próxima à dos jovens ou das situações em fase de evolução mais ativa, na América e na Europa.

Posso dizer de Le Corbusier que é atualmente o mesmo, e, portanto, virtualmente acima de si mesmo; que oferece a solução poética, a única que todos reconhecem e ao mesmo tempo, solução mais prática e precisa.

Não conheço definição mais pertinente, trabalhada e exata, da função da casa na arquitetura moderna, do que a dada por ele: a casa é “uma máquina de viver”. Esta definição é tão precisa que suscita sempre a indignação de muitos críticos; e note-se que é muito mais do que um slogan. É a definição mais revolucionária da arquitetura moderna. Le Corbusier, deu, em suma, à sua obra uma significação muito vasta, recusa-se sempre a considerar os problemas separadamente e toda sua obra de arquiteto foi considerada sempre o campo de batalha de idéias mais vastas; verdade e que sobre os demais mestres da arquitetura moderna parece-me mais abusivo opôr, como existe hoje esta tendência, tal mestre a outro; por exemplo, Gropius (sua obra e ensinamentos) a Le Corbusier. Desde então, como notou algumas vezes Ernesto N. Rogers, Gropius teve sempre uma grande admiração pela arquitetura de Le Corbusier, e, o que mais importa, mostrou sempre perfeita adesão a sua obra. A propósito do Convento de La Tourette, sempre se elogiou a elevação do gênio do mestre francês, seu talento excepcional de síntese figurativa, considerando em consequência sua aceitação como questão certa e

líquida; como se fez a propósito de Ronchamp, convida os arquitetos a problemas mais concretos, mais modestos, mas de modo nenhum mais úteis e importantes. Esta polémica parece hoje terminada; posso enganar-me, mas parece-me que desde que os arquitetos se propõem esses objetivos “modestos”, os resultados obtidos são realmente modestos. Opor o “bom profissional” ao homem de cultura completamente absorto em seu trabalho, ao artista, poderá ter sido útil; não penso que hoje seja assim, parece-me pelo contrário, que o novo academismo, na universidade e no mundo do trabalho, escolheu justamente a bandeira do “profissionalismo”. Na Itália em particular, onde o conformismo se desenvolve facilmente e onde, em substância, não houve obra de rompimento de certa importância há muitos anos, insistir sobre o aspecto inovador da obra de Le Corbusier parece-me tarefa muito importante. O melhor, se posso permitir-me opinião pessoal, devo dizer que hoje, um dos aspectos mais surpreendentes na leitura direta de uma obra de Le Corbusier é precisamente essa energia que encerra uma ação explosiva sobre o esquema, desafio contínuo da razão no bom sentido através de um grande vigor inventivo. O Convento de La Tourette conduz consequentemente a muitas observações, porque se encaminha para exprimir problemas de fundo: pessoalmente a tenho por uma das construções mais importantes e maiores na obra global de Le Corbusier. A afirmação de que se trata da obra de um gênio isolado no cotidiano, pode objetar-se que é uma obra altamente educativa, de grande valor, digna do interesse e estudo dos jovens arquitetos; com a condição que se saiba ensinar aos jovens o que é preciso aprender numa arquitetura desse tipo. Tomemos um

exemplo, fundamental, sobre o problema da técnica; inegavelmente depois das obras de Mies van der Rohe e dos expressionistas (por caminhos bem diferentes), poucos arquitetos foram mais ricos em intenções e sugestões técnicas; se se pensa na importância que pode ter a torre de Einstein de Mendelsohn, construída de tijolos e estuque, para abertura das possibilidades construtivas do cimento armado separado do sistema pilastra-viga ou igualmente para novos materiais plásticos ainda desconhecidos em nossos dias.

No Convento de La Tourette se encontram múltiplas sugestões para emprego do concreto armado em grandes superfícies, em lâminas e em placas, que oferecem aos jovens construtores o ponto de partida é o estímulo para novas pesquisas. A iluminação da cripta mediante grandes cilindros orientados do exterior que comunicam a luz ao subterrâneo, a parede de vidro do refeitório transformada verdadeiramente em nova concepção do perímetro do edifício e outros aspectos desta obra, são temas que merecem ser estudados a parte. Por outro lado, como o corte da cela que se prolonga na sacada, cujo conjunto parece um paralelepípedo contínuo sobre a fachada, tem-se a expressão mais coerente do racionalismo das coisas, desenvolvendo adequadamente uma idéia e oferecendo a clareza da lógica mais rigorosa. Até então, Le Corbusier não suscitou senão debates morais, sérios, e verdade, mas inevitavelmente estereis ou, o que é pior, cópias acadêmicas e nécias de imitadores servís. Estas linhas não têm a pretensão de propor nova leitura de Le Corbusier, senão indicar simplesmente em sua obra uma série de problemas muito importantes e verdadeiramente modernos.



Com seus inúmeros tetos luminosos, o novo edifício da Union Carbide se destaca como uma coluna luminosa entre os arranha-céus do norte de Nova York. A

Union Carbide percebe perfeitamente o valor publicitário desta coluna luminosa e o conforto luminoso que ela irradia aos milhares de pessoas que passam junto dela.

Edifício da Union Carbide, Nova York / arqs. Skidmore, Owings e Merrill

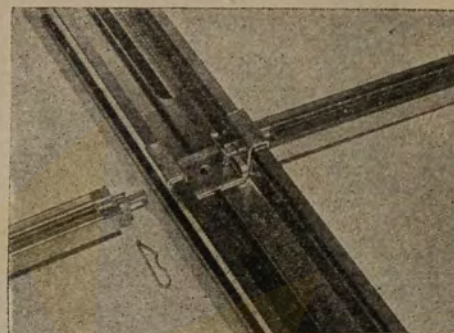
Um dos arranha-céus mais notáveis de Nova York, é o edifício administrativo da Union Carbide, projetado por Skidmore, Owings e Merrill. O edifício tem 213 metros de altura e 52 pavimentos. Para as obras de construção aplicaram-se em grande escala materiais fabricados por esta empresa: aço inoxidável e plásticos para o teto. Dos novos métodos de acabamento desses materiais resultaram aplicações notáveis. Um bom exemplo disto apresenta o sistema de tetos integrais projetados especialmente para este edifício. O teto com uma superfície total de 85.000 m², comporta todos os acessórios de iluminação, ar condicionado e isolamento acústico, bem como os suportes para as paredes móveis. O teto tem uma armação de suportes de aço laminado de dois tipos diferentes, "A" e "T". As vigas do tipo A se acham distanciadas de 1,50 m e são de forma especial, providas de ranhuras para a ventilação. Em posição perpendicular a estas se colocam as vigas do tipo "T" que se firmam nas primeiras por um entalhe onde sua saliência a fixa por um colchete metálico. Sob qualquer destas vigas podem ser montadas paredes móveis. Entretanto, no tipo "A" estes tabiques calham em uma ranhura, ao passo que no tipo "T" torna-se necessária uma peça fixadora. Este sistema proporciona grande liberdade de disposição espacial do interior. Pode-se, por exemplo, fazer-se corredores de 75, 150, 225, 300 cms. de largura,

até qualquer múltiplo de 75 cms. A única limitação do tamanho da fabricação consiste em uma das dimensões que deve ter como mínimo 3 mts. Tanto a montagem como o desmonte são trabalhos limpos e secos, sem necessidade para os mecânicos de subirem para trocar condutores. Toda a troca de disposição pode ser feita em uma noite. No que diz respeito à construção dos pontos luminosos, o edifício da Union Carbide rompeu radicalmente com o passado. Em cada seção de 75 por 150 cms. foi montado um tubo fluorescente de 40 w de arranque instantâneo com capacidade de 2.100 lúmens por m². A iluminação média no nível das mesas é de 600 a 800 w, de modo que se conseguiu um rendimento de 38%. A potência elétrica não alcança mais do que 40 w por m² o que supõe uma redução considerável da radiação térmica correspondente aos 60 w por m² que primitivamente se julgava precisar. Contrariamente ao que se dá com o tipo comum de teto luminoso em que as lâmpadas são montadas no teto nũ para se economizar o custo das armações, cada lâmpada está rodeada pelo seu refletor, a fim de assegurar um rendimento máximo. Para se lograr a distribuição uniforme do foco luminoso, a forma do refletor foi estudada cuidadosamente. Foram instaladas em conjunto no edifício nada menos de 70 mil dessas armaduras que por suas dimensões enquadram perfeitamente

nos encaixes e são sustentadas pela estrutura do teto independente das vigas. Isto permitiu o uso de material mais leve com encaixes mais folgados que permitem a dilatação e contração das armações sem inconvenientes. As juntas entre armaduras e vigas levam uma cobertura de plástico (poliuretano), que protege a armadura do pó e intercepta a penetração de ruídos de um a outro compartimento. Para limpar, pintar ou trocar o refletor, basta afrouxar duas porcas de asas de fácil acesso. Para trocar os reatores das lâmpadas, é suficiente retirar as mesmas para atingi-las facilmente. Os tabuleiros luminosos são formados de lâminas muito delgadas (1,5 mm). Disso resulta a quebra do oruscamento e distribuição por igual da luminosidade sem sombras. A manutenção e limpeza dessas lâminas é trabalho simples que pode ser feito regularmente pelo pessoal da limpeza. Os tabuleiros muito leves, são montados em caixinos de alumínio com quatro alças ocultas em forma de cochetes grandes o que permite ao encarregado da limpeza abrir os refletores para troca e limpeza de qualquer lado em uma operação. O desenho do teto corresponde com o dos tabiques entre os compartimentos. A parte superior destes é de vidro, para que se tenha uma visão ininterrupta do teto. A luminosidade do teto é bastante moderada para evitar qualquer contraste nocivo com as paredes e o chão.

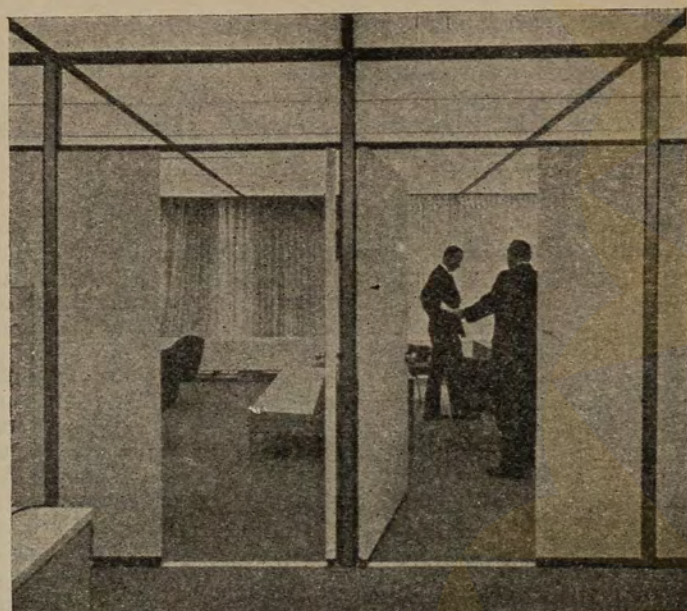


Um dos pavimentos administrativos. Os tabuleiros luminosos do teto mantêm uma iluminação uniforme, graças aos refletores bem distribuídos no teto. Dada a grande superfície por lâmpada instalada, a luminosidade dos tabuleiros é relativamente baixa. Fluxo luminoso de 2200 W por m² de assoalho, iluminação geral nas superfícies de trabalho, de 600 a 800 velas.



Engate de uma barra tipo "A" e outra de tipo "T". A conexão é feita por meio de uma saliência na barra "T" que engata na ranhura da outra, imobilizada por um colchete elástico. As ranhuras servem para o acondicionamento do ar.

O sistema dos tetos do edifício da Union Carbide permite uma grande flexibilidade na disposição dos ambientes de trabalho. Os biombos formados por unidades normais cujo desenho corresponde ao do teto, podem ser deslocados facilmente. A parte superior dos mesmos é de vidro, permitindo uma vista global do teto.



Sala de desenho, 90 ms. de comprimento, 8 de largura por 2,30 ms. de altura. As armaduras de 5,40 ms. com lâmpadas fluorescentes de 40 vátios, estão colocadas a 1,90 ms. de distância. Foco luminoso aproximado de 600 velas por metro.

No departamento do correio as armaduras são mais curtas que nas oficinas — 180 centímetros. Cada armadura aloja três lâmpadas fluorescentes de 40 vátios. Iluminação aproximada de 400 velas por metro.

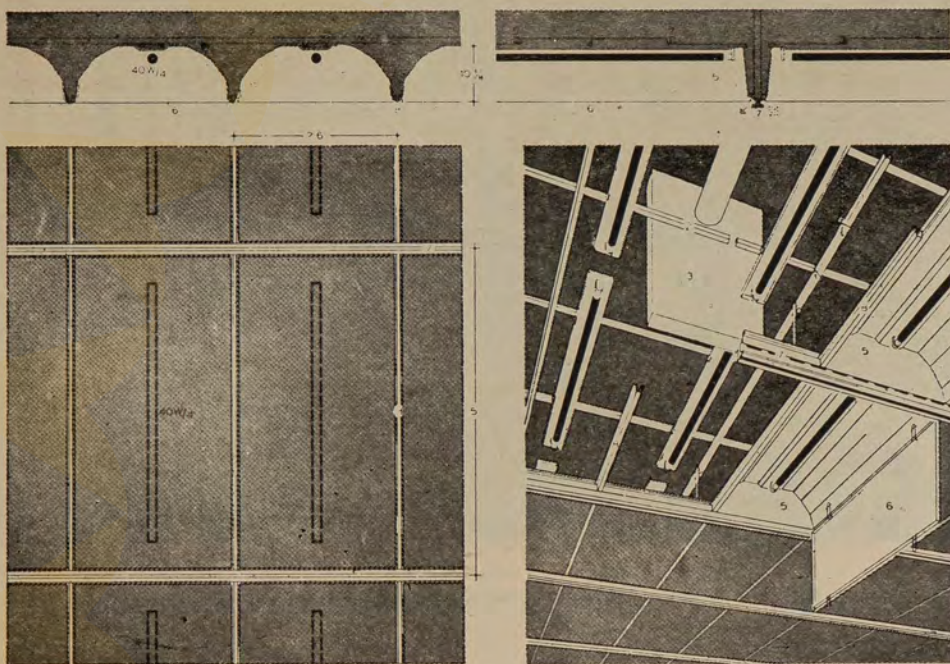
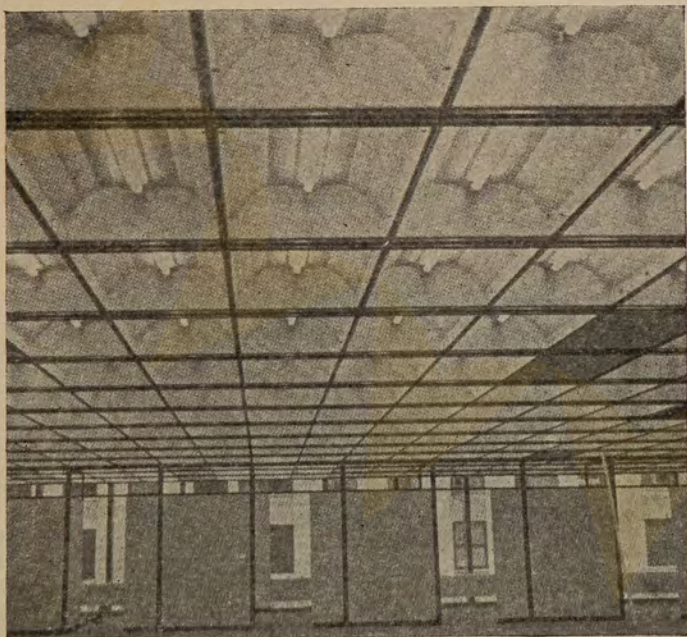


Fig. 7

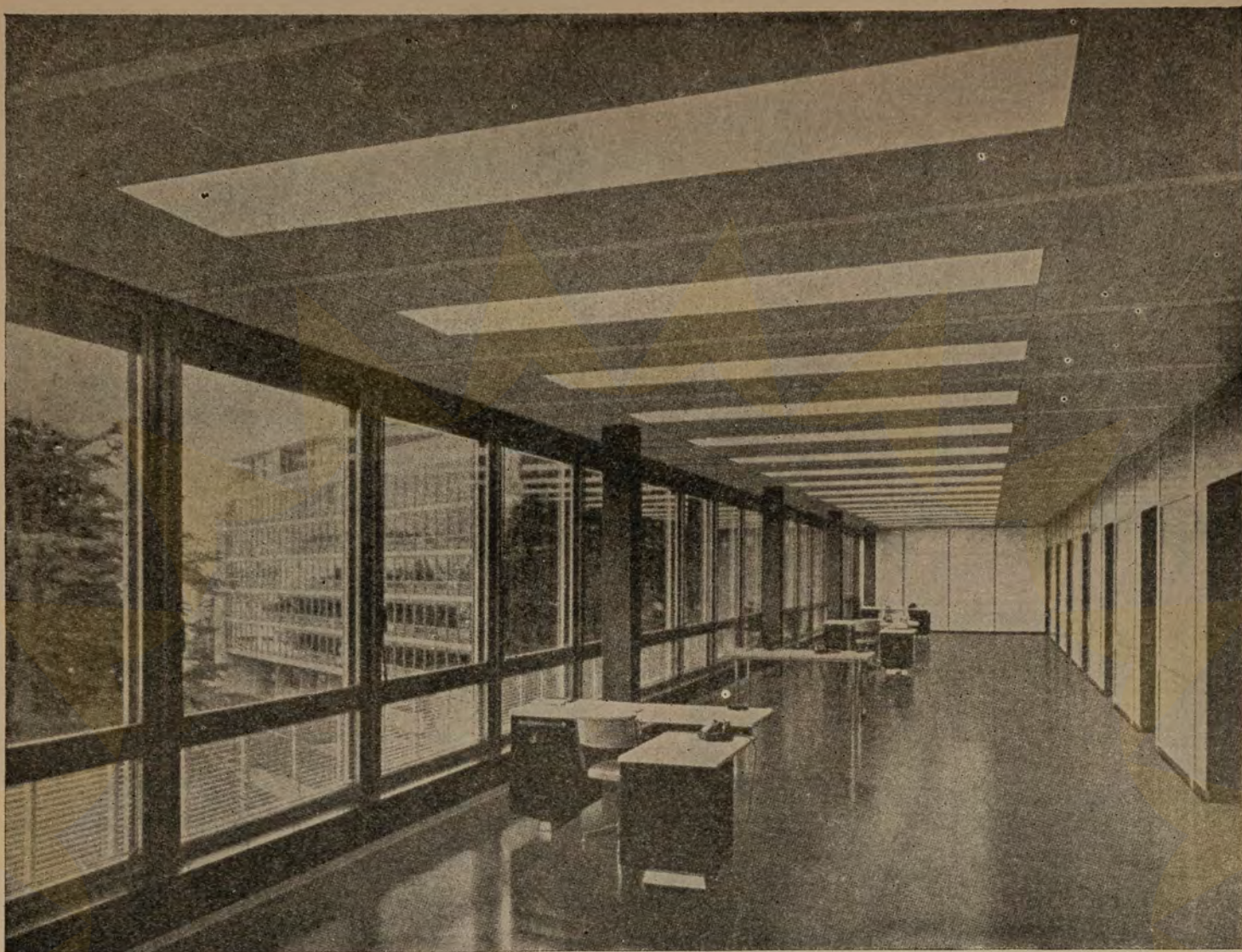
Plano, cortes e debuxo em perspectiva, do sistema de tetos do edifício da Union Carbide. 1 — Canaleta de suporte para a barra "tipo A"; 2 — canaleta de suporte de fios e refletores; 3 — entalhe de ar condicionado; 4 — fios do refletor; 5 — refletor metálico; 6 — tabuleiro difusor; 7 — barra tipo "A"; 8 — barra tipo "T".



Vista do teto sem os tabuleiros luminosos. Cada secção de 0,75 por 1,50 m. recebe um tubo fluorescente de 40 W de arranque instantâneo. Cada uma das 70000 lâmpadas instaladas no edifício tem seu próprio refletor esmaltado de branco suspenso na estrutura superior do teto com carretilhas independentes.



Os tabuleiros luminosos do teto constam de uma delgada lâmina de baquelite, muito leve. Dispõem de uma moldura de alumínio com quatro presilhas ocultas para montagem no refletor.



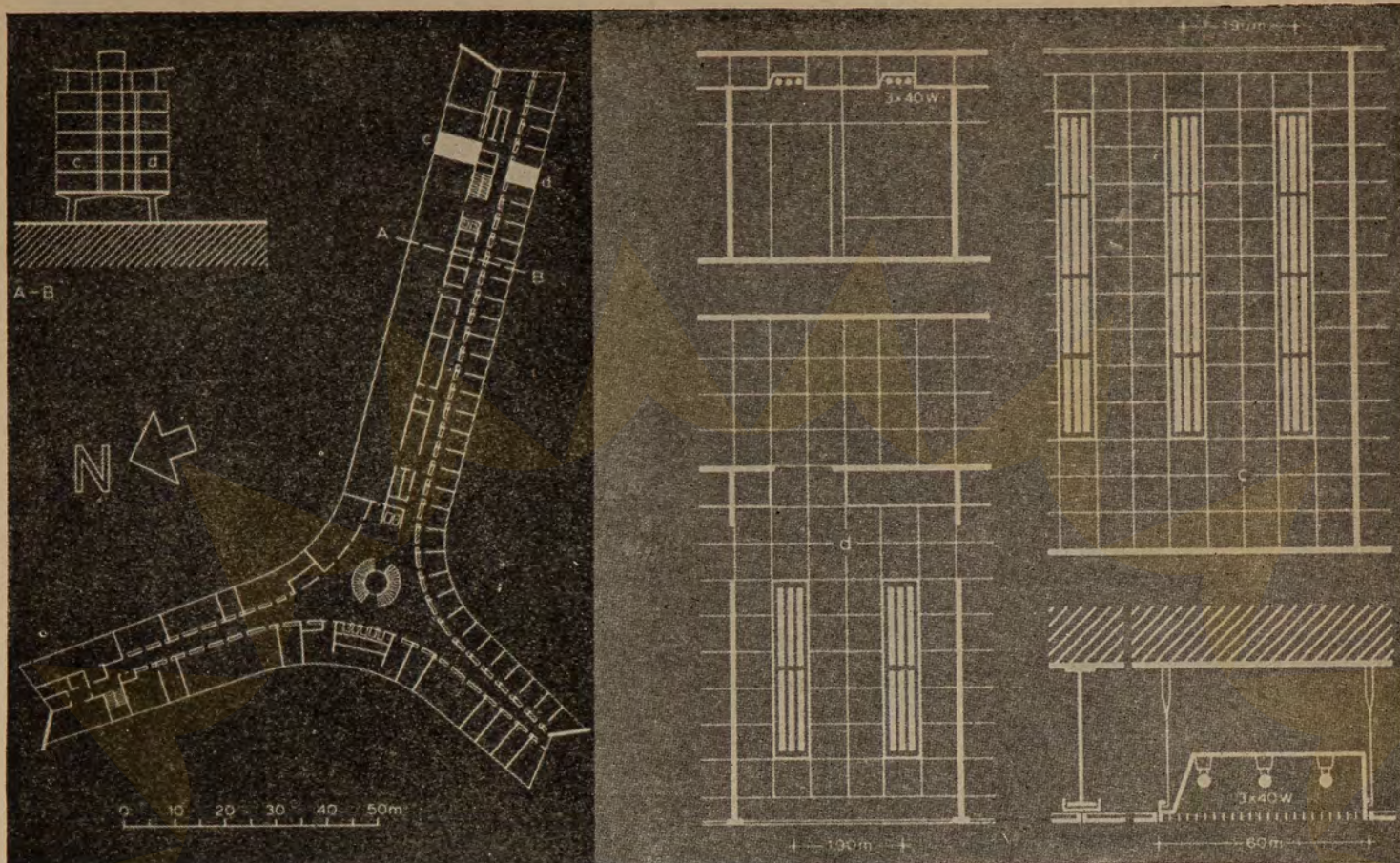
Armaduras montadas com gelsias de plástico branco e 3 filas de lâmpadas fluorescentes para a iluminação geral das oficinas dão o equivalente de 500 velas na superfície de trabalho.

Edifício da Nestlé, em Vevey, Suíça / arq. Jean Tschumi

O novo edifício administrativo da Nestlé está situado no grande parque de Vevey, às margens do lago Lemano. Como a altura não podia ultrapassar 26½ ms. por motivos regulamentares, esta redução refletiu nas oficinas que tiveram seu espaço reduzido a 5 pavimentos, sendo os demais reservados à cantina, refeitório, hall, sala de fumar e salão de conferências.

O edifício tem a forma de um Y assimétrico apoiado em grossas colunas de concreto. As paredes são revestidas de cristal, oferecendo vista sobre o lago. Pisos de aço, com fachadas de vidro e alumínio, forçaram no seu módulo, janelas de 1,90 ms. de largura e colunas de aço de 7,60 mts. Este módulo deu lugar a aplicação modular, de lâminas de alumínio, quadradas, de 60 x 60 cms.

Em cada módulo sobram 10 cms. para colocação de anteparos. As lâminas de alumínio são pintadas a revólver, de branco e perfuradas para amortecimento acústico. Estas lâminas são recobertas por material de isolamento acústico. Devido às grandes superfícies das janelas foram necessárias medidas especiais para neutralizar as mudanças de temperatura. Sistema de ar condicionado foi montado para todo o edifício. O ar refrigerado ou aquecido entra por baixo das janelas silencioso e sem correntes molestas sendo aspirado por uma abertura sobre a porta. Para a iluminação geral montaram-se armaduras no teto acústico, seguras por baixo através de gelsias de plástico branco. As armaduras comportam três filei-



Planta e corte (A-B) do edifício. Oficinas de 8 ms. x 5,70 ms., providas de armaduras em cada peça, com 5,40 ms. e 3 ms. respectivamente. Armaduras com três filas de lâmpadas fluorescentes de 40 râtios são de corte transversal assimétrico a fim de facilitar a instalação.

Uma das fachadas de cristal e alumínio oferece lindo panorama do lago Lemã. Acima do rez do chão estão os cinco pavimentos administrativos.



ras de tubos fluorescentes de 40 W. e estão perpendiculares às janelas das quais distam 1,90 m. A largura das armaduras está de acôrdo com o espaço. Para as oficinas cuja largura é de 5,70 m. a largura da armadura é de 3 mts. e para a sala de desenho, de 8 mts. de largura e as armaduras medem 5,40 mts. O fluxo luminoso nas oficinas é equivalente a 1750 W. por m², o que dá uma iluminação média de 500 velas na superfície de trabalho. A sala de desenho é de comprimento extraordinário, 90 mts. por 8 mts. de largura e 2,80 mts. de altura. Aquí o fluxo luminoso corresponde a 2.200 focos com iluminação de 600 W. por m. Para facilitar a instalação foram escolhidas armações de corte assimétrico.

O Aeroporto Internacional de Fiumicino, Roma

O Aeroporto Internacional de Roma é fruto de um projeto trabalhoso que se prolongou durante mais de 10 anos. O atual edifício do aeroporto para passageiros foi projetado de acordo com o velho esquema de praças, que reunia um organismo dividido em três aero-estações independentes.

O novo edifício consta de um grande hall central, onde se localizam todos os serviços relativos ao tráfego de passageiros, controles alfandegários e policiais, escritórios das companhias aéreas e de um molhe de 600 mts., onde, em tangente a este, se cruzam o tráfego de chegada, trânsito e partida de passageiros, com os relativos estacionamento.

O serviço é organizado em 3 níveis: **Nível campo**, quota 2.00 (tráfego de bagagem, jornais e serviços gerais).

Nível praça, quota 6.10 (tráfego de passageiros)

Nível cobertura dos molhes, quota 10.15 (tráfego visitantes, viajantes em trânsito, restaurante, escritórios da Companhia).

Ao lado direito do aeroporto, situam-se os escritórios de assistência ao voo, a torre de controle com os relativos serviços e o salão de "briefing" para os pilotos.

A disposição das pistas permite calcular uma frequência de movimentos (decolagem e aterrissagem) cada 3 minutos para cada pista. Em uma hora, portanto, podem decolar e aterrissar numa pista, cerca de 20 aparelhos.

Supondo uma média de 100 passageiros por aparelho, cada uma das pistas permite, com uma boa organização e correspondente segurança de voo, um movimento de 2.000 passageiros por hora.

O número de estacionamentos, como resultado da planimetria geral, permite um estacionamento de 13 jatos, 9 à hélice, tendo presente que o diâmetro do limite que indica a área de manobra de cada aparelho é de cerca de 80 mts. para os de hélice, dimensões que permitem aos aviões aproximarem-se e afastarem-se da aero-estação através de meios próprios.

Sempre que os aviões forem carregados, o número dos stands de estacionamentos aumentará de 40%.

O tráfego de passageiros em partida, chegada e trânsito, encontra-se perto da quota 6,10 da aero-estação.

Nesta quota, encontram-se os balcões das companhias aéreas, os controles alfandegários, sanitários e policiais,

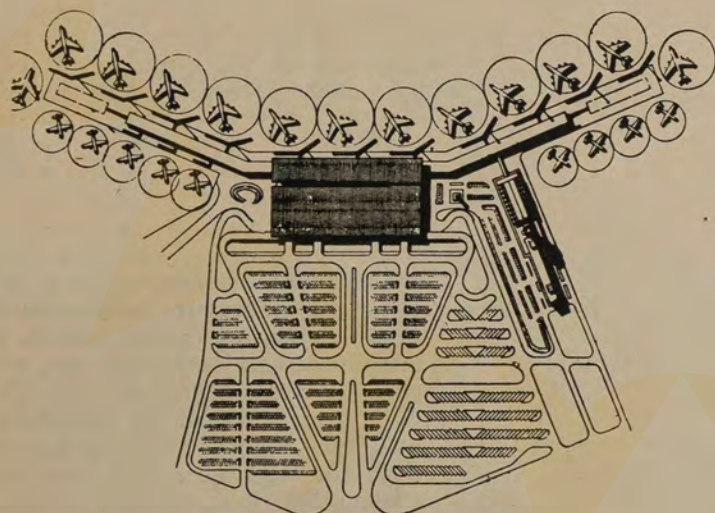
subdivididos em 6 canais para partida e 4 para chegada.

A bagagem vem descarregada com os meios usados pelos viajantes no plano inferior (quota 2.00), que se encontra ao nível do campo e cujo acesso é feito por meio de rampas. Daqui, a bagagem é transportada por 10 fitas transportadoras à zona de controle alfandegário, no canal correspondente de chegada ou partida, isto é, na quota 6.10 onde esperam os viajantes.

Após o controle, a bagagem é recolocada nas mesmas fitas que a transportam ao plano inferior (quota 2.00) onde se encontram os aviões, se estão de partida, ou os automóveis, se estão de chegada.

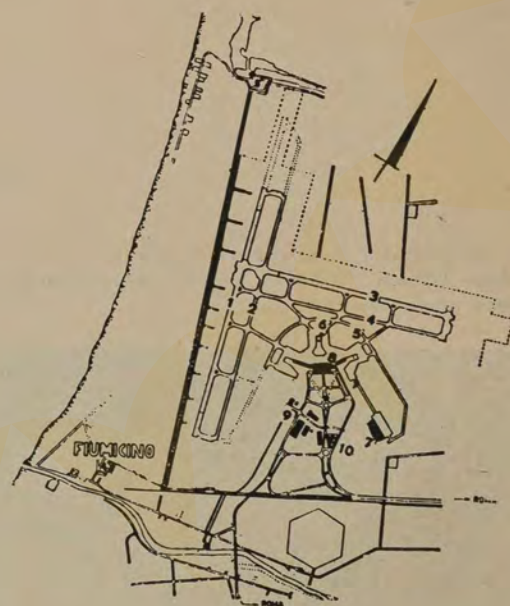
Na quota 2.00, encontram-se os armazéns da Companhia, e todos os serviços gerais (cozinha, central térmica, central de condicionamento, vestiários e restaurante para o pessoal do campo, grupos de toiletes, para os empregados e para o público).

Na quota 6.10, na zona perto da praça de estacionamento dos aviões, se desenvolve o tráfego de todos os passageiros, os quais, através de 3 escadas rolantes podem chegar à pista 10.15 onde têm à disposição um restaurante com capacidade de seiscentos



PLANIMETRIA GERAL

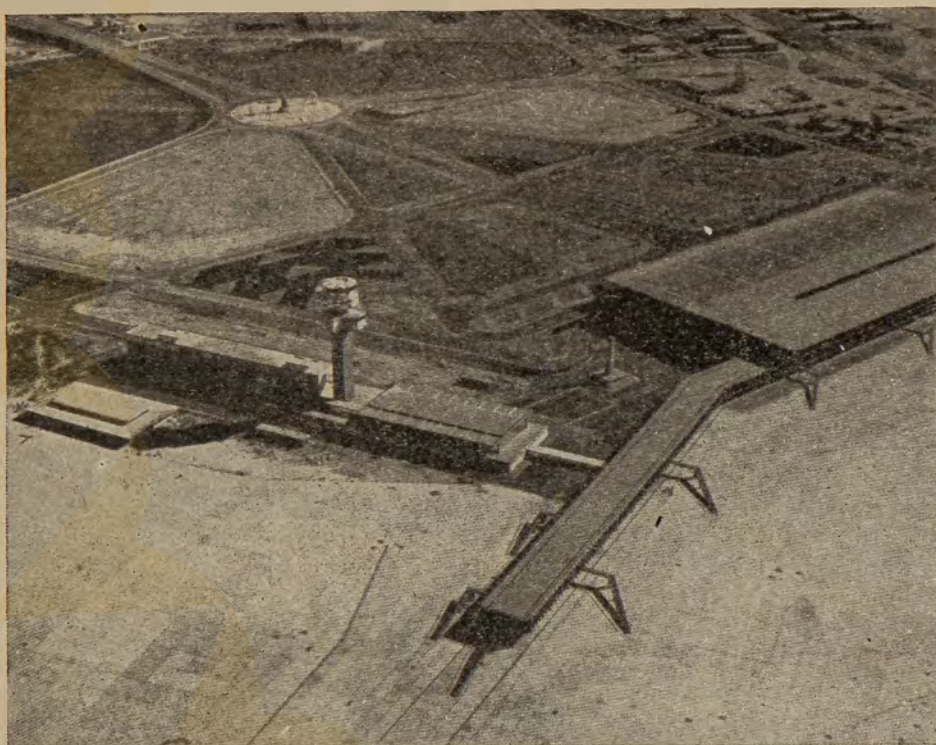
- 1 — pista de decolagem n.º 1.
- 2 — pista de aterrissagem n.º 1.
- 3 — pista de decolagem n.º 2.
- 4 — pista de aterrissagem n.º 2.



- 5 — pista de circulação
- 6 — estacionamento dos aviões.
- 7 — hangar
- 8 — aero-estação
- 9 — escritórios e armazéns
- 10 — reservatório de água



Vista aérea do aeroporto do sul.



Vista aérea dos edifícios que constituem a aéro-estação.



Maquete do conjunto.



O terraço em frente do hall dos visitantes ao nível do restaurante na quota 10.15.

tos lugares, um "snack bar", um albergue noturno, uma nursery e um certo número de quartos para repouso.

Nos molhes, sempre na quota 6.10, existem lojas, telefones, correios e telégrafo, banco etc., e zonas com arranjos de poltronas para espera de passageiros.

Sempre nos molhes, através de 14 portões, os passageiros podem atingir o campo e o estacionamento dos aviões.

Ao terraço de cobertura dos molhes, os visitantes podem chegar por meio de uma escada que parte de um grande salão da quota 6.10. As estruturas portadoras da aéro-estação são essencialmente de cimento armado. A cobertura do salão é inteiramente em aço e a do fingers é de estrutura mista de cimento armado e aço.

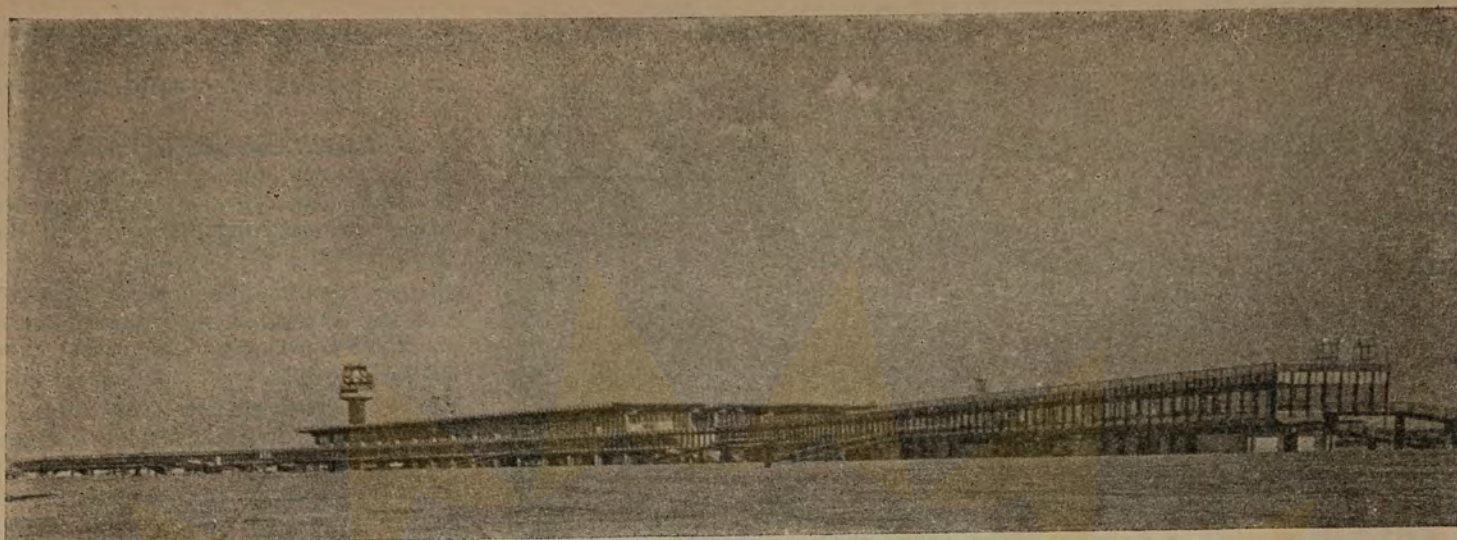
Todas as estruturas se articulam sobre esquemas modulares, com a finalidade de ter uma distribuição racional e todos os aparelhamentos.

O módulo base é de 2.08 m. para as tesouras dos elementos portantes (nervaturas secundárias dos assoalhos em cimento armado, nervaturas particulares metálicas em "V" para a cobertura).

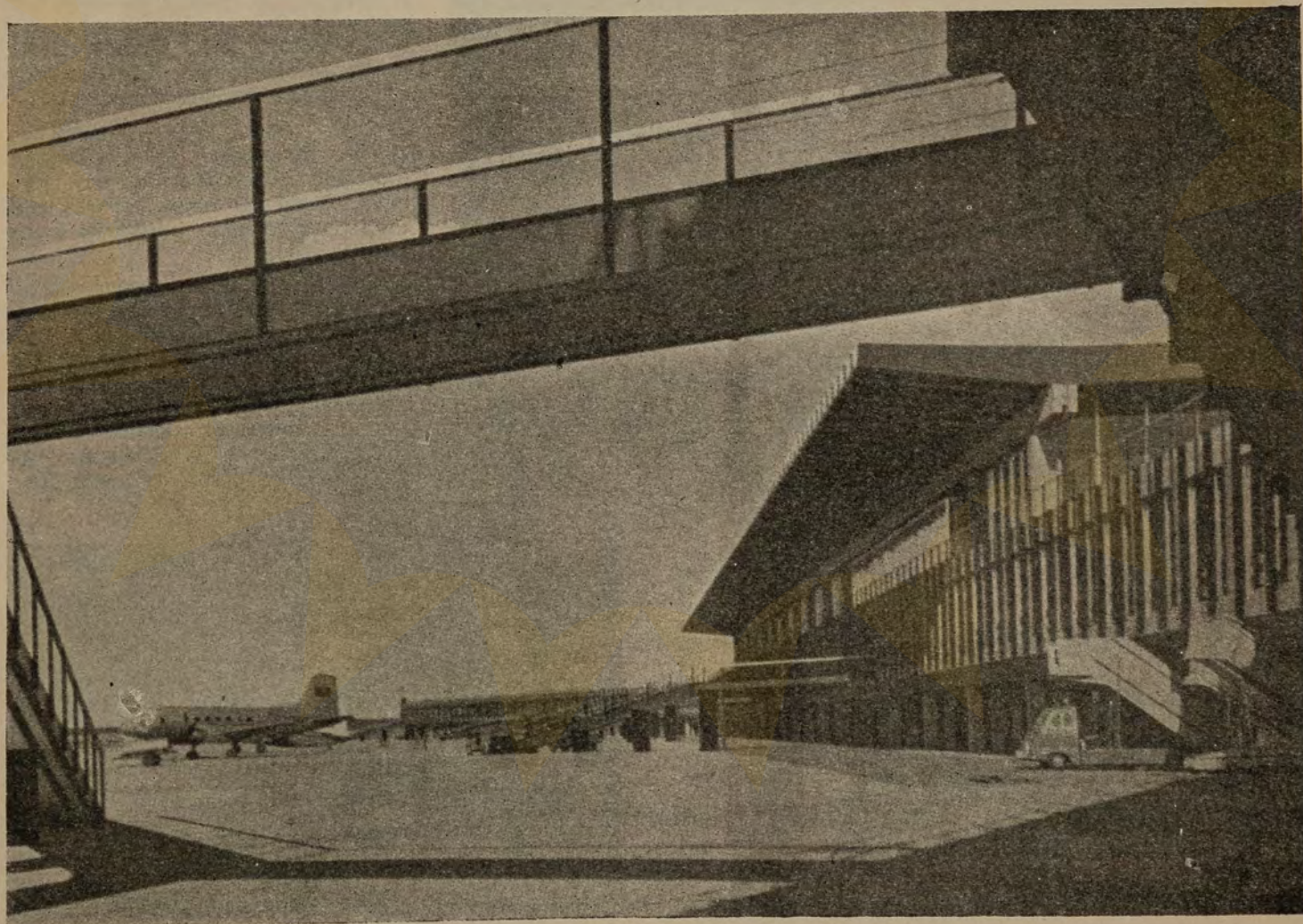
Disso deriva uma distribuição em malhas regulares de 12,50 x 12,50 mts., que constitui a urdideira das pilastras. A cobertura do salão é realizada com uma série de nervaturas portantes com estrutura celular em V aberto, contínuas sobre uma série de traves recolhedoras de cimento armado.

Dessas, resulta relêvo particular aquela disposição sobre a fachada principal, construída de um vigamento Gerber de cinco tesouras, com luzes de 37,50 mts. de cimento armado ordinário.

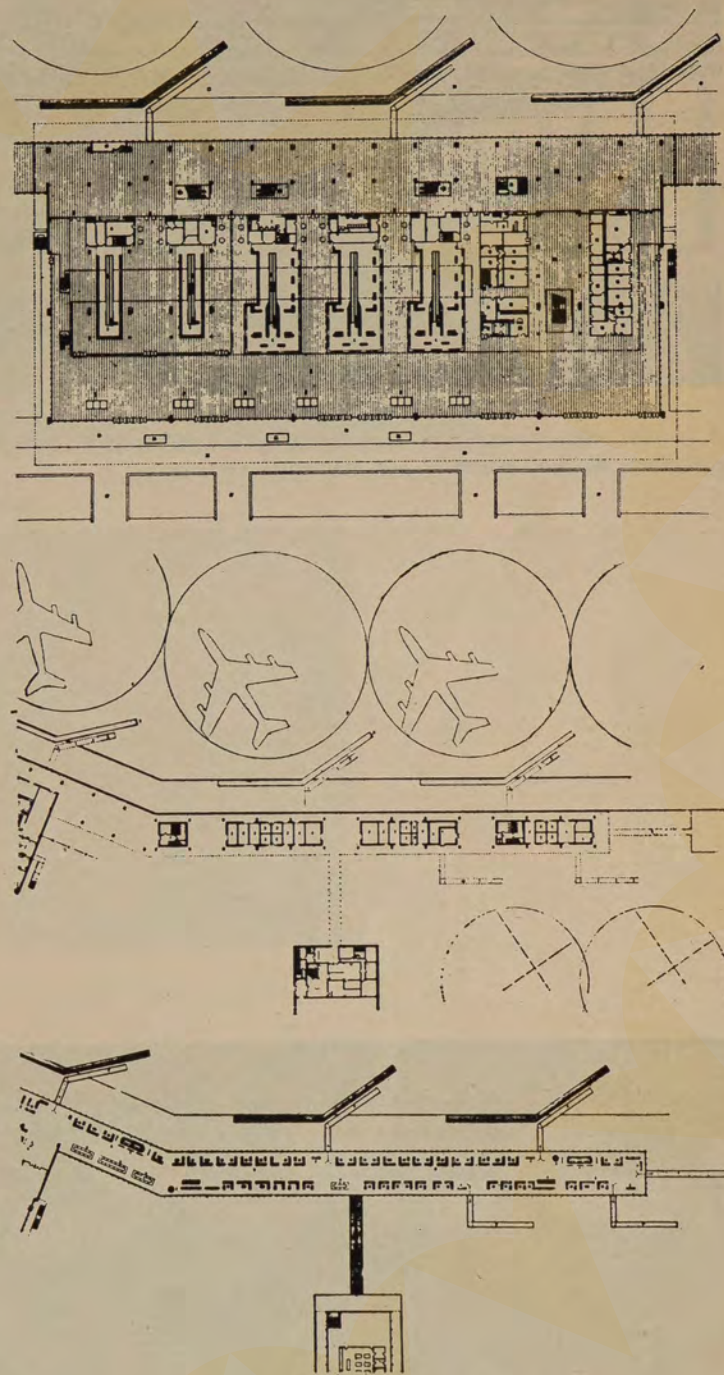
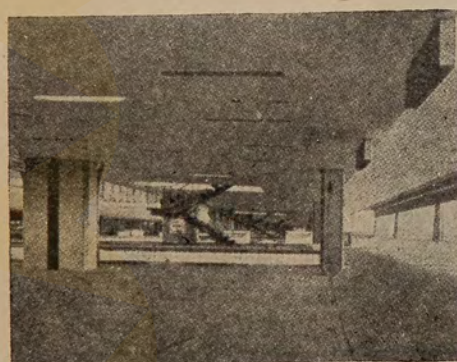
As articulações do vigamento Gerber e os canos de escoamento de feição particular foram denunciados claramente no externo. O primeiro assoalho dos fingers é construído de uma série de nervuras secundárias e recolhedores principais de uma elevada rigidez torsional. A cobertura dos fingers é construída de traves reticulares.



Vista geral da pista do complexo da aero-estação.

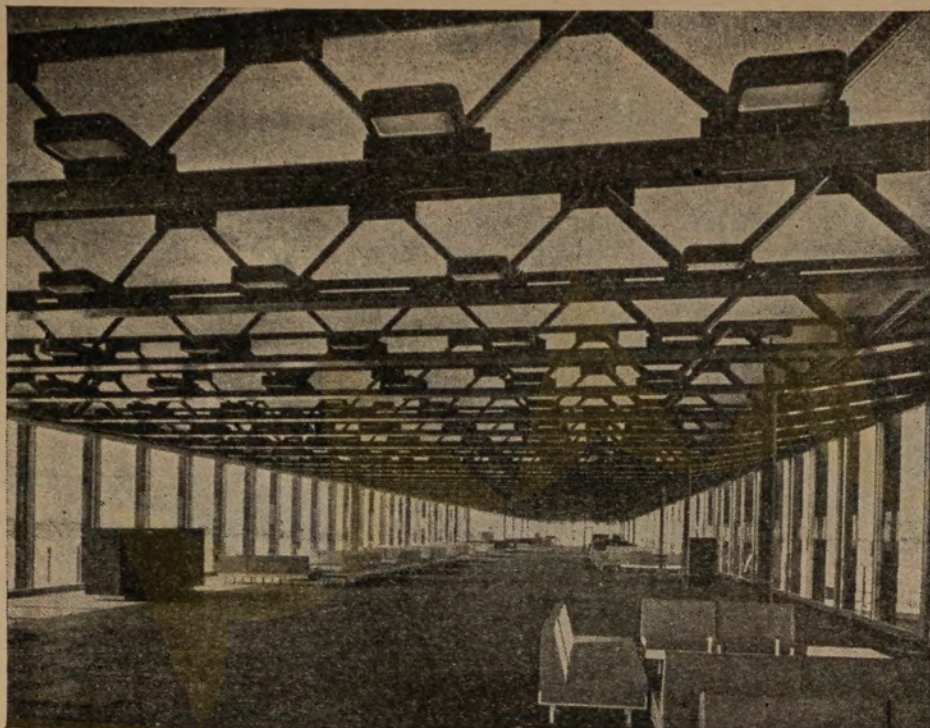


Vista parcelada da aero-estação; em primeiro plano uma passarela para embarque e desembarque dos passageiros

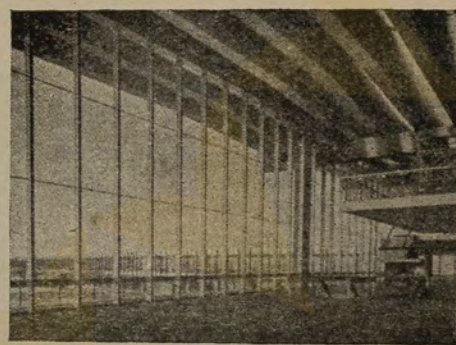


No alto, planta da aero-estação à quota 6.10. Plantas do molhe orientado à quota 2 m. e a quota 6.10.

Quatro detalhes internos da aero-estação. Esta se articula sobre três planos, ao nível do campo (quota 2 m.), para o tráfego de bagagens, para os armazéns etc.; no nível das praças (quota 6.10) para o tráfego de passageiros; ao nível da cobertura dos molhes (quota 10.15) para o tráfego de visitantes, para restaurante, escritórios das companhias, etc.



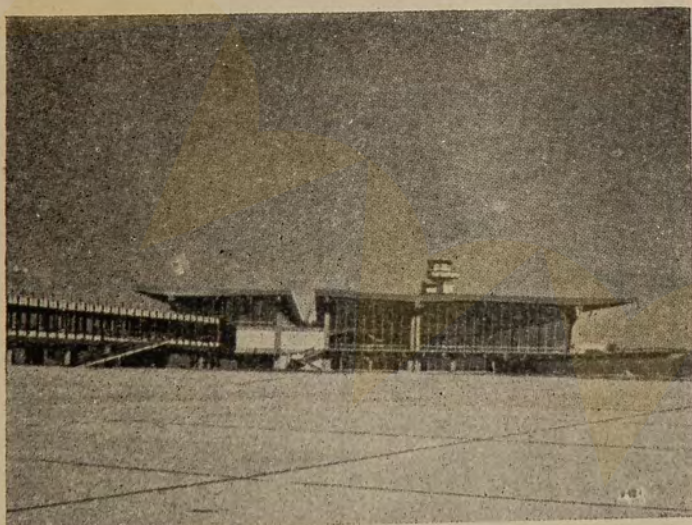
A galeria dos passageiros em trânsito, cuja cobertura é constituída por traves reticulares de aço, suspensas por montantes em aço.



A cobertura do salão é realizada com nervuras portantes em estrutura celular em V aberto, contínuas sobre uma série de travas recolhedoras em cimento armado.



Duas vistas do edifício dos serviços técnicos (assistência ao voo, salão de "briefing" para os pilotos, etc.) e da torre de controle.

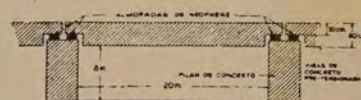


A aéro-estação é constituída por dois corpos de edifícios ligados ao primeiro andar por meio de um jardim pênsl. Frente da galeria dos passageiros em trânsito, à qual se desce por meio de uma rampa que, como todo o resto do complexo da aéro-estação, é pavimentada com borracha industrial em listas, Pirelli.



Salão para os viajantes na quota 6.10, vista do balcão que circunda todo o primeiro andar, onde se encontram os escritórios das companhias, locais para os viajantes em trânsito etc.

Almofadas de apôio de Neoprene, empregadas na construção de nova rodovia no Rio de Janeiro



Nas pontes e rodovias de todo o Brasil estão sendo utilizadas atualmente almofadas de apôio econômicas, livres de manutenção, fabricadas com borracha sintética neoprene.

Uma das mais recentes construções desse tipo é o viaduto da Avenida Perimetral, no Rio de Janeiro. As almofadas de neoprene em estruturas como essa, suportam o peso das vigas, amortecem as vibrações e adaptam-se à dilatação e contração das vigas. Elas reagem prontamente ao primeiro indício de movimento horizontal, sem terem que superar atritos iniciais ou que vencer a resistência de depósitos criados pela corrosão, como é o caso com os aparelhos de apôio metálicos. Além disso, essas almofadas ocupam menos espaço e são muito mais baratas que os apôios de metal. Sua simplicidade suprime virtualmente o alto custo de instalações e os problemas de manutenção dos demais tipos de aparelhos de apôio.

Se neste viaduto tivessem sido empregados apôios de tipo clássico para pontes, cada apôio exigiria mais de 60

centímetros de altura que as almofadas de neoprene.

A instalação limita-se à inserção, entre a viga e o longerão, de uma pilha de almofadas de neoprene em cada ponto de apôio. Cada almofada consiste num quadrado com 30 cms. de lado e 0,8 cms. de espessura, vulcanizado entre duas chapas de aço de 0,1 cm. de espessura.

Cada uma dessas almofadas é planejada para suportar um deslocamento horizontal de mais ou menos 1 cm. e uma rotação de 0,3%. A espessura total da pilha de almofadas é determinada pela carga, volume de tráfego previsto e dimensões do longerão.

A manutenção freqüente, exigida pelos aparelhos de apôio de aço, constitui há muito tempo um problema da conservação de pontes. Ao procurarem uma solução, os engenheiros pensaram em primeiro lugar em almofadas de borracha natural. Decidiram-se, porém, pelo neoprene Du Pont, devido ao regime de deterioração rápido da borracha. As peças manufaturadas com composições de neoprene bem fa-

bricadas têm duração avaliada em 30 ou mais anos, são extremamente resistentes à deformação pela compressão, intempérie, ozônio, variações da temperatura, óleos e à maioria dos produtos químicos. As peças de neoprene não exigem praticamente manutenção.

As demais estruturas já construídas ou em via de construção no Brasil onde se empregam almofadas de apôio de neoprene são: Viaduto de Deodoro — Rio de Janeiro. — Plataforma Rodoviária de Brasília — Brasília. Viaduto de Madureira — Rio de Janeiro. Ponte sobre o Rio Pardo — Barretos — São Paulo. Viaduto de Acesso à Barragem do Fandango — Rio Grande do Sul. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro — Rio de Janeiro. Ponte sobre o Rio Tietê — Pederneiras — São Paulo. Plataforma do Edifício do Congresso Nacional — Brasília.

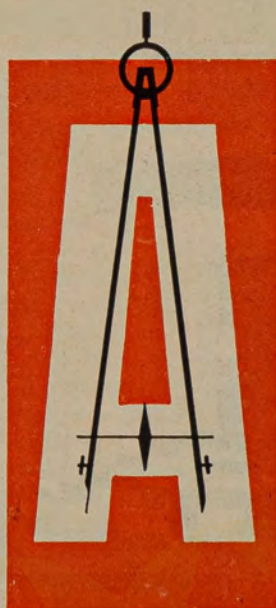
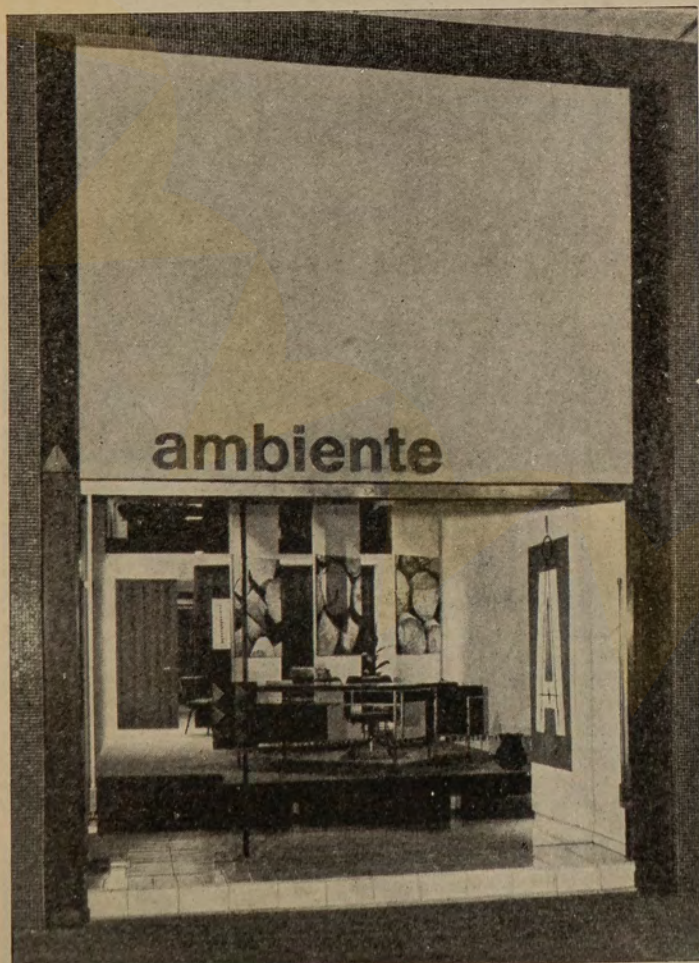
As almofadas deste material estão sendo especificadas atualmente para pontes e rodovias suspensas em muitos países da América Latina, Europa e América do Norte.



Planta baixa inferior.

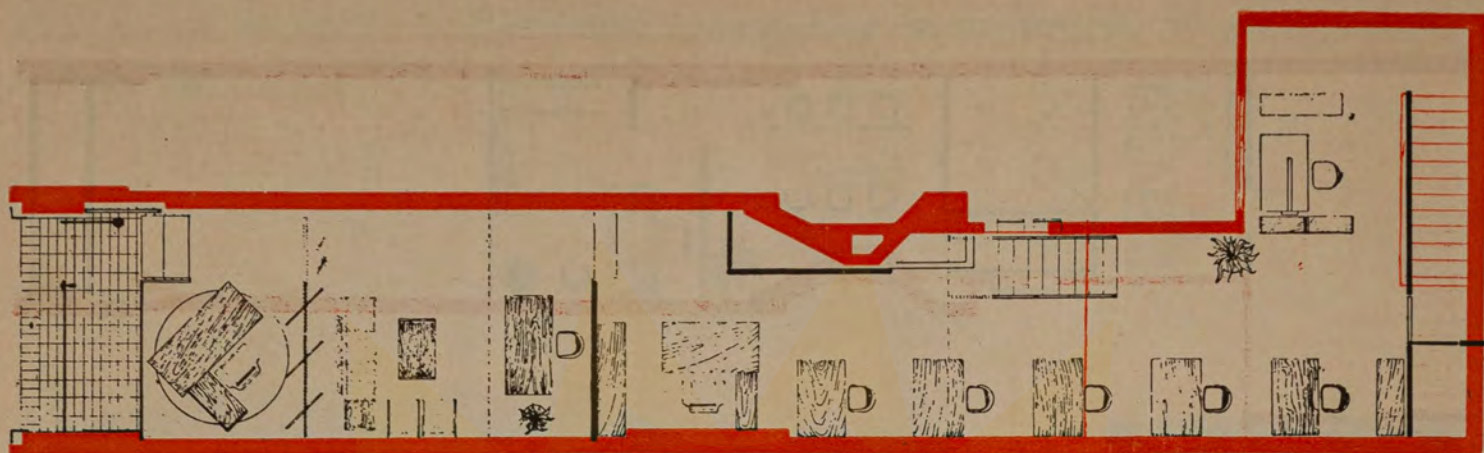
Uma exposição de móveis para escritórios

Fachada.

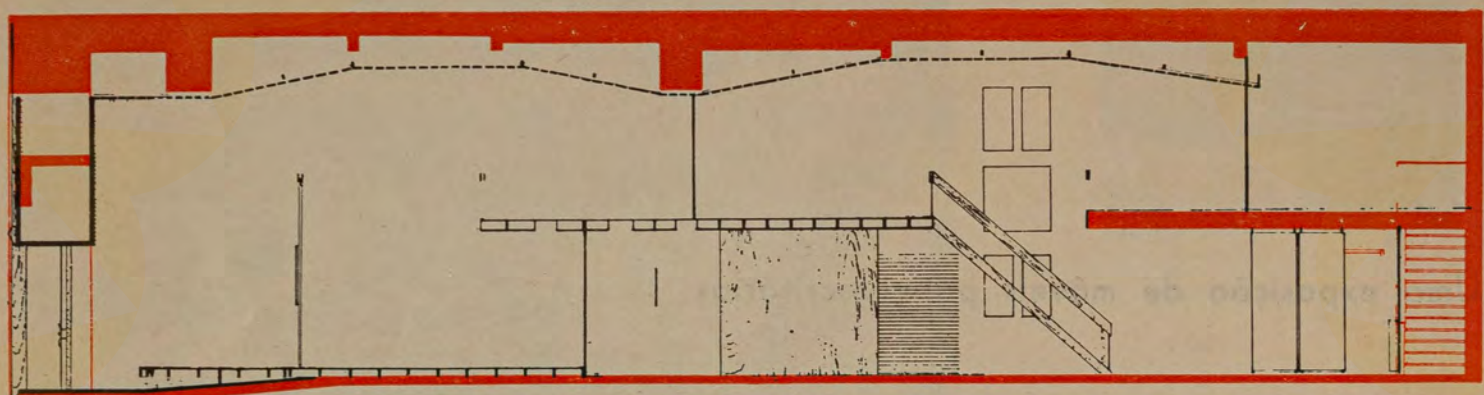


AMBIENTE constituiu-se há alguns anos, em São Paulo, como o nome indica, uma indústria moderna de móveis, cujo objetivo, na sua conceituação de moderno, está contido na justa limitação da palavra que designa a firma - ambiente. Dar ambiente, fazer ambiente, ambientar os produtos destinados à casa, no equipamento do mobiliário, fornecer modelos de que não tenha de se dizer que os móveis brigam com a arquitetura. Se a arquitetura é racional, se ela visa a oferecer um ambiente, o mobiliário deve contribuir e não contrariar o ambiente, e daí a designação da indústria: AMBIENTE.

No desdobramento, porém, da arquitetura e do móvel, não poderia se restringir à habitação, ao "domus", o equipamento. Os móveis para escritório são uma nova parte de trabalho da AMBIENTE, e como dizem respeito a outras finalidades, a exposição permanente da firma, à rua Martim Fontes, devia se instalar noutro ponto da cidade, especializadamente. Foi o que se conseguiu realizar na nova loja à praça Roosevelt, onde está a AMBIENTE móveis para escritórios. A orientação continuando a mesma, o princípio que orientou a exposição permanente da indús-



Planta baixa superior.



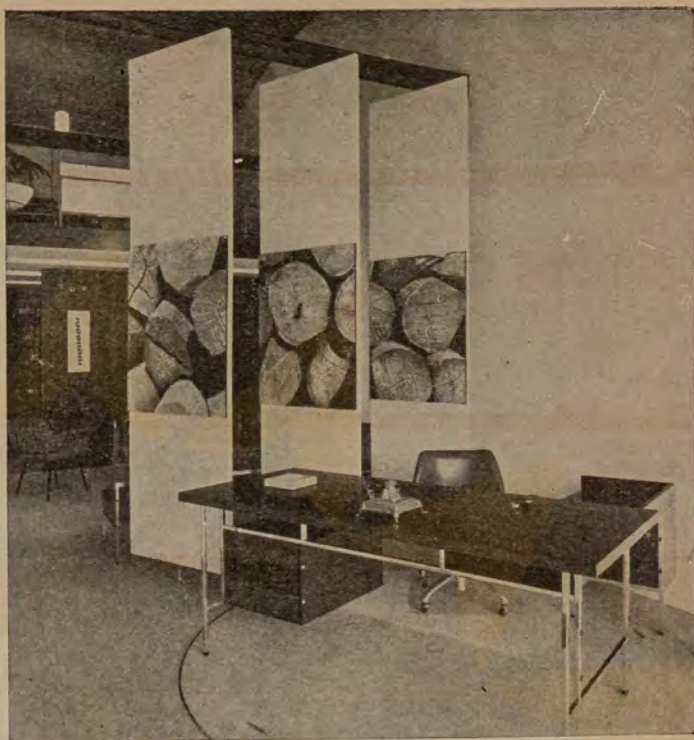
Corte geral.

Zona de exposição.





Antigo Mezzanino, servindo de estúdio.



Palco giratório e painéis giratórios.

tría na rua Martins Fontes, devia passar a informar as novas instalações, destinadas aos móveis para escritório. Donde uma nova loja, moderníssima, dentro da mesma linha que determinou a instalação anterior.

A planta do local não se prestava entretanto a uma boa solução organizatória: havia reduzida frente para a rua, demasiado fundo e irregularidades de vária ordem tanto nas paredes como no forro, prejudicando uma projeção formal adequada.

Foi então determinada uma arquitetura de interior para a loja, que se sobrepusesse às condições existentes, desde o forro. Ali, de fato, havia diversidade de vigas, de diferentes grossuras e alturas — foi necessário encaminhar a solução aproveitando aqueles desníveis para a fixação de um novo forro de madeira, em superfície contínua, composta de planos horizontais e oblíquos. As irregularidades constantes das paredes foram aproveitadas com painéis divisórios padronizados, os quais deveriam servir também como demonstração, como cantos, portas, etc.

O piso foi trabalhado em desníveis: conseguiu-se assim dar outra feição às diferentes partes da exposição, compondo com os painéis já mencionados em sentido vertical, uma diversificada ambientação da loja.

O grande pano de cristal da vitrina voltada para a rua, ensejou a que se mantivesse uma continuidade entre o

espaço exterior e o interior, continuidade esta conseguida por intermédio da cobertura do chão com cerâmica branca, de ambos os lados do vidro. A cerâmica vitrificada possui, como se sabe, grande valor plástico, e serve a distanciar do transeunte uma plataforma giratória, a qual, situada em nível elevado, constitui o ponto focal da vitrina.

Atrás daquela plataforma dispuseram-se também três painéis giratórios, os quais, em variadas posições, permitem que se tenha diferentes vistas do interior da exposição, formando por sua vez variado fundo para os objetos expostos na plataforma giratória. Ainda mais atrás, um dos painéis divisórios, com acabamento em jacarandá da Bahia, serve de separação da zona de atendimento do público, da exposição propriamente dita. Fica esta última zona em nível mais baixo que a anterior, estando disposta, segundo seria de supor-se, em um escritório mobiliado.

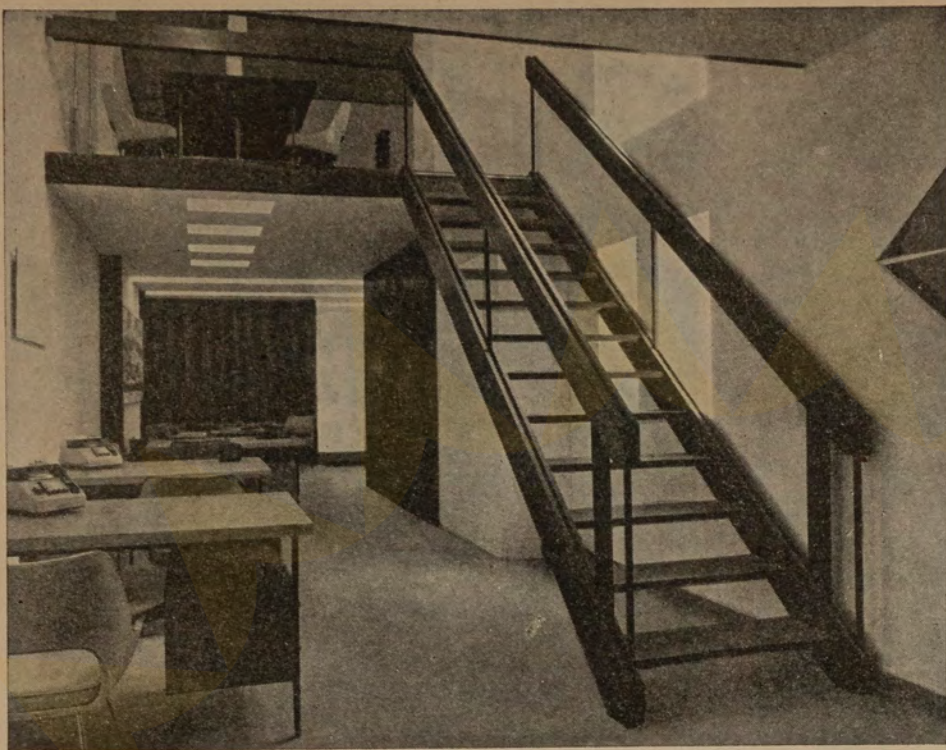
No local existia, também, na parte posterior, um “mezzanino” de alvenaria. Parte desse “mezzanino” e a escada que lhe dá acesso, foram ocultadas por painéis divisórios, visando a localização de um estúdio. Construiu-se, então, novo “mezzanino”, estruturado em madeira, na parte central da loja. A escada lhe dá acesso independente, e é também trabalhada em jacarandá da Bahia. Painéis pinta-

dos de branco subdividiram o espaço criado dessa maneira. Ali se localizaram a exposição de uma sala de diretoria e outra de reuniões. Os corrimões dos “mezzaninos” e da nova escada são vigas duplas de jacarandá da Bahia, sustentadas por montantes somente nos pontos imprescindíveis, mas concorrendo estes, sempre, para acrescentar dados decorativos sóbrios a instalação.

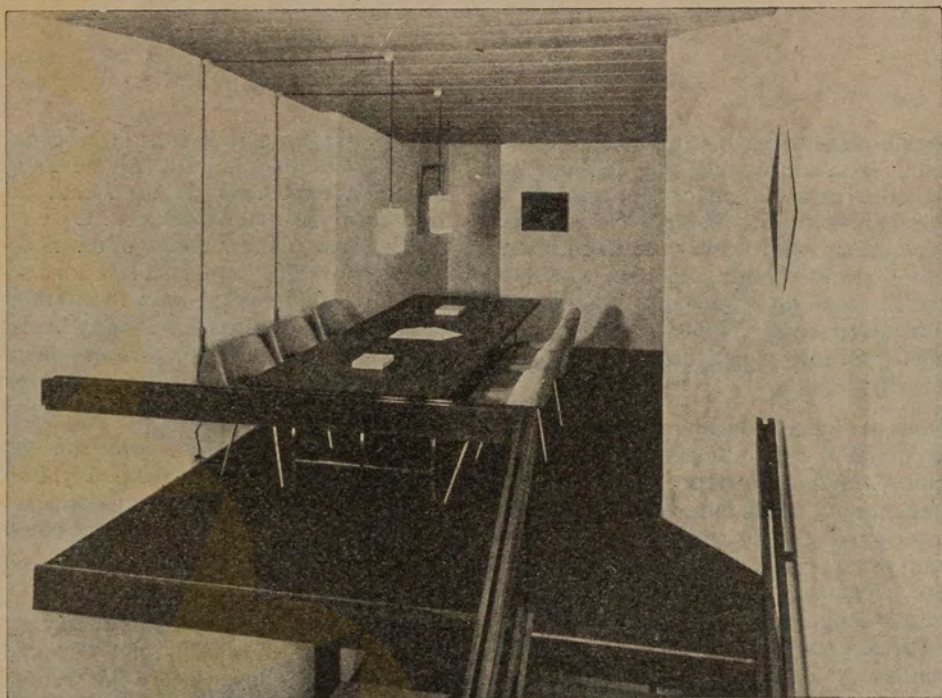
Ilumina o interior uma fonte de luz natural que é principalmente dirigida para o centro da instalação — isto foi conseguido por intermédio de cinco janelões fixos, também instalados “a posteriori”.

Esta descrição serve para demonstrar como se deu a organização espacial da instalação, num local que reunia todas as desvantagens da irregularidade, dispondo-se o interior todo em redor de vazios estabelecidos de ambos os lados do novo “mezzanino”. E resultou ficarem aqueles vazios unidos visualmente pela continuidade do forro de madeira.

A parte externa da loja não puxava, também, qualquer unidade formal. Visou-se, então, a recobrir os vários materiais que compunham aquela desordenada exteriorização, e para isto foram empregadas chapas de metal perfurado. Enquadrou-se a superfície assim formada em toda a sua extensão, compreendendo o cristal da vitrina, a porta também, por duas colunas de jacarandá da Bahia.



Mezzanino criado e escada de acesso.



Sala de reuniões e painéis divisórios da sala do diretor.



Bruno Giorgi "Menino diante do Berimbau", Bronze, 1962.

Seis anos de evolução na escultura de Bruno Giorgi / Geraldo Ferraz

As fotografias que ilustram esta notícia da atualidade da escultura de Bruno Giorgi prestam um serviço aos admiradores paulistas da obra deste artista, que vive no Rio, raramente expondo em S. Paulo. Elas nos revelam alguns aspectos do "momento" a que chegou o escultor, ao longo de uma evolução que o meu conhecimento de escultura faz situar nos últimos seis anos, ou seja, desde 1957.

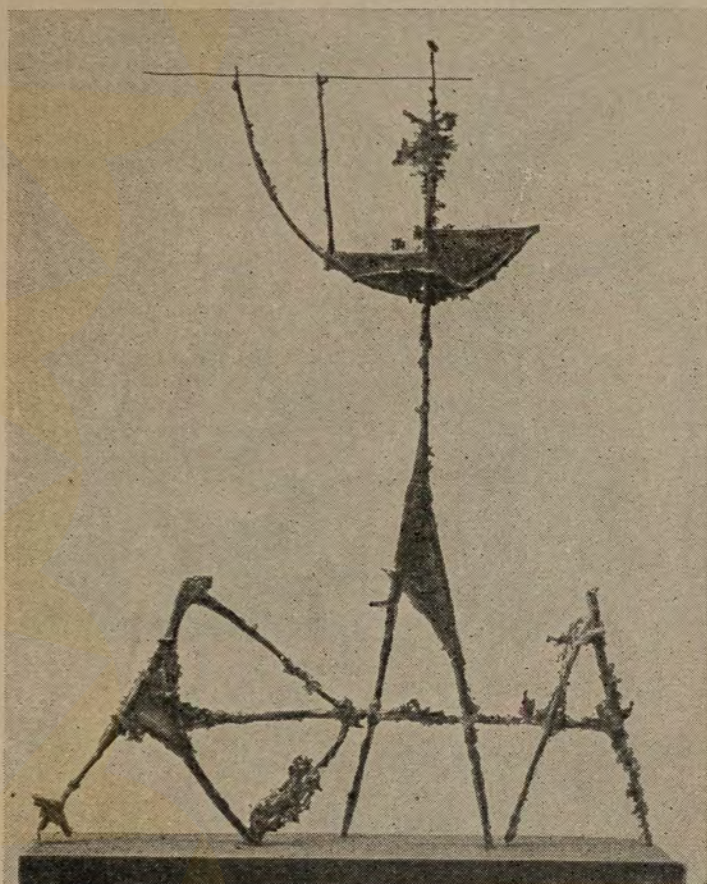
Os dados que ficam aí são cronológicos. Na intimidade do processo criador, a que sempre esteve adstrita a vida de Bruno Giorgi, sem parada e sem quebra do seu alto nível qualitativo, ardentemente empenhado em expressar-se através das formas escultóricas, aquela evolução independente de escolas, fazendo-se mediante uma consciencialização viva e ativa das coordenadas que ele foi incorporando, num depuramento cada vez mais desenhado das formas até quase à sua essência. Não podia sair da representação da imagem, na conseqüência final de sua conceitualidade, que é baseada numa cultura clássica, hoje desconsiderada, principalmente pelos que não a herdaram no sangue nem a beberam nas suas fontes originais. Pi-

casso e Braque são tão clássicos como os que mais o sejam, em pintura, e Giacometti e Henri Moore também o são, sem precisar sair daí para serem atuais e concorrerem com uma contribuição altamente original para essa escultura de hoje, em que o nosso grande artista também tem a sua parte.

Então temos de recordar que da densidade da forma, muito vizinha daquelas "aproximações" com que Mário de Andrade sublinhava a importância individualista da obra de Bruno Giorgi, dizendo dela que provinha de ser este escultor "uma teoria escultórica em si mesmo", individualismo que ia aos "dois milagres insolúveis" do anonimato no nú feminino e no retrato, daquela densidade da forma em que ele se punha "a traduzir a carne humana", o escultor se dirigiu para a essencialidade do que a carne escondia, para essa profunda verdade do arcabouço, e como se tratava da solene modificação devida a um desnudamento psicológico e poético, fundamentado em profunda experiência, ele estabelece a sua linha de resistência no ritmo. Não que isto lhe acontecesse agora.

Mesmo naquelas traduções de carne humana, que Mário de Andrade tão acertadamente definia, Bruno Giorgi havia incutido essa essencialidade do ritmo, obediente ao sonho da antiguidade transposta para nossos dias e a propósito do qual eu recordava, num artigo para a "Revista Acadêmica" (número de homenagem a Bruno Giorgi, novembro de 1945), o verso de Baudelaire "Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre", porque conseguia — sempre pelo ritmo — a harmonia na dissemetria.

O ritmo não deixou jamais de marcar a sua funcionalidade na escultura de Bruno Giorgi, e então compreendemos perfeitamente que desde sua "Pastoral", de 1957, o artista começa a passar, por intermédio de um desenho continuamente imperativo como linguagem acessória, às realidades novas das essencialidades que se fizeram música em plástica, numa obsessiva perquirição. Além da "Pastoral", a "Bucólica", "Músico", em todas as suas variantes (ns. 1, 2, 3), "Flauta", "Pastor", "Salmisei" (1957-1958), o artista nos informa sempre, pela temática, como se apropriara dos ritmos da música e como fremen-

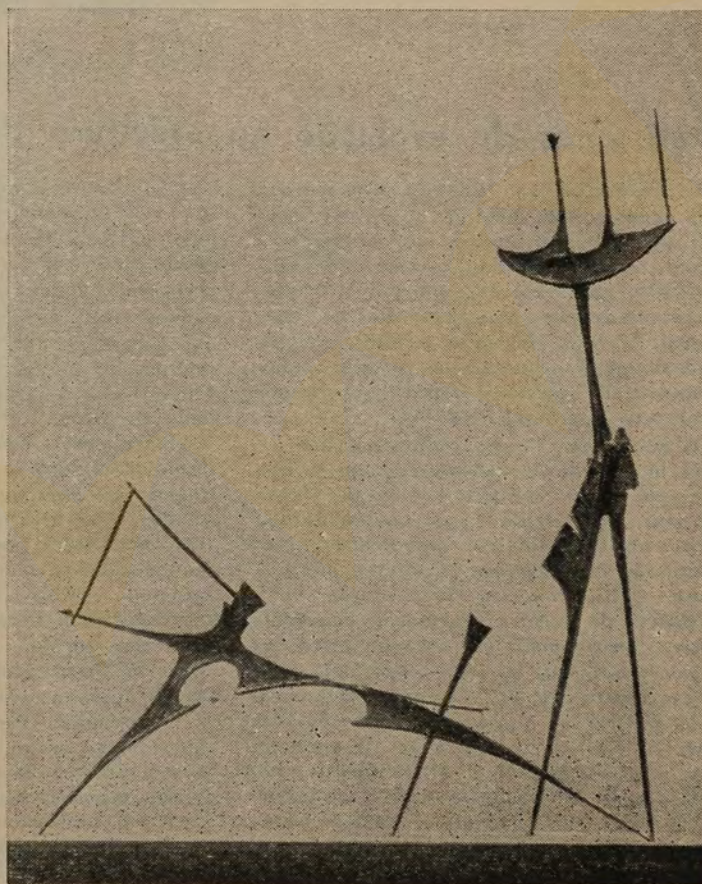


Bruno Giorgi, "Herói morto", Bronze, 1962.



Bruno Giorgi, "Berimbau", Bronze, 1961.

Bruno Giorgi, "Seresta", Bronze, 1961.



temente procurava alçar o seu vôo acima da condição dos corpos para uma intimíssima interpretação do desenho solto no espaço, em riscos de som, em modulações vibráteis, em linhas que cantam sua altíssima sinfonia, partindo dum gesto que estremece o espectador dêsse espetáculo inédito...

E então o "Cacique", assim como o "Ídolo", aqui mostrados fotograficamente nos fazem recordar os "valores vegetais" que Gaston Bachelard diz nos comandarem, quando asseguram nossa realidade de pés fincados na terra, nem teria sentido, se não ocorresse assim, que "planta" fôsse uma palavra que também significa o pé humano. Essa identificação com a terra e com o produto que ela alimenta, o vegetal, surge ao fim da perquirição do ritmo, e ele então incide só em referências muito distantes da figura, para nos revelar os "valores vegetais"; devo recordar a frase inteira de Bachelard: "Cada um de nós ganharia em recensear êsse herbário íntimo, ao fundo do inconsciente, onde as forças doces e lentas de nossa vida encontram modelos de continuidade e de perseverança. Uma vida de raízes e de brotos está no coração do nosso ser. Nós somos verdadeiramente muito velhas plantas". Nasceu em Bruno Giorgi — e não está nessa maneira de dizer o reconhecimento de que houve o desabotoar de uma semente? — com os nomes dados de "Cacique" e de "Ídolo", aproximações de comando e de partícula divina, nasceu em Bruno Giorgi uma flora, que não é nem de caciques nem de ídolos, mas da profunda realidade da arte, na sua poesia (verdade absoluta), impondo-nos seus galhos e folhagens, seu desnudamento de tronco revestido de vergôntes, de rebentos vivos, que fulguram, que re-

verberam, que declamam a sua gloriosa vitalidade animada por uma seiva palpitante.

Por isso estimaremos mais o "Cacique", que é exemplar da floresta e do primitivo, mas humana derivação, enquanto o "Ídolo" já se constitui obra feita pela fé e, se provém de uma formulação vegetal, também produz em nós a consideração de um esquematismo que o místico aceita, mas onde há uma leitura acima do que manda a natureza.

Nem deixa de haver uma litanía tristemente florida nesse "Herói morto" (1961), em que colidem para a harmonização dos apoios em triângulo uma reta e uma vertical, tudo terminando no topo por uma aérea notação em surdina... É o fim da tarde, volta à terra o combatente, nele já a inspiração mineral traduz sua intervenção floral, em flores e folhas que rebentam ao longo dos ritmos ossificados, e no ar essa ladainha se eleva crepuscularmente.

Quis começar esta espécie de notícia da última produção de nosso grande escultor pelos últimos trabalhos, de 1962, o "Cacique" e o "Ídolo". Mas eles se constituem em inevitáveis transmutações da "Seresta" de 1961, em que tão finamente se colocam essas agressivas ocupações do espaço, com ritmos soltos, distendidos numa tensão fremente. As harmonizações vão ao alto em linhas soleníssimas contrariando as leis da escultura mas estabelecendo em lábil jogo de vivas articulações, uma verdade nova no espaço conquistado. Verdade que o "Berimbau" repete, na sua fabulosa movimentação de enorme inseto, encordoado o bronze em veias entumescidas, em restos de uma armadura integrada na carne, em distensões inconcebíveis.

E eis-nos ao fim desta notícia sobre a

atualidade da escultura de Bruno Giorgi — não por ter esgotado o tema, mas por ter dado já, pelo método narrativo, as indicações para que o artista seja procurado e vistas em sua direta manifestação essas coisas que só ele cria no Brasil, em decorrência de uma conquista de si mesmo, plena de virtualidades encantatórias, que só um pensamento como o da experiência de Mallarmé pode definir em suas próprias palavras as quais, traduzidas, não alcançariam o seu reverberante enunciado: "L'oeuvre pure imple la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisée; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur de pierreries" ("Divagations"). Aos que seguiram o que ficou expressado nesta tentativa de narração, a iniciativa agora é da matéria compreendida e absorvida pela temática, amorosamente deixada em suas asperezas e rugosidades... Lembro-me de que há quase vinte anos Bruno Giorgi me deu uma pequena banhista em que o bronze ainda não fôra polido, e me perguntou se não a preferia assim tãda incrustada de estremecimentos da fusão, suja de resquícios do metal, em bruto como estava. Ele me disse que a preferia assim; eu também; e a tenho diante de mim neste instante em que escrevo. É uma das constantes deste escultor preso à terra. Mas ainda temos aqui, de 1962, "Três personagens" gesticulantes, três conspiradores, três figuras de atenta vigília, um deles procurando com a cabeça distendida perceber o que vem lá. São três figuras enlaçadas, na essencialidade de sua tensão, qual se fôsem uma só no deblaterar que conduzem, nervosas e dinâmicas. A arte pura implica na desapareição elocutória do poeta...



Bruno Giorgi, "Cacique", Bronze, 1962.



Bruno Giorgi, "Ídolo", Bronze, 1962.



Bruno Giorgi, "Três personagens", 1961.



Estrutura fibrosa aumentada pelo microscópio eletrônico.



Estrutura aumentada 100.000 vezes pelo microscópio eletrônico.

Da arte irmã das formas histológicas a arte eletrônica de Götz / José Geraldo Vieira

A primeira coisa que elementos do público que visita exposições abstratas ou abstratas, quando param diante de telas não-figurativas, é: — Que é que isso representa?

Existe pois, no observador de artes visuais, a herança já quase atávica, de ver na obra de arte uma analogia com a figura, com o episódio e com o enredo; nem que seja simbólica essa analogia; por exemplo, na escultura.

Há vários anos que salões, museus e galerias expõem trabalhos concretistas ou abstratos, com suposta ausência completa de analogia com a natureza. Ora, isso é mera pretensão. Há e haverá sempre, por maior que seja a imaginação do artista, analogia formal com coisas existentes. Depende, apenas, da estatística do que se costuma ver a olhos nus e que lembrará algo pertencente em forma sólida, gasosa ou líquida, aos reinos animal, vegetal e mineral.

Estamos acostumados a ver coisas substantivas. Principalmente reforçadas e qualificadas adjetivamente e circunstancialmente; isto é, com deformações, vincos, côres, expressões, ritmos, etc. Mas só aparelhos, e principalmente a lente e, acima de tudo o microscópio, verão dessas coisas dos três reinos a sua estrutura histológica.

Há que admitir, portanto, que para os olhos do leigo existe uma realidade acessível: a das coisas. Mesmo quando essas coisas sejam nuvens que ora têm uma forma, ora outra, e que sugerem também outras formas. O caso duma nuvem parecer um elefante, um patriarca, uma fortaleza, um mapa, um lago, etc.

Mas para os olhos humanos há possibilidade de acréscimos dióptricos possibilitando-lhes ver algo mais: a infra estrutura, o trabeculado, a formação textual das substâncias que constituem as coisas.

Lembro-me de percorrer em Roma, em 1959, na Galeria L'Attico, uma exposição cibernética de K. O. Götz. A quem afinal aprendia a ir aos poucos vendo formas analógicas no que antes parecia inventado e inexistente, ele responde recentemente num artigo sobre a sua pintura eletrônica: "Quem já teve a sorte de observar a aurora boreal pode fazer uma idéia do que seja em arte o formal e o informal."

Não vamos aqui discutir se o artista deve ser participante, referir-se só à vida, transformar a arte em tarefa dialética, etc. Vamos mas é provar que a chamada arte abstrata, informal, apenas assim é denominada por extensão. Toda e qualquer arte plástica tem analogias com a natureza.

Quem não "vê" isso é porque tem visão ocular e cerebral limitada por campos restritos. Ainda recentemente Robert Schenk em artigo exaustivo provou que o artista que fugiu da realidade rotineira e diuturna e começou a inventar formas, texturas, e a servir-se de materiais insólitos, cal, gesso, areia, serrapilheira, aniagem, pixe, asfalto, etc., estava por acidente intuindo partindo para um caminho de expressão ainda mais analógica. E mostrou como a tela de Paul Klee, *Lichtbreitung*, se assemelhava sobremodo a uma radiografia da articulação do joelho; que o tecido medular dissecado num instituto anatómico lembra uma tela de Sophie Taeuber. Comparando uma lâmina de microscópio aumentada segundo a lente ocular, mostrou como a trabécula de diminuta esquirola óssea se assemelha de modo extraordinário a esculturas de Max Bill.

As formas da natureza não são aquelas que nosso olho nu enxerga. Os olhos sofrem da mania de síntese. Ao passo que as formas da natureza que a lente dum microscópio eletrônico apresenta em aumento de cem mil vezes são por enquanto (até se chegar a vê-las aumentadas um milhão de vezes) as formas que o olho científico pode ver.



Trabéculas de osso aumentadas ao microscópio.



Trabalho de Götz exposto na galeria L'ATTICO, de Roma.

Guache de Götz, feita em 1957.

Max Bill, "Rítmo no espaço".





Outro trabalho de Götz, exposto na galeria l'ATTICO, de Roma.



Max Bill, "Ritmo isolado".

Ora, é notório que o artista é um precursor empírico, no mais das vezes. De modo que, sem querer, a arte de vanguarda estabeleceu um paralelismo, quanto às suas criações, com o que de fato existe mesmo na natureza. O artista de vanguarda faz arte através dum desejo inconsciente de fazer física. E se pretende fazer física, isto é a ciência da objetividade segundo leis e formas, também faz micro-anatomia, histologia, etc.

A esse respeito é muito interessante o estudo de Winkler, *Psicologia da Arte Moderna*.

Aparentemente renunciando ao naturalismo, querendo ser abstrato, o artista de hoje em dia, ao traçar a sua liberdade de invenção, cada vez se aprofunda mais nos mistérios objetivos da natureza e intuitivamente os reproduz em suas texturas, em suas matérias e em suas cores.

Lendo-se opiniões de Jurg Spiller, Fritz Winter, Willy Baumeister, a respeito do desconhecido na arte e a propósito do pensamento criador na arte, se verifica que há mesmo um paralelismo, agora, entre a ciência e a arte. Esse paralelismo ou é acidental, eventual, mera coincidência analógica, como no caso das telas de Burri, Feito e Millares, que usam matérias insólitas, ou como nas telas tachistas e informais, que lembram a intimidade celular de vegetais, minérios, tecidos, fibras, etc. Ou é proposital, científica, dando nascimento a uma outra arte, como por exemplo a de K. O. Götz.

Mas, vamos por partes. A onipotência técnica do artista, exatamente quando ele quer criar coisas não existentes, é ainda e sempre uma ambição paradoxal, porque quanto mais ele se afasta do periférico, do superficial, do "já visto", mais cai no profundo, no intersticial, no que só a lente microscópica pode ver. As formas novas ou

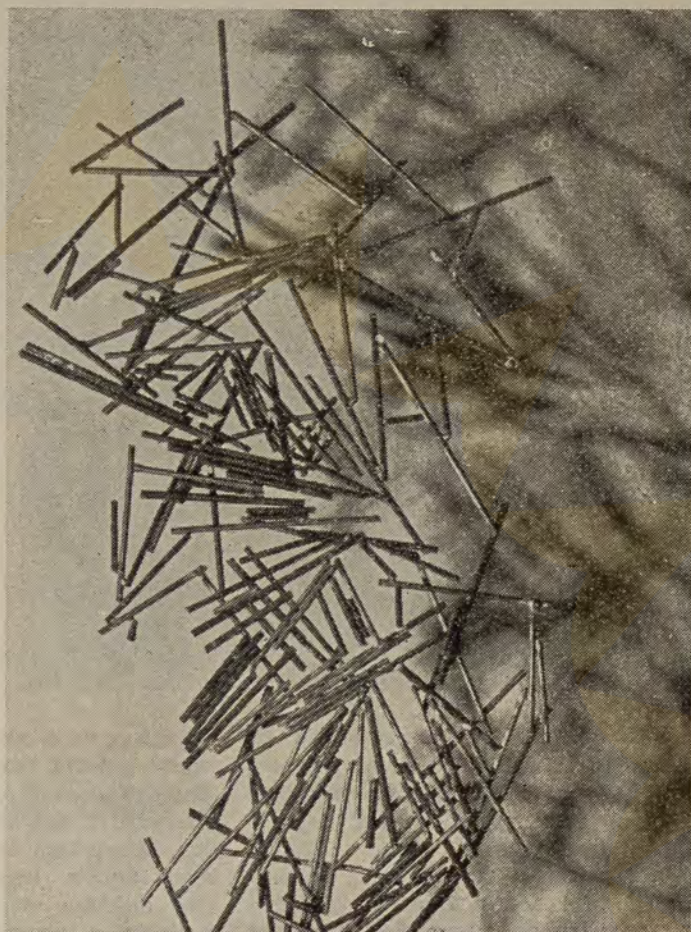
as manchas informais não levam ao abstrato; conduzem a um novo materialismo físico-atômico. Ao invés da ampla paisagem em panorama quilométrico, a micro-estrutura.

Já a arte de teor artístico-científico, no caso a pintura eletrônica, não seria apenas a programação e a transmissão duma superfície de arte pelo vídeo. Seria e é, sobretudo, uma arte científica, da mesma forma que o é a música eletrônica em qualquer de suas experiências eletro-acústicas.

Fica pois evidenciado que o artista empírico, aquele que se serve dos processos chamados informalismo, tachismo, etc. ao fugir das imagens, das analogias, está apenas fugindo das coisas substantivas e entrando nas estruturas dessas coisas. Como o gramático que, fugindo da frase e mesmo da palavra, passe a estudar os fonemas e os metaplasmos, a dança das sílabas, o efeito das vogais, das consoantes.



Quadro de Ernestina Karman. Duratex, cola, gesso, alvaiade, serragem e palha, antes do óleo. Parece uma fotografia de lâmina em microscópio eletrônico.



Escultura de Andre Bloc. Parece retículo visto ao microscópio.

O desenho, a gravura e a pintura, como artes de superfície sobre suporte neutro ou sensibilizado, quando se manifestam em aventura da linha, da textura, da matéria, da forma, da cor, fugindo de analogias com o existente e com o verossímil, reproduzem por acaso ou por analogia ainda, a intimidade dum corte transverso da natureza, seja anatômico, mineral, vegetal, histológico ou trabecular.

O público estranhará as telas tachistas e informais, perguntando: — Que quer dizer isso?

Talvez o artista nunca possa dizer o que é aquilo que ele fez. Mas o crítico, que precisa hoje ser cientista, poderá responder. Jamais com a descrição poética e nefelibata, ou Rosa Cruz, ou esotérica, dum mistério. Apenas e sempre dentro da anatomia, da física e da química.

Cansou-se a arte de reproduzir grosso modo panoramas. Especializa-se em fazer anti-imagens, que todavia serão

para o cientista imagens de lâminas de tecido humano ou vegetal, neurônios ou fibras.

Mas, e a arte eletrônica?

Essa, para os "happy few", como a oficina de música mecânica de Athanasius Kircher, o inventor da Arca Musa Rítmica, do século XVII, ou como a partitura eletrônica de Stockhausen, como o som do aparelho magnetofônico e do cronógrafo, essa pintura eletrônica produz fenômenos figurativos baseados em elementos estruturais obtidos pelo desvio arbitrário do jacto eletrônico. Faz parte, por isso, do que o próprio K. O. Götz chama a "beleza da técnica", por possuir atrativo estético. Eis uma arte de utilização pragmática, relacionada com a teoria da comunicação, e que tem a sua sintaxe, inclusive.

Essa arte, sim, é que consegue mesmo a dissolução do conceito clássico da forma na pintura, dando imagens reticuladas e deveras informais, imagens essas que podem ser cinéticas e

quantizadas. E o mundo misterioso das modulações estatístico-métricas, em super-painéis. Os valores já não serão de ordem informativa e analógica, mas sentidos apenas por sua valia psicofigurativa. Há o jogo das modulações, com efeitos interessantes. Há correlações de claridade com cor; de conteúdo com sugestão. De vaga reminiscência com planos gestaltistas, etc.

As artes plásticas seguem o progresso do século. Não poderiam continuar sendo a gratuidade dos ateliês e dos cafés. Mas sim a aplicação da disponibilidade a uma tarefa que, deixando de ser romântica, poética, se interessa pelo progresso do seu setor, tornando-se uma especialização. Ao eventual leitor interessado em familiarizar-se com o assunto eu aconselharia *As Novas Tendências da Arte*, de Alexander Leisberg e *Teoria da Informação e da Percepção Estética*, de A. Moles.



Edelweiss
na aldeia
de
Pascoal
Carlos
Magno



A velha fazenda do ex-secretário da Educação da Guanabara, sr. Pascoal Carlos Magno, foi transformada em "Aldeia", destinada a abrigar mais de 200 alunos do teatro, música e cinema. O antigo solar de Arcozelo, Estado do Rio, foi aos poucos se transformando com as adaptações impostas por sua nova finalidade, enquanto nos seus velhos corredores agora percorridos pela mocidade estudiosa e sonhadora, até impor novo ritmo ao pacato sertão fluminense. Tudo foi reformado a gosto do proprietário, sem dúvida um grande Mecenaz que desejava, além de ministrar o ensino das artes cênicas, musical e cinematográfica àquela mocidade, quis também que a mesma pudesse encontrar no ambiente motivos elevados e inspiradores da alma sequiosa de arte da juventude. Restava para remodelar a capelinha de 20 x 8 ms. que não podia ser no conjunto a nota dissonante da "Aldeia". Este problema teve feliz

solução com o convite dirigido a Edelweiss, pintora baiana, para decorar as paredes com a série "Vida de São Francisco", em sete painéis de azulejos. Edelweiss traduz em seus quadros aquela ingenuidade sonhadora que nos faz viver na penumbra do material e incorpóreo, entre o sonho e a realidade, entre o natural e o preternatural, e assim, ela poderia realizar com maior segurança o sonho do proprietário da "Aldeia", de transformar a fazenda em verdadeiro ninho de arte onde desabrocham centenas de vocações que formarão os movimentos renovadores do teatro, do cinema e da música brasileiros. D'agora em diante, alunos irão buscar nos quadros da vida do "Poverello de Assis", de Edelweiss, a inspiração, a coragem e o amor necessários para viver pela arte num oásis como o nosso onde o idealismo artístico definha em benefício do utilitarismo, onde os cifrões e sômente eles tem real valor.



O Caso de Johann Moritz Rugendas lembra essas vocações artesanais ou artísticas que se prolongam pelas gerações duma mesma família, quer se trate de sopradores de vidro, tipógrafos, músicos ou pintores.

No seu caso, o tronco foi Jorge Filipe, que nasceu e morreu em Augsburgo (1666-1742). Grande pintor de batalhas e de caçadas. Ele deu origem a quatro pintores até ao século XIX. O nosso João Maurício (se é que podemos traduzir o seu nome) foi filho de João Lourenço, nasceu em 1802 em Augsburgo e faleceu em 1858 em Weilhheim.

Sabe-se que João Maurício veio para o Brasil em 1821, trazido ou pelo menos contratado pelo cônsul geral russo na Córte Brasileira, Barão de Langsdorff, que tinha uma fazenda na serra da Estrela, perto de Magé, no atual caminho para Petrópolis. Permaneceu a primeira vez no Brasil cerca de cinco anos. O barão de Langsdorff acenava-lhe com uma expedição científica, financiada pelo Czar. Ora êsse era o sonho de João Maurício Rugendas que, moço como era, e em pleno afã de viagens, aventuras, ciências e artes, tudo nimbado pela aura do Romantismo, pensava em fazer pelo menos o que haviam feito Spix e Martius.

Já na Fazenda Mandioca, propriedade do cônsul russo na serra da Estrêla, Rugendas pôs mãos à obra, observando e registrando em desenhos a natureza, a lavoura, os costumes domésticos, as tarefas dos escravos, etc. Vinha constantemente ao Rio e, sendo recentíssima a Independência, êle observava e anotava os fatos políticos e vivenciais da Córte.

Desenhou mesmo a recepção de dom Pedro I no Rio. Além disso, fixou também aspectos de porto e rua, como leilões e embarques de escravos, trechos do Cais dos Mineiros (onde hoje é o Ministério da Marinha), etc. Rugendas gostava muito do Rio, principalmente dos arrabaldes, cuja paisagem se coadunava com sua índole, proporcionando-lhe aspectos tropicais exuberantes, tão agradáveis aos artistas do Romantismo. Permaneceu portanto em pleno recesso da serra da Tijuca e da serra da Estrêla. Parece, pelo acervo gráfico que deixou, que gostava mais dos negros do que dos índios. Aquêles lhe davam azo a fazer uma arte contrastada em seu figurativismo episódico, ao passo que, quanto aos índios, êle sempre os incorporava à paisagem, nos desenhos, litografias e óleos que deixou, com forte cunho romântico. Mar, montanha, litoral, população, ruas, praças, igrejas, bairros, eis os ambientes sucessivos para sua inspiração, seu testemunho e seu registro. Nesse sentido, teve os ensejos que também tiveram Tomas Ender e Debret. Sabe-se que o seu ponto predileto para trabalhar era o porto de farinha e café, ao fundo da Guanabara, o porto da Estrêla, donde devassava a amplidão com o clássico remate do Pão de Açúcar e o Corcovado.

Afinal o barão de Langsdorff iniciou a tão almejada expedição em fins de 1824, em pleno estio. Mas êsse russo era de temperamento difícil de ser aturado, e Rugendas logo se desligou,



Rugendas, "Baia de Guanabara, lado do Rio de Janeiro". Desenho.

O Acêrvo de Rugendas / Manuel Germano

Rugendas, "Colheita de Café". Desenho.





Rugendas, "Os índios e a onça". Cenário de floresta virgem. Ilustração para a *História Naturalis Palmarum*, de Von Martius.

"Selva, num trecho do rio Doce". Ilustração, para a *História Naturalis Palmarum*, de Von Martius.



passando a "trabalhar por conta própria", em lombo de burro, em canoa, expondo-se a feras, índios, maleita, etc.

Sabe-se que percorreu Minas, Mato Grosso, Espírito Santo, indo ter mesmo à Bahia e, depois, por via marítima, a Pernambuco. Seguiria afinal para a Europa.

São notáveis seus registros gráficos da natureza, florestas, selvas, índios, bichos. A tal respeito se aparelhou bem para ilustrar, depois, a *História Naturalis Palmarum*, de Karl Friedrich Philipp von Martius, outrossim se documentando galhardamente para o texto e a iconografia da *Viagem Pitoresca*, ajudado por Victor Aime Hiber, bem como para os *Esboços e Quadros do Brasil*, isto então em edição reduzidíssima. (Convém citar que David James publicaria depois, na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico* aquele *Esbôço*, do qual temos, aliás, uma versão portuguesa feita por dom Clemente Silva Nigra). Deve-se ainda aludir ao atlas de ilustrações das obras dos muniquenses Spix e Martius, na verdade o sonho de ilustrador de Rugendas.

A segunda viagem teria sido feita no verão de 1845, com Rugendas não mais jovem de 20 anos e sim, homem maduro, de 43 anos de idade.

Veio de Montevideu, pelo Paraná e Paissandu. Demorou-se um ano no Rio, foi amigo da família imperial, frequentou a Paço de São Cristóvão (onde fez um retrato de dom Pedro II, que lhe outorgou a comenda da Ordem do Cruzeiro do Sul, e pintou a família imperial. Ainda recentemente havia três telas dele no palácio da Quinta da Boa Vista).

Mas o intenso dêste artigo é indagar por onde andar o acervo gráfico e plástico de Rugendas a propósito do Brasil. A mais recente informação acha-se no livro de Gertrud Richert, uma apaixonada pelos povos ibéricos. Essa senhora, nascida em 1885 em Gross-Strelitz, se formou em filologia romântica e em história da arte, tendo estudado sucessivamente em Berlim, Paris, Heidelberg e Munique. Viveu na Espanha desde 1920 até 1935, fazendo constantes visitas a Portugal. Depois, desde 1935 até 1945 foi "referentin" do Instituto Ibero-americano em Berlim. Consta-me que atualmente é leitora da Universidade Livre de Berlim. Tem publicado muitos artigos e ensaios em revistas e jornais. Suas obras mais importantes são a *História da Cidade de Barcelona* -- *Gente e Terra da Espanha*. Mas os livros dela que nos interessam mesmo do ponto de vista de crítica e história da arte são *Pintura Medieval Espanhola* e, sobretudo, *João Maurício Rugendas, um Pintor Alemão do Século XIX*.

Conhecemos essa obra publicada em 1959. Pouco acrescenta quanto a dados biográficos da Rugendas, no período do Brasil. Informa bastante, porém, mais a respeito da vida européia desse artista. E, melhor ainda, sobre a sua obra no Brasil e, o que é mais interessante, quanto ao destino ou ao sumiço desse acervo.

Rugendas teria levado para a Europa, quando partiu de Pernambuco, uns quinhentos desenhos; e cerca de cem,



Desenhos de Rugendas: em cima "Recepção ao Imperador Dom Pedro I, no Rio de Janeiro"; em baixo, "Embarque de escravos".



Rugendas, "Brancos encontram índios". Desenho.



Rugendas, "Cais dos mineiros, no Rio". Desenho.

ao regressar da segunda viagem. O Governo bávaro os teria adquirido, doando-os ao Museu Etnológico de Munique. Pois bem, segundo afirmação de Gertrud Richert, êsse acervo gráfico se teria perdido por completo durante a guerra. Teria escapado apenas um lote, que o Museu Etnológico daquela cidade teria cedido para um museu que se pretendia fundar aqui em São Paulo. A verdade é que as unidades se esparramaram, estando hoje em mãos de particulares. Há, portanto, cerca de 35 unidades de Rugendas aqui em São Paulo.

Dos trabalhos plásticos, ter-se-iam perdido durante a guerra, as aquarelas de Rugendas.

Mas, por onde andarás o acervo de desenhos e gravuras que Alexander von Humboldt adquiriu do artista para reproduzi-lo? Apenas se sabe, segundo informa a própria Gertrud Richert em artigo recente na revista alemã para o mundo luso-brasileiro, HUMBOLDT, que o gravador parisiense Fortier preparou as chapas de cobre. Não consta ter sido feita qualquer tiragem, e decerto as chapas se extraviaram no espólio de Humboldt. Gertrud Richert informa, contudo, que da litografia *Selva Brasileira*, publicada em Paris por Rittner, ela

viu um exemplar na terra natal de Rugendas, em Augsburg, no Museu Maximiliano.

Quem desejar ver excelentes desenhos de Rugendas sobre motivos brasileiros, que se dirija à Biblioteca Municipal, daqui da cidade de São Paulo. Pertenceriam ao lote remetido do Museu Etnológico de Munique. Ela soube disso através de Rubens Borba de Moraes. Em Lisboa devem existir vários desenhos extraviados de Rugendas, pois, segundo afirma ainda Gertrud Richert, ela os viu reproduzidos num número de 1929 da *Ilustração Portuguesa*, antigo semanário lisboeta. Nas obras de Martius há três paisagens de Rugendas e duas gravuras. Mas o informe mais precioso que nos dá Gertrud Richert é que existem ainda hoje (coisa que só sabíamos vagamente por alusão indireta de David James) em Leningrado, no Hermitage, vários desenhos e aquarelas de Rugendas. Claro que isso só poderia ter ido parar lá, levado pelo antigo cônsul-geral no Rio de Janeiro, o barão de Langsdorff.

E os óleos de Rugendas? Quem nos daria notícias do sumiço que levou êsse acervo plástico de João Maurício? Já sabíamos antes de lermos o livro (e agora, o artigo) de Gertrud

Richert, que os óleos pertencem à Casa Real da Prússia. Vimos dois ou três em Potsdam, quando estudávamos radiologia em Berlim. Já agora a grande conhecedora da vida e da obra de Rugendas informa duas fontes: uma alemã, e outra brasileira. Assim é que no palácio do príncipe Von Thurn und Taxis, gente muito amiga do poeta Rilke, existem telas de Rugendas, na cidade de Regensburg. A fonte brasileira é a cidade de Joinville, em Santa Catarina, onde um senhor Carlos Ficker possui paisagens de Rugendas.

Tornou-se escasso, portanto, e por isso mais precioso, o acervo de João Maurício Rugendas. Sua obra literária (ou melhor científica) pouco mérito terá a não ser pelas ilustrações. Para terminar, caracterizemôs sua maneira. Hábil desenhista de figuras e episódios humanos, soube tratá-los com um realismo formal interessante. À natureza tropical dedicou sua vocação artística, trantando-a com a nobreza majestosa dum artista do Romantismo. Soube conjugar a majestade das paisagens e a majestade do processo plástico.

Ah! A guerra! Devoradora de vidas e bens humanos.

A frente da Igreja de San Giorgio degli Schiavoni, Veneza, obra do arquiteto da Zan, de Rovigo, e não de Jacopo Sansovino como pensava-se no passado. A obra foi terminada em 1581.



Detalhe de um grupo de figuras da cena de "São Trifone menino amansando o monstro".

As grandes Monografias de Artes Rizzoli / P. M. Bardi, Diretor do Museu de Arte de S.P.

Angelo Rizzoli é conhecido no mundo inteiro por uma série de atividades tão variadas, o que nos leva a pensar numa personalidade que tem a rara faculdade da coordenação e do domínio sobre os mais diversos assuntos. Impressor exemplar, editor de jornais populares e de coleções de clássicos, agricultor, produtor de filmes (entre os quais o mais conhecido é a "Dolce Vita" de Fellini) e restaurador e reanimador da Ilha de Ischia... e assim por diante.

Não vejo Rizzoli há vinte anos, mas conheço-o, naturalmente. Naquela época, o jovem tipógrafo tinha uma oficina na via Broggi, em Milão, e imprimia uma revista que deveria ter um título mais ou menos assim: "A Grande Ilustração". Sendo minha especialidade naquela época a de revisor geral, aparecia freqüentemente na tipografia para verificar as provas de um meu amigo e mestre, Francesco Scarpelli. Rizzoli já era naquela época um virtuose da arte gráfica e um renovador dos sistemas técnicos. As máquinas eram para ele fáceis instrumentos, dúteis como suas mãos. Tô-

das as vezes em que eu escutava a história de Toscanini, o qual, interpretando certa obra em Beirut, descobrira um erro, depois confirmado pela partitura original, pensei sempre em Rizzoli, descobridor, de ouvido, de mínimos defeitos em suas máquinas. Uma rotativa, para um conhecedor, tem um som que revela seu funcionamento; quando este conhecedor é um apaixonado exigentíssimo de suas máquinas, isto é, alguém capaz de obter delas a mais intensa utilidade, as coisas tomam o rumo de um fazer transformar, cada volta do cilindro, em riqueza. Rizzoli, dotado por natureza do instinto da psicologia da indiferenciada categoria dos leitores, e do senso da volúvel realidade do gosto popular, multiplicou suas máquinas para saturar a Itália de jornais. No início com muitas concessões, para depois, gradativamente, elevá-los, para melhor responder aos pedidos da cultura média, cada vez melhor, idealizando e impondo mesmo, mais tarde, determinados tipos de semanários. É Rizzoli o criador dos jornalistas para o público da rotogravura, dos

quais Cesare Zavattini foi um dos expoentes. Quando os tempos eram propícios, Rizzoli, que, mesmo com o crescimento de sua fortuna, ficara fundamentalmente um tipógrafo, chamou para colaborar com ele o príncipe dos estetas em assuntos de imprensa, Leo Longanesi. Devo confessar com um certo orgulho que eu também devia publicar uma revista com Rizzoli, o que não foi possível por causa de um veto político a mim dirigido, vindo de Mussolini diretamente.

Mas não é a história de Rizzoli que quero escrever: seria tarefa demasiada comprida, bastando apenas acenar ao fato de que o infatigável homem está agora planejando um jornal cotidiano que, estamos certos, será na Europa um fato extraordinário.

Estas linhas, todavia, se faziam necessárias para anunciar uma das iniciativas do editor Rizzoli que, nestes últimos anos, andou se dedicando às coleções que, sem menosprezar iniciativas de outros editores, representam o quanto de mais nobre se faz no campo da história da arte, isto é as

I TELERI DEL CARPACCIO IN SAN GIORGIO DEGLI SCHIAVONI

Tra di
RODOLFO PALLUCCHINI
con un'appendice di Guido Perocco

RIZZOLI - EDITORE

Frontispício do segundo volume da Coleção "Grandes Monografias de Arte Rizzoli", dedicado às pinturas de Vittore Carpaccio na Igreja de San Giorgio degli Schiavoni, em Veneza.



Detalhe dos "Músicos", da cena de "São Jorge batizando os pagãos", segundo a Lenda Aurea.

"Grandes Monografias da Arte". Esta coleção é dirigida por Paolo Lecaldano, organizador que reúne as qualidades implícitas do jornalista que vão do diplomático contáto com os historiadores até a obtenção do máximo por parte de fotografos, tipógrafos, gicógrafos, compositores, paginadores e técnicos, tudo para poder satisfazer o gosto exigentíssimo que está no cume da pirâmide, controlando uma produção de elite que leva seu nome que está ligado também a uma grande escola de artes gráficas de Milão.

Parece-me que Lecaldano consegue nesta coleção conciliar dois pontos básicos: conservar no livro de arte seu valor de documento, digamos, tradicional, evitando transviar-se em tentativas estéticas modernizantes e, ao mesmo tempo, superar a tradição do livro de arte monográfico, de tipo professoral, e no qual, às vezes, o artista é ilustrado de forma pálida e insuficiente. Rizzoli pôs à disposição meios excepcionais, principalmente os técnicos, como nunca fôra possível antes: as reproduções de obras primas são fruto de uma experiência e de uma re-

novação constante e incansável. Se amanhã, por um daqueles acasos não improváveis na época dos átomos, fosse perdida "São Giorgio degli Schiavoni", em Veneza, ou a "Camara dos Esposos em Mantua", os primeiros dois volumes desta coleção conservariam a única e fresca idéia daqueles monumentos.

Os dois volumes aparecidos até agora são justamente dedicados àqueles dois ciclos da pintura. O dedicado a Mantegna foi confiado a Luigi Coletti e a Ettore Camesasca; o outro, dedicado a Carpaccio, a Rodolfo Pallucchini e Guido Perocco.

Sou imensamente grato a este grupo de autores que encontraram, sob o impulso de Lecaldano e a insistentes pedidos por parte do público, novos dados para completar uma informação exaustiva, uma fórmula aceitável de documentação sem que nada fosse perdido da parte histórica, incluindo-se mesmo minuciosas fichas de verdadeiros especialistas.

Trata-se de ótimo serviço para o leitor culto, completado com a interpretação rica de conteúdo crítico e de indicações verdadeiramente auxiliado-

res da compreensão. Uma obra prima é um organismo moral assás complexo, uma fusão de fatos da mais variada ordem não identificáveis nem à primeira, nem à segunda vista. Infelizmente sua compreensão é prejudicada por parte de cicerones do tipo daqueles que Sthendhal detestava. Posso incluir entre estes últimos também os professores que, repetindo notícias e julgamentos passados, acabam por prejudicar a aproximação com os mestres.

Os autores convidados para redigir o texto dos dois primeiros volumes da Coleção evitaram sugestões propositalmente; não quiseram "encher" a matéria. Em lugar de prosa de arte, preferiam uma clara indicação de elementos, a descoberta dos detalhes particulares, das obras, demonstrando que o leitor quer também o aspecto curioso das coisas.

Foi enfim um plano bem sucedido e fundamento de uma historiografia que, esperamos, continui também fora do âmbito italiano. Parece que o terceiro volume será dedicado a aspectos da arte de Goya.



Desenhos e "Potérie" de Elizabeth Nobiling

Elizabeth Nobiling expôs recentemente na Galeria São Luís. Antes de analisarmos sua retrospectiva de desenhos e sua série mais recente de "potérie", desejamos falar da artista como paradigma humano em face de uma vocação singular.

Nascida em São Vicente, na boa época do fastígio do café, do clã dos comissários, viveu numa chácara paradoxalmente anfíbia, pois tinha conchas e sargaços, árvores e flôres, selva e areia, sendo praia e pomar, chalé e pantão. O oceano e a serra do mar foram os dois gigantes que embalaram a criatura predestinada a amar as vagas e os penhascos, as florestas e as grutas. Sua noção sintética e solitária de residência, sempre foi o caramanchão; isto é, entre árvores e penedias, num recanto de sombra, o quiosque empírico, meio fuma e meio varanda, com a rede, as cadeiras de palha, as trepadeiras, os potes, as samambaias, as avencas, os tinhorões, os guaimbés, os gatos, os cães, os livros e as visitas.

Elizabeth Nobiling conheceu a época em que os navios ingleses e alemães a levavam de dois em dois anos à Europa. Passou, como toda brasileira da alta burguesia, um período didático de humanismo e arte em metrópoles outrora felizes, como Berlim, Munique, Paris e Roma. Lógico que não fugiria ao imperativo categórico de freqüentar a Academia de Artes da capital alemã, já que ela, a artista, é de proveniência teutônica.

Num regresso mais ou menos definitivo ao Brasil, se fixou depois no Sumaré, bairro de São Paulo, num terreno urbano típico que, todavia, ela transformou em lote bucólico de franja de arrabalde, algo assim como uma vila na encosta abrupta de Santa Margherita, na Riviera.

E passou a fazer escultura e desenho, a receber amigos, a dar jantares em mesas holandesas, parecendo personagem de Anatole em *Le Lys Rouge*. Dir-se-ia, visitando-a, que se estava em Fiesole ou em Lucca, num romance profano-místico, ao tipo de *Sparckenbroke*. Saía apenas para ir à Galeria Domus e à sede primitiva do Clubinho.

Estreando artisticamente em 1936, participou de todos os Salões de Maio, polarizou a roda boêmia paulista no recinto da Domus, até abalar para a



Fotos: Haar-Studios.



Europa de novo. E as primeiras notícias suas viriam com a divulgação do êxito da exposição de cerâmica numa galeria da rua La Boetie, em Paris. Reapareceu por aqui, abalou de novo para a França, morando em ateliê próprio; primeiro na rua Bonaparte e, depois, na rua de Buci. Transladou-se para Vance, percorreu a Alemanha e a Itália. Agora acha-se outra vez no Brasil, qual eremita rousseauniana, em Campos de Jordão.

DESENHOS

A primeira exteriorização vocacional de Elizabeth Nobiling foi o desenho. E a atual retrospectiva nos assegura que ela, através de diversos períodos, sempre seguiu uma empostação pessoal, embora em pauta primeiro neoclássica e, depois, abstraizante.

Assim, mesmo nos primeiros esboços anatômicos de Berlim, nada havia de acadêmico, e sim evidente concisão

sintética, linear. E suas esculturas, antes de fase expressionista, eram a visualização cúbica dessa citada tendência.

Já em São Paulo, Elizabeth Nobiling passou por um período de estilização grego-latina, nas efígies e bustos frontais. Mais tarde deu em deformar, transfigurando a figura em formas vacuolizadas, para-geométricas, como prova a série ora exposta de anjos. Ultimamente, em Paris, esquematizou assuntos: barcos, alamedas, grupos. Dispondo-se nesta exposição numa perspectiva do seu acervo gráfico, podemos observar-lhe três períodos artesanais e estéticos. O primeiro, ainda propedêutico, anatômico, daria, por evolução, o traço periférico. E uma fase belíssima, que lembra certos trabalhos de Picasso e Hans Erni, das ilustrações para *As Três Graças*, *Antígona*, etc.

O segundo período é proto-expressionista, em paroxismos centrífugos e centrípetos do objeto ou da figura, fragmentando-os em lascas geométricas. Foi realizado aqui em São Paulo. O último período, de Paris, ao invés de sintético é analítico e episódico, com estilização linear e textural de barcos e grupos (como *A Família Real*), com certa reminiscência raionista nas unidades referentes a árvores outonais.

Esses três períodos de certa forma constituem um tríptico elizabethiano. Deve-se acrescentar ao penúltimo e ao último período a hipostase técnica; pois, antes de estudar com Friedlander no Impasse Coeur de Vey na Porta de Orleans, Elizabeth Nobiling já era uma boa gravadora, principalmente em metal. Muito concisa, aliás, sem texturas, apenas fazendo incisões triangulares e elípticas, em síntese anatômica reduzida a meros esquemas trigonométricos.

Mas se esta artista sempre amou a criatura humana e a criatura sobrenatural, como o anjo, e inclusive a criatura mitológica, outra atração terrena a atraiu sempre: o elemento geodésico, o barro, por exemplo. Com tal força, que ela se tornou agora, quase exclusivamente, ceramista.

"POTERIE"

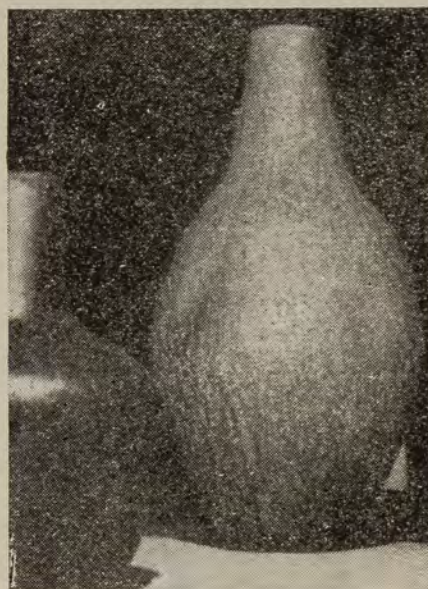
Lá no Sumaré, Elizabeth Nobiling já fazia cerâmica. Tinha seus caixotes de terra e seu forno; mas em vão o visitante descobriria algum torno. Pois ela sempre modelou com as mãos.

Na Europa expôs "poterie" a bem dizer feita no Brasil, com terra do Brasil. Formas pré-históricas, quase em prototécnica neolítica. Em Paris e em Vance (onde existe a "Poterie Nobiling") Elizabeth não se fascinou pela cerâmica picassiana de Vallauris, que julga ser apenas linda pintura neoclássica de assuntos mitológicos sobre pratos e travessas, discos e elipses. Muito menos a atraiu a cerâmica de Miró. Fascinou-a, isso sim, a cerâmica do catalão Artigas e a arte análoga de certo casal norte-americano que na Califórnia desenvolve em pauta moderna a técnica chinesa.

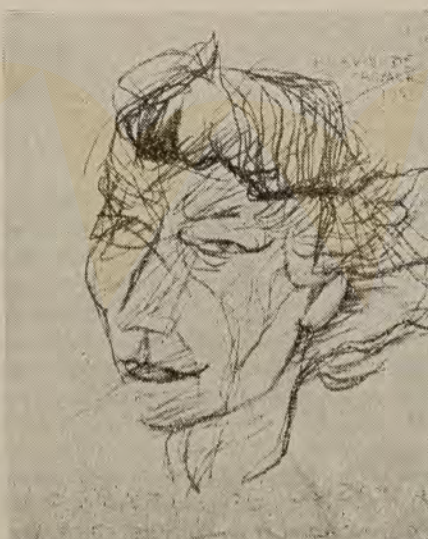
Ignoramos se, em suas andanças pela Europa, Elizabeth Nobiling teve ensejo de interessar-se pela cerâmica a-



Fotos: Haar-Studios.



Flávio de Carvalho, "Retrato de Elizabeth Nobiling".



lemã; principalmente pelo que se faz no plano individual, em ateliês. Não nos referimos, é claro, aos trabalhos seriados, em industrial design e em produção maciça das oficinas Príncipe Adolfo, da fábrica Bauscher e da Manufatura do Estado.

Aduzimos a uma arte essencialmente típica e individual, como a de Hein Semke, por exemplo, com seus alto-relevos.

A coleção que esteve exposta ainda agora na Galeria São Luís merece mais a designação de "poterie" do que de cerâmica. Radicada presentemente em Campos do Jordão, Elizabeth faz "poterie" às vezes com esmalte exógeno ou endógeno; outras vezes faz o puro "engobe" ou terra colorida com óxidos; raramente faz peças com incrustações. Usa processos próprios, individuais, ao modelar e ao queimar as peças entre 980 e 1000 graus. Unidades há que são queimadas mais duma vez.

Há que admirar na "poterie" dessa artista as formas. São vasos, sim; porém, de formas proto-históricas, de antes das civilizações clássicas ou bárbaras.

Nada de gomís, cântaros, cílices, côtons, pateras, ritons, taças, ânforas e cibórios dos festins ou das cerimônias litúrgicas. Trata-se de vasos ainda do tempo das cavernas, das migrações, dos clãs. E as cores são difusas, profundas, como as cores naturais da argila, da sílica, do calcáreo. E as superfícies, os flancos, as bordas são sem pátina, apenas com alguns grafismos e incrustações.

Dir-se-ia uma coleção arcaica, mais que isso, milenar. Uma coleção descoberta intata em catacumbas, galerias e hipóstilos. Riqueza de oleiros. No seu caso, com barro ou argila brasileira.

Lá do alto de Campos de Jordão, onde as chuvas não deixam que a terra se detenha, Elizabeth Nobiling descortina o Vale do Paraíba e se empolga. Manda buscar terra lá em baixo. E desanda a produzir, certa de que a reserva é inesgotável.

O Afro-expressionismo de Stockinger

Gabamo-nos de, por ocasião da primeira mostra de Francisco Stockinger em São Paulo, haver asseverado que se tratava da revelação artística do ano. Ora, isso pareceria esquisito, visto ser ele um artista já maduro em idade e em currículo artístico. Mas é que o escultor mudou de súbito, sua mais recente produção tendo por isso significação de estréia. Pois Francisco Stockinger, austríaco radicado primeiro no Rio de Janeiro depois no Rio Grande do Sul, sempre fôra considerado escultor acadêmico, no máximo a crítica tendo admitido vagas analogias com Maillol e Despiau. E eu afirmei há meses, diante de seus novos bronzes fundidos no quintal de sua residência, que ele surgia com tanta força surrealística e fantástica, bem como técnica e profissional, quanto Couturier ou Richier.

Depois disso, o artista já expôs outras vezes. E as peças apresentadas variam dentro e em torno duma figura-piloto ou paradigma, cuja biotipologia fantasmagórica deveria corresponder a razões freudianas desabrochadas em virgílias oníricas. Mas afirmei donde aquilo tudo promanava, analogicamente. Da plástica oriental. De fato, reduzir Francisco Stockinger a mero continuador avulso de Robert Couturier ou de Germaine Richier seria torná-lo artista secundário.

Procuramos, então, descobrir os fundamentos e as origens de suas figuras. Não tardei a filiá-las à arte chinesa do tempo dos Reinos Combatentes. Por suas imagens ôcas, perfuradas, cheias de sortilégio ritual, lembrando estátuas tumulares vigiando pagodes e templos, parecendo amuletos de ferro, fetiches de feldspato e caolim, com analogias com peças existentes em museus de Pequim e Xangai que visitamos em 1959. Afirmamos isso, ignorando por completo se Stockinger teria ou não conhecimento dessa micro-escultura figurativa chinesa, desde a era neolítica até à dinastia Chu.

O mais provável era que o artista concebesse a sua formulação anatômica mais de vegetal do que de corpo humano devido a querer de propósito fazer arte expressionista exótica.

Agora, porém, nas peças apresentadas na Galeria São Luís em sua exposição de maio, Francisco Stockinger dá uma virada técnica. Passa da formulação oriental, asiática, para o expressionismo arcaico da África. Suas figuras humanas já não são mais duendes chineses, do tempo de Fernão Mendes Pinto. São figuras africanas, do tempo de Azurara, do litoral africano, da selva, do deserto, das cubatas, dos ritos. Designo portanto, o seu atual período como afro-expressionismo.



Francisco Stockinger, "Carolina de Jesus".



Lynn Chadwick, "The Trignons". Nota-se as analogias formais. Em Stockinger, o cubo inteiro; em Chadwick, os cubos superpostos.

Mas com isso não queremos dizer, em absoluto, que Francisco Stockinger esteja influenciado pela arte negra.

As suas esculturas não se filiam, de modo algum, à escultura negra tão bem estudada por Robert Goldwater durante o curso de arte primitiva dado na universidade de Nova York. Não há no acervo stockingeriano nada que possa ser comparado às peças que James Johnson Seewney apresentou no Museu de Arte Moderna daquela cidade. Nem coisa semelhante às unidades que compõem as coleções de Helena Rubinstein, Sidney Burney, Horter, Louis Carré, Paul Guillaume e Eugene Meyer.

Quando falamos em afro-expressionismo não queremos dizer que haja um expressionismo dos artistas negros da Costa do Marfim, do Daomei, do Sudão, do Congo, da Nigéria e do Gabão.

A arte negra também é antropomórfica e zootáxica; mas de sentido primitivo, mais artesano empírico, do que



Francisco Stockinger, "A bruxa".



Francisco Stockinger, "O campones". Francisco Stockinger, "Resistência".



processo especializado. Tem indiscutível valor, chocou sobremodo Modigliani, Picasso, Magnelli, etc.

Ao empregar a expressão afro-expressionismo na obra plástica de Francisco Stockinger, queremos antes de tudo caracterizar suas figuras como parecendo criaturas africanas. É o o temário, portanto, o episódio, que parece de reminiscência africana. O processo, êsse é expressionista. A tal respeito, conhecemos apenas dois artistas que, fugindo ao expressionismo

surrealista de Germaine Richier, fazem um expressionismo telúrico mesmo. Um é Lynn Chadwick. Outro é Francisco Stockinger. Esse expressionismo de ambos caracteriza-se por uma formulação cúbica (e não cubista). Chadwick emprega pequenos cubos superpostos, ao passo que Stockinger emprega cubos inteiriços. Resultam, como analogias humanas, tipos de figuras africanas. Daí a designação: afro-expressionismo, que aplicamos neste estudo.

Morreu no Hospital São Lucas, em Belo Horizonte, o pintor Guignard. Os despojos, depois de expostos no Palácio da Liberdade, seguiram para Ouro Preto.

Guignard só deixou a agonia penetrar em seu quarto na noite de São João. Como um balão perdido no céu que de repente enviesa para uma janela, entra, aclara a solidão e se extingue. Claro que Guignard só poderia entrar em agonia numa noite de São João, pois que durante anos esboçou, fatu-rou e pintou diversas telas com o tema-rio "Noite de São João". Conheço as que pertencem a Santiago Americano Freire, ao barão Von Smigay e ao Museu de Arte Moderna de Nova York.

A estas horas murcharam tôdas as flores dos jardins de Belo Horizonte, Sabará e Ouro Preto. A estas horas pendem para o chão em funeral as árvores tôdas do Parque Municipal. E não sei que impressão é esta, acústica e subjetiva, que sinto nos ouvidos e na alma...? Devem ser os sinos coloniais das igrejas de Ouro Preto, Sabará, Congonhas e São João d'El Rei... Ou serão marés litúrgicas da Lagoa Santa que ele pintou, marés inclusive nas telas que hoje são propriedade de Odilon Becker e Geraldo Andrada?

As moças mineiras, hoje, se parecem tôdas com Maria Celina, Ione, Sara, Ana Luisa, Jeanette, Maria Helena, Iara Dalva, Lia Salgado, Priscila, Marinela, Lisete, Elisabeth, Helena, Marília, que ele pintou. As moças morenas e místicas cujos retratos se transformam agora em retábulos de exéquias e de réquiens.

Se esquartejaram o Tiradentes porque amou as Gerais, natural que o próprio Guignard deliberadamente se esquartejasse em vida, deixando os retalhos translúcidos de sua alma flafando nas tôrres, nas sacadas, nas grades, nas basílicas, nos arranha-céus, nos vales e nos aeroportos, nas fachadas municipais, nas alamedas, na poeira e na chuva de Belo Horizonte, como verônicas sibilantes e fahnosas da sua voz que era um beijo estrangulado de pranto cromático na face mineral de Minas Gerais.

Conheci Guignard no Rio de Janeiro quando eu, estudante de medicina, fazia ponto no Café Belas Artes cujo proprietário dependurava nas paredes telas pertencentes à sua Galeria Jorge.

Guignard entrava, saudava todo mundo com sua voz palatina que tanto vinha da laringe como a alma, por uma fresta congênita entre as duas. Mas pouco ele parava de dia no Café Belas Artes. Geralmente enfurnava nos porões do Museu, defronte do Municipal, fugando coisas como um tapir. Que coisas? Gessos reproduzindo frisos das Panateneias... Era de noite que ele gostava de permanecer

no terraço daquele café. Inclusive depois que o estabelecimento fechava. Então, aquele trecho da calçada, diante do edifício do "Jornal do Brasil", ficava literalmente deserto, e o lance do céu tropical, repleto de estrelas, se transformava na tela célebre de Van Gogh. Estrêlas imensas, como aranhas, como anêmonas, pareciam baixar para o boêmio, como discos eletrônicos.



Guignard e a igreja de N. S. da Conceição.

Nós que o rodeávamos, ouvíamos sua voz. Era um poema oral concretista, constituído apenas de palavras, jamais de frases, jamais de substantivos, nem de verbos. Só adjetivos: "Belo. Suave. Meigo. Lindo".

Parece que essas palavras abstratas se concretizavam, como nos poemas de Schwitters. E eram hálitos florais da sua boca aberta em fenda por onde a alma herniava. Era belo, era suave, era meigo, era lindo o quê? Então Guignard explicava: "O silêncio".

De fato, naquele tempo de taxis Benz e Delahaye, a avenida Rio Branco parecia um bulevar noturno para o passeio de criaturas estranhas como Pé-guy, Psicari e Jackson de Figueiredo. Lá vinha o bando ora do Cais do Pôrto, do Armazem 18, ora do Monroe, do Obelisco. Guignard, eu, Dante Milano, Atilio Milano, nos ligávamos ao grupo. Ninguém falava. Só Jackson, com seu capotão, qual personagem da rue de Cujas. E ao que Jackson dizia, só Guignard comentava, pois geralmente era uma parábola dos Evangelhos: "Belo, lindo, suave, meigo...".

Um dia, Guignard sumiu. Foi para Munique, estudar pintura.

Um dia Guignard voltou com ar de Cros ou de Nouveau que fivesse peregrinado pela Floresta Negra e pelo

Palatinado. Foi visitar Nova Friburgo, onde nascera, fixou-se um pouco no Fio, abalou para Minas Gerais.

O barroco intensivo de Munique obrigava-o a procurar um ambiente quase análogo. Ora, isso só poderia existir, "mutatis mutandis", em Sabará, Congonhas ou Ouro Preto. Por equívoco, foi ficando por Belo Horizonte mesmo.

Um equívoco beavorista, de quem se localiza a igual distância, numa encruzilhada, dos seus pontos de preferência fenomenológica e vivencial.

Fundou a Escolinha Guignard. Ao ar livre. No Parque Municipal, entre interseções de alamedas.

Mas continuou um desajustado. Ou melhor, continuou aquele estilo de vida boêmia, tanto meridiana quanto noturna. O estilo de vida Schwabing, de Munique.

O bairro Schwabing, lá na capital da Baviera, é o centro da boemia artística alemã. Como Greenwich Village em Nova York. Como outrora Montmartre, depois Montparnasse, e por último Saint-Germain-des-Prés, em Paris.

A mesma gente. Raparigas de "tailleur", com tornozelos de corças. Rapazes de blusões de couro, barba hirsuta, telas debaixo do braço, cachimbos obliquados na maxila, enchendo os cafés e os terraços da Porta Triunfal. A turma "bossa nova" de sempre. De Paris, Colônia, Basileia, Roma. Algo tanto do Café Dôme, como da rua Marguta ou da rua Saint-Benoît. Alhures, no mundo que foi de Kleist, Verlaine, Saint-Paul Roux.

Estilo Schwabing de vida. De fome, de miséria, de ilusão, de devaneio, de brigas estéticas, de namoros românticos, de ambiência barroca. Estilo bávaro de outrora, e existencialista do pós-guerra. Tanto de Holderlin, antigamente, como dos "beatniks" de agora.

Jamais Guignard soube viver de outro modo. Só viveu para amar a vida e a arte. Para sentir e transfigurar o que sentia. Ora, ele sentia, amava o quê? A tasca de vinho bávaro e o balcão de cachaça brasileira. O louro copo de cerveja dos bares noturnos, os renitentes cigarros das noitadas, os diálogos com a noite.

O ex-aluno da Real Academia de Belas Artes de Munique tinha em si, como mensagem potencial, as reservas clorofiladas de Rousseau Le Douanier. Como o velho do violão que freqüentava em Montmartre Le Bateau-Lavoir, Guignard amava os bosques, os jardins, os parques, os troncos, as folhas, as árvores, as moças, as praças desertas, as fachadas históricas, os adros das igrejas coloniais. Tudo quanto lhe lembrasse o baixo Schwabing de Munique, mundo catafônico de paisagem arcádica e de perspectivas barrocas.

Por isso pintou árvores. Por isso pintou raparigas. Por isso pintou basílicas. Por isso fez de Ouro Preto, Congonhas, Sabará, um "melting pot" de Schwabing, como se permanecesse



Alberto Guignard, "A família do fuzileiro".



Alberto Guignard, desenho.

ainda e sempre diante da Gliptoteca, da Hauptplatz, do Bogenhausen, da Altstadt.

Fazia-se de pintor primitivo, tipo Bauchant, para sintetizar ruas e ladeiras, cúpulas e sobrados, cruzeiros e bebedouros, adros e pelourinhos.

Como Vivin, pintava as cidades vetustas, dum simbolismo a Bruges e a São João d'El Rei. Como a primitiva Seraphine Louis, pintava flôres. Quan-

do se lembrava das noites ermas pelos cais ou pelos subúrbios do Rio, pintava "A Família do Fusileiro Naval". Mas quando as estrêlas, em esponjas tufadas de fel de Van Gogh, lhe buliam com a alma, então Guignard pintava balões de São João. Balões de São João que seriam e que foram os mediadores entre sua alma e a Perenidade. Balões que o arrastaram como um chumaço de carne e de álcool, de eucaristia e de mista-

gogo, para a rêde estrelada, quase mineral, das constelações que recobrem as Gerais.

Grande Guignard, a discutir agora, numa das mesas do Inefável, com o "douanier" Rousseau, com André Bauchant, com Jean Eve, com Jules Lefranc, a respeito de felas, pincéis, tintas, pigmentos, pão, azeitonas, vinho, flôres, mulheres, sinos e balões de São João.



São José dos Campos. Maria Francisca Fróes, Eugênia da Silva, menino Reynaldo Silva.



Caçapava. Maria Francisca Fróes, Eugênia da Silva, menino Reynaldo Silva.



Taubaté. Benedito Gomes da Silva, Maria Aparecida Gomes da Silva e sua neta Maria Aparecida da Silva.



Taubaté. "O padeiro" Sebastião Oliveira Filho.

Primitivos do Vale do Paraíba / Ernestine Karmann

Não é fácil encontrar os figureiros do Vale do Paraíba, uma vez que a maioria vive em lugares muito distantes, em plena roça, só aparecendo na época do Natal, nos mercados, aos sábados ou aos domingos. Trabalham durante o ano todo, principalmente moldando figurinhas para presépios. É preciso, pois, procurá-los na época certa, contando-se ainda com o fator sorte.

São José dos Campos, Caçapava, Taubaté, Redenção da Serra, São Luís do Paraitinga, Cunha, Natividade da Serra e Pindamonhangaba são as cidades em que se encontra maior número de figureiros.

Visitámos as cinco primeiras.

Em São José dos Campos conseguimos encontrar, levados pelo "fumeiro" (vendedor de fumo de rôlo) do

mercado, três figureiros, à Praça Régio, 72: Maria Francisca Fróes, sua filha Eugênia da Silva e seu neto Reynaldo. Não conseguimos vê-los outros, porque estávamos em começos de novembro, ainda longe da época do Natal; ninguém sabe onde moram e dizem apenas que muito longe, na roça. Encontramos, num desconfortável casebre, Maria Francisca, de 75 anos, que, apesar da idade e da quase cegueira, continua trabalhando com a-finco.

Contou-nos que, tendo ficado orfã aos oito anos de idade, fôra trabalhar em Taubaté, como empregada de uma senhora que fazia figurinhas para presépios. Com ela aprendeu o ofício, que jamais abandonou. O marido falecido há poucos meses, ajudava-a na pintura das figuras e apanhava o bar-

ro no rio Paraíba. Teve ela dezesseis filhos, dos quais restam apenas sete. As peças de Maria Francisca são de alto teor poético e destacamos, dentre elas, um vasinho com flores, sobre as quais pousa levemente um beija-flôr. Sua filha, Eugênia da Silva, faz também figuras onde a graça da forma se alia ao colorido brilhante. Especializou-se em pavões, também conhecidos por "galos do céu". Costuma pintá-los com cores fortes como: azul-anilo no peito; verde-folha, salpicado de pintas vermelhas circundadas por um filete dourado, na cauda aberta; branco nas pequenas pernas de madeira; ouro nas três pequeninas esferas presas às extremidades de finas hastes elegantemente fixadas à cabeça.

Em colaboração, mãe, filha e neto realizam variedade imensa de animais, santos e flores.

Os artistas contaram que há uns dois anos cobravam de Cr\$ 20,00 a 25,00 por cada figura, mas que atualmente pedem no mínimo Cr\$ 100,00. Um presépio custa Cr\$ 3.000,00. A razão da alta dos preços foi motivada pela procura dos revendedores de São Paulo e Rio de Janeiro, além do aumento de encomendas particulares.

Possuíam centenas de figuras prontas; porém, somente a muito custo, conseguimos adquirir algumas, desfalcando aqui e ali, os vários grupos já reservados.

Impressionou-nos bastante o trabalho do neto Reynaldo de seis anos de idade. Faz carneirinhos em diversas atitudes, com rapidéz e perfeição admiráveis. Vimos a agilidade incrível dos seus dedos minúsculos.

Esses três figureiros já não vendem mais no mercado, tal o volume de encomendas que recebem na própria residência.

Vão buscar o barro no rio Paraíba e preparam-no à mão. Esculpem-nô com o auxílio de grampos de cabelo, gravetos e canivetes, umidecendo-o com saliva ao moldar as figuras.

As orelhas das vaquinhas eram feitas com presas de porco; mas, como atualmente uma cabeça de "cachaço" (porco que possui as referidas presas) está custando Cr\$ 150,00, deixaram de usá-lo, substituindo-as por pedacinhos de papelão endurecidos com cola. As caudas dos animais são de barbante desfiado, e as pernas são de pequenos pedaços de madeira (palitos, fósforos, etc.).

Usam, para colorir, tintas brilhantes, compradas prontas em latinhas, de qualquer marca; e tintas fôscas, preparadas com pigmentos diluídos em água e cola, como fazem os pintores de paredes.

O pincel é um algodão enrolado na extremidade de uma vareta.

Despejam as tintas em diversas pequenas tigelas, que guardam sob uma velha cômoda.

Sentados numa cama de ferro, trabalham durante o dia na semi-obscuridade de minúsculo quarto de tijolos enegrecidos pela fuligem do grande fogão de lenha, sempre acêso na cozinha pegada ao quarto; e, à noite, à luz bruxoante de um lampeão de querosene.



Taubaté, "Padeiro Oliveira", Sebastião Oliveira Filho.



Caçapava, Therezinha Pereira.



Taubaté, Benedito Gomes da Silva.



Taubaté, Benedito Carlos.

Contaram-nos, com orgulho, que vão aparecer em um filme que o governo está preparando para mostrar o desenvolvimento do Vale do Paraíba. Vimos diversos conjuntos, representando cenas do interior, encomendadas pelos diretores da película.

Em Caçapava, conseguimos encontrar no mercado, num domingo, alguns figureiros vindos de longe. Quasi todos executam as mesmas peças, variando apenas o grau de rusticidade da feitura. Fazem peças para presépios, danças de moçambique e jogos, noivos, barcos com pescadores, carroças, iemanjás, figuras de Adão e Eva, e mais uma grande variedade de tipos. Há um conjunto que só se encontra em Caçapava: é o batalhão de soldadinhos verdes, inspirado no regimento do exército com sede na cidade.

Os compradores rodeiam os figureiros e, alguns de cócoras, escolhem as figurinhas colocadas sobre caixotes de madeira. Interrogamos alguns dos compradores, pessoas bastante simples, e constatamos a verdadeira admiração que têm pelas toscas figuras, que consideram perfeitas.

Destacamos os figureiros: Therezinha Pereira, Vitalina Feliciano e sua filha Maria Helena Feliciano, Maria Luiza e Benedito Galdino.

Este último, de 17 anos, único residente na cidade, á Travessa Nely, 453 faz unicamente casas e armazens, deixando vêr, pelas portas abertas, os objetos do interior. Sente-se, nessas peças, a vivência do ambiente que as inspirou.

Todos apanham o barro num ribeirão próximo e amassam-no com as mãos; trabalham e pintam com técnica idêntica à dos demais figureiros do todo o Vale.

Em Caçapava ainda não são procurados pelos comerciantes de São Paulo e Rio de Janeiro, talvez pela maior rusticidade e fragilidade das peças.

Fomos encontrar em Taubaté o maior e melhor núcleo de figureiros. Ao contrário do que se dá nas outras cidades, residem quasi todos no centro e melhor núcleo de figureiros. Ao Fato curioso é o de residirem muitos numa mesma rua, a Imaculada Conceição. Quando percebem a chegada dos compradores, saem todos às portas convidando-os a entrar. E a criança, em bando, rodeia o visitante. Não há outra alternativa a não ser entrar e comprar pelo menos uma figurinha de cada um, para que não fiquem "sentidos".

Um dos melhores figureiros, a nosso vêr, é Benedito Gomes da Silva, com 60 anos, morador no n. 303.

Trabalhava "com uma máquina de beneficiar arroz" mas, tendo há anos ficado doente e impossibilitado de continuar nêsse serviço, aprendeu, com a espôsa Maria Gomes da Silva, que também conta 60 anos, a fazer figurinhas, superando-a.

É um verdadeiro artista, um dos melhores do Vale. Suas figuras apresentam equilíbrio de formas, expressão e côres de indiscreto plasticidade. Apesar de não serem cozidas, como não são as dos demais, mostram-se muito resistentes. Não usa côres puras ou berrantes, como a maioria faz: mistura-as, compondo belíssimos tons de pastel.

Além das figuras típicas para presépios, jongos, moçambiques, Companhia dos Reis, faz grupos de pessoas em diversas atitudes. O artista explica o que representa cada conjunto e como deve ser disposto. O jongo, por exemplo, com nove ou mais figuras, deve ser arrumado tendo ao fundo dois tocadores de bumbo e um de chocalho; à frente dos tocadores, duas prêtas dançam "vis-a-vis". Uma

das prêtas representa a que canta repetindo o "ponto" dado pelo tocador de chocalho, e a outra faz o acompanhamento com um grupo de pessoas que ficam ao lado, em filas de homens e filas de mulheres.

No jongo, o "ponto" cantado pelo tocador de chocalho é repetido até que alguém invente outro que o substitua, e que por sua vez é repisado até surgir um terceiro; e assim sucessivamente. Prosseguem horas e horas nessa espécie de desafio. Muitas vezes um "ponto" mais atrevido acaba em "pancadaria". Por essa razão a polícia proibiu o jongo.

Tudo isso são informes que Benedito Gomes da Silva dá, enquanto vai dispondo as figurinhas sobre a mesa.

Descreve em seguida o Moçambique, composto de figuras de negros e de brancos, todos vestidos igualmente, mas com faixas de côres diferentes. Enfileirados, os negros trazem faixas vermelhas "côr de São Benedito", e os brancos, faixas azuis "côr de Nossa Senhora". Na frente, vai uma mulher branca, a rainha, carregando um estandarte de São Benedito, seguida por um tocador de caixa.

Mostra-nos depois a Companhia dos Reis, que executa com cinco figuras. Coloca atrás as duas mais importantes, o mestre e o contramestre. Ambos tocam violão e cantam. O mestre, que deve ser barbado, possui voz grossa, enquanto que o contra-mestre imita a voz feminina. Duas figuras, um tocador de caixa e um tocador de sino, caminham à frente dos primeiros; mais adiante, sozinho, vai o que carrega um pequeno andor com o Menino Jesus. Seguem cantando, param defronte das casas onde sabem existir presépios. Convidados a entrar, depositam o andor ao lado do presépio e cantam. O mestre executa o solo e os demais fazem o estribilho, acompanhados pelo contra-mestre de voz feminina.

Benedito Gomes da Silva é auxiliado no trabalho pela espôsa e pela neta. Esta última, Maria Aparecida da Silva, de 13 anos, faz graciosos, leves e delicados animalzinhos, sendo os mais interessantes os pequenos carneiros executados numa infinidade de posições e tamanhos.

O barro usado pelos figureiros de Taubaté é do morro da Preguiça, onde é comprado de Joaquim da Silva, por Cr\$ 20,00 a lata de querosene. Deve ser extraído pelo próprio comprador que, para isso, se vê obrigado a fazer uma cova profunda, uma vez que o barro da superfície não serve para cerâmica.

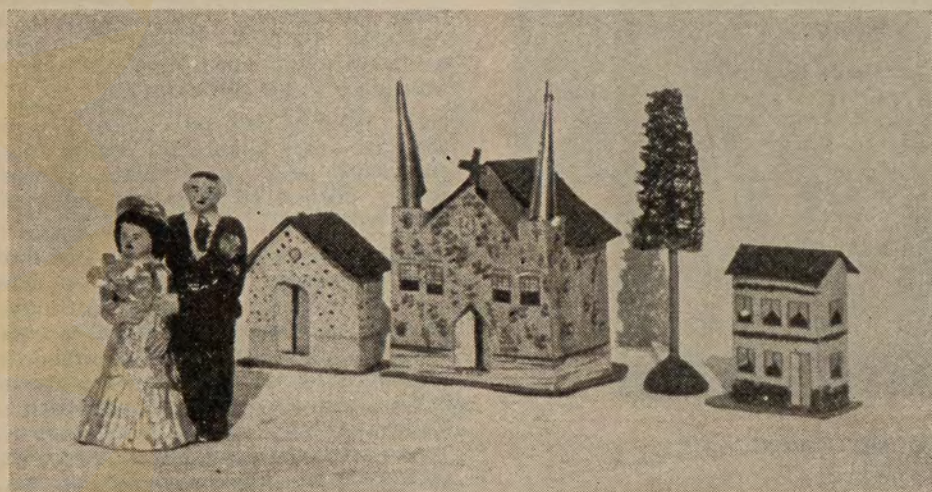
Para se ter uma idéia mais ampla dos figureiros de Taubaté, citaremos mais alguns e nos referiremos aos seus trabalhos.

Ainda na Rua Imaculada Conceição, no n. 314, visitamos Benedito Carlos, de 42 anos, especialista em conjuntos de sua invenção, tais como: "briga de violeiros", "vendedor de frangos", "procissão", etc. A "briga de violeiros" compõe-se de diversos tocadores, dois dos quais — instrumentos erguidos sobre as cabeças — se agri-dem. Constitue-se a "Procissão" de diversas figuras em duas filas, vendendo, atrás do andor carregado por qua-

Caçapava. Benedito Galvino.



Taubaté. Benedito Gomes da Silva.



Caçapava. Maria Aparecida da Silva.

Taubaté. Benedito Gomes da Silva.



tro figuras, anjos de asas brancas, vestidos de rosa e azul, e, à frente, sacristães, um padre e o porta-estandarte.

O "vendedor de frangos", fipo de caipira de calças curtas, leva, aos ombros, uma vara cheia de frangos pendurados e, na mão, um guarda chuva.

Caracteriza-se este figureiro pela movimentação extraordinária que imprime às suas figuras e pela fertilidade de imaginação.

Ainda na Rua Imaculada Conceição encontramos: no n. 288, Edwiges; no n. 298, Idalina Costa Santos; no n. 306, Edith Santos Faria; no n. 527, Leopoldina Geraldo Santos; além de muitos outros.

Visitámos na rua 5 n. 164, Sebastião Oliveira Filho, alcunhado de "O Pai-deiro", por ter sido esse seu ofício anterior. Há seis anos, abandonou o

Encontramos na Rua Marcelino de Moraes Filho n. 182, a figureira Maria Eugênia Marcondes, talvez a mais caprichosa das figureiras do Vale do Paraíba. Seu apelido é "D. Mariquinha" e já é famosa na redondeza. Diz ela "que pensa ter 60 anos, mas que não tem certeza". Suas figuras são perfeitas, tanto na forma como no acabamento. É a única que pinta a parte inferior das peças e que as lixa antes de pintar. Faz uma infinidade de peças para presépios e grupos idealizados por ela mesma.

Um dos mais belos que vimos compunha-se de um vendedor de frutas, legumes e verduras. O tabuleiro, de 12x8 cm., é cheio de miniaturas, das quais a maior, uma banana, não mede mais do que 1 cm. À frente do tabuleiro coloca o comprador e, atrás, o vendedor. Arruma as peças com carinho, procurando dar a posição mais adequada a cada figura, fazendo

um "dinheirinho". Foi tomando gosto pelo trabalho e ficando conhecida. Muito procurada, "não vence as encomendas" da própria cidade, de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Usa tinta-óleo de lata, misturando as cores para obter variações. Seus pinéis são feitos com capim amarrado a uma pequena vareta. Quando há peças sobrando, vende-as no mercado, e lá a vimos muito arrumada e limpa, com seu tabuleiro forrado com um pano alvíssimo. É, com seu linguajar pitoresco e sua alma de artista, a mais atraente das figureiras que vimos. Póde-se ficar horas a fio a ouvi-la em sua casa típica, cheia de uma infinidade de plantas, colocadas em pequenas latas nas paredes.

Em Redenção da Serra, encontramos na cidade somente José Italo Enoc, mais conhecido por "Zico Enoc" e considerado pelo povo da terra como grande artista.

Enoc é um caso curioso de artista primitivo que se tornou profissional aliás o que tememos que aconteça num futuro bem próximo à maioria dos artistas do Vale do Paraíba. Sendo ele muito procurado para encomendas de presépios, resolveu fazer formas de gesso e com elas que trabalha atualmente suas figuras, em série, estragando completamente a sua arte. Pinta as figuras com óleo brilhante, o que lhes aumenta a aparência de estatueta barata.

Não pudemos ver os outros figureiros, dos quais aliás conhecemos anteriormente peças sumamente interessantes, porque só aparecem no mercado pelo Natal.

Seguimos para São Luís do Paraitinga, onde, pelas mesmas razões, não pudemos achar os artistas. Encontramos, no entanto, na cidade, à rua Carvalho n. 41, Maria Clementina de Jesus Castro, de 42 anos, cujo trabalho se destaca pelo resultado obtido. Morava na roça até há poucos meses. Tendo enviuvado, mudou-se para a cidade com os filhos. Quando menina, adorava desenhar as imagens dos santos que via nas igrejas. Passou, depois, a moldá-las no barro. É realmente impressionante o que consegue fazer. Suas figuras medem uns 30 cm. de altura, mais ou menos. Detalha os rostos e as vestimentas com um realismo que causa espanto. Pinta-as com óleo. Preferimo-las, contudo, sem a pintura, o que as deixa mais esculturais.

Consideramos a artista um caso de vocação inata para a escultura, e apenas a incluímos entre os primitivos do Vale do Paraíba, por ser ela pessoa simples e sem cultura. Contudo, é uma criatura de excepcional sensibilidade. Sonha residir em São Paulo, desde que um viajante qualquer, vendo suas peças, lhe disse que nessa cidade teria grande futuro.

Com essa visita encerramos nossa peregrinação pelo Vale do Paraíba, certos de que bem pouco vimos pelo muito que sabemos lá existir.

Valeria a pena que todos dedicassem pelo menos uma de suas férias para conhecer essas maravilhas que são o artista e a arte do Vale do Paraíba.



São Luís do Paraitinga. Maria Clementina Jesus Castro.

ofício, tendo se dedicado exclusivamente a fazer figurinhas. Conta atualmente 54 anos. Aprendeu a trabalhar com a esposa, superando-a, como aconteceu com Benedito Gomes da Silva. Esta atualmente trabalha numa fábrica e raramente faz uma peça.

Os trabalhos de Sebastião são duas ou três vezes maiores do que a de todos os outros figureiros e caracterizam-se pela impressão de rudeza e brutalidade que imprime às figuras, o que lhes confere, aliás, um interesse todo particular.

Fomos encontrar, no mercado, João Alves Silveira, de 24 anos, que é um caso completamente à parte dos demais e bastante curioso. Pinta sobre lâmpadas, transformando-as em estranhas cabeças, que lembram máscaras expressionistas ou visões de alienados.

questão de milímetros no arranjo. Mostra amor ao que faz e reserva para si mesma diversas peças.

Conseguimos que nos vendesse uma sedutora casinha e uma árvore, que afagava contra o peito; concordou somente depois de algumas horas de "bate-papo" no fim das quais declarou que "simpatizava" conosco e que, por essa razão, se desfaria das peças há muito tempo guardadas.

Assim como todos os outros figureiros, cobra mais pelos santos e anjos, acrescentando-lhes o valor da fé. Figura de santo é venerada pelo artista como se não houvesse saído de suas próprias mãos.

D. Mariquinha gosta de prostrar e de falar de sua vida e trabalho. Conta que, há 15 anos, quando seu "velho" morreu, aprendeu a fazer figurinhas com uma senhora também já falecida, e com ela começou a ganhar

Nos ateliês dos pintores de Montevideu / Sanson Flexor

O pintor brasileiro Sanson Flexor que durante o mês de Abril deste ano realizou em Montevideu uma exposição de sua pintura, pronunciou, durante a sua estadia no Uruguai, várias conferências no Centro de Arte e na Galeria de Belas Artes de Montevideu. Sobre essas conferências e as mesas redondas, Sanson Flexor transmite por nosso intermédio, as seguintes impressões:

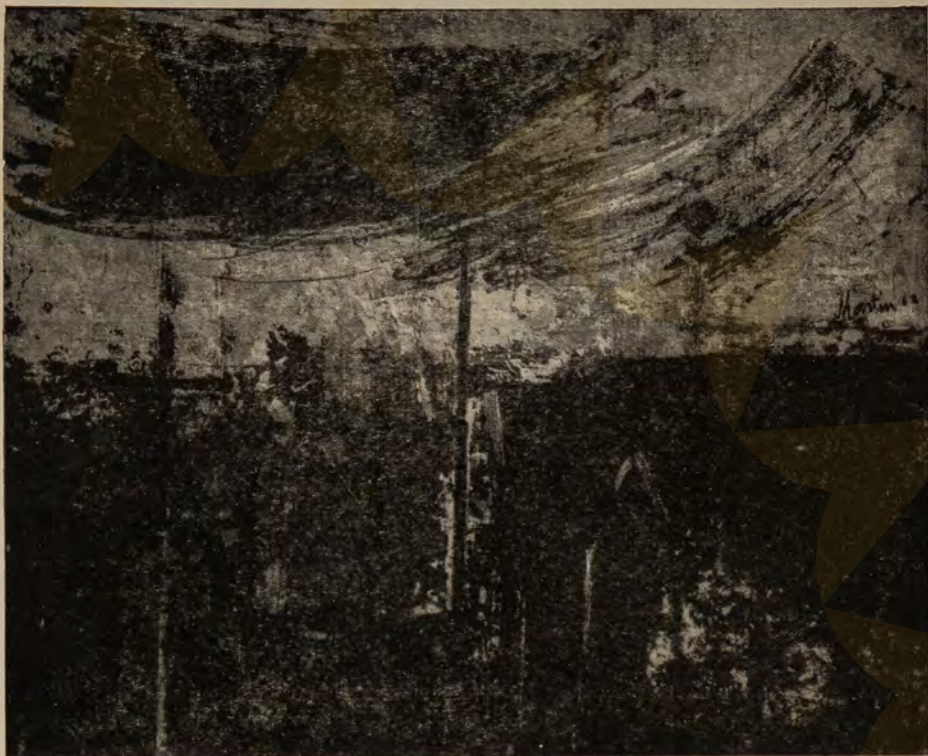
"Um quadro só pode ser comparado a outro e não a um objeto nêle representado". Eis uma afirmação já bastante antiga e que sempre permanece válida, salva a referência ao "objeto representado", inútil quando nos referimos às obras pictóricas típicas de nosso tempo que nada ou pouco devem a imitação.

Mas surgem outras restrições. Com o advento da abstração na pintura, sua linguagem nunca demonstrou tanta diversidade nos seus modos de expressão. É como uma língua universal falada por muitos numa infinidade de dialetos e com sotaques diferentes. Tornou-se difícil e, às vezes, impossível de fazer confrontações sem tomar em conta essas inúmeras diferenças dos meios de expressão pictórica. Com efeito, os modos de expressão dum discípulo de Mondrian ou de Pollock que usam a linguagem universal da abstração, criarão universos plásticos tão distintos, para não dizer opostos, que será praticamente impossível encontrar neles, termos de comparação sem cair numa controvérsia doutrinal ou ideológica. Poussin e Rubens, Cezanne e Van Gogh, sem falar de Ingres e Delacroix, cuja famosa oposição foi evidenciada por Beaudelaire, todos, nos seus conceitos e técnicas, testemunham tendências temperamentais e intelectuais bem diferentes senão opostas, mas nunca chegam aos extremos qualitativamente incompatíveis.

Esta incomensurabilidade entre os modos de expressão, só poderá acontecer numa pintura de linguagem direta, não metafórica, e totalmente desprovida das convenções unificantes, devidas aos símbolos representativos próprios ao figurativismo. Uma pintura abstrata ou não figurativa se apresenta como fenômeno pictórico válido em si, exclusivamente, investido dum significado direto não discursivo e, pela invenção autêntica de todas suas possibilidades técnicas, materiais e transcendentais, ela as torna seus únicos e individualíssimos instrumentos.

ESCOLAS E EQUIPES

É verdade que raramente se pôde encontrar em nossos dias de fácil divulgação, um artista realmente isolado, tirando, unicamente de seu mundo interior, toda sua substância pictórica; são raríssimos e solitários quando não profanados por astutos imitadores. Em compensação, hoje, mais do que nunca, se pode falar em variadas e inúmeras "equipes" senão em escolas, entidades que agrupam artis-



Vicente Martin, "Paisagem", Esmalte, 1962.



Andres Rubens Montani, Colagem, 1961.



Jorge Paez, "Cosmos X", óleo, 1962.



Amália Nieto, "Expansão vegetal", óleo e materiais mistos, 1962.

Alfredo Testoni, "Muro", 1961.



tas conforme suas afinidades ideológicas e técnicas, e usam métodos de trabalho semelhantes, o que tanto pode testemunhar comunidade de aspirações e de tendências temperamentais ou intelectuais, como adesão puramente experimental e provisória, ou também ainda, atitude de afirmação social relevante da moda do dia.

É dentro de uma equipe ou de um grupo de equipes com as mesmas afinidades que poderemos comparar e estimar, realizando uma seleção qualitativa, sem cair no bizantinismo estéril querendo aplicar uma medida comum a seres que não a possuem. Conforme a qualidade comparada das realizações e objetivos do grupo ou, em certos casos, do indivíduo isolado, podemos considerar uma ou outra obra como sendo a sua realização mais completa. Devemos, pois, subordinar o critério qualitativo ao grau do alcance mais intenso, mais engeñoso e, também, mais puro e autêntico, daquela "aura" que caracteriza não discursivamente o alto nível da existência transcendental e material da obra pictórica apaixonadamente procurada ou triunfalmente encontrada.

Não será, pois, meu propósito, de comparar meus colegas uruguaios do ponto de vista de suas diversas tendências, mas sim, insistir sobre o apego todo natural de certas manifestações internacionais de vanguarda, hoje bastante divulgadas e universalizadas para conquistar novos adeptos vindos dos horizontes mais diversos, movidos por afinidades profundas ou por curiosidade experimental.

DE FIGARI A TORRES GARCIA

Tratarei somente dos casos que me parecem os mais felizes e onde este apego não passou de um excelente fermento, um pretexto e uma base para apaixonadas e personalíssimas especulações e realizações artísticas que tive o privilégio de apreciar nos ateliês que visitei em Montevideu.

Estas sementes caídas num terreno fértil da vida intelectual e artística de Montevideu, felizmente desprovido das manifestações obnubilantes do pseudo-folclorismo citadino, aqui inexistente, estão produzindo agora uma eclosão de obras que se integram dignamente na linguagem universal, tão diversa, da vanguarda pictórica.

O requinte cromático exuberante do grande Figari, depositário exótico da mágica dos "Nabis" dum lado, a austeridade tonal de Torres Garcia, este ibérico da Escola de Paris com sua propedêutica construtivista, de outro lado, parece-me ser as duas fontes vivas e extremas do modernismo pictórico uruaio. E entre esses dois polos que, ao meu ver, convém situar as origens de estratificações que com concorrência de outros aluviões mais recentes devidos aos contactos artísticos cada vez mais estreitos e abundantes, graças às manifestações panorâmicas de nossas Bienais, exposições itinerantes especializadas e diálogos pessoais com representantes de movimentos internacionais, contribuíram a formação daquilo que poderíamos chamar o dialeto uruaio da grande linguagem universal da pintura contemporânea.

Montevideu, berço de Lautréamont, cidade da planície, do rio e das luas imensas, cidade pacificamente carni-



Manuel Espinola Gomez, "Tempera", 1962.

vora e de requintadíssima latinidade, desprovida de barbarismos continentais, achou sua máxima e inconfundível expressão na obra coerente de José Cuneo, este veterano sorridente do modernismo pictórico uruguaio. A marca distintiva deste pintor é a extraordinária continuidade entre a sua época figurativista de tendência surrealista muito pessoal, praticada durante anos, e suas obras atuais, ora

Hilda Lopez, "Tempera", 1962.



despojadas de reminiscências figurativas.

A presença na sua obra figurativa de elementos puramente pictóricos, tais como certos grupos de pinceladas organizadas e distribuídas em manchas autônomas, segundo o processo dos "Nabis", torna-se cada vez mais intensa, para, afinal, tomar exclusivamente conta da obra, como isto acontece na sua pintura atual, tornando-se o assunto puramente plástico e válido em si. Uma grande sabedoria artesanal aliada a um sutil senso de medida, permitem-lhe de alcançar um cromatismo sempre mais apurado e discreto nunca negligenciado ou sacrificado às texturas rugosas (sua única e medida concessão à moda do dia, dos materiais não-tradicionais).

É uma pintura que evidencia sedimentações misteriosas que chegam a transformar a cor enobrecendo-a, investindo-a duma qualidade luminosa ou fosforescente.

SIGNATISMO DE CUNEO

Cuneo é um pintor que passou do figurativismo a abstração permanecendo sempre autêntico e fiel a suas formas; mudando simplesmente a ordem das mesmas na superfície do quadro, ele renovou radicalmente sua linguagem pela transformação dos símbolos em signos por uma simples modificação de relações espaciais.

Ele reduz a um mínimo necessário e suficiente a irização cromática e exalta ao máximo a matização tonal mediante a introdução das rugosidades negras surdas ou cinzentas de textura aveludada, que se abrem deixando surgir os clarões vermelhos fulgurantes ou profundos com uma nota fria, rosada ou azulada. Efeitos místicos comparáveis aos dos velhos vitrais, mas essencialmente pictóricos.

JULIO VERDIÉ

Na pauta bem vizinha situa-se outro veterano do modernismo, Julio Verdí, poeta, teatrólogo de vanguarda e, sobretudo, pintor essencialmente exuberante, autorizado por sua sabedoria, às combinações do cromatismo mais dissonante que jamais prejudica a coerência harmônica de suas composições semi ou não-figurativas. Herdeiro herege de Bonnard, este neto de bascos acrescenta o brilho de toureiro dos requintes da cor libertada dos "Fauves" da Escola de Paris. Já suas telas figurativas datadas de 1949 testemunham sua posição de pioneiro de vanguarda no panorama Montevideano das fecundas gestações daquela época.

Verdí é um dos raros pintores locais que ora defendem a hegemonia da cor com meios essencialmente pictóricos e tradicionais como também o faz Norberto Berdia, pintor de descendência cubo-fauvista, hoje na encruzilhada das tendências contemporâneas.

Berdia escreve: "A mudança do conceito espacial em nosso tempo não tinha diminuído senão acentuado as possibilidades funcionais da arquitetura. Na pintura pelo contrário... a valorização da matéria eliminou-o como base essencial do quadro. São, pois, procedimentos os que contam



Raul Pavlotzky, Pintura com materiais diversos, 1962.

na pintura de "hoje". Isso leva muitos artistas a se afastarem da fonte profunda de suas disciplinas e vemos os monologar, quando não balbuciar quase impotentemente. Não falta muito para que este encontro com a matéria se converta numa imagem — figurativa ou não — para opor-se ao sentido do "nada" e encontrar na sua linguagem enriquecida os sinais ou signos que permaneceram como um reflexo vital do homem".

CROMATISMO DE VICENTE MARTIN

A pintura de Vicente Martin com seu natural requinte cromático, sua sóbria segurança e sentido de medida, como também a graça de seu desenho livre e incisivo — traço caligráfico incorporado como elemento pictórico, poderia participar do ambiente sutil e esplendidamente apátrida da cha-

Júlio Verdí, "Eutrapelia OO", 1959.





Alfredo Testoni, "Muro", 1961.

Alfredo Testoni, "Corteza", 1962.

mada "Escola de Paris". O pintor, preocupado com a qualidade de sua obra, indiferente aos rótulos dos "ismos" em voga, escreve:

"Se ao princípio fui figurativo, já não o sou. Hoje, minha linguagem é abstrata, todavia sem deixar de apoiar-me na realidade... No final das contas, as obras permanecem pelas suas qualidades e não pelos seus temas. Esta convicção me tinha levado a busca do fenômeno meramente plástico, multiplicando interpolações figurativas que se encontram em minha obra, usando meios mais rudimentares imagináveis para dificultar minha linguagem e conseguir assim, com perseverança e esforço, de vencer esta propensão de cair num desenho fácil e meramente decorativo. Quero força e qualidade na minha pintura..."

Se os 4 artistas que acabei de apresentar, são, cada um no seu modo, tributários da grande corrente internacional oriunda das conquistas cromáticas da Escola de Paris com suas ramificações fauvistas e post-cubistas, as afinidades dos que vão seguir vão, de modo geral, ao encontro das inquietações e pesquisas que se manifestaram logo depois da última guerra mundial.

ECLETISMO DE AMÁLIA NIETO

A pintora Amália Nieto que se apresenta como sendo um elo de junção entre as duas correntes, empreende desde 1956 uma lenta e lógica estruturação dum universo pictórico próprio. A partir dum figurativismo desmaterializado nas normas do cubismo sintético, acaba passando dos símbolos aos signos e, finalmente, à super-

fície de seus quadros com suas texturas sempre conseguidas com materiais nobres e discretamente matizados, torna-se portadora de uma mensagem intimista personalíssima. Amália Nieto que também é consumada gravadora, conhece perfeitamente seus problemas e sabe explicá-los:

"Em meu caso continuo pensando, hoje como há 10 anos, que um tom sugere outro e um espaço chama outro, mesmo que os materiais empregados sejam muito diferentes e seja, também, distinto o estímulo que move os mesmos; eu sou a mesma pessoa. Somente atenta a esse chamado consigo o equilíbrio; sempre há uma proporção, um movimento, um gesto, que é o verdadeiro para o ajuste total do quadro. São esses momentos que se fixam em minha obra e em minha mente..."

Se Amália Nieto anima as texturas da superfície ativa de seus quadros empregando materiais tradicionais da pintura a óleo, Raul Pavlotzky, pesquisador incansável, pintor com um passado geométrico-concretista e conhecedor de técnicas e materiais mais diversos, não pode ficar insensível à revelação textural e tátil dos espanhóis do grupo Tapiés e aos empastamentos tumultuosos de Fautrier. Com esses materiais de pedreiro ele atravessa agora uma fase espontânea, pintando, ou mais exatamente, aglomerando blocos salientes sempre inscritos num plano frontal de organização ortogonal, discretamente matizados.

Raul Pavlotzky elevou a técnica de "serigrafia" a um alto nível de autonomia artística, realizando nesta

técnica obras personalíssimas intencionalmente concebidas para este fim.

A ARTE OUTRA

A reminiscência opressiva de muros leprosos e de portas pesadas das prisões franquistas que se manifesta como uma obsessão claustro-espeleológica e anti-espacial nas obras dos espanhóis dum lado, com o universo concêntrico dos trapos queimados e latas enferrujadas das colagens da "Arte Outra" de Burri, de outro lado, constituem a base mista da técnica, senão da inspiração, de Jorge Paez Vilaró e de Rubens Montani.

Para Jorge Paez ela constitui mais uma apaixonante aventura intensamente vivida após a fase vitalista do expressionismo semi-figurativo de seus amigos holandeses Corneille e Appel.

"Cada quadro me oferece um problema diferente a resolver, diz Jorge Paez, não sou insensível perante as conquistas e valores impostos pelos autores que haviam vivido ou vivem minha época... Saber porque e para que se pinta é o importante e eu trato, intensa, vital, e intelectualmente de decifrar esta verdade. O espaço em branco numa tela, cheio de interrogações, eu o cubro de gestos em diálogo. O milagre dos signos substitui minhas pulsações..."

Se os materiais insólitos conduzem assim Jorge Paez a um mundo ancestral e espeleológico opressivo onde reinam signos remanescentes dos gestos do pintor na sua insaciável curiosidade experimental, para Rubens Montani que há poucos anos mergulhou na abstração rompendo de re-

penete com uma pintura figurativa sem problemas, a descoberta dos materiais não-tradicionais e da técnica de colagem, foi não só um encanto, mas também, uma salvação. Este artista de grandes recursos temperamentais, agora dono dum ofício consumado da arte de colagem, tornou a "Arte Outra" seu autêntico e pungente modo de expressão. Reunindo num amálgama bem pessoal os achados de Burri e os dos espanhóis, ele chega ao signo que já não mais exclui, mas sim, implica a participação do espaço como dimensão pictórica.

"O informalismo que apresento, diz Montani, valoriza logicamente os contrastes consequentes das rugosidades da matéria, ressentida nas suas raízes mais profundas e submetida a um conjunto organizado de estruturas espaciais. Estes métodos conduzem a uma estética que atua como uma ação de austeridade..."

Trato na medida do possível de manter latente o sentido do Espaço, que neste caso tem sempre relação com a Vida e a Morte. Logo deixo marcar o signo do meu tempo próprio, signo do Homem que busca, que segura a passagem de sua angústia para dar nascimento ao verdadeiro ser da obra, que daqui em diante terá sua própria vida, independente de seu criador".

HILDA LOPES E ESPINOLA GOMEZ

É com meios técnicos opostos, fluídos, mais planos e desmaterializados as pinturas negras e brancas, às vezes iluminadas por um toque de cinza ou de ocre, que Hilda Lopes traduz sua angustiante necessidade de projeção.

Oriunda, há poucos anos, dum semi-figurativismo das paisagens, pretextos para vastas composições, onde os espaços imensos predominavam, emoldurados nos bordos do retângulo da tela por reminiscências insignificantes de casas, depois de ter passado por uma fase austera dum geometrismo livre, vertical e monossilábico, guardando através de todas essas metamorfoses sua monumentalidade ortogonal, a arte nobre de Hilda reúne num personalíssimo complexo a técnica fluída e imediatista dos americanos da "Action Painting" com a austeridade mondrianesca e a dramaticidade ibérica.

"O objeto de que necessito para minha realização, unicamente posso produzi-lo com pintura" — escreve Hilda — "Tenho urgência de tornar realidade esta presença antecipada que sómente posso apressar pintando".

O preto e branco torna-se também o modo de expressão necessário e suficiente para Espinola Gomez nas suas recentes grandes "guaches" bastante

diferentes das apresentadas na nossa última Bienal de São Paulo.

É um pintor visionário com profundas raízes surrealistas. Dum frenético simbolismo sexual com um cromatismo nem sempre dominado, ele passou recentemente aos signos dum informalismo essencialmente de fatura rítmica, devido às pinceladas repetidas numa ordem vertical e diagonal, resultando de seu gesto natural de pintor, gesto que possui o encanto de sua franqueza tão comunicativa. A dosagem sensibíllissima dos brancos e pretos produz gamas cinzas de grande diversidade e riqueza. Espinola, além de pintor, é também poeta humanista:

"Considerar-nos parte do universo, significa que de algum modo o compreendemos, habituando-nos a ele, desenrolando-o em suas diversas modalidades para modificá-lo e completá-lo; na realidade, mesmo que nossa participação seja ínfima e os elementos empregados sejam extraídos de substâncias anteriores à nossa vontade de utilizá-los. Trabalhar é essencialmente imobilizar; fundar, se se pode dizer, nosso sentido, talvez utilitário, mas... com que ternura!... apresentá-lo mediante o tipo de fixação que melhor se presta às necessidades quase vocacionais, contemplativas do operário sensível..."

CONCLUSÕES

Não tive, infelizmente, a oportunidade de visitar os ateliês de prestigiosos pintores como Ventajol, consagrado na última Bienal de São Paulo, assim como Maria Freire, Castigliolo, Sposito e Garcia Reino que conheço e aprecio desde a I Bienal de São Paulo e o muralista Lincoln Presno, sempre fiel ao geometrismo monumental nas suas belas soluções de integração arquitetônica que pude apreciar em Montevidéu.

Não tendo tampouco competência suficiente para me aventurar sem perigo no terreno, para mim pouco conhecido, da escultura, vista no ateliê de Cabrera, este astucioso organizador de espaços paralelos e ambíguos. Em compensação, tive o prazer de apreciar os esforços dos artistas mais novos do simpático grupo de 4 pintores encabeçado pela ativa Alicia Arló, todos no caminho de novas realizações.

Faço porém, questão de exprimir aqui minha surpresa e admiração pelas fotografias de Testoni, cuja arte do preto e branco chega ao alto nível de existência rítmica e poliharmônica mediante sua linguagem própria das aparências íntimas do mundo exterior, selecionadas nos seus detalhes e dotadas de uma extraordinária intensidade existencial, num retângulo de papel, devido unicamente à ação sabiamente refletida da luz sobre a película sensível.

Parece-me que arte fotográfica como a de Testoni, delimita de novo na história de nossa arte, o campo próprio da pintura.

Não tenho dúvida que alguns de meus colegas uruguaios considerarão com devida atenção o fato, que desde os fins do século 19, chegamos de novo ao momento oportuno para nova demarcação do domínio de nossa arte.

Berdia, "Noite na rua", Óleo.





Vista parcial da exposição de Sanson Flexor em Montevideu.

A exposição de Sanson Flexor em Montevideu

Sanson Flexor, "Pintura", 1951.



Em Montevideu, há pouco, foi apresentada uma exposição do pintor Sanson Flexor que ocupou a imprensa especializada daquela capital, que lhe prodigalizou os mais rasgados elogios. Como não nos é possível publicar na íntegra toda a matéria divulgada, estampamos alguns conceitos expendidos por Fernando Garcia Esteban, em "Marcha", Maria Luisa Torrens em "El País" e Amália Polieri em "El Diario". Fernando Garcia escreve o seguinte:

"A exposição de Flexor permite a relação direta de nosso público com um dos mais destacados mestres da vanguarda brasileira. A presença do autor, pronunciando conferências, visitando ateliês de artistas nacionais, esbanjando naturalmente engenho, conhecimentos e agudo juízo crítico, sem alardes magistrais, é outro atributo positivo do empreendimento; porque, se nos importa a pintura de Flexor, não menos contamos a sua personalidade. Isto vale em relação ao meio brasileiro em que ele atua. Sua escola foi, anos atrás, pioneira do problema pictórico e continua sendo centro de inquietação e pesquisas de formação. Também no Bra-

O Instituto de Cultura Uruguáio-Brasileiro acaba de realizar em Montevideu e no interior do Uruguai, a 50.^a exposição de arte contemporânea, o que diz bastante sobre o dinamismo de seus dirigentes. Este Instituto, sob a direção do professor Walter Wey, tem se distinguido não tanto pelo acervo de realizações como, sobretudo, pela qualidade superior do material exposto, tanto de artistas uruguaios como de participantes estrangeiros. Ali tem o Brasil encontrado vasto campo de expansão cultural pelas facilidades oferecidas aos nossos expositores. Na última exposição foi reservado ao pintor paulista, Sanson Flexor, lugar destacado, o que, sem dúvida, contribuiu para o esplêndido sucesso conseguido por Flexor na mostra da Comissão Nacional de Belas Artes de Montevideu. Damos, a seguir, como ilustração dessas assertivas, alguns aspectos da exposição de Montevideu e sobretudo, da participação de Flexor no referido certame de arte.

sil, sua presença é afirmação valiosa nas discussões e análises promovidas nas reuniões de artistas, mesas redondas, congressos e exposições. Flexor tem uma sólida formação européia completada por sua condição humana de estimulada juventude espiritual, rica de compreensão, de amplo e justo sentido combativo. Por isto, Flexor faz parte da história da arte contemporânea brasileira. Como pintor, presença atuante, como personalidade inquieta que leva a atividade, que dirige e afirma, e também pelas reações que provoca. A exibição atual apresenta obras de 1948 e obras contemporâneas. Ela é uma síntese, ou melhor, resumo parcial do processo seguido no caminho do abstracionismo por Flexor. Não se pode, a rigor, falar de retrospectiva pois falta equilíbrio de apresentação nas diversas etapas que encerra. Esta é uma das inevitáveis dificuldades das mostras estrangeiras nas quais se perdem aqueles que querem conhecer e os que deviam ser mais conhecidos, em razão da importância que têm. Seja como for, deve-se dizer que a seleção é inteligente e pode acompanhar, apesar da escassez de exemplos da fe-

Sanson Flexor, "Pintura", 1960.





Flexor, "Pintura", 1960.

Flexor, "Pintura", 1952.

cunda obra de alguns anos, a evolução do pintor. Embora um primeiro contacto visual assinalasse diferenças marcantes, mais oposições resultam da formalidade exterior, de modos de tratamento ou adoção de preconceitos de linguagem, do que de falta de consequência na atitude estética profundamente arraigada. Efetivamente, a "Abstração Barroca n. 2" mantém elementos signográficos relacionados à algumas consequências do cubismo; nesta época, sua expressão se baseia em elementos geométricos puros com decidida e explícita ordenação matemática. A última pintura se manifesta mais rica em matéria e mais livre na disposição dinâmica das formas. Parecia que Flexor apurou as sequelas da abstração regular, intelectual e bem ordenada da aventura cubista para enfrentar depois, por oposição audaciosa, mas de acordo com as exigências do tempo, ao informalismo".

Maria Luisa Torrens em "El País": "Flexor, francês de origem, chega ao Brasil em 1948, ou seja, no mesmo ano em que aqui morria o mestre Torres Garcia. Enquanto o Uruguai ingressou em 1935 nos domínios da abstração, em terras brasileiras dominava a pintura nativa cujos representantes máximos foram Emiliano Di Cavalcanti, cultor do tema de mestiços e negros e Cândido Portinari, gigante da pintura americana que praticou o neorealismo vigoroso, avassalante, superando o folclorismo graças aos seus extraordinários dotes plásticos. Pequeno setor integrado por José Poncetti, Ruben Navarra e Roberto Burle Marx lutava timidamente para impôr os princípios universais do movimento europeu contemporâneo. Em tais circunstâncias

aparece Flexor acompanhado do crítico Leon Degaud e iniciou seu magistério renovador e fecundo. Através do "Ateliê Abstração" forma uma frente polêmica e agrupa um forte núcleo de pintores, provocando o florescimento do concretismo. Brasil, como Uruguai, Argentina, Chile e Cuba, para citar o grupo de nações latino-americanas que contribuem com nomes de fama universal na arte do século XX, conta com a aluvião de criadores estrangeiros que enriquecem com a sua experiência e cultura superior o clima espiritual do continente".

Amália Polieri em "El Diario": "A exposição, resumo do trabalho de 16 anos, apresenta fases definidas. Destacamos da primeira, 1948, "Abstração Barroca" com ressaibos dos últimos períodos do cubismo. A geometrização e a extrema síntese de formas conhecidas, tornam-se arabescos e composição intelectual nas seguintes, a modo de Villon. A partir desse momento, a obra exposta de Flexor, atravessa sucessivamente três sistemas de criação ubicados em equilíbrio entre o espírito de geometria e de elegância, segundo o célebre enunciado de Pascal, entre o intelectual e o sensível, entre Vassarely e Pollock, entre o estilo e o grito, segundo explicação do próprio pintor. Nos valores equilibrados, cinzentos entre preto e branco, ou na própria cor com predomínio de cinzas, cinzas animados de roxo, verde e escuro, aparece um idêntico, estranho, misterioso equilíbrio. As obras do período seguinte são de uma geometria menos rigorosa, geralmente ortogonal, de planos cinzas superpostos, incluindo desdobramentos; todavia, os abstratos são envoltos em uma atmosfera entre neblina e luz abun-

dante na superfície bidimensional da tela quando o traço não a corta com movimentos dinâmicos, insinuando a virtual terceira dimensão.

As aquarelas de 1960 acusam o manejo dextro do espaço pictórico com estranhos túneis abertos e torvelinhos geométricos tratados em zonas transparentes e pequenas obscuras superfícies opacas. Não podemos falar exatamente da perspectiva nem de terceira dimensão no sentido habitual, mas devemos notar que Flexor não tem preconceitos para mover suas criações no espaço plástico. A notável superação da obra de Flexor aparece na mais numerosa e cronológica última parte do conjunto exposto. Trata-se da série de elipses e ovais compostos dinamicamente nos diversos sentidos da tela, tema de grande liberdade e intensa poesia. São planos ovais soltos e imateriais, bôlhas errantes, correntes de pautas de linhas ovaladas, grupos unidos e separados de pássaros migratórios em triângulos velozes de tensões vitais, como ondas de formas novas enlaçadas segundo ritmos que recordam ao poeta da plêiade: "Oh, vós, tropa ligeira que com asa passageira voais pelo mundo"... Cada tela é uma sala giratória de ovais, espelhos desprendidos para a alma do contemplador onde ele descobre a contensão secreta e a fantasia do pintor, sua dignidade e trabalho ininterrupto. A obra de Flexor reclama o mural e suas sólidas realizações. A pintura atual está animada de uma vibração, de um movimento, de uma onda que escapam aos pequenos limites do quadro de cavalete. Seu país aprecia a pintura mural. Se já não a fez, cremos que Sanson Flexor deve terminar sua evolução como muralista".



W. Sandberg

W. Sandberg



Realizou-se no Rijksmuseum em Amsterdam uma exposição sobre a importante função dos holandeses como tipógrafos e impressores para o mundo. Compreende 500 anos de trabalho gráfico holandês e tem como título "Printed in the Netherlands". Reproduzimos a seguir o artigo de Dick Dooijes, publicado na revista "Delta", intitulado **Tipografia de Hoje**. "O desenho tipográfico holandês, além do produto médio e do trabalho rotineiro, distingue-se há vários anos por duas correntes principais. A primeira, que tem sua inspiração dos estilos gráficos dos séculos XVII e XVIII e que recebeu um novo ímpeto

por volta de 1900 pelo movimento que pode ser chamado de Renascença das artes industriais em geral. Numa revolta contra as publicações mal desenhadas e na maioria das vezes pobremente impressas do século XIX, os líderes desse movimento exigiram o retorno da paginação clara e graciosa e simétrica do período clássico da impressão. Hoje em dia há membros dessa escola tradicional trabalhando em todo campo tipográfico, mantendo os princípios orgulhosos do passado e adaptando-os às necessidades e ao gosto de hoje. Este artigo trata da segunda corrente tipográfica que surgiu anos após a

1. van profinatie met
2. was op 1 Jan 1920
3. was herken met volle garantie

50 + 13 - 50

V KABEL
UREN in ver
bedrijf
V KABEL
N.K.F.
DELFT

**Woper
Kabel**

kan in alle voorkomende deelen worden geleverd worden

NEDERLANDSCHE KABELFABRIEK DELFT

Piet Zwart

Arte Gráfica na Holanda

Primeira Guerra Mundial, como parte de uma grande onda de experiência e invenções que marcaram tal período. Os artistas que formam o Grupo Stijl nos Países Baixos, os Dadaístas e os movimentos expressionistas em outros países, deram forma à sua estilística — ou anti-estilo — teorias não somente na sua pintura, escultura e arquitetura. Também publicaram jornais e brochuras, revolucionárias tanto em desenho como em conteúdo. Quando o poeta flamengo Paul van Oostaijen, por exemplo, publicou seus poemas, no início da década de 20, ele os teve impressos numa forma clara, demonstrando a potencialidade



W. Sandberg

que havia sido descoberta no ramo da tipografia. Letras e linhas não eram mais tratadas convencionalmente, porém seu arranjo, desenho de tipos e cores, serviam para dar mais importância ao texto.

A paginação, para Van Ostaijen, cessou de ser algo neutro, puramente estético para tornar-se um novo meio de expressão, uma parte integrante dos poemas assim como as próprias palavras.

No início, essa nova e dinâmica aproximação em direção do desenho tipográfico, atraiu somente um círculo relativamente pequeno de artistas que se rebelavam contra a convenção e a tradição.

Nos Países Baixos, o métier da impressão, desenvolveu-se para tornar-se uma indústria na qual especialização é a ordem do dia. Tipógrafos e impressores tornaram-se técnicos; executam instruções de outros — de desenhistas — portanto as coisas são como deveriam ser. Esta mudança estimulada em grande parte por fatores técnicos e econômicos, foi porém anunciada pela mencionada renascença das artes industriais no início do século. Artistas, arquitetos — e poetas — foram os primeiros a ocupar-se com o desenho tipográfico. Originalmente limitaram-se a esboços de detalhes e ilustrações, o que não era novidade. Porém seu real desejo por um todo harmonioso e vital ficou insatisfeito: os tipos disponíveis e layouts eram inadequados para suas aspirações. Destarte, sua atenção foi



Mart Kempers

„de tai
fijnproevers laten hem levend
vlug aan een kant roosteren
aan de andere kant
als rauwe visch in
mootjes snijden
..... 200
komt hij op tafel
als vischsalade en
gebakken visch tegelijk
oooooooooooooooooooo
men laat hem een druppel
scherpe soja in het oog vallen
van pijn begint hij opnieuw
te spartelen en terwijl hij
zich nog beweegt eet
men hem
op”

W. Sandberg

endereçada a êsses assuntos ou problemas — e descobriram os valores da paginação cuidadosa, do grande efeito das proporções entre margem e texto, valores que haviam sido esquecidos, aparentemente pelos próprios impressores. Foi nestes anos e sob essas circunstâncias que a profissão de desenhista tipográfico tornou-se uma realidade.

A obra dos pioneiros da tipografia neo-tradicional de meio século atrás estava de conformidade com as práticas normais da tipografia de hoje: era considerado desejável dar ao tipógrafo um desenho no qual se pudesse confiar, que iria assegurar seus produtos na longa lista de normas estéticas estabelecidas pelos renovadores. Esse padrão geral foi encontrado na composição do eixo central escavado pela tradição. Tipografia dinâmica, por outro lado, era inteiramente trabalho de desenhistas. Embora continuasse básico para eles uma escolha cuidadosa de tipos e formatos, eles rejeitavam desenho simétrico e tranqüilo.

De importância primordial para eles naquela época — e agora — era sua

recusa em aceitar qualquer desenho fixo, predeterminado: cada texto, acreditavam eles, merecia seu próprio tratamento individual e seu conteúdo precisa ser o ponto de partida na determinação da ultimação do arranjo tipográfico. Em adição, já que desejavam aproveitar plenamente as possibilidades compositivas oferecidas por cada superfície na qual trabalhavam, acharam impossível iniciar pelo eixo central.

Para tipógrafos, seguindo estes princípios, não poderia haver aceite de desenhos fixos ou regras aplicadas arbitrariamente como fórmulas para todo e qualquer trabalho. Num grau mais alto que antigamente, cada desenho tipográfico tornou-se um problema novo e independente, para ser resolvido através de métodos experimentais novos. Desta maneira, a especialização é intrínseca para a tipografia dinâmica, por ser somente possível nas mãos de desenhistas treinados e criadores, mais artistas que artesãos. Neste assunto, as melhores aquisições mesmo no estilo tradicional, vieram de tipógrafos que eram artistas acima de tudo.



Um homem é pequeno ao lado da "Moai-Maca".

Longe das rotas de navegação, perdida no desértico Oceano Pacífico, existe uma ilha solitária: a de Páscoa. 3.200 quilômetros separam-na da costa do Perú, 3.600 do Chile. Os vizinhos mais próximos, na ilha de Pitcairn, distam 1.900 quilômetros. De formação vulcânica — há uns vinte vulcões extintos na ilha — sua forma triangular é determinada por três grandes vulcões; a ilha tem uma área de somente 179 quilômetros quadrados. O solo é fértil, porém necessita irrigação intensiva. Não existem árvores.

"Tepito te Henua" — umbigo do mundo — chamam os indígenas à sua ilha que, realmente, é o centro de um universo em si: para os habitantes antigos era ao mesmo tempo o mundo e o fim do mundo. Em toda a ilha encontram-se restos arqueológicos. Há cavernas com ossos, objetos de pedra e pinturas rupestres. Nas rochas há estranhas figuras gravadas: homens com asas e pés de pássaro, como também símbolos fálicos. Não há cerâmica antiga, embora exista barro; os metais eram desconhecidos.

Disperso na ilha, como que plantado na paisagem, encontra-se um exército de umas 700 estátuas de pedra, as "Moai Maca". Grandes cabeças — todas com a mesma expressão altiva — o corpo esboçado somente até o busto, enterradas até o pescoço, têm de cinco a quinze metros de altura e pesam até 50 toneladas.

A pedreira situa-se na cratera do vulcão Rano Raraco na parte leste da ilha, e lá ainda encontramos grande número de esculturas semi-acabadas, rodeadas de ferramentas de pedra como que abandonadas ontem.

Para transportar as esculturas, era necessário subir com elas o talude da cratera e depois descer a montanha atravessando um terreno acidentado cheio de cascalho. Existem estradas não pavimentadas que parecem indicar o caminho em que foram levadas até bem longe da pedreira. Descendo a encosta do vulcão foram distribuídas em toda a ilha, de preferência perto do mar, olhando sempre para o interior da ilha. Colocadas no cimo de sepulturas megalíticas, na cabeça "chapéus" de pedra vermelha (que foram tirados de outra cratera, a de Punapau) e que podiam chegar a ter o peso de dois elefantes, hoje quase todas caídas no chão, essas figuras apresentam um enigma aparentemente insolúvel.

Conhecemos cerca de 260 sepulturas construídas de pedra: os "Ahu". De dimensões variáveis, os mais famosos são: Anakena, o único Ahu que ostenta uma estátua de pé, que Thor Heyerdahl fez reerguer em 1955/56; Tongariki, de extensão considerável (145 metros), infelizmente em grande parte destruído por um maremoto. Até pouco tempo podia-se contemplar ainda várias estátuas de pé desde tempos antigos.

O Ahu mais notável, no entanto, é o de Vinapu. Observando as suas muralhas de pedras executadas com singular perfeição, Heyerdahl concebeu a sua teoria de procurar os colonizadores da ilha de Páscoa no continente Sul-Americano, saindo do antigo Perú. E de fato o trabalho de cantaria assemelha-se com o que de lá conhecemos.

Como explicar a cultura da Ilha de Páscoa?

Estaremos diante dos restos de uma cultura fantástica, desaparecida — dos últimos vestígios, talvez, de um continente de uma civilização avançada, a lendária Lemúria procurada entre os continentes da América e Ásia, desaparecida há milênios? Ou então os escultores teriam sido gigantes e as esculturas gigantescas não imagens de divindades — mas retratos fiéis?

O que aumenta o mistério é que na Ilha de Páscoa, e somente aí, foram encontradas tábuas de madeira com uma escrita pictográfica estranha, as tábuas de "Rongo-Rongo" e que alguns dos símbolos têm semelhança assombrosa com a escrita encontrada no vale do rio Indo, em Harappá e Mohenjo-Daro, na Índia a 18.000 quilômetros e 4.000 anos distantes...

E foram encontradas estradas pavimentadas que vindo do interior da ilha dão ao mar, parecendo continuar embaixo d'água.

Poder-se-á erguer o véu de mistério que encobre o passado desta ilha? E estaremos de fato diante do testemunho de uma civilização venerável, dos últimos restos de um continente perdido?

Vejamos a história da descoberta da ilha, os relatos dos primeiros viajantes, para ver a que conclusões poderemos chegar. Foi na páscoa de 1722 que o navio holandês "Arena", sob o comando do almirante Jacob Roggeveen, descobriu a ilha. "Em nome de Deus desembarcamos, uns 150 homens... Os habitantes chegaram em número tão elevado que quase não podíamos passar. E porque alguns se atreviam a tocar em nossas armas, abrimos fogo contra eles... muitos foram mortos..."

Os holandeses não ficaram por muito tempo. Porém notaram: "Essas estátuas causaram grande surpresa. Não podíamos compreender que homens sem possuir madeira pesada e grossa para construção de andaimes, e sem cordas fortes, pudessem erguer estas estátuas, que mediam 30 pés".

Em 1770 Felipe González y Haedo encontrou os indígenas amigáveis, mas ladrões, e as mulheres muito livres.

Com a visita do capitão Cook, em 1774, a ilha ficou famosa. Também ele notou a liberdade das mulheres que "deram seus favores à sombra das estátuas gigantes". Foi Cook que pela primeira vez descreveu fielmente as esculturas de pé ou caídas no chão, no topo dos mausoléus, cujas paredes rompidas deixavam à mostra os esqueletos no interior. E nota maravilhado o contraste entre "a terra pobre, os nativos miseráveis e os restos grandiosos".

Em 1876 chegou a expedição de La Perouse, ficando na ilha somente 24 horas. Também ele se queixava dos "indígenas gatunos", mas via neles "filhos da natureza", como diria Rousseau. E a ele devemos o primeiro desenho de uma das estátuas.

Em 1808, chegou o navio norte-americano "Nancy" para iniciar uma tradição sangrenta: depois de luta encarniçada, raptaram 12 homens e 10 mulheres, levando-os como escravos. Depois deste incidente, os visitantes passaram a ser recebidos hostilmente.

Assim, em 1816, Kotzebue conta que seu navio "Rurik", russo, foi recebido por "guerreiros pintados de preto e vermelho", e um pouco mais tarde o inglês Beechy relata acolhida de "hostil confusão". Estes dois visitantes foram os últimos que preservaram as tradições humanas dos grandes navegadores do século XVIII.

O navio americano "Pindos", em 1822, raptou mulheres para uso da tripulação e matou um indígena, que ousou resistir. Mas o ano trágico da Ilha de Páscoa foi 1862.

Em 1859, começou a exploração das jazidas de guano nas ilhas da costa do Chile e faltavam operários. Assim, em 1862, navios escravagistas peruanos fizeram uma caçada sistemática na ilha.

Estima-se em 1.500 almas a população total naquela época; 1.000 foram capturados, levados como escravos e vendidos à companhia de guano, entre eles o rei Kamakoi e seu filho Maurata.



"Moai-Kava-Kava" (ancestral).

Devido aos maus tratos, depois de poucos meses, restaram somente uns 100 sobreviventes. Atendendo a protestos dos governos francês e britânico, foram repatriados. Na viagem, porém, quase todos morreram de varíola, chegando somente quinze ao destino. Com eles chegou a varíola.

A doença terrível, e uma guerra civil, dizimaram os restos da população. O sistema tribal e todas as tradições desmoronaram. Quando, em 1863, foi estabelecida uma missão cristã, a cultura indígena estava moribunda e os poucos sobreviventes tornaram-se cristãos.

Com o decorrer do tempo, a ilha foi uma vez quase totalmente abandonada, ficando menos de vinte habitantes.

"Moai-Maea".



Hoje a ilha é possessão do Chile. Tem uns 1.000 habitantes, na maioria mestiços. Uma firma inglesa cria carneiros.

* * *

A história é trágica.

Os habitantes modernos estão quase totalmente desligados do passado.

Conhecemos, porém, pormenores da vida dos indígenas antigos.

Como os primeiros viajantes constataram, tinham uma cultura exclusivamente baseada na pedra, eram de boa estatura, de pele bastante clara, geralmente com cabelos lisos e barbas compridas.

Mas eram antropófagos convictos. Inimigos, amigos, parentes e vizinhos — até os pais comiam os filhos e os filhos, os pais — excluindo somente as próprias mães.

Segundo lendas antigas, a morte e o medo da morte reinavam na ilha. Era considerado bom comer aos outros porque o "mana", a força da vida do comido, reforçava o espírito de quem o absorvesse. Frequentes sacrifícios humanos, executados nos cumes dos vulcões, davam nova vida ao sol.

As aves tinham grande importância em suas vidas — talvez porque para eles era impossível deixar a ilha devido à falta de madeira para construir canoas.

Assim a ave, que podia voar livremente, representava uma força poderosíssima.

A cratera gigantesca de Rano Kao, de cerca de um quilômetro de diâmetro, eleva-se no extremo sudeste do triângulo da ilha. Seu flanco interior cai quase perpendicularmente por mais de 200 metros, encerrando uma fileira de lagoas multicoloridas — verdes, turquesa e azuis — num espetáculo deslumbrante, enquanto a parede externa descai a pique uns 400 metros até chegar nas águas do mar.

Na parte mais alta deste promontório, virada para o mar e observando as ilhotas de Motu Nui (ilha grande), Motu Iti (ilha pequena) e Kao Kao (agulha), encontra-se a aldeia sagrada de Orongo. Tem 48 casas construídas inteiramente de pedra — as únicas conhecidas na Polinésia. Seus interiores, baixos, estreitos e somente iluminados pelas portas pequenas, às vezes são adornados com desenhos e figuras coloridas.

Na vizinhança destas casas encontramos as gravuras rupestres, em parte já estragadas pela ação do tempo, de homens com asas, pés e cabeças de aves, às vezes tentando um ovo.

Neste lugar celebravam-se os festivais consagrados ao "Manu Tara" — o pássaro sagrado. Ao chegar a primavera, as tribus se juntavam em Orongo para esperar a volta das andorinhas do mar que aninhavam em Motu Nui.

Nesta ilha, os representantes dos chefes travavam lutas sangrentas pela posse do primeiro ovo. Durante um ano, o chefe possuidor do primeiro ovo era o rei absoluto da ilha, com poder de vida e morte.

O dono do ovo subia ao pico da montanha, enquanto os outros gritavam: "Raspa a tua cabeça, tens o ovo!". Ele raspava a cabeça, pintando-se de vermelho, enquanto a turba se cortava com instrumentos afiados.

Era ele a encarnação do pássaro sagrado — o "homem pássaro" — Tangata Manu, cujas imagens encontramos gravadas nas rochas.

As tradições antigas são sanguinárias, constam de massacres e canibalismo.

Consta que os "Moai" foram gravados pela tribu das "orelhas longas" (denominação que provém do uso de esticar os lóbulos das orelhas, e de fato as esculturas mostram este característico) que depois de uma guerra civil sangrenta foi aniquilada pelos "orelhas curtas".

Os "orelhas longas", que já tinham perdido terreno, entrincheiraram-se na parte leste da ilha, numa península, construindo um dique e assim fechando todo acesso à península. Ajudados por uma mulher "orelha curta", casada com um "orelha longa", os "orelhas curtas" juntaram todos os arbustos da ilha e fizeram um fogo imenso nas fortificações. No massacre que se seguiu, aniquilaram todos os adversários, menos dois. Teria sido nesta guerra que as estátuas foram derubadas.

Um dos achados de real valor arqueológico da expedição de Thor Heyerdahl foi a redescoberta desta trincheira, cheia de cinzas, que assim prova a veracidade desta tradição. (Esperamos a determinação da idade destas cinzas pelo "carbono 14"). As habitações consistiam geralmente de materiais de fácil deteriorização; tiveram, porém, às vezes fundamentos de pedra que as mostram compridas, estreitas e servindo para dez a trinta habitantes.

Já vimos que não havia árvores na ilha. Os colonizadores chegaram em canoas, que depois de inutilizadas pelo tempo não podiam ser renovadas. Mesmo nos melhores tempos, existia somente um tipo de arbusto — o Toromiro — no qual foram esculpidas as pequenas estátuas "Moai Kava Kava", representações de ancestrais, que em certos festivais eram usados como adornos, testemunhando a riqueza do adorno. Se não todas, pelo menos parte das estátuas grandes, os "Moai Maea", foram erguidas em honra dos antepassados, esculpidas em tufo, uma espécie de cinza vulcânica petrificada, fácil de ser trabalhada.

Antigamente uns 100 dos 260 monumentos funerários Ahu, ostentavam imagens que em vários estados de conservação acompanham a costa e raras vezes aparecem também no interior da ilha.

Um Ahu típico tem uma muralha de uns 90 metros de extensão, com cerca de quatro metros de altura, correndo paralelo ao mar. Da muralha desce uma rampa por uns 75 metros, acabando num espaço retangular pavimentado.

Às vezes as muralhas eram executadas cuidadosamente em blocos poligonais ou retangulares, como em Vinapu; geralmente, porém, com pedras brutas. No setor central da muralha erguiam-se as esculturas, de uma até quinze, todas olhando para a "praça", portanto, para o interior da ilha.

Estes Ahu serviam para a exposição dos cadáveres e continham compartimentos para o entêrrão dos ossos. Foram assim usados ainda em tempos relativamente recentes.

Como foi que, sem metal e sem madeira, transportaram e colocaram as grandes estátuas? Os indígenas tinham uma resposta simples: se penetradas pela magia de "mana" — força de vida — as estátuas podiam voar.

Nas últimas décadas, várias expedições estudaram a Ilha de Páscoa. Do ponto de vista científico, a mais importante foi a de Métraux, em 1934. Recentemente — 1955/56 — esteve lá Thor Heyerdahl que, desconfando o seu *parti pris* obteve alguns resultados interessantes, como a demonstração do transporte e colocação (sem magia) de uma grande estátua por poucos homens, com os recursos da própria ilha, como documenta no seu livro "Aku Aku", assaz conhecido. Quanto à sua teoria de colonização da América, não podemos segui-lo, uma vez que grande parte das suas "provas" ("Kon Tiki", o homem barbudo de Tiahuanaco etc.) são enganosas e mal interpretadas.

Em poucas palavras, aqui está o que até hoje com certeza sabemos:

De forma nenhuma a Ilha de Páscoa pode ser um resto de continente perdido. A ilha, de formação puramente vulcânica, sobe repentinamente do mar, que nesta região está a 3.000 metros de profundidade.

Um homem-rã procurou restos de estradas sob o nível do mar, porém em vão. De fato, as estradas findavam na praia. Estudos cuidadosos dão a época do aparecimento do homem na Ilha de Páscoa não antes do século 14 da nossa era.

Os habitantes originais eram polinésios, que lá chegaram após longas viagens por mar, tendo assimilado traços melanésios. Não temos fatos para poder elucidar mais esta afirmativa sumária.

Não se exclui a possibilidade de imigração em várias ondas, como também a chegada de poucos elementos da América via balsa. Somente não há provas suficientes para poder ir além destas observações cuidadosas. As lendas antigas afirmam expressamente que o herói colonizador, rei Hotu Matua, chegou do leste com três canoas, guerreiros, mulheres e animais domésticos (entre estes ratazanas que resistiam bem às longas viagens e eram comidas com prazer), sementes e mudas de árvores (que não sobreviveram).

Assim, as lendas confirmam os achados arqueológicos: a população da Ilha de Páscoa não é autóctone, como também o prova a língua, que é polinésia.

As estátuas, de estilo definido e original, não se assemelham às da América (excluindo, entre 700, uma problemática). Da Polinésia conhecemos as esculturas monumentais das ilhas Marquesas, de Rai-

vaevae, de Piteairu (onde foram jogadas ao mar por fanáticos religiosos). A pedra vulcânica usada na Polinésia é muito mais fácil de esculpir do que o granito preferido na América.

Os "Ahu" da Páscoa correspondem perfeitamente aos "Marae" polinésios.

A cultura da Ilha de Páscoa orienta-se para o leste.

A escrita, gravada em tábuas de madeira de arribação, foi primeiramente descoberta em 1864.

Consiste em cerca de 500 símbolos pictográficos ou ideográficos que representam figuras estilizadas de homens, peixes, pássaros etc. É provável que servissem como símbolos mnemônicos e não eram traduzidos palavra por palavra. Talvez relatessem acontecimentos históricos ou reproduzissem hinos religiosos. Possivelmente, cada símbolo representava uma linha ou um verso ou até um capítulo inteiro, como acontece nas escritas mnemônicas conhecidas, de outros povos primitivos. Posteriormente, alguns dos textos foram anotados segundo a interpretação de indígenas que diziam saber decifrá-los.

Estas versões, porém, estão sujeitas a fortes dúvidas, e o método da interpretação está hoje provavelmente perdido para sempre.

Querer ligar esta escrita desconhecida do presente com a outra incógnita do vale do rio Indo de 4.000 anos atrás, nos parece muito ousado embora os símbolos sejam às vezes surpreendentemente semelhantes. Nada é conhecido sobre o valor dos símbolos, o conteúdo dos textos e nada sobre a língua do Indo.

Assim podemos tomar conhecimento das semelhanças — porém não temos o direito de tirar conclusões fantásticas. A lógica deve reinar na arqueologia como nas outras ciências.

A cultura da Ilha de Páscoa não é o único exemplo de população isolada que produz construções ou esculturas colossais em tempos de abundância e governo coeso. Encontramos desenvolvimentos paralelos em outros lugares da Polinésia e da área do Pacífico em geral.

Ao desaparecerem as circunstâncias favoráveis, tudo desmorona.

No seu apogeu, a Ilha de Páscoa teve uns 4.000 habitantes. É uma demonstração da natureza humana que não lhes era possível viver em paz — já na época da chegada dos descobridores estavam dizimados por guerras civis e em grande parte reduzidos a viver em cavernas secretas.

Ainda há cem anos talvez fôsse possível desvendar o mistério da procedência dos colonizadores da Ilha de Páscoa, porquanto havia pessoas que sabiam ler a escrita.

Em vez de cientistas, porém, chegaram caçadores de escravos.

E os primeiros missionários não tinham interesse na história dos indígenas — queriam convertê-los e assim trabalhavam pelo extermínio das tradições e dos costumes antigos.

Hoje estamos diante de outro mistério do passado — e o manto do segredo que encobre os pormenores desconhecidos da cultura da Ilha de Páscoa não é menos denso por ter descido somente cem anos atrás.

Museus, Salões e Galerias

XI SALÃO PAULISTA DE ARTE MODERNA

O XI Salão Paulista de Arte Moderna funcionou com os seguintes juris: Para Pintura: Arnaldo Ferrari, Judite Lauand, Odetto Guersoni, Italo Cencini e Clóvis Graciano. Para Escultura: Rafael Galvez, Luís Sacilotto, Júlio Guerra, Iolando Mallozi e Vicente Di Grado. Para Arte Decorativa: Arnaldo Ferrari, Odetto Guersoni, Bernardo Castelo Branco, Rafael Galvez e Luís Sacilotto. Para Arquitetura: Bernardo Castelo, Rodolfo Ortemblad Filho, João Branco, Fábio Moura Pentecado, Clodomiro de Abreu e Cesel Himmelstein. Houve uma homenagem póstuma a Cândido Portinari, tendo sido exposta a tela "MESTIÇO", pertencente à Pinacoteca do Estado, mais um estudo para o painel "Norte, Sul e Centro do Brasil".

O conjunto de trabalhos gráficos e plásticos apresentados nas seções respectivas atingiu o número de 321 unidades. Quanto aos prêmios concedidos, veja-se o NOTICIÁRIO NACIONAL, desta revista.

RETROSPECTIVA DA GALERIA DA FOLHA PARA O PRÊMIO LEIRNER

Inaugurou-se a exposição retrospectiva da Galeria da Folha, para que o júri de premiação opinasse a respeito dos prêmios Leirner deste ano referentes a desenho, gravura, pintura e escultura. Publicamos em outro local a relação dos artistas laureados. Queremos agora enumerar os artistas que expuseram

no recinto da Alameda Barão de Limeira 425, durante o calendário artístico julho 1961-junho 1962: Aldo Bonadei, Anésia Pacheco Chaves da Silva Teles, Ann Kendall, Arcangelo Ianelli, Betty King, Carlos Garcia Arias, Carlos Sobrino, Darcy Pentecado, Décio Ferreira, Domenico Calabrone, Doroti Bastos, Ernani Mendes de Vasconcelos, Enio Angelo Bertoncini, Ernestina Karman, Fábio Barbosa, Francisco Biojone, Geraldo Décourt, Geraldo de Sousa, Gisela Eichbaum, Heinz Kuehn, Ione Saldanha, Ismênia Coaraci, José Cláudio da Silva, José Gamarra, Leopoldo Raimo, Lily Hwa, Luigi Zanotto, Maria Cecília Manuel-Gismondi, Maria de Lourdes Sanchez, Maria Helena Andrés, Mário Silésio, Nelly Frade, Odetto Guersoni, Pietro Nerici, Raul Pôrto e Regina Silveira.

I BIENAL AMERICANA DE ARTE

Já divulgamos no número 67 desta revista a criação da Bienal de Arte Americana, em Córdoba, promoção das Empresas Kaiser da Argentina.

Acabamos de saber agora os primeiros resultados da premiação, cujo discernimento esteve a cargo do seguinte júri internacional: Herbert Read, José Gomes Siere, Rafael Squirru, Augusto Rodrigues, Luís Garcia Pardo e Antônio Romero.

O grande prêmio Bienal Americana foi outorgado a Raquel Forner. O primeiro prêmio, a Manabu Mabe. O segundo, a Ernesto Barreda; o terceiro, a

José Cláudio da Silva, "Apocalipse IV". O artista tirou, pela segunda vez, o Prêmio Leirner, de Desenho.



HABITAT

CHAPAS ONDULADAS Eternit

qualidade presente
nos grandes empreendimentos!

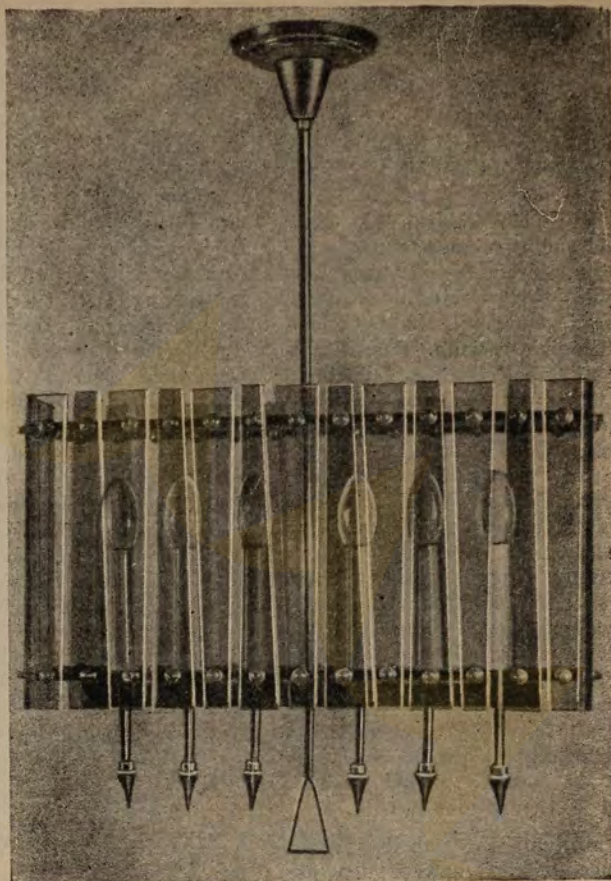
Construções modernas, arrojadas, funcionais evidenciam o progresso, os grandes empreendimentos. Nelas, o revestimento de paredes e coberturas são confiados à ETERNIT. Nenhum outro material oferece tantas vantagens como ETERNIT. Os materiais ETERNIT, de durabilidade ilimitada, resultam de 62 anos de experiência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

ETERNIT DO BRASIL CIMENTO AMIANTO S. A.

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

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, Hotéis e qualquer tipo sôbre desenho.



V. RIBEIRO LTDA.

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

R. CONS. FURTADO, 1123 (Aclimação) - TELS.: 34-8597 - 37-4682 - S.P.

José Gamarra; o quarto, a Rômulo Maccio. O quinto, a Antonio Seguí. O prêmio de aquisição Museu Emilio Garaffa coube a Danilo di Prete. Recebemos, aliás, o Boletim da Bienal Americana de Arte, informando sôbre os artistas participantes. São eles: do Uruguai: Juan Ventayol, Manoel Spinola, Américo Spósito, Oscar Garcia Reino, Vicente Martín, Raul Pavlotzky, Washington Barcala, Amalia Nieto, Jorge Páez, Hilda López, Nelson Ramos e José Gamarra. Da Argentina: Luis Seone, Leónidas Gambartes, Juan del Prete, Leopoldo Presas, Raquel Forner, Héctor Basaldúa, Fernandez Muro, Ernesto Farina, Roberto Viola, Antonio Seguí, Rômulo Maccio e Clorindo Testa. Do Brasil: Emiliano Di Cavalcanti, Milton Dacosta, Maria Leontina, Alfredo Volpi, Antônio Bandeira, Ivã Serpa, Djanira da Mota e Silva, Danilo di Prete, Iberê Camargo, Cândido Portinari, Alfredo da Veiga Guignard, Manabu Mabe; como suplentes: Flávio Tanaka, Iolanda Mohalyi, Glau-

co Rodrigues, Hércules Barsotti e Flávio de Carvalho.

Temos em mãos números de jornais, como *Di Press*, *Correo de la Tarde*, *El Reporter*, *Corrieri degli Italiani*, *El Mercurio*, *El Plata*, *Argentinisches Tageblatt*, *Intransigente*, *El Cronista Comercial*, *Los Principios*, *La Prensa*, *La Razon*, *La Voz del Interior*, *El Mundo*, *El Liberal*, *Los Andes*, *Noticias*, *El Diario Israelita*, *El Litoral*, *La Capital*, *Le Cuotidien*, *El Debate*, *El Mundo*, *Buenos Aires Herald*, *Democracia*, *La Nacion*, *El Economista*, *El Diario Sirio-Libanês*, etc., todos com referências, apreciações e informes sôbre aquêle certame que se está realizando agora no Museu Provincial de Belas Artes Emilio Garaffa, de Cordoba.

Como fizemos parte do júri selecionador de artistas brasileiros, folgamos em ver que Manabu Mabe e Danilo di Prete foram premiados. Aliás, a respeito da seleção brasileira, escreveu Ernesto Ramallo detendo-se mais em Di Cavalcanti e Manabu Mabe.

CARTAZES PARA A I BIENAL AMERICANA DE ARTE

Foi organizado um concurso de cartazes para divulgação da I Bienal Americana de Arte, tendo concorrido artistas plásticos e publicitários radicados na Argentina. O júri, integrado por Luís Varela e Pedro Pont Vergés, concedeu o 1.º prêmio a Armando Páez Torres, de Buenos Aires; 2.º prêmio, a Miguel A. de Lorenzi, de Córdoba; o 3.º prêmio, a José De Monte, também de Córdoba; e menções especiais a Agustin Guggia (de Córdoba) e Neslé Omat Soulé (de Buenos Aires).

MOSTRAS NORTE-AMERICANAS

I — A gravura norte-americana moderna está sendo intensivamente divulgada agora entre nós, devido a duas excelentes exposições quase simultâneas. Uma, no Museu de Arte de São Paulo. Outra, no Museu de Arte Moderna. O primeiro lote pertence ao acervo constantemente em crescimento da Coleção Pennell na Biblioteca do

Congresso de Washington. O segundo lote resulta duma seleção para efeitos itinerantes, escolha essa realizada por William C. Seitz, conservador adjunto do Museu de Arte Moderna de Nova York, sob a supervisão crítica de Dore Ashton.

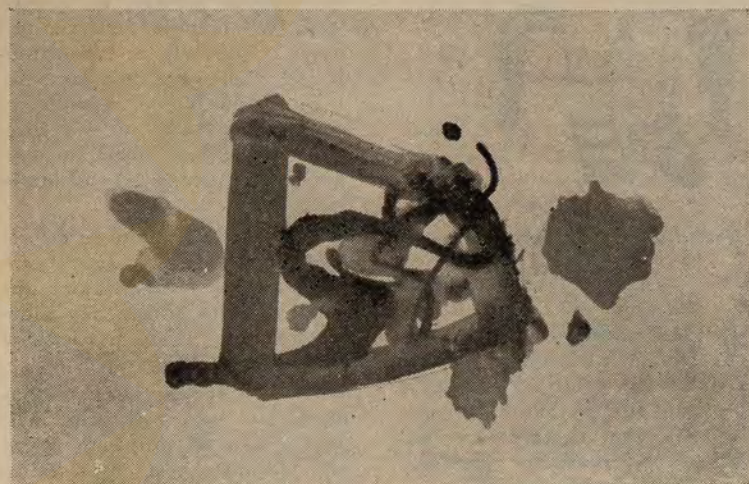
O conjunto enviado para o museu da rua 7 de Abril compreende apenas gravuras, num total de 40 unidades de outros tantos artistas. E o conjunto remetido para a entidade do Ibirapuera compreende, além de gravuras, também aquarelas, em 80 modalidades gráficas e plásticas de 28 artistas, alguns deles já famosos e, os demais, promissores.

Temos, portanto, o duplo e raro ensejo de observar nesse material exposto em dois recintos mais de 100 trabalhos; portanto, variações de técnicas e de inspirações.

Trata-se de xilogravuras, serigrafias, águas-fortes, águatintas, burís e litos, na série da coleção Pennell. E trata-se, na série da seleção do MAM de Nova York, tanto de gravuras como de aquarelas. Tudo na pauta abstrata, quase sempre. Ape-



Philip Guston, *Desenho abstrato*, 1953.



Helen Frankenthaler, *Desenho abstrato*.

nas alguns trabalhos de Irving Amen, Nathan Oliveira e Maurício Lasansky são (na coleção Pennell) figurativos. Mas em ambas as exposições deparamos com processos lineares, texturais, tachistas e informais.

II — Observemos agora dum modo genérico os trabalhos gráficos da coleção Pennell. Tanto vemos unidades da mais estrita ortodoxia gráfica, sombras e claros, meros contrastes e texturas, tudo típico da gravura anilar, como vemos unidades vanguardistas, quase híbridas, isto é, gráficas e plásticas ao mesmo tempo, querendo autonomia. Isto é, unidades que vão perdendo as leis de síntese linear, as leis de textura como arabesco, e já admitindo ingredientes de matéria e de cromatismo.

Há que distinguir nesse conjunto Pennell os figurativos Edward Giobbi, Werner Drewes, Ben Shahan, Maurício Lasansky, já conhecidos nossos da Bienal e do MAM local.

Interessante nesse conjunto é a proveniência dos artistas. Além dos estrangeiros, como os citados Ben Shahan e Maurício

Lasansky, aquele russo e este argentino, temos o alemão John Coleman, o austriaco Louis Keckenbleikner, o chinês Seong Moy, o canadense Frederick O'Hara, o húngaro Gabor Peterdi, os rumenos André Racz e Peter Takal. E há os norte-americanos que representam regiões e escolas as mais diferentes do país. E que representam, sobretudo, as tendências técnicas dos mais diversos centros universitários, como Harvard, Michigan, Baltimore, Indiana, etc.

III — Resta manifestarmos agora a nossa impressão sobre as gravuras e as aquarelas remetidas pelo MAM de Nova York para o seu homônimo de São Paulo.

Bastar-nos-ia transcrever a sucinta aula de Dore Ashton para transmitir-mos aos leitores a evolução sintática e o vocabulário visual mais recente e mais imediato da aquarela e da gravura que ora se faz nos Estados Unidos. O conjunto apresenta peças pós-impressionistas, expressionistas, cubistas, formais, geométricos, informais, tachistas, puristas e abstratas.



A qualidade é acima de mediana, pois há trabalhos dos mais reputados artistas de espectro internacional, como os mestres Mark Tobey, Jackson Pollock e Hans Hoffmann. Bem como de artistas em plena segurança, da categoria de Franz Kline, o mestre dos contrastes; da hegemonia de Arshile Gorki, o mestre do simbolismo gráfico. Mas bastaria que citássemos, como auge de ênfase, Willem De Kooning, o holandês radicado na América, refundidor revolucionário de processos.

O conjunto consta quase todos de tachistas como Jack Ywar-kov, Stephen Greene e Miram Schapiro. Há alguns texturais, da ordem de Fritz Glarner e Esteban Vicente. Há dadaístas quase surrealistas, da classe de Robert Rauschenberg. Riscadores ao acaso, de invenções formidáveis, como Philip Guston e o próprio De Kooning. O que nos apresenta Arshile Gorki, tem ainda certa reminiscência picassiana. Só a presença de trabalhos de Pollock, Tobey, De Kooning, Motherwell, Gorki, Hoffmann e Kline bastaria para dar a essas exposições fo-

ros de acontecimento artístico de pauta didática de alto interesse. O que confirma, aliás, seu sentido iterativo através do nosso continente.

GERDA BRENTANI

Até recentemente, o renome de Gerda Brentani decorria da aplicação pessoalíssima que ela dava ao desenho como croquis incisivo de sua observação analítica da vida e do tempo segundo uma dioptria caricatural. Suas sínteses lineares incluíam-se na pauta da série antiquíssima "De ridiculi habitus", desde a sátira de Belotti e Ghezzi até à clave grotesca e ao mesmo tempo cáustica de Forain, Gavarni e Caran D'Ache.

Agora, na exposição que realizou na Galeria São Luís, Gerda Brentani se serve de apólogos apenas como pretexto eventual e variado para fazer verdadeiras pesquisas e obter soluções no desenho moderno. Não se orienta para os "cartoons" beavorfísticos do "industrial design", do "lay out", do cartaz, etc. Continua a desenhar segundo a concepção de linha pe-

Companhia Industrial Politécnica

"C. I. P."

PAPÉIS HELIOGRÁFICOS E VEGETAIS

MAQUINAS HELIOGRÁFICAS



RUA DO BOSQUE, 859 — FONE: 52-2932

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

SÃO PAULO

riférica e de textura para inclusão e sensibilização dum assunto vivencial. Às vezes ainda se atém à fábula. Mas, como desenhista mesmo, já ultrapassou o período intencional dos efeitos diretos de expressão e comentário, estando agora conscientemente entregue a uma estruturação construtivista no e sobre o suporte. Tanto que, a tal respeito, sua técnica não raro colide com o arabesco em baixo ou alto relevo de Arnaldo Pedroso d'Horta, quer na empostação abstrata e decorativa, quer no retorno ao figurativo.

Mas no seu caso, a textura não é mera repleção de matéria para finalidades de perspectiva, volume e contraste. Trata-se, intrínseca e extrinsecamente, de ritmo em "gregas", ornatos e cercaduras, como entrelaçamentos periféricos, ou de moldura, ao assunto central. Portanto, dois processos: o de periferia acomodadora e o de inclusão essencial.

Resultam assim em seu desenho atual, dois aspectos novos de remate e de assunto. O aspecto preparatório acima já citado e o aspecto nuclear, do enredo aí incluso. Este enredo é variado, multiforme, desenvolvendo-se mais, contudo, em fixação de apólogos e fábulas do folclore pré-histórico nacio-

nal. Se antes ela fazia incursões pela história do mundo e das civilizações, agora se detém numa área geográfica tropical, às voltas com bichos. Isso, quer nas cercaduras, de inspiração vegetal, lembrando inflorescências em adorno simétrico, quer nos episódios à maneira dum Esopo ameríndio.

Aliás, gostamos de todas as fases gráficas da obra de Gerda Brentani. A rápida, incisiva, duma objetividade crítica, na linha bem peninsular de Carraci e Del Bianco, ao jeito quase do protodadaísmo satírico de Caronte, Dalsani e Cetto. E a paciente, quase em miniatura, em que a artista soergue a textura da mera função repletiva e espacial à participação complementar estética, através de aventuras trabeculares. E estamos certos de que a sua evolução não sacrifica episódios nem motivos tão de sua índole sterniana, tendo ganho mais possibilidades ainda como pesquisa e solução.

EURIDYCE BRESSANE

O caso da desenhista primitiva e auto-didata Euridyce deve ser analisado por dois ângulos: o da vocação gráfica e o do enredo vivencial retrospectivo. Aliás, ambos se acham interligados, como o som à concha.

Como linha periférica, de contorno e inclusão, o seu desenho é ingênuo, hirtó, mas tem capacidade sintática; como textura e como arabesco, também é rudimentar, conquanto rítmico, ondulante e sensível.



Desenho de Euridyce Bressane.

Ela aplica essa capacidade para arranjar uma caligrafia narrativa, de modo a evocar o passado. Daí eu haver dito que se trata dum desenho em função de epifenômenos passados, vistos retrospectivamente.

Na exposição que Euridyce Bressane realizou aqui em São Paulo, na Casa do Artista Plástico, o acervo trazido abarca dois lotes: um mais singelo, de figuras isoladas (crianças, etc.), e outro de cenas de interior arcaico ou de "out door" ainda doméstico (salas, quartos, varandas, terraços e jardins). O sentido arcaico expressa-se



Desenho de Euridyce Bressane.

na configuração voluntariamente fidedigna de trajés, penteados, ambiências, móveis, plantas, muros, gradis, janelas, criaturas de antanho, velhas, moças, casais, famílias, noivos, crianças tudo do tempo carioca ainda meio "art nouveau".

A própria falta de dexteridade dá sabor singular aos motivos conseguidos nessa evocação temporal e ambiental.

Sem dúvida, Euridyce traz uma contribuição pessoal, muito peculiar, ao desenho empírico habilitado por isso mesmo a reconstituir um tempo e um estilo de vida. Aliás, sua vocação artística não foi prematura nem precoce. Surgiu já em certa idade, ao tempo de avó. Trata-se assim, dum processo de saudade capaz de idealizar e reavivar o passado em atmosfera inefável. Ela sente necessidade, em sua relativa solidão, de reconstituir um mundo. Mas não estando capacitada a reconstituí-lo de maneira fisiográfica, resolve reconstituí-lo segundo os dons rudimentares do seu desenho, conseguindo assim, de modo inefável, uma reconstituição ideoplástica.

Aí é que está o interesse de sua arte primitiva. A do registro ideoplástico, numa criatura que tendo vocação gráfica não a desenvolveu de modo a chegar a um realismo fisiográfico.

Basta-lhe, porém, para as suas memórias, essa caligrafia incipiente. E a tal propósito a sua arte intimista tem um estilo, entre arcádico e romântico, de sabor muito de arrabalde carioca antes da Primeira Grande Guerra. O chalé de bairro. O jardim de rua de arrabalde. A casa familiar do tempo do mestre-de-obras. A paisagem ora da Tijuca ora da Gávea. O Rio do tempo do prefeito Passos, da "cidade nova", do "art nouveau".

Do jardim-horta-pomar. Da varanda com rede e cadeiras de palha. Das salas com móveis antigos, herdados. Das criaturas já mortas, que se transformaram em retratos em cima de credências. Dos canteiros de rosas e cravos, com frisos de alecrim, trevo e magerona. Dos caramanchões de madressilva e jasmineiros. Dos sofás das visitas. Das mesas com vasos de bibelots. Dos assoalhos com crianças e brinquedos. Dos corredores com o mistério das portas com bandeiras azuis e verdes. Das maçanetas das portas dando para capelas e alcovas. Desenho retrospectivo. De evocação. Que não podendo ser feito na clave de Proust, é realizado com a sinceridade dum caderno de memórias onde há flores murchas, receitas de doces e participações de enterros. A vida pretérita, mas de sempre.

IONE SALDANHA

Por estranho que possa parecer, os motivos de objetividade transfigurada da pintura de Ione Saldanha — óleos e guaches — me lembram paisagens urbanas, aglomerados de palácios e templos, uma espécie de quarteirão gótico ou medieval refletindo-se numa laguna.

Não por haver analogias arquitetônicas com Veneza, Ravena ou Bizâncio. Nada de reminiscências do mundo estritamente vertical de Pietro Orseolo, onde pasmaríamos como Ruskin ou Wagner, ou como Musset ou a Browning diante das "scherezades" de Rizzo e Palladio. Muito menos se trata dum mundo ortoestático de Scarpagnino pelas cornijas e bossagens, pelos frontões e portais.

Seria, talvez, uma cidade mística que volta com frequência à memória ideoplástica de Ione Saldanha; algo difuso e quase síntese de São Graal, ou da Cidade de Deus de Santo Agostinho. Mundo perdido, onde a criança não morou, por ser ambiente já destruído, já abandonado, como aquelas cidades vacilantes, fantásticas e sem demografia humana de Monsu Desiderio, da qual restam apenas muralhas, fachadas e anátemas difusos.

Não é em absoluto a série de fachadas domingueiras de Volpi. Nem é a série quase proletária das fachadas de De Pisis. Muito menos as cidades solitárias, espaciais, metafísicas de De Chirico. É, isso sim, a cidade paradigma de evocações românticas e angustiantes, a síntese perpendicular dum flanco do mundo da infância. Superfícies verticais brancas, empastadas de luminosidade de névoas. Refletindo-se não em lagunas mas no próprio reverbero duma atual situação-limite ignômica e lúdica.

Nos olhos, êsse "leit motiv" recebe de frente arrebois a Manet, retidos em quadriculados cromáticos. Nos guaches, tudo se aglomera sobre suportes previamente sensibilizados, como carinhos duma saudade obsessiva sobre a alvura da disponibilidade, como o destino em cima dum envelope.

ELY BUENO

Ely Bueno expôs na Galeria Ambiente 17 desenhos que, não obstante alguns títulos como "De Profundis Clamavi", "Expição", "Alquimia da Dor", nada têm de esotérico, quer na linha ocidental dos salmos, quer na linha oriental dos sutras. Trata-se de desenhos graficamente ligados ainda à imagística de Redon, por seu simbolismo de éco em labirintos.

Por sua vez a série denominada "A Vida Anterior" não prefigura avatares e jálacas em diferentes conjunturas temporais e espaciais; muito menos fixa eventuais histologias dessas transmigrações. Assim como a série intitulada "Alquimia da Dor" não registra estados de angústia subjetiva ou alterações patológicas dos órgãos. Portanto, não se trata de desenhos ambivalentes, que fixassem estados físicos e psíquicos.

Trata-se então de quê? Não enveredaremos para interpretações a Freud ou a Jung. Preferimos ligar a arte de Ely Bueno àquela surrealismo que, conforme a palavra diz, transpõe o real porém para mostrar uma realidade de mais além ou de mais profundo, exteriorizando em aberração visual reservas sedimentadas.

A artista não pretende fixar em imagens paroxísmos de angústia. Deseja, isso sim, externar realidades recônditas, e nesse sentido sua arte se aproxima da de Simon Hantai, da arte do grupo que expõe na Étoile Scellée, a imagística do bando de Charles Estienne.

Apenas os títulos são simbolistas, quando não esotéricos. Mas os assuntos são anatômicos, como cortes transversos de recessos corporais. São vísceras, são histologias, como as que "Medium" e "Arcanes" reproduziram quando criticaram no Salão de Outubro o surrealismo fisiológico. Pois se a fauna fantasmagórica de Marcelo Grassmann, por exemplo, é exógena, espacial, alada ou rastejante, os labirintos que Ely Bueno desenha são inclusos, estanques, como os fixados por Simon Hantai ou Wolfgang Paalen.

ROBERTO DE LAMONICA

Há nove anos que o gravador Roberto de Lamonica, destacando-se de grupos técnicos pro-



Roberto De Lamonica.

pensos a efeitos plásticos, vem realizando arte ortodoxa que cada vez se torna mais gráfica pela disciplina. Ainda agora, por exemplo, expôs na Galeria São Luís um conjunto cujas uni-



Planejamento e
execução completa
de catálogos · folhetos,
embalagens, rótulos,
criação de marcas.

lay-outs · desenhos
artes gráficas

erico samson
estúdio gráfico

tel. 61-5546



dades, conquanto mantenham sua independência de peças autônomas monumentais, se englobam sinêrgicamente num grande esquema linear e textural, quais caminhos da noite e do dia num mapa acidentadíssimo.

Dir-se-ia um daqueles "grandes panoramas" em preto e branco das "Paisagens Subterrâneas visitadas pela Lanterna" de Tai Ping. Algo que, estruturado sobre tela vertical e enrolado em redor dum bastão, serviria ao próprio artista para sustentáculo e rumo em itinerários de ascensão.

Pois a carreira artística de Roberto De Lamonica é deveras uma ascensão toda especial, como se com as mãos e os instrumentos se fôssem agarrando à bossagem duma torre, enquanto isso riscando em seus rebordos, platibandas e frisos helicoidais nesgas onde se fixar durante a escalada.

Pois não há gratuidade na tarefa de gravador de Roberto De Lamonica. Se houvesse, ele poria naquelas trabéculas e texturas encheimões de matéria e cromatismo, embelezaria superfícies, faria a prensa comprimir três, quatro vezes, lotes separados de efeitos. Quando a verdade é que o artista se cinge a construir um caminho, uma aderência, pelo processo aparente-



Roberto De Lamonica.

mente paradoxal da erosão e do desbragamento. Como os bichos do clã da salamandra que trabalham no fogo e nos ácidos, em atmosfera própria, propiciando-se lutas e vitórias.

As gravuras reunidas desse artista configuram um quadrante monumental como os portulanos antigos das geografias cada vez mais desvendadas.

ARCANGELO IANELLI

Este artista tirou vários prêmios nesta temporada de exposições coletivas. Outorgaram-lhe lauréis na Galeria da Fôlha e nos salões do Rio e de São Paulo. Conquanto se mantendo artesanalmente fiel a si mesmo, Arcangelo está mudando de temário e de cromatismo. Antes se sentia nêlo o marinista, dos grandes plasmas esverdeados e azulados, com movimentos e ritmos de ondas. Hoje há grandes magmas inertes, escuros, monocromáticos, de pintor de desertos, como é o caso analógico de William Scott. A verdade é que perdemos o nosso Constable abstrato, de personalidade aguda e sensível, porém ganhamos um pesquisador em evolução ascética, procurando despojar-se de verossimilhanças para atingir a antipintura moderna.

MARIA CECILIA MANUEL-GISMONDI

Observando os desenhos de Maria Cecilia Manuel-Gismondi, expostos na Galeria da Fôlha, concluímos que ela inscreve em sua arte determinada cosmogonia de espectro infantil e que, não sendo o País de Alice das aventuras fantásticas, é, todavia, um periplo de vigílias através de névoas.

Chamar desenhos àqueles empastamentos de nanquim está certo hoje em dia, porque a artista ao mesmo tempo sensibiliza o "canzon" ou o cartão "duplex" para obter granulação própria, ao invés de estandardizar o suporte. Assim, com esse elemento que não é plástico nem gráfico mas sim fluido, organiza sugestões de grutas, estradas, cidades, em halos concêntricos.

Já não se admite a antonomaquia do desenho apenas para a linha periférica, para a textura e para o arabesco, nem muito menos para a caligrafia apenas. Hoje o conceito é amplo, visto que áreas e massas, resultando de pastel de cera ou de nanquim, ou mesmo de giz, promanam de ingredientes até agora tidos como específicos para o desenho.

E o material para o desenho não se restringe mais aos contidos em estojos, os próprios lápis modernos sendo bastões gordurosos de substâncias cromáticas. Agora há matéria inclusa, imediata no desenho, coisa que antes só se conseguia com o esfuminho.

Como Maria Cecilia subordina sua cosmogonia noturna aos efeitos da vigília, a sua arte, dentro de suas possibilidades atuais, de caráter ingenuístico, não pode ser rubricada como surrealismo, por mais que nela parem influxos do automatismo inconsciente. Cabe-lhe, melhor, a classificação estatística de onirismo.

É através de efeitos de preto e branco, portanto de treva e luz em hipótese, que aqueles cenários empastados de sortilégios lhe sugerem, através de sudelícios, planos tensos e modulados de reminiscências infantis. Não reminiscências pormenorizadas em episódios e enredos, como nos desenhos de Euridyce Bressane ou nos desenhos das gaiolas e do menino de bicicleta de Darcy Penteado; porém reminiscências dos mistérios da inércia e da evasão, da hipótese lírica e da formulação em hiatos de pesadelo.

GERTRUDIS CHALE

Houve, recentemente na Galeria Bonino, do Rio, uma exposição da austríaca Gertrudis Chale que andou por Munique, Basiléia, Genebra, Paris, as Baleares, Madri, Barcelona, Roma, Florença e Buenos Aires. Já expôs em tempos aqui em São Paulo. Tem ganho diversos prêmios, era uma artista objetiva, dum figurativismo expressionista sintético.

Telas como *Lago Titicaca*, *Índias de Tacabuco*, *Mulheres de Otavalo*, *Barrancas de Córdoba*, *A Fiandeira*, implicam numa arte telúrica, menos de cavalete do que de painel. Pintora da geografia do nosso continente, Gertrudis Chale foi um esteio da arte figurativa, como Di Cavalcanti ou Clóvis Graciano.

Não fez a objetividade metropolitana, cosmopolita. Sua arte é de teor majestoso, tendo como cosmorama desertos e planaltos, efigies pré-colombianas. Esta exposição póstuma é uma homenagem à artista da América do Sul. Não foi por disponibilidade de noticiário em "faits divers" que ela morreu sobre os Andes, num desastre de aviação. Morreu no seu habitat.

DI CAVALCANTI

Quando, há cerca de ano e meio, Di Cavalcanti expôs na Petite Galerie do Rio e, logo depois, na Galeria São Luis, de São Paulo, ao regressar do México, se teve a impressão de que ali nas "cimaíses" pendiam as telas restantes daquela excursão, felizardos mexicanos tendo ficado com o melhor.

Agora, ao expor na Petite Galerie de São Paulo, ele dá pro-

TRABALHOS FINOS PARA PROPAGANDA FOLHETOS - PROSPECTOS

SECÇÃO ESPECIALIZADA EM

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

Tipografia
GLORIA S. A.

RUA ALMEIDA TORRES, 119

TELEFONE 31-0278

SÃO PAULO

va quantitativa e qualitativa de haver trabalhado de modo intensivo; pois o acervo apresentado é dos mais ricos e opulentos de quantas exposições ele já fez pelo mundo.

Permanecendo fiel ao realismo mágico, só de vez em quando o exacerbando num proto-expressionismo cromático, Di Cavalcanti reinstaura os seus inconfundíveis temários cariocas de

carnaval, vida noturna, janelas, balcões, sofás, varandas, ilhas, portais, mulatas. Uma farta demografia de figuras nédias, morenas, negras, cafusas, louras, constituindo uma galeria tropical de vivência ensolarada. Às vezes, sua empostação se abeira do cubismo e do purismo, em vinculação com o mural e o painel. Arte de testemunho da vida e não das tarefas, como

Emiliano Di Cavalcanti, "Pescadores".



em Portinari. Nada de profissões de lutas, de "engagement" dialético. Vida dionisiaca, instintiva, epopéia da saúde, das raças. Di Cavalcanti, ainda em vida, já é um pintor clássico da sua terra e da sua gente.

...s a Villon e sugestões ecológicas a Portinari, têm expressão própria, tanto técnica quanto vivencial. Já conhecíamos algumas de suas telas da série "As Monjas".

Ora, sucede que vem de inau-

drop in, to see this new Gallery and my collection of Nuns... Figurativo consciente, não por obstinação acadêmica, mas por instinto analógico, Grover Chapman está abandonando o mural, pelo que há nêles de padronização tão forçada quanto o "industrial design". Deseja fazer realismo mágico.

ISOLDA

Este nome Isolda tem tamanha imantação poética e, portanto artística, que quem o recebeu na pia batismal se sente (ao chegar à idade da razão) usufruidora de heranças líricas que transformaram a Távola Redonda em tórana para avatares.

Talvez por isso Isolda Ovale Fonseca Chapman, sobrinha de Jaime Ovale, recentemente pintou, entre outras coisas, uma tela cujo temário maciço é uma mesa. O crítico eventual veria nessa mesa analogias cromáticas, geométricas e até mesmo domésticas com aquela mesa de toalha quadriculada de Bonnard. Idêntica fatura de suave inércia; idêntica simultaneidade de losangos coloridos; idêntica sugestão de ceia, como num poema de Camilo Pessanha; idêntica placidez de hora, como centro eletrônico de recinto esotérico.

Todavia, eu alcancei diferente sentido naquele motivo pós-impressionista: outorguei àquela mesa uma transfiguração atual da antiga Távola Redonda, já que a pintora Isolda por certo se sentirá às vezes sucessora em atual jática da primeira Isolda; e, portanto, responsável por um comportamento artístico e vivencial consentâneo com aquela herança.

Recentemente, Isolda expôs algumas telas na Galeria GEAD, do Rio. Percorri sua exposição com um vago mas irreprimível senso de exegese subjetiva. De fato, não pretendo ver a evolução da recente aluna dos estúdios Corcoran de Washington; da sensível aluna dos postulados artesanais da Art Student League; da jamais anônima frequentadora da Academia de Florença; da compreensível leitora dos metaplasmas tônicos de Cummings. O que pretendo é surpreender no suporte, na composição, nas metonímias formais e cromáticas, nos enredos simbolistas e fenomenológicos os juroos artísticos daquela herança. E então descubro e admiro em telas como "Bach", certa fatura entre o cubismo picassiano de "Ma Joie" e o dadaísmo de Schwitters.

Pois há a mesa do ciclo medieval, mesa que Isolda transfor-



Grover Chapman, "Flôres".

GROVER CHAPMAN

O pintor ianque Grover Chapman está radicado "ab aeternum" no Brasil. Tão radicado que ampliou na nossa arte figurativa setores até então adstritos a Clóvis Graciano e Djaniira. Sua inspiração advém do nosso folclore. Não há muito tempo expunha na Galeria Macunaíma diversos murais e telas. E seu sentido beavorístico o tem feito trabalhar de modo intensivo, e hoje há trabalhos seus disseminados pela área carioca, inclusive em Olaria, numa agência do Banco de Crédito Territorial.

O antigo mas ainda jovem ex-aluno da Art Student League, em Nova York, já com estágio em Florença, sabe tôdas as fórmulas clássicas e modernas do mural; e aqui no Brasil se documentou para variar de casuística, impregnando a sua arte figurativa e episódica de sentidos múltiplos. Assim, seus murais, com traspasses lumino-

gurar-se agora em Copacabana, na rua Leopoldo Miguez, esquina de Bolívar, uma nova galeria. Não num rés de chão, nem numa sobreloja de portas basculantes; mas num sobrado velho, tipicamente "art nouveau", do tempo dos mestres-de-obras. Um dos poucos sobrados que ainda restam entre o mar e o morro, entre a areia e as favelas. Chama-se por isso, com a humildade das constâncias conscientes típicas dos remanescentes lutadores, "SOBRADINHO" mesmo. O acesso se faz por íngreme escada, a sala é pequena, mas há o recurso dos corredores.

Ai Grover Chapman, marido da pintora Isolda, está expondo. Ele já fala português, tem filhas brasileiras, mas ao convidar na praia ensolarada ou na sombra das calçadas sob os arranha-céus os amigos, ainda usa o inglês de Greenwich Village:

--- In case you come to Leopoldo Miguez Street, please,



Isolda Ovale Fonseca, "Madona".

ma em teclado de cravo ou piano por onde ressoam, não em forma acústica porém em fluídos plásticos, os acordes das Fugas. No caso presente de Isolda, serão fugas em evasão retrospectiva e jamais prospectiva. Um retorno às Madres, aos recessos rilquianos das Elegias.

MARIA LEONTINA

Quando em 49 e 50 conhecemos a protopintura de Maria Leontina, seu elenco figurativo nos pareceu, tanto em sua residência como na Galeria Domus, uma cosmogonia a Soutine quanto às criaturas humanas, e a Tamayo quanto aos bichos fantásticos.

Depois a artista estagiou em recintos de arte purista a Ozenfant, dando-nos telas de profundidade com interseções luminosas a Villon de salas, naturezas-mortas, mesas e janelas. Um mundo ora mosárabe, ora gótico.

A terceira fase, de disciplina em laboratório, a aproximou de Malevitch e de Sophie Taeuber Arp. Jogos e brinquedos com joias de cristal, de fundo balouçante a Picabia, com fibrilações de "boogie-woogie" mondrianesco, e com trigonometria microscópica a Idoux e Lenormand.

Agora, na Petite Galerie de São Paulo, a artista faz uma retrospectiva, não incluindo a sua protopintura expressionista mas, em compensação apresentando uma série nova, amorfa voluntariamente, de pastéis.

Nêles nos deteremos, como fase mais sensível e de libertação. Se ela largou de vez o fauvismo bárbaro de Soutine e o fauvismo intelectual de Stael; isto é, as cores difusas e as cores absolutas, o fez para reinstalar o pastel no seu antigo apogeu do tempo de Thiele, Heid, La Tour, Greuze e Rosalba.

Já tive ensejo de louvar os culturanistas do pastel entre nós, Flexor e Helena Segy. Evidentemente, o pastel de hoje em dia não é a mesma arte dos tempos de Tiesener, Steuben e La Gandara. Nem mesmo das experiências de Helena Chase e Champney.

Maria Leontina confere ao pastel suas prerrogativas de arrebol, ora fazendo-o convergir em miniatura, ora fazendo-o expandir-se em majestade. Sabe valer-se das nuances clássicas do pastel, o branco de Troyes, o cré de Espanha, o vermelhão da Holanda, o índigo da Prússia, o ocre de Nápoles, a laca de Esmirna, o esmalte da Úmbria para, fugindo das cores absolutas, obter escalas tonais e cambiantes com efeito inclusive de



Maria Leontina.

matéria. Ante o que expôs recentemente, Maria Leontina bem merece, já que a enfileirei ao lado de tantas artistas de sua predileção, o título de tataraneta de La Tour.

de Arnaldo Pedroso d'Horta, Fernando Lemos e Marcelo Grassmann. Depois viajou para a Europa, no gozo dum prêmio, e percorreu a Itália e a França, onde o encontramos. Da Europa se recolheu a Pernambuco. Os desenhos que mereceram agora o Prêmio Leirner (lauréa que aliás êle já ganhou há alguns anos) nada têm, mais, do teor linear e surrealista da série "O Apocalipse". Deixou de ser figurativo e faz texturas, trabéculas e aventura da linha, num crivo de labirintos que sugerem, às vêzes, gravura.

MAIS UMA GALERIA

Ainda recentemente se abria mais uma grande sala de exposições em São Paulo, a sucursal aqui da Petite Galerie de Ipanema no Rio. Depois foi inaugurada a Galeria Cromoi. Agora o artista José Brasilense abriu em pleno bairro do Bexiga, à rua 13 de maio n.º 29, uma galeria que tem o seu nome, BRASILENSE, e onde êle próprio apresentou desenhos, guaches e óleos, mostrando assim uma vocação ambivalente para artes plásticas e gráficas.



Desenho de Darcy Penteado, que viajou para os Estados Unidos e a Europa.

Noticiário Estrangeiro e Nacional

ANDRÉ LHOTE

HABITAT rende homenagem à memória de André Lhote, recentemente falecido em Paris. Foi professor de muitos artistas brasileiros e aqui esteve há nove anos. Nascido em Bordéus em 1885, formou-se com Bissière e Ozenfant um dos grandes estetas da era cubista. Além de

André Lhote, que acaba de falecer.

pintor, foi excelente escritor e crítico, sabendo julgar com objetividade a arte do seu tempo. Sua admiração pelo classicismo dos Antigos, lhe inspirou a idéia duma geometrização decidida da forma, mas em projeção segundo Braque e Picasso. Foi, junto com Delaunay, Gleizes, Villon e La Fresnaye, um dos protagonistas da volta do cubismo à cor, um dos chefes do movimento Seção de Ouro, grupo que expôs em 1912 na Galeria LaBoetie.

JOSÉ CLÁUDIO

Êste artista pernambucano acaba de tirar o Prêmio Leirner de Desenho dêste ano. E isso exatamente quando parecia que êle, lá no Recife, estava enveredando para pesquisas inteiramente plásticas, com sua exposição chamada "Polimaterialismo". O artista rompia revolucionariamente com a pintura de cavalete no que respeita ao suporte, à matéria e à moldura, conforme se viu nos trabalhos "Repentes" e "Juvenil e o Dragão". Há anos José Cláudio apareceu em São Paulo, agarrado a um berimbau, e acabou participando da IV Bienal, com desenhos onde havia ainda fortes influxos

DARCY PENTEADO

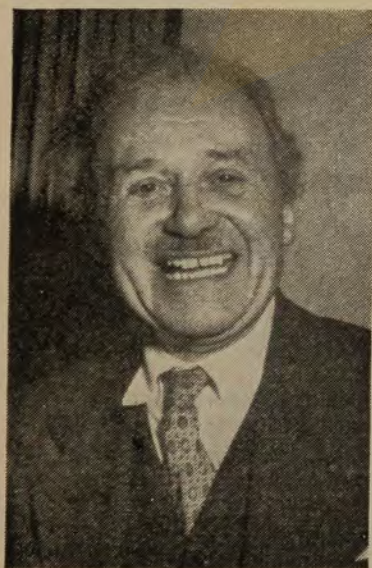
Êste desenhista, que em poucos anos de exercício linear e plástico passou do realismo romântico de Ingres para a série ainda poética porém sobretudo simbolista das gaiolas vazias e das crianças de bicicleta, seguiu para os Estados Unidos, a serviço de sua especialidade que é o "industrial design". Tão logo regresse ao Brasil, seguirá para a França, onde ainda recentemente participou da Bienal de Paris.

GALERIA EM SANTOS

Inaugurou-se em Santos, no edifício Piratininga, à avenida Presidente Wilson, 68, a galeria de Arte Saint Amour, apresentando trabalhos da pintora Heloísa Freire de Carvalho que pouco antes expusera em São Paulo na Casa do Artista Plástico.

CONCURSO PARA PROJETOS DE UTILIDADES DOMÉSTICAS

A direção da UD e a Feira Nacional de Utilidades Domésticas



deliberaram promover um concurso de desenho industrial destinado à pesquisa de soluções próprias naquele ramo de atividade, incentivando assim a formação e o aperfeiçoamento de desenhistas especializados. Haverá um prêmio, que se chamará **Láurea Roberto Simonsen**. A propósito, aquelas entidades esclarecem os itens abaixo os seus altos intentos:

Boa Forma em Utilidades da Prêmio

Difundir nos meios industriais que a boa forma, aliada à boa técnica, é fator de vendas; conclamar todos os técnicos, desenhistas e estetas a colaborarem para a formação de uma nova mentalidade em face das urgentes necessidades de um "industrial design" genuinamente nacional; eis os principais objetivos do "Prêmio Simonsen", lançado recentemente durante a Feira Nacional de Utilidades Domésticas, pelos promotores da exposição. O prêmio, representado por uma bolsa de viagem de estudo ao exterior ou uma bolsa em dinheiro no valor de 100 mil cruzeiros, será atribuído anualmente ao melhor trabalho apresentado ao Concurso para Projetos de Utilidades Domésticas.

Julgamento e Direitos Autorais

Os trabalhos serão julgados sob os aspectos humano (utilidade), venda (forma e aspecto) e produção (processos e construção) por um júri de cinco membros, nacionais e estrangeiros, de notória competência, que atribuirá, além do Prêmio "Roberto Simonsen" ao melhor, certificados de "boa forma" a todos os trabalhos que o merecerem. Os vencedores, ainda, terão seus direitos autorais protegidos na forma da lei.

Os concorrentes poderão apresentar número ilimitado de projetos, que deverão ser traçados em nanquim preto sobre papel de 50x70 cm, acompanhados de perspectivas e seções, "layout" e, possivelmente, de um protótipo.

Organização

O concurso é uma promoção de Alcântara Machado Comércio e Empreendimentos Ltda., no âmbito da Feira Nacional de Utilidades Domésticas, com o patrocínio da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo e do Instituto de Pesquisas Tecnológicas da Universidade de

São Paulo. A direção está enolológicas da Universidade de cima, assessorado pelos professores P. M. Bardi, Diretor do Museu de Arte de São Paulo, eng. Sérgio Penna Kehl, da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, e pelo crítico de arte Marc Berkowitz.

Inscrições

Abertas até 28 de fevereiro de 1963 aos arquitetos, artistas, artífices, decoradores de interiores e quaisquer outros interessados, as inscrições poderão ser feitas junto à Secretaria Executiva da Comissão Organizadora (Praça da República n. 473 — 4.º andar — sala 42 — São Paulo), onde serão fornecidos maiores esclarecimentos.

DOAÇÃO DUMA TELA DE DIEGO RIVERA

O Presidente do México doou ao Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro) a tela **A PONTE**, da autoria de Diego Rivera. Foi o que comunicou àquela entidade o chefe do Departamento Cultural e de Informações do Ministério do Exterior, Lauro Escorel.

GUIA E CATÁLOGO DO MNBA

Vai ser editado em Portugal, sob os auspícios da Embaixada Brasileira, um livro profusamente ilustrado sobre o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, que servirá de guia e catálogo das obras do seu acervo.

REABERTA A GALERIA DA "K. L. M."

Foi reaberta a pequena galeria de Arte que a "K. L. M." instalou em seus escritórios à avenida São Luís, n.º 120, nesta capital. Os trabalhos de Fábio Magalhães são apresentados por Sérgio Milliet.

RETROSPECTIVA DE VALDEMAR DA COSTA

Realizou-se em Lisboa uma exposição retrospectiva de Valdemar da Costa, constando de 51 óleos. Como se sabe esse brasileiro, nascido em 1904 em Belém do Pará, foi aos seis anos de idade para Lisboa, com a família, lá tendo cursado a Escola Superior de Belas Artes. Em 1931 expôs em Paris e veio nesse mesmo ano fixar residência no Brasil. Teve vários alunos e discípulos brasileiros, aqui em São Paulo, regressando para a Europa em 1956.



Valdemar da Costa, Auto-retrato, 1944.

XXXI BIENAL DE VENEZA

Inaugurou-se a 16 de junho a XXXI Bienal de Arte de Veneza, prêmio internacional que desfruta de grande prestígio. O Brasil compareceu com alguns trabalhos de poucos artistas, mas ainda assim Isabel Pons e Gilvan Samico receberam prêmios de excelente categoria. Ela teve o Prêmio Fiat, no valor de ... 200.000 libras; e ele um prêmio de arte litúrgica, no valor de 250.000 libras.

O prêmio de desenho para artista estrangeiro foi concedido ao argentino Antônio Berni. O terceiro prêmio de escultura coube ao suíço Albert Schilling. Os dois Prêmios da UNESCO foram outorgados ao pintor dinamarquês Carl Hennin Pedersen e ao pintor canadense John Riopelle. Já os grandes prêmios para artistas estrangeiros couberam ao francês Alfred Manessier e ao suíço Albert Giacometti. Aquê- le, pintor; êste, escultor. O prêmio de escultura conferido pela Fundação David E. Bright, de Los Angeles, foi outorgado ao inglês Hubert Dalwood. Os prêmios menores dessa mesma entidade foram distribuídos entre o pintor japonês Kumi Sugai e o gravador francês Jacques Guillet. O prêmio da Editora Einaudi, para pintura, foi outorgado ao inglês Ceri Richards. O segundo prêmio de pintura coube ao alemão Emil Schmacher. O prêmio de pintura da Fundação Arthur Leiwa, de Nova York, foi concedido ao iugoslavo Janez Bernik. Quanto aos dois maiores prêmios para artistas italianos, foram repartidos entre os pintores Aldo Calò e Humberto Milani e os escultores Giuseppe Capogrossi e Enrico Morlotti.

RUBENS VALENTIM, PRÊMIO DE VIAGEM À EUROPA

O júri do Salão Nacional de Arte Moderna guarda ainda segredo a respeito dos diversos prêmios, laureas, medalhas e menções dêste ano. Sabe-se apenas, no entretanto, que o prêmio de viagem foi outorgado ao pintor concretista baiano Rubens Valentim, agora radicado no Rio e que recentemente expôs no Museu de Arte Moderna de São Paulo, já agora tendo como seu "marchand de tableau" a Petite Galerie, com exclusividade.



Rubens Valentim, Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, do último Salão Nacional de Arte Moderna.

PAVILHÃO BRASILEIRO NA BIENAL DE VENEZA

Conforme se sabe, o Brasil não dispõe de pavilhão próprio em Veneza para a Bienal. O contingente artístico brasileiro é apresentado sempre em uma ou duas salas cedidas por empréstimo. Em breve, porém, será resarcida essa falta. 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, a entrada devendo ser feita por uma ponte em rampa. Material a ser empregado: painéis modulados revestidos de fórmica. Estrutura metálica. Apoios móveis sobre pilones de concreto. Telhas translúcidas, de plástico.

AGNALDO DOS SANTOS

Ainda em plena mocidade, com apenas 34 anos de idade, faleceu o escultor baiano Agnaldo dos Santos. Estava agora a tornar-se conhecido, com exposições no Rio e em São Paulo. Suas esculturas maciças e fechadas, geralmente em madeira, têm muito caráter, não obstante a técnica primitiva. Talvez isso até lhes confira expressão mais típica, dentro do teor característico afro-brasileiro.

CONTRATOS DE EXCLUSIVIDADE

A Galeria Barcinski firmou contrato de exclusividade com o escultor Bruno Giorgi, cuja próxima exposição será em agosto. Por sua vez a Petite Galeria firmou contrato com o pintor Guignard, na importância de 14 milhões de cruzeiros. O artista já recebeu um milhão, e está percebendo 300 mil cruzeiros por mês.

MUSEU DE ARTE BRASILEIRA

A Fundação Armando Álvares Penteado idealizou e está levando a cabo a formação e a manutenção dum museu de arte brasileira, do Barroco para cá. Sabemos agora que Simeão Leal está tratando junto à secretaria de Educação do Estado, da fundação dum museu de arte brasileira.

SERVULO ESMERALDO

Realizou-se em Fortaleza, no Ceará, na Imprensa Universitária, uma exposição de têmperas e afrescos de Servulo Esmeraldo, até agora mais conhecido como gravador, aliás excelente sobretudo após o estágio em Paris. O artista deverá expor ainda no Recife, em Salvador, no Rio e em São Paulo. Lembremo-nos que de certo modo devemos a ele o êxito da exposição através da Europa Central das gravuras populares nordestinas. Servulo Esmeraldo participará em setembro do certame gráfico-plástico da Galeria dos Jovens, em Paris.

III BIENAL DE GRAVURA

Realizar-se-á em outubro, em Tóquio, a III Exposição Internacional de Gravura, patrocinada simultaneamente pelo Museu Nacional de Arte Moderna daquela capital e pelo jornal "Komiuri Shimbun". Sabemos que participarão desse certame os gravadores brasileiros Lívio Abramo, João Luís Chaves e Maria Bonomi.

10 SÉCULOS DE JOALHERIA FRANCESA

Durante o mês de maio o Museu do Louvre apresentou na Galeria Apolo uma retrospectiva de jóias feitas em França durante dez séculos. Desde peças merovíngias e carolíngias até as unidades mais modernas. Como gravação, metais e pedras preciosas.

"BRASÍLIA — NASCIMENTO DUMA CIDADE"

Durante o congresso de museus que se realiza agora na Holanda (e cuja programação demos no número 67 de HABITAT) foi apresentado aos membros participantes a exposição "Brasília — Nascimento duma Cidade". Trata-se, aliás, de certame itinerante, que percorrerá diversas cidades européias.

A ARTE ACUSA A GUERRA

O Secretariado da UNESCO em Paris prepara uma exposição documental intitulada "A Arte acusa a Guerra". Entre outras coisas, haverá um conjunto de documentos fotográficos ilustrativos das destruições que os bombardeios causaram nos tesouros artísticos de Varsóvia, durante a II hecatombe mundial.

ALBRECHT DURER, ESCRITOR

Foi recentemente publicada na Alemanha, sob a direção do prof. Max Steck, de Munique, a obra escrita do pintor Albrecht Durer. Trata-se dum volume de quase trezentas páginas.

PINTORES TESTEMUNHAS DO SEU TEMPO

O prêmio dos Pintores Testemunhas do seu Tempo (geralmente figurativos dialéticos) foi atribuído este ano a MacAvoy, professor da Academia Jullian. A tela premiada representa uma vista do pôrto fluvial de Ruão, no Sena.

TAPEÇARIA MONUMENTAL

Foi ultimada em Felletin, na França, uma das maiores tapeçarias do mundo. Trata-se de monumental cortina medindo 22 metros de comprimento e 12 de altura. Destina-se à catedral de Coventry, na Inglaterra.

EXPOSIÇÃO ITALIANA EM MOSCOU

Foi apresentada na Sala do Museu de Artes Plásticas da capi-

tal soviética uma exposição de pintura italiana dos séculos XVII e XVIII. O conjunto, de 125 obras, compreende telas de Crespi, Lucca Giordano, Bernardo Strozzi, Guercino Tiepolo, Pittoni, Beloto e Caravaggio.

GRANDES RETROSPECTIVAS

Em Roma realiza-se uma exposição com o título de "3.500 anos de Arte Pré-Colombiana e Pós-Colombiana". Desde jóias pré-históricas, cerâmica, escultura, até trabalhos abstratos atuais. O Museu Wallraf-Richartz, de Colônia, está expondo o seu formidável acervo de gravuras de todas as fases gráficas da Europa. Idem, quanto a desenhos, inclusive de Da Vinci, Durer, Tintoretto e Sarto. Nas Antilhas Holandesas estão sendo apresentados (em Curaçao) conjuntos de pintura moderna de vanguarda internacional, com unidades de Malevitch, Kandinsky, Klee, Matisse, Picasso, Chagal, Rouault, Mondrian, Pollock, Appel, etc. Em Paris realizou-se recentemente, no Petit Palais, uma série de retrospectivas, tais como: Sete Mil Anos de Arte no Irão; Pintura Japonesa do século XVIII; no Louvre, houve uma retrospectiva de Corot; na Galeria Charpentier foi apresentada a mostra dos Fauvistas, com telas de Derain, Marquet, Matisse, Dufy, etc.

RETROSPECTIVA DE PANCETTI

Realizar-se-á em novembro, no Museu de Arte Moderna do Rio, sob os auspícios do Ministério da Marinha, uma retrospectiva de Pancetti, comemorando a Semana da Marinha. Os colecionadores que desejem colaborar para o levantamento estatístico da obra esparsa do grande pintor poderão comunicar-se com a secretaria do MAM e com o capitão-tenente Justo Guedes, do Ministério da Marinha. Telefones, respectivamente: 31-1871 e 27-2065.

CARTAZES RELIGIOSOS

O Ayuntamiento de Toledo abriu concurso de cartazes para as festas de Corpus Christi. Prêmio: 10.000 pesetas para correntes de qualquer parte, e outro prêmio, menor, para correntes de Toledo mesmo. Lembremo-nos ainda que também na Bienal de Veneza houve prêmios agora de arte litúrgica, um deles tendo sido até ganho pelo artista brasileiro Samico.

FRANCISCO ASOREY

Faleceu o escultor galego Francisco Asorey, cuja obra foi analisada, em cerimônia comemorativa, por Antonio Bonet Correa, Ramon Otero Tunez e Ramon Cabanillas.

CENTENÁRIO DE BERRUGUETE

Celebraram-se em Leão, na Espanha, atos comemorativos do centenário de Berruguete organizados pela Junta de Estados Castellanos e pela Dirección General de Belas Artes.

EXPOSIÇÃO DE DESENHO INDUSTRIAL

A fase que o Brasil atravessa em sua evolução industrial é a mais crítica e a que assume maior importância na história de nossa industrialização. É que já atravessou a produção manufatureira nacional o período de implantação dos processos mecânicos de fabricação, para ingressar num estágio em que a técnica de fabrico e o desenho dos produtos têm que ser plasmados pela nossa gente. Daí, o duplo esforço que se faz necessário presentemente, para tornar efetivamente nacionais os processos industriais de produção e entranhadamente brasileiros os produtos de nossas manufaturas: primeiro, o aprimoramento científico e técnico dos que trabalham no campo manufatureiro, em particular dos jovens que ingressam e ingressarão dentro em pouco nas atividades produtoras, a fim de que se possa atingir uma ciência e uma técnica nacionais de produção; e, segundo a elaboração, para os nossos produtos, de um desenho genuinamente brasileiro, de modo a dar caráter próprio aos artigos que produzimos. A primeira resolve-se pela pesquisa e pelo ensino científico, a segunda pelo congrassamento dos produtores e dos que trabalham no campo da cultura, a fim de imprimir aos nossos produtos uma forma que os caracterize como brasileiros.

A Fundação Armando Álvares Penteado e o Instituto de Arquitetos do Brasil, entidades visceralmente ligadas ao ensino, à difusão, à caracterização e desenvolvimento de nossa cultura, sentindo a importância do problema do desenho industrial de produção nacional, resolveram iniciar uma campanha, junto aos industriais, aos artistas e ao público para iniciarem um movimento de criação e produção de artigos, — em outras palavras, para a constituição de um desenho industrial caracteristicamente brasileiro.

Em todos os países, os produtos refletem os aspectos culturais de seu povo, particularmente as tendências estéticas que o gosto artístico, aliado aos usos e costumes compuseram. Estes aspectos culturais não sintetizam apenas a tradição, mas resumem também a etnologia e a ecologia dentro das quais o povo se formou.

O desenho dos produtos industriais fabricados no Brasil em sua grande maioria vêm de fora. Isto porque, de um lado, os nossos produtores preocupam-se, em virtude do rápido desenvolvimento industrial, antes com o reequipamento para atingir a expansão e a melhoria técnica requeridas pelo crescimento acelerado da produção manufatureira, do que com o aspecto do objeto a produzir, de outro lado, as indústrias estrangeiras que aqui se instalaram, trouxeram conjuntamente com os equipamentos, os desenhos dos produtos que iam produzir em nosso país. O resultado dessa dupla atitude não contribuiu para o desabrochamento do desenho industrial brasileiro. Por esse motivo, o desenho de nossos produtos industrializados seguem os aspectos culturais dos países de onde promanam. Esse divórcio não é aconselhável, nem em termos de cultura, nem em termos econômicos.

Não é aconselhável em termos de cultura, em primeiro lugar, porque desvirtua a própria orientação estética do país. Em segundo lugar, porque, se a indústria pode promover cultura, o desenvolvimento da cultura, por seu turno, contribui para a afirmação e o progresso da indústria. No campo do desenho industrial, a nossa indústria não promoveu e nem se utilizou da cultura brasileira. Falta-nos assim aquela experiência coletiva, que em outros países transformou um gosto nacional em produtos industriais típicos de uma cultura. Daí, a escassa presença, entre nós, de bons desenhos industriais, se bem que existam testemunhos eloquentes do que podemos fazer neste campo.

Não é aconselhável, em termos econômicos, uma vez que na competição entre os produtos, as indústrias que orientarem o desenho de seus artigos segundo as tendências estéticas tipicamente brasileiras terão obtido um forte elemento de combate. É que, entre artigos similares, a diferenciação para atrair compradores não se faz apenas no preço, mas também, e sobretudo, na personalização do desenho segundo as tendências es-



Francisco Stockinger, "A sentinela".

téticas nacionais. E agora que a indústria brasileira se prepara para entrar nos mercados internacionais, essa personalização do desenho faz-se ainda mais necessária, para atrair pela originalidade e beleza os compradores estrangeiros.

Há a lembrar ainda o escoamento de divisas que o pagamento de "royalties" obriga. Esse escoamento diminuiria se estancaria caso os produtos nacionais fossem realizados segundo desenhos também nacionais. No Brasil, a caracterização dos produtos segundo tendências estéticas nacionais impõe-se ainda pelo vasto repositório formal, constituído por largo passado de importante criação artística, que se manifestou em todos os campos plásticos, desde o erudito ao popular, e por um presente muito rico de inventividade estética de alto mérito, cujo valor incontestável é

fartamente demonstrado pelo apreço internacional de que tem sido alvo. Por esse motivo, não é admissível que a produção industrial brasileira conserve-se alheia a esse vasto manancial de criações artísticas, passado e presente, erudito e popular.

Para que esse manancial cultural e artístico se reflita no campo industrial é necessário que exista e se desenvolva a profissão do desenhista industrial, elemento criador, conhecedor dos processos tecnológicos, profissional cujo papel é integrar forma função dos produtos industriais. É para a criação dessa nova atividade que todos devem dirigir os seus esforços.

A Fundação Armando Álvares Penteado e o Instituto de Arquitetos do Brasil entendem que o processo mais eficiente para criar o debate em torno do desenho genuinamente nacional, é promover uma exposição destinada a iniciar uma campanha de esclarecimento e de colocação do problema do desenho industrial junto aos produtores, aos artistas e ao público.

Para tal, a exposição terá como preâmbulo uma parte didática, em que as questões em torno do desenho industrial serão formuladas. O corpo central da exposição constituir-se-á da apresentação de produtos industriais de desenhos já brasileiros.

Para alcançar o objetivo a que se propõem, as duas instituições estão convencidas de que será necessário continuidade na campanha que ora encenam. Por esse motivo, acordam que as exposições do gênero que ora realizam devam ser periódicas, e desde já convocam os industriais, os artistas e o público a participar da iniciativa, contribuindo para maior alcance do empreendimento e conseqüente desenvolvimento de nossa cultura e de nossa produção.

"Comissão Coordenadora" que dirigirá e organizará os trabalhos da exposição, é constituída por: Bramante Buffoni, Carlos Millán, Cyro Max, Jorge Wilhelm, Júlio Roberto Katinsky e Roberto Pinto de Souza.

ALDO BONADEI, PRÊMIO DE VIAGEM

Já divulgamos que coube a Rubens Valentim o prêmio de viagem ao estrangeiro conferido pelo XI Salão Nacional de Arte Moderna. Queremos agora divulgar que idêntico prêmio de viagem ao estrangeiro foi outorgado pelo XI Salão Paulista de Arte Moderna ao pintor Aldo Bonadei. É o caso de exclamar-se: Já não era sem tempo!

"Artista dos mais sérios da sua geração, um precursor em pesquisas de matéria, Bonadei primeiro foi pintor figurativo de caráter pós-impressionista, com forte tendência para a paisagem. Quando tentou o abstrato não traiu sua vocação, porque transpôs formas, ritmos e sobretudo perspectivas e cromatismos para uma formulação expressionista adrede. Assim, a sua obra em geral é constituída agora por duas simetrias, a figurativa e a abstrata.

I SALÃO NACIONAL DE ARTE INFANTIL

O Salão Nacional de Arte Infantil promovido pela Galeria de Arte da Fôlha assumiu grandes proporções, obrigando o juri selecionador a reunir-se por diversas vezes. Foram as seguintes as crianças galardoadas com medalhas de ouro: Marcelo Nunes Bettoni; Marilena Rita; Frank Cocarelli Daiello, Carlos Americo Chagas Moraes, entre 4 e 6 anos. José Matias de Lima; Izildinha Aparecida Vidal; Paulo Roberto Lourenço Teles; Marinalva Nardi, entre 7 e 8 anos. Airtom Rodrigues; Dorival Caetano Formiga; Celso da Conceição Carvalho; Lil Beatriz, entre 9 e 12 anos. Isso, quanto a Desenho. As medalhas de ouro para pintura foram concedidas assim: Para crianças de 4 a 6 anos: Eliana Noble Partel; Sérgio de Góis Mascarenhas; Cristina Maria de Azevedo Menezes. Para crianças de 7 a 8 anos: Iara Bolsani; Encida Lankilevich; Mauro Roberto Barros. Para crianças de 9 a 12 anos: Edison Ferreira Magnaki; Paulo Peng Yen; Werner Barcelos.

ATRIBUIDOS OS PRÊMIOS DO XI SALÃO PAULISTA DE ARTE MODERNA

Foram atribuídos os Prêmios do XI Primeiro Salão Paulista de Arte Moderna, na seguinte ordem: Aldo Bonadei: Prêmio de Viagem ao Estrangeiro. Fukushima, 1.º prêmio Governador do Estado. Roberto De Lamônica, 2.º prêmio Governador do Estado. Renato De Stefano, prêmio de viagem ao País. Geraldo Mayer Jurgensen e Giuliano Vangi, 1.º e 2.º prêmios Governador do Estado para escultura. O 1.º prêmio de arquitetura foi outorgado a Samuel Szpigel. O 2.º prêmio foi repartido entre Maurício Nogueira Lima e Arnaldo Grostein. Tomie Ohtake recebeu a grande medalha de ouro de pintura. As pequenas medalhas de ouro foram atribuídas a Rubens Valentim e Arcangelo Ianelli. As

medalhas de prata foram concedidas a Geraldo Décourt, Domenico Lazzarini, Doroti Bastos, Gisela Eichbaum, Antônio Henrique do Amaral, Carmêlio Cruz, Lily Hwa, Raimundo Oliveira, Mário Zanini, Mira Schendel, Manuel Joaquim Martins, Izar do Amaral Berlinck, Pietro Nerici, Niobe Xandó e Ann Kendal. No setor de escultura, a pequena medalha de ouro foi concedida a Karoly Pichler, e a de artes decorativas coube a Norberto Nicola.

PRÊMIOS LEIRNER DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Reuniu-se o júri de premiação da Galeria da Fôlha, outorgando na seguinte ordem as laureas do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea do atual calendário artístico daquela entidade.

Pintura: 1.º prêmio: Arcangelo Iannelli. 2.º prêmio: Ismênia Coaraci. Aquisição: Lily Hwa. Desenho: 1.º prêmio: José Cláudio. 2.º prêmio: Gisela Eichbaum. Aquisição: Maria Cecília, Manuel Gismondi. Gravura: O primeiro prêmio foi concedido ex-aequo a Doroti Bastos e Odeto Guersoni. Não houve 2.º prêmio. Aquisição: Ann Kendall. Escultura: o júri não concedeu nem o primeiro nem o segundo prêmio. O único escultor concorrente ganhou um prêmio de aquisição.

INFORMES

O pintor Clóvis Graciano está fazendo as capas para os livros do romancista José Geraldo Vieira. Já fez, por enquanto, as dos romances *Terreno Baldio* e *A mulher que fugiu de Sodoma*.

O mesmo artista, que é capista das obras de Jorge Amado e Graciliano Ramos, está dando um curso sobre a arte do mural na Fundação Álvares Penteado.

Mário Donato e Alfredo Volpi são os novos diretores do Clubinho, aqui em São Paulo.

O artista Karl Gerstner está realizando palestras no Museu de Arte Moderna de São Paulo sobre os problemas da cor e da arte serial. Por sua vez Djalma de Vicenzi, que deu um curso sobre pintura e cerâmica em Belo Horizonte, dará aulas na capital paulista, onde já na Petite Galerie Pedro Manuel Gismondi vem realizando um curso de introdução à pintura moderna. O escultor Caciporé Tôrres leciona a sua especialidade na Fundação Armando Álvares Penteado.

João Fahrion, pintor gaúcho e professor de arte na Universidade do Rio Grande do Sul, está expondo no Rio, na Galeria Exclusividade.

Estêve aqui em São Paulo e atualmente se acha no Rio, o artista polonês Tadeusz Kuliewicz, que obteve o 1.º prêmio de desenho estrangeiro na VI Bienal. Aliás, o Museu de Arte Moderna do Rio abriu uma exposição sua. Outro artista polonês que se acha no Brasil é a escultora Alina Slesinska, que deverá expor em outubro na Galeria Relêvo, do Rio.

Realizou-se em Pôrto Alegre a Exposição-Feira de Arte Plásticas, com as seguintes seções: desenho, gravura, pintura, escultura, cerâmica e artes decorativas.

Realizou-se em maio o II Festival de Arte de Viçosa (Minas Gerais), que além de teatro e bailado, compreende também artes plásticas.

O Clube de Varginha realizou a sua IX Grande Exposição de Artes, que incluiu também fotografia e trabalhos manuais.

O artista Caribé (argentino radicado na Bahia) está desenhando cenários e trajes para o filme a respeito da Campanha de Canudos que será rodado brevemente. Oxalá o filme tenha o mesmo êxito que *O Pagador de Promessas*.

Escolinha de Artes do Brasil está realizando um curso intensivo de Arte de Educação para professores de todo o Brasil. Foram programados debates, palestras, aulas práticas e teóricas, projeções e exposições de arte infantil. Conta com a colaboração de Anísio Teixeira, José Roberto Teixeira Leite, Flávio Mota, Ferreira Gullar, Edson Mota, Nise da Silveira, Flávia de Aquino, Liddy Mignone, Edson Carneiro, Onofre Penteado e Abelardo Zaluar.

O Museu Nacional de Belas Artes inaugurou o "Ciclorama", aparelho de projeção de "slides" por processo eletrônico. O tema da estréia foi "A Mulher no Espelho de Grandes Pintores".

FLEXOR NO URUGUAI

Flexor expôs em Montevideu, nos salões da Comissão Nacional de Belas Artes, cujo presidente é o arquiteto Rodolfo Vigouroux. Foi apresentado por Jorge Páez Vilaró, e fez duas conferências: "Cubismo, crepúsculo dos símbolos" e "Pintura abstrata, linguagem do homem contemporâneo". Apresentou 29 óleos e 21 aquarelas. Principalmente da sua atual fase. Já tratamos aqui por diversas vezes da pintura de Flexor. Queremos apenas divulgar seu êxito no



Aspecto da exposição de Flexor, em Montevideu.

Uruguai, país onde, mercê da atividade do Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro, sob a direção do prof. Walter Wey, já se realizaram em poucos anos mais de cinquenta exposições individuais e coletivas de arte brasileira.

VICENTE FORTE

Este pintor argentino, de vigorosa técnica pós-cubista, que já expôs no Brasil recentemente, apresentou em Washington, na Pan American Union, 20 óleos que mereceram da crítica destacada análise.

WILLIAM CONGDON

Uma das exposições de maior êxito em Nova York, foi a dos óleos de William Congdon, na Betty Parsons Gallery. Pintor de tendência mística expressionista.

EXPOSIÇÕES RECENTES EM SÃO PAULO

Mário Toral, na Galeria Vila Rica, apresentando gravuras. Mário Zanini na Casa do Artista Plástico, apresentando uma retrospectiva de desenho e pintura. Rita Rosenmayer, na Galeria Ambiente, expondo desenhos. Spacal, na Galeria Sisti-na, apresentando gravuras. Glauco Rodrigues, Maria Leontina e Di Cavalcanti na Petite Galerie de São Paulo, com retrospectivas. Shigeo Nishimura, na Associação Cristã de Moços: pintura. Ely Bueno, na Galeria Ambiente: desenhos. Geraldo Décourt e Fukushima, na Galeria Astréia: pintura. Sheila Brannigan, na Galeria São Luís: pintura. Osvaldo de Andrade Filho e Euridyce, na Casa do Artista Plástico: desenhos. Lothar Charoux em Campinas, na Galeria Aremar, apresentando desenho. Vescovi, na Galeria Cromoi: óleos. Petit, na Gale-

ria Vila Rica: óleos. Gerda Brentani na Galeria São Luís: desenhos. Barrientos, Domenico Lazzarini e Heloísa Freire de Carvalho, na Galeria Astréia: pintura. Darcy Penteado, José Cláudio da Silva, Maria de Lourdes Sanchez e Arcangelo Iannelli, apresentando os dois primeiros desenhos e os dois últimos pintura. Francisco Stockinger, na Galeria São Luís: esculturas.

EXPOSIÇÕES RECENTES NO RIO

Abelardo Zaluar, na Petite Galerie: desenhos. Abstracionismo Geométrico Argentino, no MAM. Milton Dacosta e Ana Leticia, na Petite Galerie, com pintura e gravura, respectivamente. Na Barcinski: Acervo. Na Santa Rosa: Telas de Barbosa Leite. Na Gead: telas de Isolda e de Luís Jaime. Na Petite Galerie: Volpi. Na Relêvo: artistas brasileiros que vão expor em Veneza. Ivã Freitas, na Barcinski. Lula Cardoso e Gertrudis Chale, na Galeria Bonino: pintura.

EXPOSIÇÕES RECENTES EM PERNAMBUCO

Cerâmicas de Inalda Xavier, na Galeria Rosenblit. Telas de Adão Pinheiro, na Galeria de Arte do Recife.

EXPOSIÇÕES RECENTES NO CEARÁ

Têmperas e afrescos de Sérvulo Esmeraldo.

EXPOSIÇÕES RECENTES NA ESPANHA

José Caballero, na Galeria de Arte Prisma. Cuixart, Venancio, Vento e Montana, na Sala Nebli. Albalat, Balaguero, Figares Lorenzo, Rueda, Molero e Zobel, na Galeria Fortuni. Todas elas em Madri.

Livros

QUATRO MONOGRAFIAS:

Alan Bouwes — Lynn Chadwick, *Iasia Reichardt* — Victor Pasmore, *Norbert Lynton* — Kenneth Arwich, *David Baxandal* — Ben Nicholson. *Editôra: Methuen, Londres, 1962.* Recebemos quatro monografias recém-publicadas pela Editôra *Methuen*, de Londres, que apresentam os trabalhos dos artistas Lynn Chadwick, Ben Nicholson, Kenneth Armitage e Victor Pasmore. São quatro opúsculos que espelham com exatidão o que se tem feito pelas artes nas Ilhas Britânicas nos tempos atuais. Leitura agradável pela perfeição da apresentação gráfica, cada monografia é ilustrada com cerca de 20 clichês das obras dos aludidos artistas. Eles mesmos fazem pronunciamentos sobre sua arte, dando um cunho de autenticidade às mensagens contidas nas mesmas. Assim, Lynn Chadwick escreve sobre o desenvolvimento de sua obra no decorrer do tempo; Ben Nicholson alude à influência das formas, através da narração das aventuras de um gato; Kenneth Armitage critica sua obra e Victor Pasmore desenvolve algumas de suas teses pictóricas.

"OS DIÁRIOS DE EDWARD WESTON". PUBLICADO PELA EASTMAN HOUSE; DISTRIBUIÇÃO: WITTENBORN & COMPANY

Foi publicado pela editôra George Eastman House de Nova York, a Monografia número II "Os diários de Edward Weston; Vol. I, México".

Este livro de 276 páginas conta as experiências de Edward Weston como fotógrafo no México de 1923 a 1926. É ilustrado com 40 clichês com soberbas fotografias até hoje não publicadas.

Raramente um artista escreve a respeito de sua vida e de sua obra de uma maneira tão viva, íntima e sensível. Em muitos aspectos estes diários lembram um grande artista, Eugène Delacroix, como "uma lembrança do que está acontecendo na minha vida, e acima de tudo, na minha mente".

Dia após dia, Edward Weston anotou seus pensamentos sobre a vida e a fotografia, seus desejos, e desesperos, as críticas sem compaixão às suas fotografias, e toda e qualquer experiência que o movesse.

Foi ao México a procura de liberdade e tempo para desenvolver um novo estilo fotográfico, que ele já começa a por em prática.

Essas são suas palavras: "Vejo meus últimos negativos da ten-

da do circo e o telhado de vidro, a escadaria de San Pablo — abstrações belas e agradáveis, mágicas intelectuais que não apresentavam nenhum problema profundo. Porém, nas novas cabeças de Lupe, Galvan e Tina, consegui captar frações de intensidade emocional que nenhuma outra pessoa teria conseguido melhor".

Weston não escreveu seu diário tendo em mente sua publicação no futuro. Somente anos mais tarde é que publicou este diário cortando entretanto trechos inteiros. Cerca da metade do livro é sobre seu período mexicano e espera-se uma segunda publicação do período de 1926 a 1934.

"CONCRETIONS" DE ARLENE ZEKOWSKI E "THE DIALOGUES" DE STANLEY BERNE. EDITORA GEORGE WITTENBORN INC.,

A Editôra George Wittenborn Inc. de Nova York, programou para publicação em Setembro deste ano, duas novelas fora do comum: "Concretions" de Arlene Zekowski e "The Dialogues" de Stanley Berne, ambos fazendo parte da "Série dos Arquivos de Literatura Moderna", uma série que combina importantes investigações em novas formas literárias, ilustradas por artistas de renome nacional e internacional.

O volume "Concretions" foi especialmente ilustrado pelo conhecido artista Milton Avery, e o "The Dialogues" pelo pintor chileno Echeverria Matta.

A primeira vez que estes dois escritores chamaram a atenção da crítica foi em 1954 com a publicação de seu livro em comum "O primeiro livro de um Neo-Narrativo", onde discutem formas tradicionais de novela. Em 1958, publicaram outro livro "Cardeais e Santos". Este livro consta de ensaios críticos sobre a finalidade das artes na nossa época. Este livro, irônico, elegante e urbano, comenta a inteligência, criatividade, sabedoria e cultura no mundo moderno. Eles escrevem: "A *aristocracia* precisa ser encorajada novamente — a *aristocracia* do trabalho, a *aristocracia* da sabedoria, a *aristocracia* de novas formas. A *democracia* precisa ter uma minoria de trabalhadores criativos, consumidores criativos, pensadores criativos — ou então sucumbir".

O livro "Concretions" é descrito pelos editores como relacionado com a alma humana, visto como concreções de "over-lays" religiosos, históricos e místicos, as vezes sugestivo das estruturas geológicas encontradas na Natureza.

"The Dialogues" é descrito como sendo uma novela que possui

uma estrutura inerente dramática que indica o caminho para um novo, franco e saudável drama americano.

Diversos

CRISE DA CRÍTICA

A crítica de arte brasileira, atravessa uma fase... crítica, escreve no "Correio da Manhã" o crítico Ferreira Gullar. Relatei, diz ele no comentário, logo após o Congresso de Críticos, realizado em São Paulo, as discussões ali travadas em torno do problema que representa, para a crítica, a adoção, por parte das galerias, de meios mais eficazes para consagrar artistas por elas contratados.

De fato, através do noticiário não especializado, e sobretudo das crônicas sociais, conseguem as galerias fazer a publicidade de seus expositores. Completam a promoção com vários outros métodos de chamariz. Constatou-se, no congresso, que a intensificação de tal prática levaria fatalmente à morte a crítica ou à sua total inoperância.

Mas a coisa não fica aí. Chegamos, com frequência, notícias que revelam acentuada tendência, de alguns artistas, para não tomar conhecimento dos críticos. A indicação dos dois membros do júri do XI Salão Moderno serve para ilustrar a tese. A maioria dos membros daquela comissão é constituída de artistas, e ambos os indicados também são artistas. Afirmou-se, na ocasião, que "crítico não entende de arte".

Felizmente, ainda a maioria dos artistas pensa de modo contrário, como ficou demonstrado com a eleição de Antônio Bento para integrar aquele mesmo júri.

Constato o fato, que me parece grave. O desprestígio da crítica só pode prejudicar os bons artistas e dar maior chance aos *picaretas*. A tese de que "crítico não entende de arte" tem seu lado de verdade, mas não se deve exagerar a importância desse lado. Admito, humildemente, que um pintor experimentado (ou escultor, ou gravador) tenha, de sua arte, um conhecimento bem maior que qualquer crítico. Mas, se o conhecimento do crítico, nesse particular, é menor, pode ter ele uma visão mais ampla do fenômeno artístico, menos comprometido com uma obra particular. Esse compromisso se acentua no conhecimento do artista, limita-o também, por particularizá-lo.

Se isso é verdade para a pura e simples apreciação crítica, tanto mais verdadeiro é para o julgamento crítico. Um artista tenderá sempre a atribuir maior

importância a obras que, direta ou indiretamente, mais se aproximem da sua. É uma limitação humana, limitação que o crítico, mesmo quando comprometido com determinada tendência, supera mais facilmente.

Não pretendo que se tome este comentário como um apelo, mas apenas como uma advertência. Os artistas, sobretudo os bons artistas, é que sairão prejudicados se a crítica for anulada. Cabe a ela zelar, menos pelos interesses pecuniários dos artistas, do que pela função cultural da obra. Ou será que os artistas desistiram de qualquer interesse cultural? Se assim é calo-me.

"QUINZENA DO BRASIL" NO PORTO

Foi instalada a 23 de fevereiro naquela cidade portuguesa, a "Quinzena do Brasil" que contou com a presença do Embaixador Negrão de Lima, altas autoridades locais e elementos da colônia brasileira radicados em Portugal. No ato inaugural o pintor Waldemar da Costa expôs obras de sua lavra e o Consulado do Brasil apresentou aos visitantes filmes documentários como "Alvorada do Amanhã" e "Brasil em 80 Minutos". A quinzena foi muito bem recebida, não só pelo mundo oficial como também pelo público e pela imprensa.

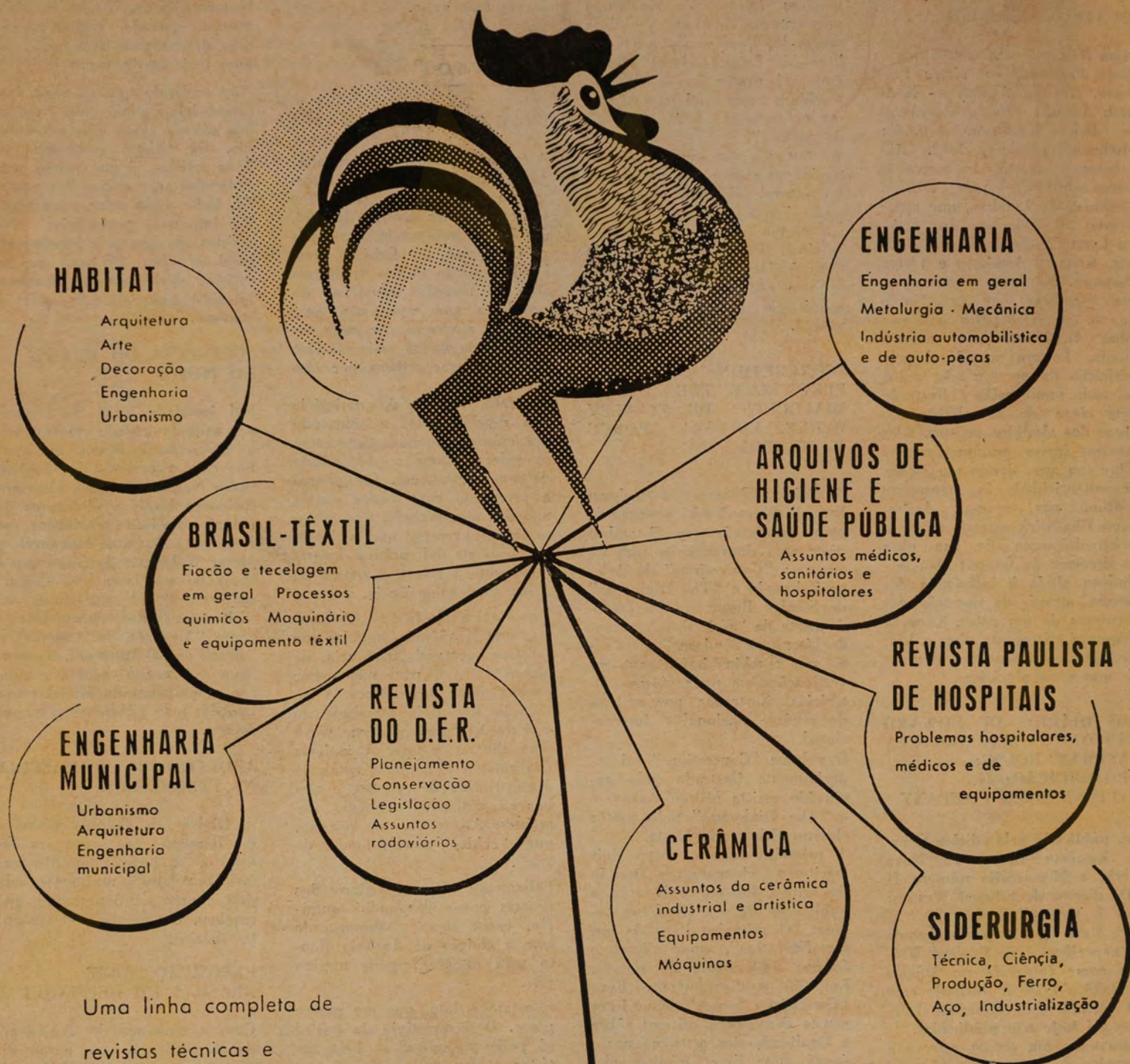
ARQUITETURA BRASILEIRA NA INDONÉSIA

A Divisão de Difusão Cultural do Itamarati promoveu em Jacarta a "Exposição de Arquitetura Brasileira", muito elogiada pela imprensa indonesiana e que recebeu, em média, 400 visitantes diários.

EXPOSIÇÃO SOBRE BRASÍLIA EM HELSINKI

Com a presença do Presidente da República e sra., corpo diplomático, altas autoridades civis e militares foi inaugurada na capital finlandesa a exposição sobre a Novacap, ilustrada com fotos, filmes e folhetos, tendo a mesma despertado o mais vivo interesse nos meios culturais pelo nosso país. Durante a realização da mostra, Brasília passou a ocupar lugar de destaque nos jornais, rádio, revistas e televisão da Finlândia (enquanto escolas e centros culturais organizaram visitas coletivas e reuniram o pessoal da embaixada brasileira em suas sedes para melhores esclarecimentos. Alguns visitantes lamentaram que o tempo da mostra fôsse tão exiguo para a apresentação de uma cidade, única no mundo, de arquitetura tão avançada que pode servir de modelo para o mundo civilizado.

anunciando em tôdas as direções..



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

HABITAT

Editôra Ltda.

Administração, publicidade, redação e gráfica:

RUA DO LAVAPÊS, 540 - SÃO PAULO

TELEFONES: 35-2837 E 36-3689

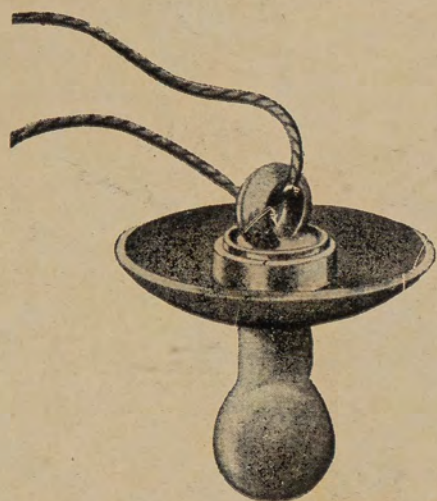
nosso departamento gráfico executa folhetos, catálogos, monografias, revistas, teses, reprints, etc.

CHUPETA

Tu-Ca-Leve

MARCA REGISTRADA

PAT. M. U. DEP. No. 85.735



A chupeta leve
como uma folha!!!

IDEAL PARA O RECÉM-NASCIDO !

CIA. PRODUTORES DE ARMAZÉNS GERAIS - GABINETE DOS DIRETORES
ARQUITETO : ARIAKI KATO
INTERIORES: DEPARTAMENTO DE PLANEJAMENTO DA "ambiente"



ambiente



indústria e comércio de móveis s.a.

Depto. de decoração de interiores: R. Martins Fontes, 205 - S. P. - Tel. 37-8248
• Depto. de móveis de escritório: Praça Roosevelt, 92 • Concessionários:
SALVADOR: A Suprema - Av. Sete, 58 - Tel. 3703 - RECIFE: Bel Lar
- Rua da Imperatriz, 50 - Tel. 2559 • Representante no Rio de Janeiro -
GB: Dr. Augusto Guimarães Fº - Praça Pio X, 99, 9º andar - Tel. 43-4790