

HABITAT

67

M A R Ç O
1 9 6 2

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

Nêste número:

Hospital Psiquiátrico de Rio Claro

Edifício Peugeot, Buenos Aires

Candido Portinari

O quadragésimo aniversário da
Semana de Arte Moderna

Frei Agostinho da Piedade



VULCAPISO

Beleza eterna
a seus pés

tem vantagens
que valem, em
funcionalidade!

Você já tem *Vulcapiso* em seu mostruário de materiais para piso? Cada vez mais usado na moderna decoração, oferece-lhe êstes tipos: Liso, Terrazzo e Mármore. Sua mão-de-obra, rápida e fácil, traduz menor custo por metro quadrado de piso. Para sua limpeza e brilho, bastam um pano úmido e a enceradeira com escôvas limpas e secas. Antitérmico e isolante acústico, *Vulcapiso* significa mais conforto no ambiente. Como são maravilhosas as cores de *Vulcapiso*, permitindo combinações inéditas... e que perfeitas são as reproduções do mármore! Inclua também *Vulcapiso* em seu mostruário... recomende *Vulcapiso* a seus clientes.

*Peça mostruário e informações,
sem compromisso, preenchendo
e remetendo-nos o cupom abaixo.*

VULCAN MATERIAL PLÁSTICO S. A.

Av. Rio Branco, 156 - 20.º andar - Rio de Janeiro
Estado da Guanabara

Av. Ipiranga, 1267 - 9.º andar - São Paulo - Estado
de São Paulo

Filiais e Representantes em todo o Brasil

Assinale com um "X" o que desejar:

- 1.º Desejo receber a visita do vendedor ☐
2.º Desejo receber folheto de Vulcapiso ☐

Nome _____

Rua _____

Cidade _____

Tel.: _____

Estado _____

VULCAN MATERIAL PLÁSTICO S.A.



REFORMANDO, CONSTRUINDO OU DECORANDO...

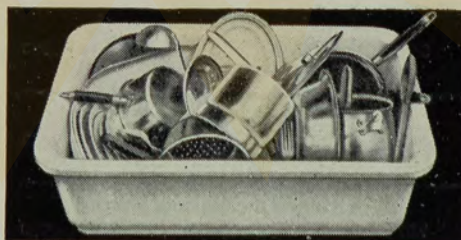
EXIJA PIAS DE COZINHA CELITE

EM LOUÇA ALTAMENTE VITRIFICADA!



IMUNES AOS ÁCIDOS!

- não enferrujam
- não descascam
- mais fáceis de limpar
- não mancham
- ultra resistentes a choques e atritos



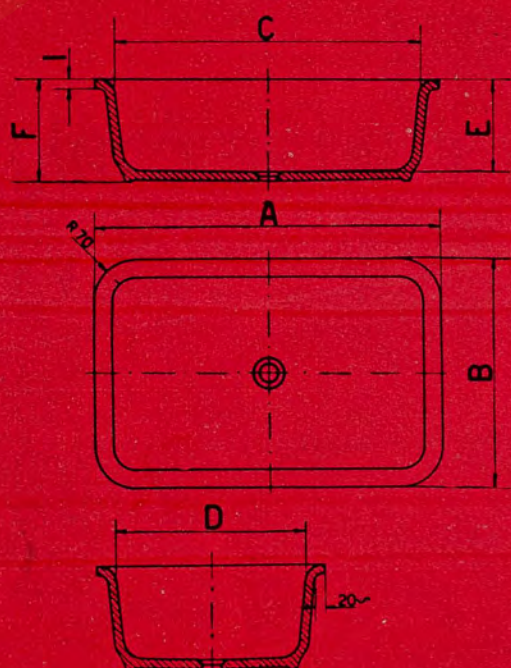
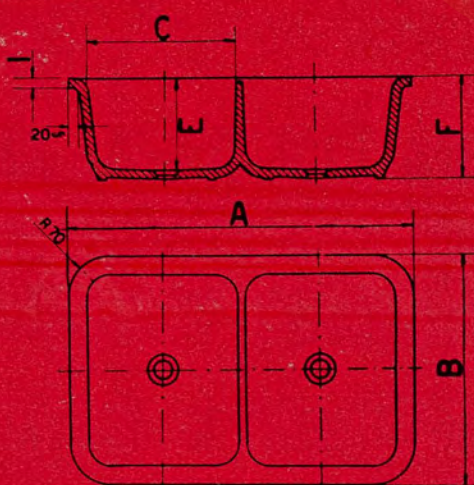
MAIOR
PROFUNDIDADE
E MAIS
ESPAÇO ÚTIL
QUE AS PIAS
COMUNS!



EM BRANCO E NAS CÔRES CELITE — EM 4 TAMANHOS SIMPLES E 1 DUPLO
À VENDA NAS BOAS CASAS DO RAMO!

CERÂMICA SANITÁRIA PORCELITE S.A. — MATERIAIS CERÂMICOS CELÉM, LTDA.

DETALHES TÉCNICOS DE INSTALAÇÃO DAS PIAS DE LOUÇA **CELITE**



FURO PARA VÁLVULA



VÁLVULA AMERICANA (2 1/4") G = 96 H = 65

VÁLVULA SIMPLES (1 1/4") G = 60 H = 38

TOLERÂNCIA

MEDIDAS PRINCIPAIS ± 5 mm
MEDIDAS DOS FUROS ± 2 mm

MEDIDAS EM MILÍMETROS

T I P O		MEDIDAS EXT.		MEDIDAS INTERNAS		ALTURAS		GROSS.	PÊSO
Nº	DESIGNAÇÃO	COMPR A	LARGURA B	COMPR C	LARGURA D	INTER. E	EXTER. F	I	
0	D-40	510	350	435	270	160	180	20	14,0 kg
1	D-41	540	375	465	300	160	180	20	15,0 kg
2	D-42	640	410	560	330	160	180	20	18,0 kg
3	D-43	730	480	650	400	195	215	20	27,0 kg
31	D-431	730	480	320	400	195	215	20	30,0 kg

LEMBRE-SE
DO
SOL
AO FAZER
SEUS
PROJETOS



A luz do sol ilumina melhor, não custa nada e torna os ambientes modernos e agradáveis. Aproveite a luz do sol utilizando Chapas Goyana (plástico armado) na cobertura de indústrias, galpões, estádios etc. Chapas Goyana proporcionam uma iluminação surpreendentemente clara e difusa, mesmo nos dias sombrios. Chapas Goyana resistem ao tempo, ao calor e à umidade — não requerem reposição! Levíssimas, dispensam estruturas pesadas e dispendiosas — e são exatamente do mesmo tamanho das telhas de cimento-amianto e alumínio.

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

**Chapas
goyana**
PLÁSTICO ARMADO

GOYANA S. A. INDÚSTRIAS BRASILEIRAS DE MATÉRIAS PLÁSTICAS

Fábrica: Rua Tito, 215 - Tels.: 62-3131 e 62-3232 - São Paulo - Filial: Rua General Caldwell, 266-268 - Rio de Janeiro



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



PEDRO KAPOR

TACOS E PARQUETES

FÁBRICA E ESCRITÓRIO

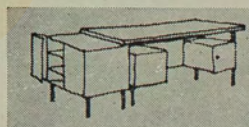
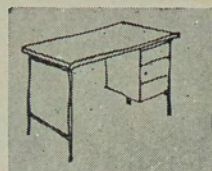
ESTRADA DA CASA VERDE, 3294 - TELEFONE: 51-5118 — SÃO PAULO

DEPARTAMENTO: "MÓVEIS DE ESCRITORIO"

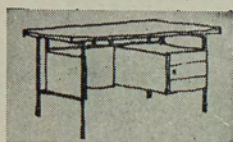
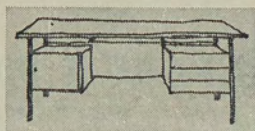
DIREITOS AUTORAIS N.º 1192/59



HZIEGIER



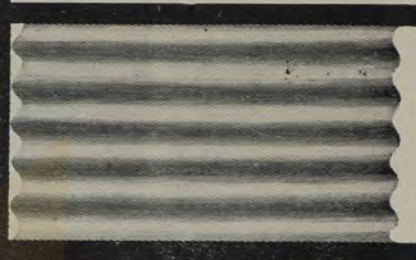
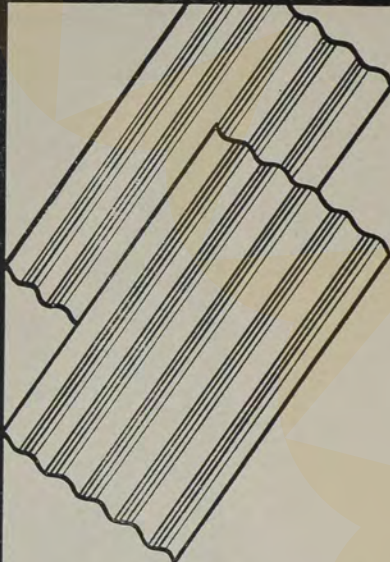
Ambiente
Ind. e com. de móveis s. o.



ARCH. CARLO B. FONGARO



DECORAÇÃO — MÓVEIS MODERNOS
GALERIA DE ARTE



Aplicação de chapas onduladas Eternit com chapas plásticas "Luzalit" na Indústria de caminhões Mercedes Benz do Brasil S. A. - São Paulo.

OS ENGENHEIROS E ARQUITETOS PREFEREM ETERNIT...

porque as chapas onduladas Eternit oferecem o mais alto padrão de segurança às construções, devido às extraordinárias características provenientes de três fatores principais.

Cimento e amianto de primeira qualidade.

Severos controles de fabricação e

Técnica apurada através de mais de 60 anos de experiências.

Por estas razões, as chapas onduladas Eternit são aplicadas na cobertura de grandes indústrias e fábricas em todo o mundo.

As chapas onduladas Eternit são altamente resistentes, absolutamente incombustíveis, impermeáveis, e de fácil colocação.

Uma linha completa de cumieiras, chapas para janelas e ventilação, aspiradores e outras peças de cimento amianto formam ótimo complemento para as coberturas dos mais variados estilos.

Outros produtos Eternit:

Chapas lisas para paredes externas

Chapas Vogatex para pequenas coberturas

Caixas d'água

Tubos de pressão para canalizações

Chapas Interflex -

"a madeira incombustível."

Tubos para esgoto sanitário, descarga e ventilação

Calhas

Fossas.

Vasos para flores.

Eternit

DO BRASIL CIMENTO AMIANTO S. A.

SÃO PAULO: RUA MARQUÊS DE ITÚ, 70, 3.º ANDAR - TELEFONE 36-9154

RIO DE JANEIRO: RUA BENEDITINOS, 16, 10.º ATÉ 12.º ANDS. - TELEFONE 23-5816

FILIAIS EM BRASÍLIA - BELO HORIZONTE - CURITIBA - SANTOS

ASSISTÊNCIA TÉCNICA...

O Serviço Técnico da Eternit, está inteiramente às suas ordens para quaisquer consultas, sem nenhum compromisso.

REVENDEDORES EM TODO O BRASIL



você e a mesa

para responder às suas necessidades
satisfazer seus desejos
securit estudou a mesa 1962
apresentando-a numa linha
completamente diferente
mais bela e mais útil
racional e moderna



SECURIT

nas gavetas
máximo espaço útil
patins de nylon
silenciosos e eternos

securit humanisa
a existência em comum entre
você e a mesa



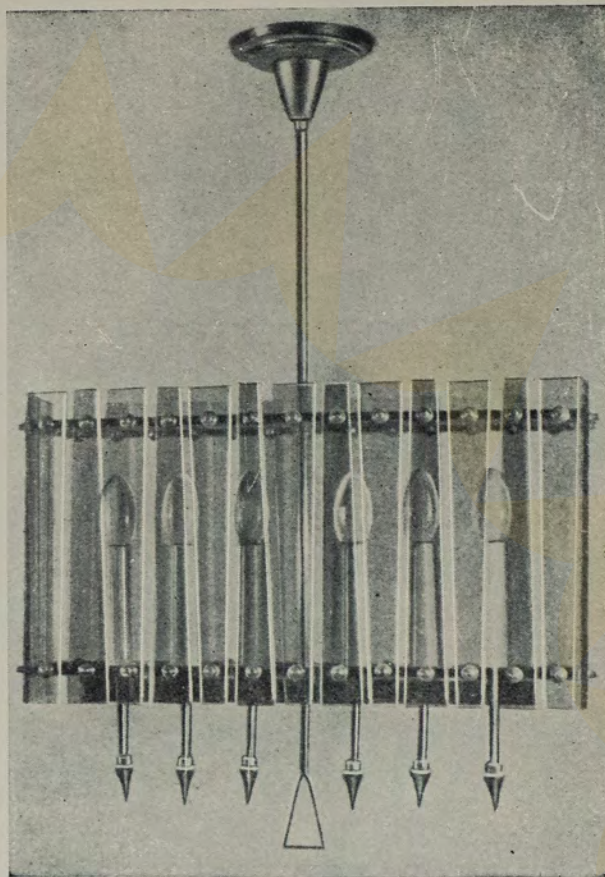
SECURIT

Tecnogeral s.a.

FÁBRICA DE LUSTRES

Visitem nossas exposições e conheçam a nossa linha dos mais arrojados lustres DA VINCI, ÁUREA, PRIMAVERA, ALVORADA. Modelos exclusivos.

Aceitamos encomendas para: Igrejas, jardins, fazendas, casas de campo, lojas, hotéis, bem como executamos qualquer tipo sob desenho.



V. RIBEIRO LTDA.

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

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



Mural de Alfredo Mucci.

Mosaico Vidroso

VIDROTIIL

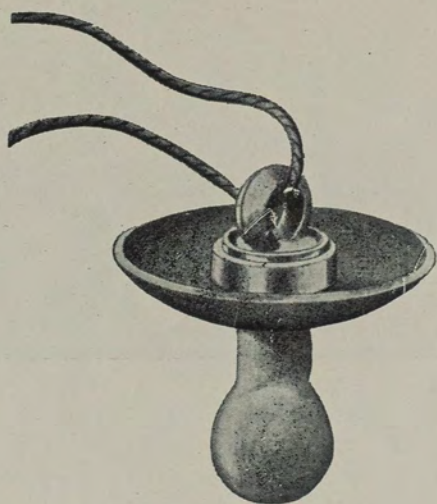
VENDAS:

S ã O P A U L O :	S/A DECORAÇÕES EDIS — Av. Brig. Luiz Antonio, 306 — Fone: 32-2326
R I O D E J A N E I R O :	ARTHUR P. KRUG — Rua Prefeito João Felipe, 382 — Fone: 34-9177
S A L V A D O R :	GERALDO GONZAGA — Rua Alvares Cabral, 8 — 1.º andar — Fone: 2850
R E C I F E :	ODILON AGUIAR — Edifício Phoenix Pernambucano — 9.º — s. 97 — Fone: 6428
P Ó R T O A L E G R E :	MILTON CARLOS BOHRER — Rua Pinto Bandeira, 364
B E L O H O R I Z O N T E :	A. J. D I A V I S — Rua Espírito Santo, 605 — Sala 1104

CHUPETA

Tu-Ca-Leve

MARCA REGISTRADA
PAT. M. U. DEP. No. 85.735



A chupeta leve
como uma folha!!!

IDEAL PARA O RECÊM-NASCIDO !

O PRINCÍPIO ESTÁ NO FIM

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



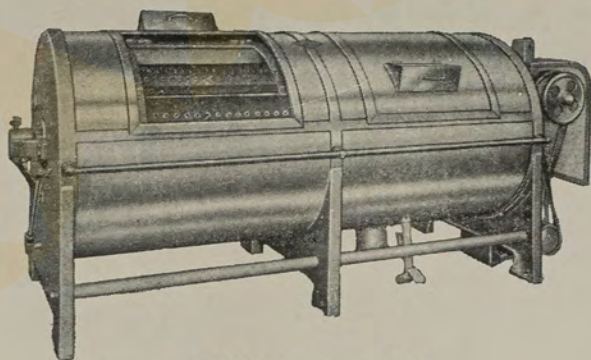
IDEAL-Standard

padrão mundial de qualidade em sanitários



MÁQUINAS PARA LAVANDERIAS

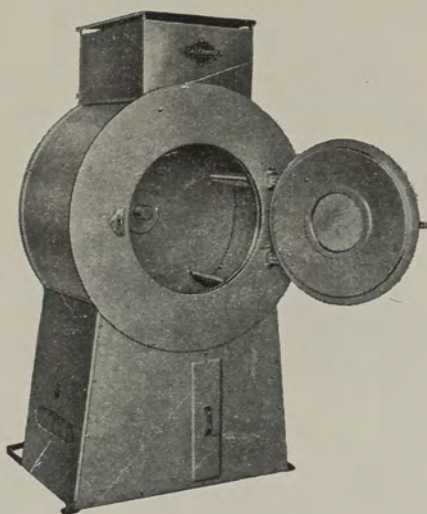
- Fornecemos um tipo de lavanderia de acôrdo com a finalidade do estabelecimento a que se destina
- Planejamentos, plantas e orçamentos sem qualquer compromisso
- Máquinas em aço inoxidável de ótima qualidade e acabamento esmerado
- Garantia contra qualquer defeito de fabricação
- Serviço completo de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



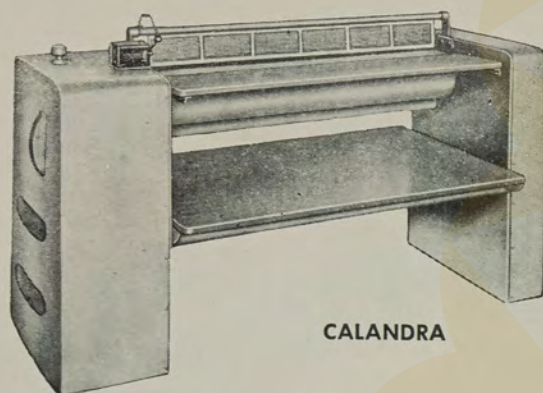
MÁQUINA DE LAVAR



EXTRATOR CENTRÍFIGO



SECADOR ROTATIVO



CALANDRA

Castanho & Filhos S/A

COMERCIO E INDÚSTRIA

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

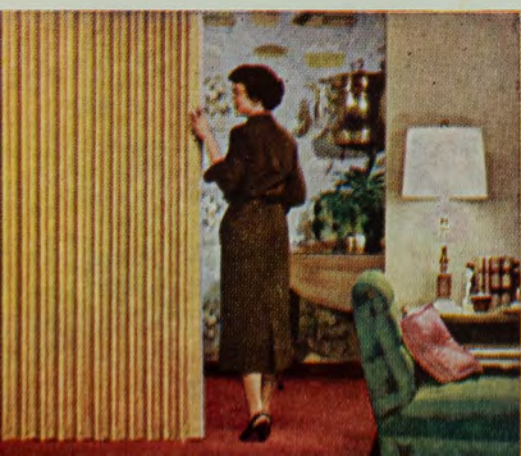
REPRESENTANTES

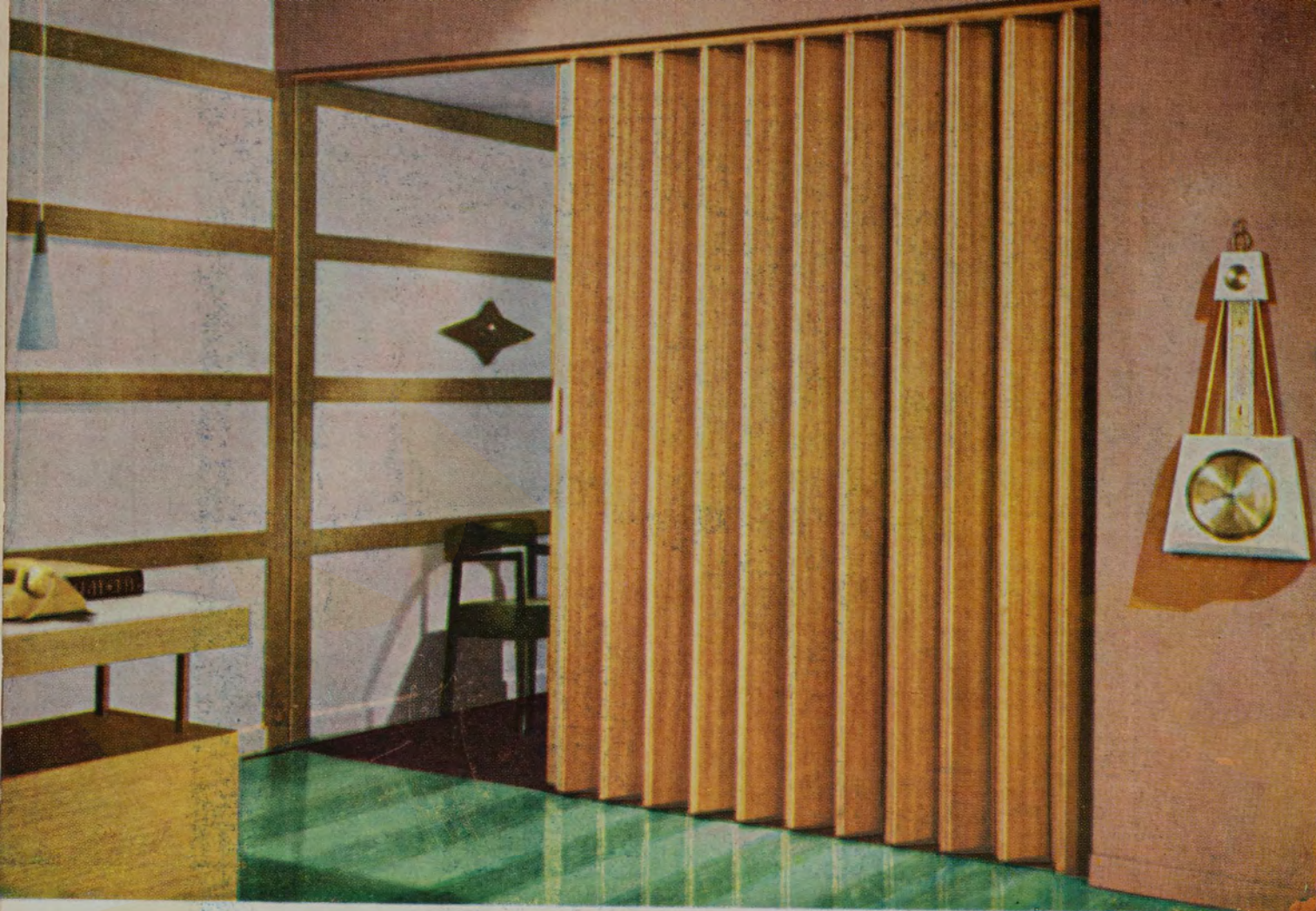
RIO DE JANEIRO — Alfredo Rodrigues Ferraz - Rua México, 119 - Gr. 1809 - Fone: 42-5529
 BELO HORIZONTE — Emilio Gaissler & Cia. Ltda. - Rua Tupis, 449 - Caixa Postal, 195 - Fone: 2.3049
 PORTO ALEGRE — João F. de Freitas - Av. Bento Gonçalves, 1428 - Ap. 13
 BLUMENAU — Emil A. E. Kammer - Rua 15 de Novembro, 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

Portas e
divisões
sanfonadas



Ganham espaço e dão beleza
Adaptam-se a todos os ambientes
Separam - Dividem - Fecham





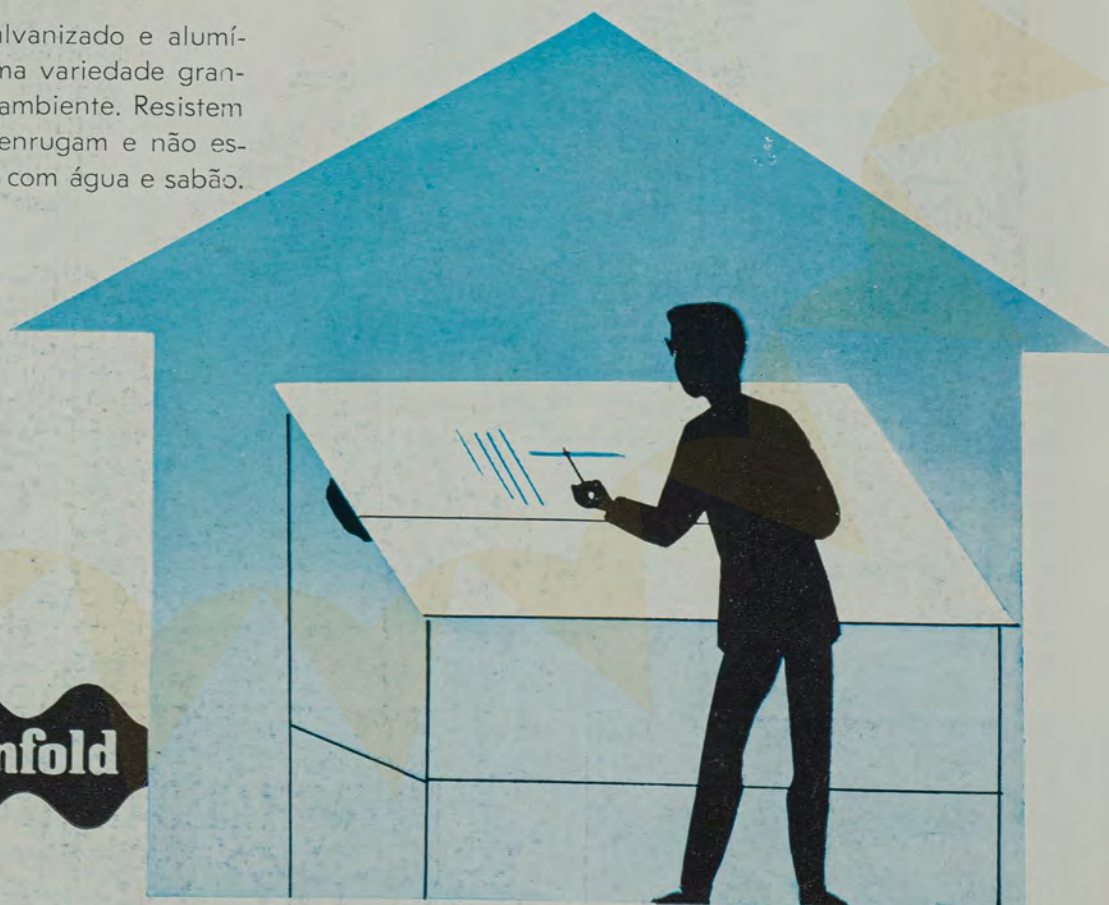
As portas sanfonadas "Modernfold" são verdadeiras portas mágicas. Dividem qualquer sala sem ocupar espaço — São utilizadas em salas, dormitórios, banheiros, cozinhas, armários embutidos, etc.

Indispensáveis em teatros, escolas, lojas, clubes, restaurantes, hospitais, gabinetes, etc.

São construídas com armação de aço galvanizado e alumínio e revestidas de PLÁSTICOS, numa variedade grande de cores para se adaptar a qualquer ambiente. Resistem ao fogo, ao frio, não descascam, não enrugam e não esfarelam. Simples de limpar. E' só lavá-las com água e sabão.



modernfold



home fittings do Brasil s. a.

Rua Barão de Itapetininga, 124 - 4.º Andar - Conj. 42 - Telefones: 32-6041 - 35-1496 - 35-1494 - São Paulo

AÇO TORSIMA S. A. lança no mercado

nervator

RIPPENTORSTAHL

60



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

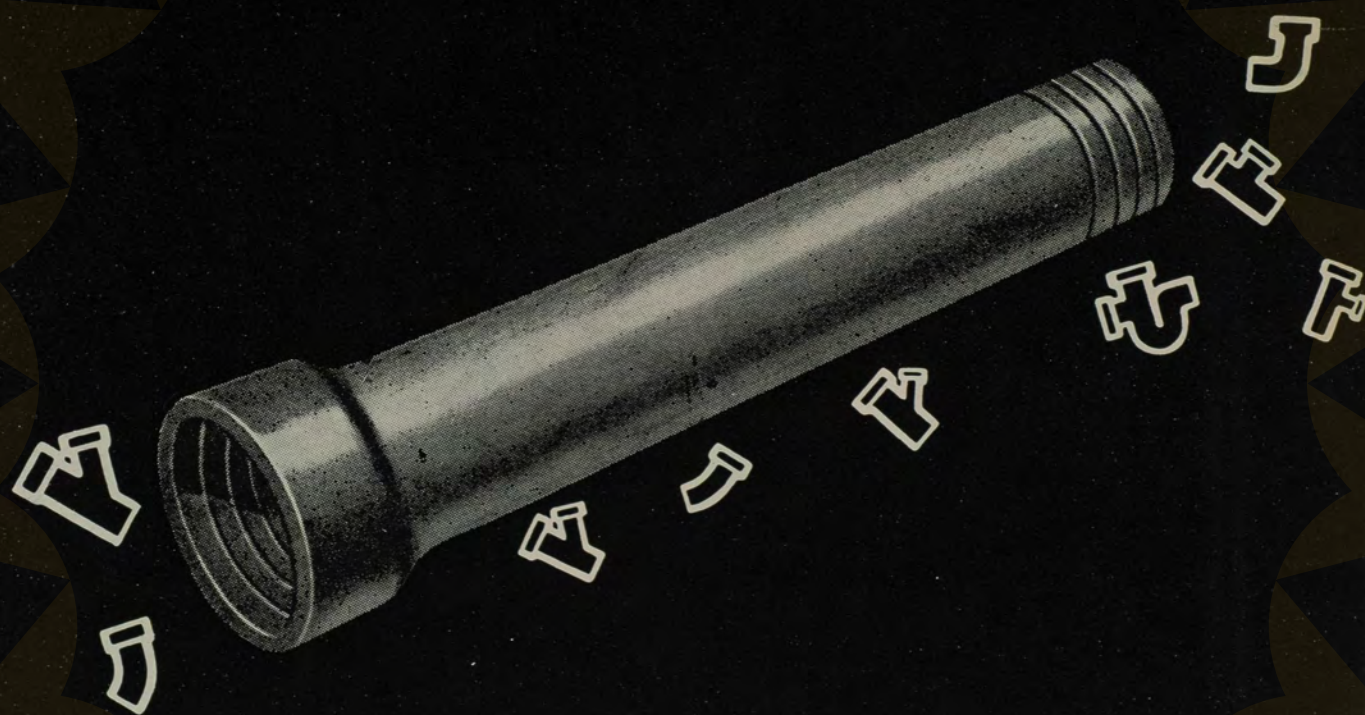
PRODUTO NACIONAL
PATENTE N.º 59.399

AÇO TORSIMA S. A.

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

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

MATRIZ

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

SÃO PAULO

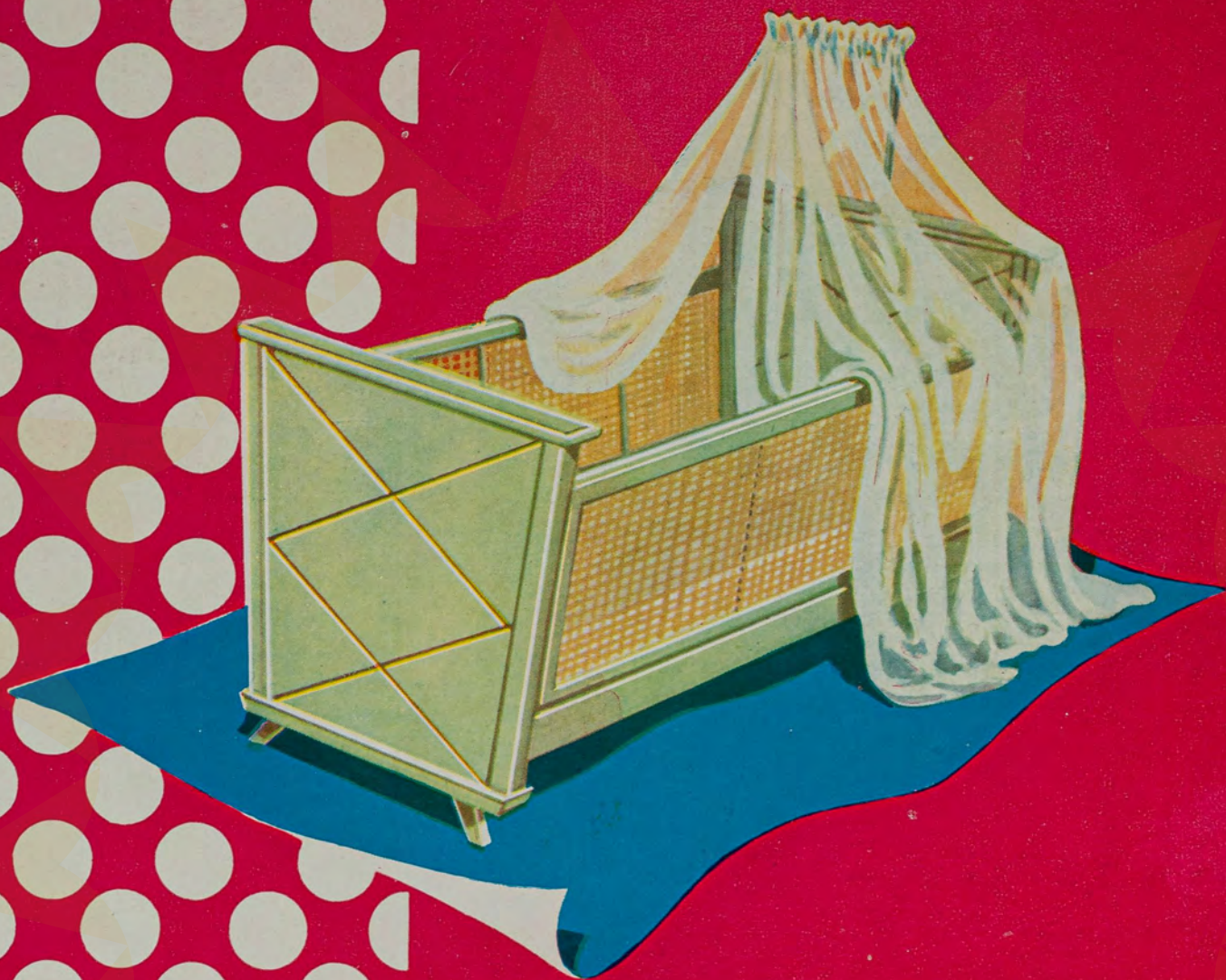
RIO DE JANEIRO

BELO HORIZONTE

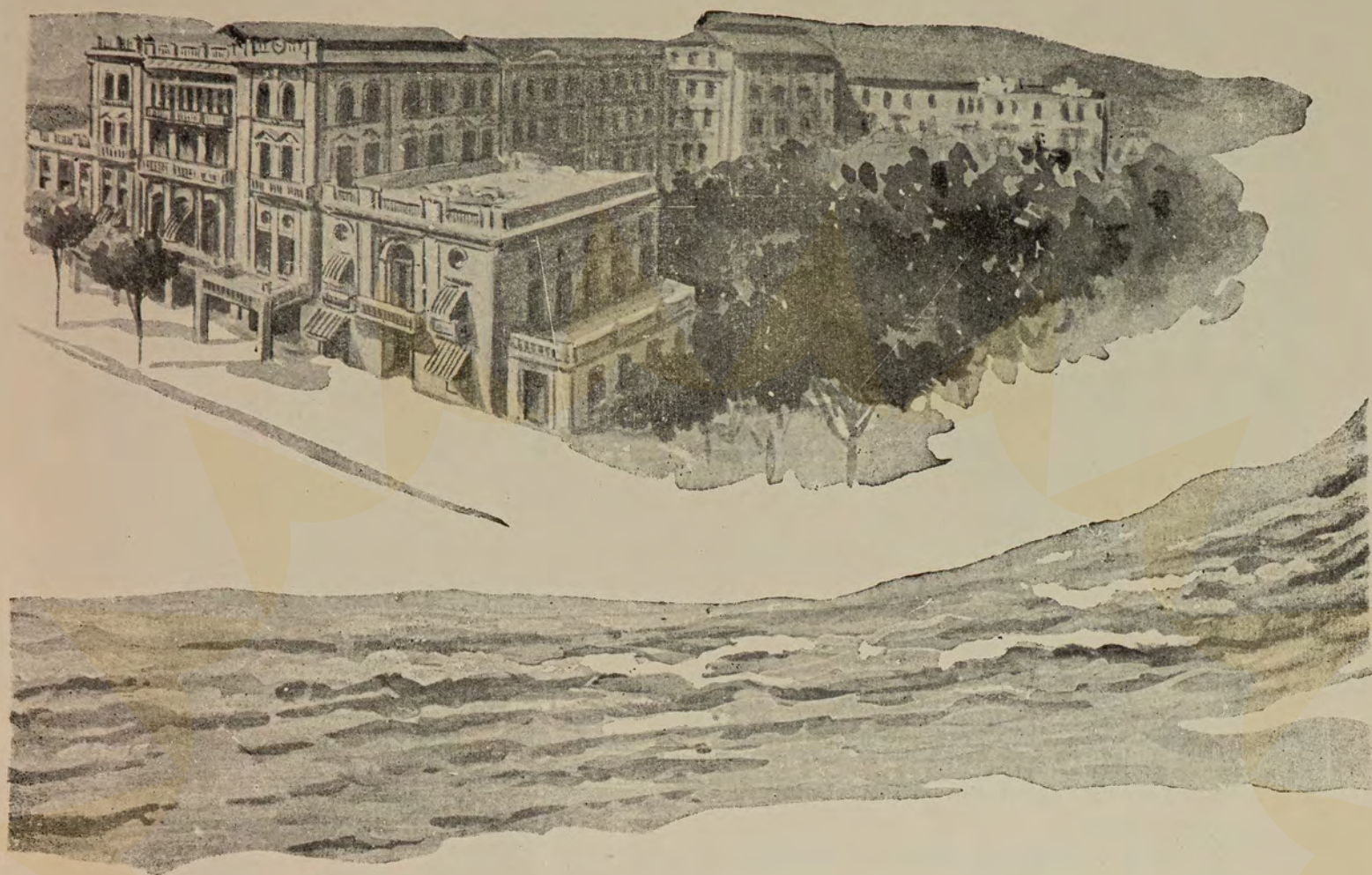


A.S.A.
Lorey
INDÚSTRIA MOBILIÁRIA

João Cardoso



Fergo
S.A.

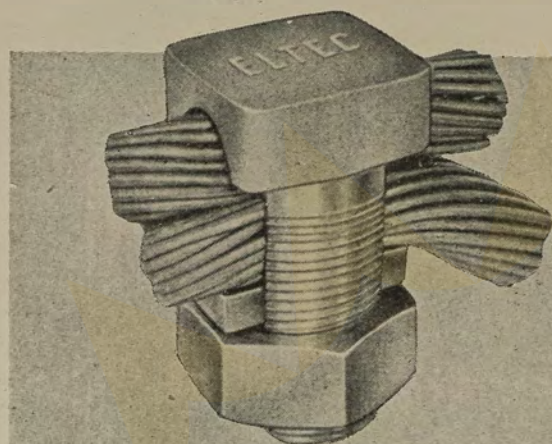


PARQUE BALNEÁRIO HOTEL

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

AR CONDICIONADO EM TODOS OS SALÕES

a ligação mais rápida e segura



CONECTORES DE PRESSÃO

tipo CPA

(SPLIT BOLT)

DE FIO 12 ATÉ CABO 1.000 MCM

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

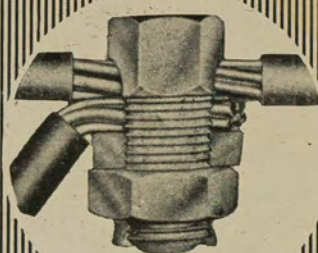
A alta precisão nas rôscas, tanto no parafuso como na porca, além de uma seleção apropriada do material, reduz a fricção, aumenta a eficiência do rosqueamento e mantém a força do apêto. A rigorosa inspeção da "ELTEC" assegura qualidade altamente uniforme.

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

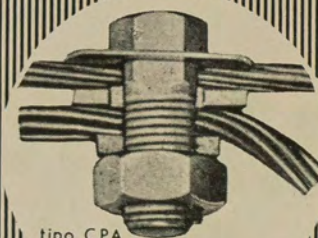
Devido ao excelente material, ao trabalho de precisão e a inspeção minuciosa, os conectores "ELTEC" são reaproveitáveis inúmeras vezes.

NÃO REQUEREM FERRAMENTAS ESPECIAIS

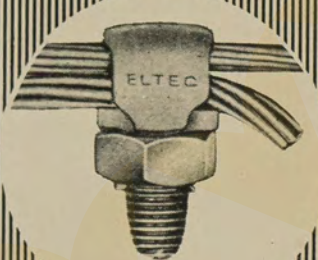
Para condutores de cobre, cobre-alumínio e alumínio



tipo CPA



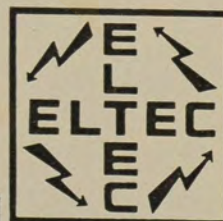
tipo CPA
para ligações bimetalicas
cobre-alumínio



tipo CPA

CONSTRUÇÕES ELÉTRICAS

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



S. A.
S. PAULO

HABITAT

Arquitetura e Artes no Brasil

DIR. RESP.: GERALDO N. SERRA

13.º ANO

N.º 67

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

Redator-Chefe:
GERALDO N. SERRA

Redator:
RODOLFO KLEIN

Artes Plásticas:
JOSÉ GERALDO VIEIRA

Arquitetura:
GERALDO FERRAZ (em licença)

Secretária:
SUZANA KLEIN

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

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

ASSINATURAS

Brasil:
(4 ns. anuais) porte reg. .. Cr\$ 600,00

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

NÚMEROS AVULSOS

Brasil:
Porte Registrado Cr\$ 150,00

Exterior:
Porte registrado US\$ 1,50

NÚMEROS AVULSOS ATRASADOS:

Brasil:
Porte registrado Cr\$ 180,00

Exterior:
Porte registrado US\$ 1,75

HABITAT

S u m á r i o

Habitação, subproduto da independência econômica	
Hospital Psiquiátrico de Rio Claro	
-- arqs. Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar e L. R. Carvalho Franco	1
Edifício Peugeot, Buenos Aires	
arqs. Plínio Croce, Roberto Claudio Aflalo, Gian-Carlo Gasperirini e Eduardo Suarez	4
Residência numa fazenda	
Domus - Arquitetura e Interiores Ltda.	16
Cristal 61 — um novo palácio para exposições na Inglaterra	
arq. Ove Arup e equipe	18
Edifício "Columbia Broadcasting System" em Nova York	
arq. Eero Saarinen	20
Candido Portinari	
José Geraldo Vieira	21
O quadragésimo aniversário da Semana de Arte Moderna	
Manuel Germano	28
Jan Müller, exposições no Museu Guggenheim, Nova York	32
Mella Salm	33
Sedução do anjo	
Lília A. Pereira da Silva	34
O Nú e o Strip-Tease	35
Escultura japonesa antiga	38
A cultura de San Agostin	
Fred Madersbacher	42
Frei Agostinho da Piedade	
J. G. V.	46
Artes e técnicas populares: Um museu a serviço do Brasil	
Alfredo João Rabacal	49
Duas agências bancárias em São Paulo	
Bernardo Rzezak	52
Vitrinas modernas	56
Noticiário nacional	58
Noticiário estrangeiro	66

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, subproduto da independência econômica

Focalizando tão palpitante assunto, escreve na "Folha da Manhã" de S. Paulo, nosso colega Isaac Jardimovski, que a ausência de um levantamento estatístico atualizado e de âmbito nacional no setor da habitação impede que sejam fixados números inatáveis para atualização do déficit brasileiro nesse setor. Em 1950, considerados os alojamentos que não reuniam um mínimo de requisitos para ser classificados como "habitação", o déficit era estimado em torno das 3 milhões de unidades, número que se deve ter elevado para pelo menos 4 milhões no ano passado. No decorrer desse decênio, a elevada taxa de natalidade acusada pelo país, aliada à diminuição progressiva da taxa de mortalidade, dará ao Brasil umas das maiores taxas de crescimento demográfico do mundo (em torno dos 3%), condições que devem agravar o déficit habitacional à razão de cerca de 400 mil habitações anuais, o que significa mais 4 milhões de habitações no decênio, mantido o problema tal como ele se apresenta agora.

Assim, embora esses números não possam ser cientificamente estabelecidos, as estimativas que se fazem em torno do problema situam o déficit habitacional, para 1970, entre 7 e 9 milhões de habitações, sendo de acreditar que a consideração do menor desses números deve colocar-nos no limiar da realidade. Admitido esse fato, a cobertura do déficit previsto durante o decênio implicaria, à razão de 500 mil cruzeiros por habitação — unidade de características essencialmente populares — num dispêndio da ordem de 350 bilhões de cruzeiros por ano, considerada a moeda de hoje. Esse total representa aproximadamente 4 vezes o volume das inversões previstas para o desenvolvimento do plano nacional de energia, que pretende a instalação durante o decênio de mais 8 milhões de kw.

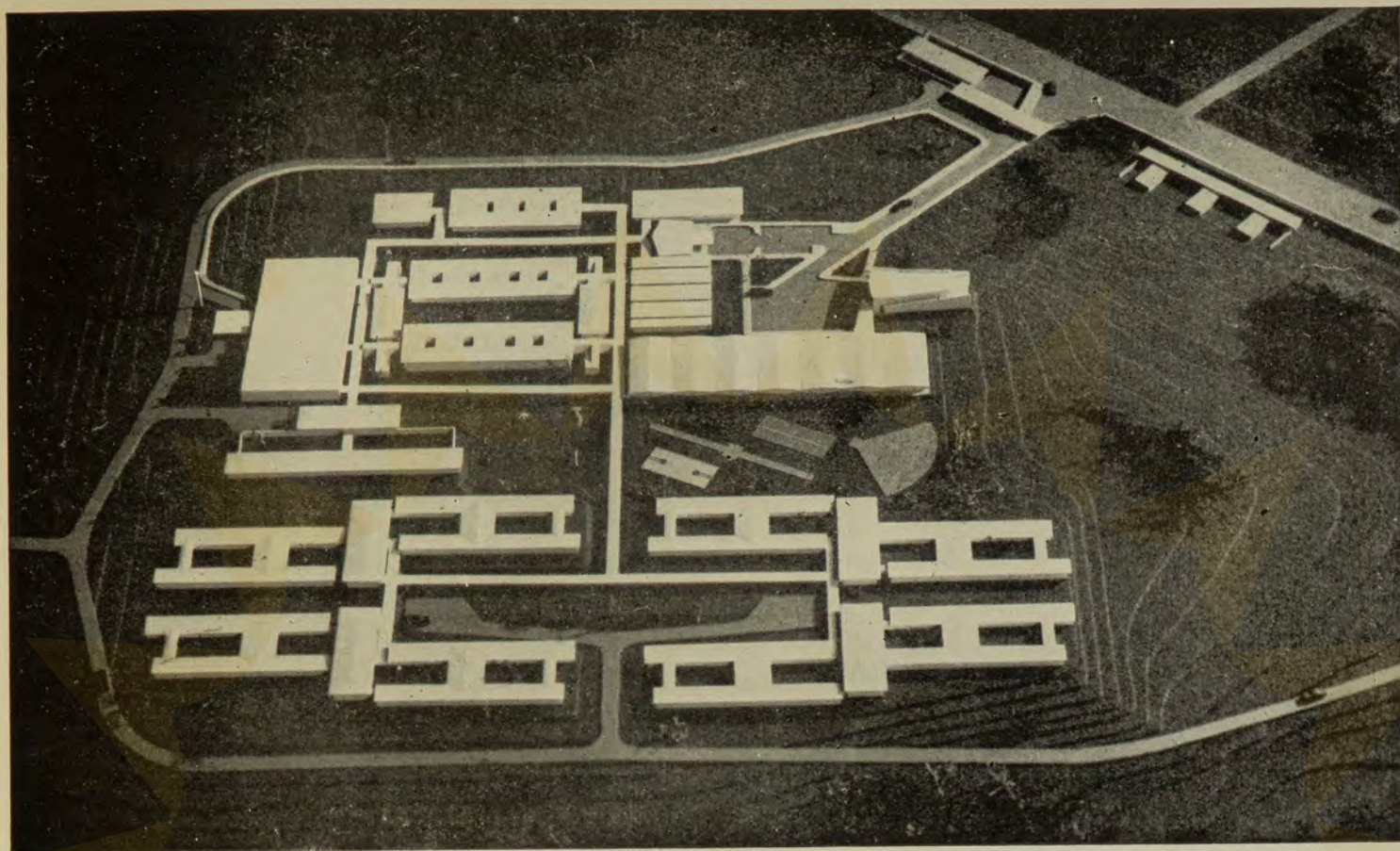
A apresentação desses números parece-nos da maior significação, em face dos montantes que se anunciam, de início, para o ataque ao problema. Enquanto 20 milhões de brasileiros habitam hoje em condições que podem ser consideradas sub-humanas, a ajuda externa inicialmente proposta menciona 12 bilhões de cruzeiros (que representam 24 mil unidades, nada mais que uma arranhadela na questão). O arquiteto Joaquim Guedes, representante do Instituto de Arquitetos do Brasil na Comissão Nacional de Habitação, interpreta de certa forma o pensamento de parcela da classe efetivamente interessada no problema ao considerar taxativamente que o "Plano Nacional de Habitação será resolvido com recursos, força de trabalho e técnica nacionais, uma vez que a ajuda externa até aqui esboçada, mesmo encarada com o maior otimismo, é insignificante perto da magnitude de nossos problemas".

Os arquitetos brasileiros estão seriamente empenhados em equacionar o problema da habitação; participam ativamente dos trabalhos da Comissão Nacional de Habitação, têm enviado sugestões e representações seguidas aos vários governos do país e, embora profissionalmente interessados no problema, colocam efetivamente em primeira plana os aspectos do interesse social e econômico da questão. Dois pontos parecem basicamente assentados: 1 — a ajuda externa não será de molde a permitir o ataque em profundidade do problema; 2 — nosso desenvolvimento técnico atinge níveis suficientes para tornar sem sentido a importação do "know-how" estrangeiro.

"A ser verdade o exposto acima, declara ainda o arq. Joaquim Guedes, não se compreende que se coloque ênfase na ajuda externa na Aliança Para o Progresso, no momento de elaborar o Plano Nacional de Habitação. Pelo contrário, a ênfase, como no caso da construção de Brasília, deve ser colocada na pujança do desenvolvimento brasileiro e nas nossas potencialidades de nação nova, que se realiza como objeto e sujeito de sua própria história e de seu destino.

Para os arquitetos, de modo geral não parece aceitável que o problema nacional da habitação seja utilizado para suprir as lacunas de nosso subdesenvolvimento ou encarado como programa para criar trabalho e riqueza. Essa é pelo menos a impressão dominante entre os que vêm cuidando do problema num plano elevado de análise e discussão. Acredita-se aí, justamente ao contrário da formulação acima, que os programas de desenvolvimento econômico é que conduzirão à solução do problema da habitação. "Sustentamos que os problemas brasileiros fundamentais, frisa o arq. Joaquim Guedes, são a miséria e o subdesenvolvimento, dos quais o problema habitacional é uma consequência. Por isso, não é possível pensar que a habitação possa ser resolvida isoladamente ou que o problema seja possível de ser atacado em separado no âmbito nacional, sem a profundidade necessária. A habitação será antes um sub-produto de nosso desenvolvimento e de nossa independência econômica".

Nessa linha de idéias, deve-se dar ênfase aos programas capazes de acelerar o progresso de desenvolvimento do país, de liberação de suas potencialidades econômicas, em cuja esteira virá fatalmente a solução nacional do problema da habitação. Ver-se-á, a seguir, as implicações técnicas e de planejamento do problema.



Vista aérea da Maquete.

Hospital Psiquiátrico de Rio Claro / Projeto: arq. Rino Levi / Colaboradores: arqs. Roberto Cerqueira Cesar e L. R. Carvalho Franco.

Este projeto faz parte do plano de assistência psiquiátrica para o Estado de São Paulo, que prevê uma rede hospitalar com um hospital base na capital do Estado e uma série de hospitais regionais. O hospital base será o atual hospital de Franco da Rocha, atualmente superlotado, com mais de 13.000 pacientes, e que após a construção dos hospitais regionais previstos no plano, passará a funcionar com sua capacidade real.

O hospital de Franco da Rocha deverá futuramente ser o centro principal de assistência, de estudos e pesquisas e de formação de pessoal especializado.

Caberá aos hospitais regionais a tarefa de descentralizar a assistência psiquiátrica do Estado, funcionando, porém, como instituições intimamente entrosadas com o hospital base.

O Hospital Psiquiátrico de Rio Claro, cujo programa é semelhante ao dos demais hospitais regionais do plano, será construído num terreno de cerca de 480.000 metros quadrados, localizado na periferia da cidade.

As construções se distribuem por uma área de cerca de 100.000 metros quadrados, sendo a área restante destinada a parques, jardins, hortas e granjas, a serem cuidadas pelos próprios pacientes.

De acordo com as recomendações dos especialistas em doenças mentais e dadas as proporções do terreno, o conjunto hospitalar foi concebido em pavilhões todos térreos.

Todas as enfermarias dão diretamente para pátios fechados, facilmente super-

visionados pelo pessoal de enfermagem.

O arranjo em pavilhões, separados por vegetação abundante e afastados de ruídos, dará ao hospital aspecto acolhedor e atraente, favorável à recuperação dos pacientes.

No projeto é dispensada particular atenção à terapia ocupacional e recreativa, que hoje se procura realizar em todos os setores e que é considerada como elemento fundamental da estrutura hospitalar psiquiátrica. Assim, além dos jardins e pátios para descanso e recreio, são previstos ateliers para trabalho em madeira, metal, pintura, cerâmica, costura, etc..

Igualmente, são previstos campo esportivo, parque infantil, salões de barbeiro e de beleza, lojas e locais de reunião, terraços e alpendres, auditório para cinema, teatro, música, conferências, etc.

Estas instalações permitirão estimular as atividades de grupo.

O projeto prevê setores de tratamento intensivo, de medicina e cirurgia, de tratamento prolongado e de psiquiatria infantil.

Os demais serviços do hospital compreendem ambulatório e serviços auxiliares, centro cirúrgico, terapia recreativa e ocupacional, administração, dependências para o corpo clínico, necrotério e serviços gerais.

O setor de tratamento intensivo reúne os casos mais graves e os pacientes recém-admitidos, em fase de observação. Está situado ao lado do ambulatório e serviços auxiliares. Este setor compreende 6

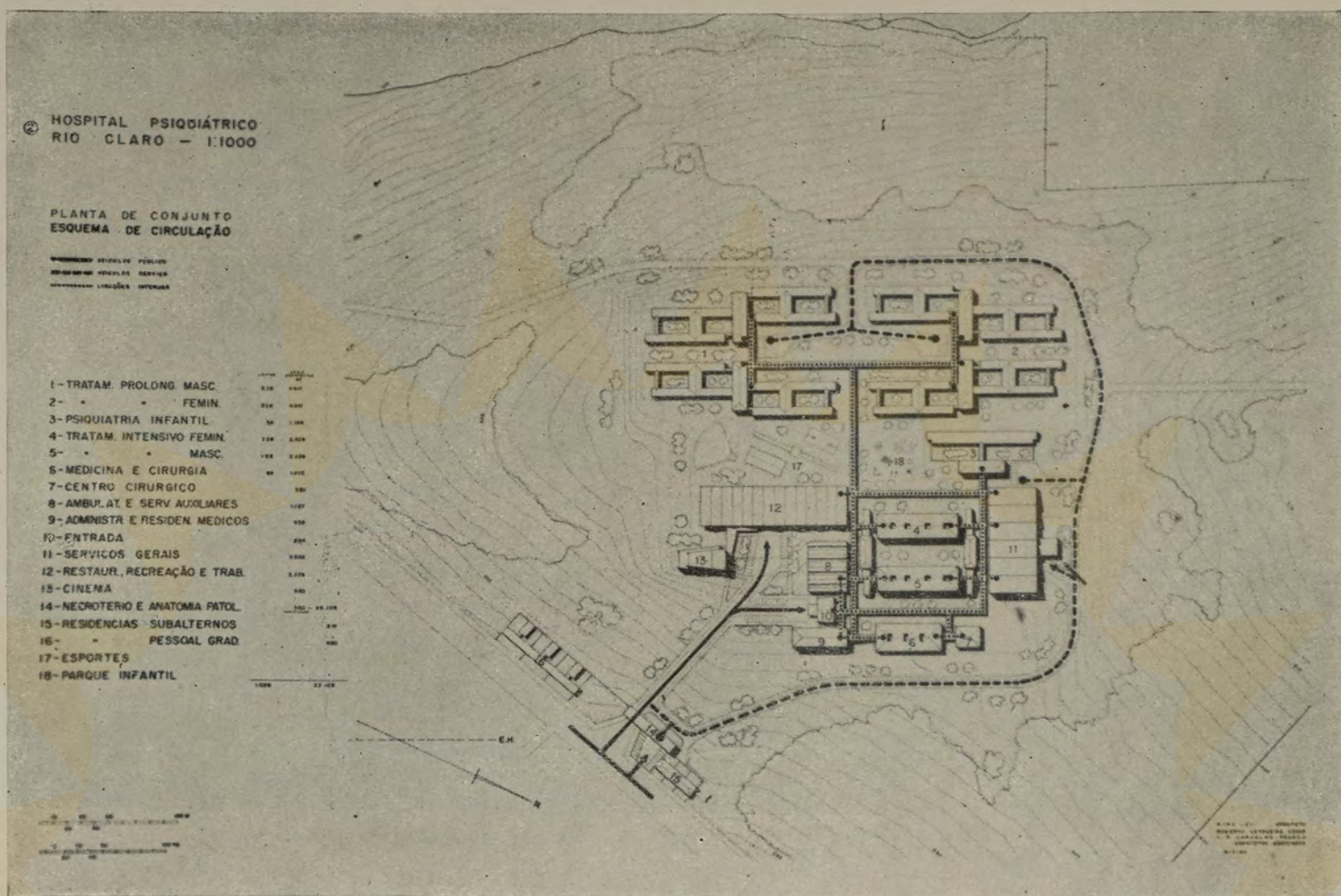
unidades de enfermagem de 40 leitos cada, sendo 3 masculinas e 3 femininas. O setor de medicina e cirurgia comporta 2 unidades de enfermagem de 30 leitos cada, sendo uma masculina e uma feminina. Ao seu lado, em edifício separado, porém com ligação direta, encontra-se o centro cirúrgico.

Mais afastado do ambulatório e serviços auxiliares é localizado o setor de tratamento prolongado, que abriga enfermos crônicos e em fase de readaptação, é dividido em 16 unidades de enfermagem de 40 leitos cada, sendo 8 masculinas e 8 femininas.

Completando as instalações de hospitalização é previsto ainda um pavilhão para psiquiatria infantil, com 2 unidades de enfermagem de 30 leitos cada, sendo uma masculina e uma feminina.

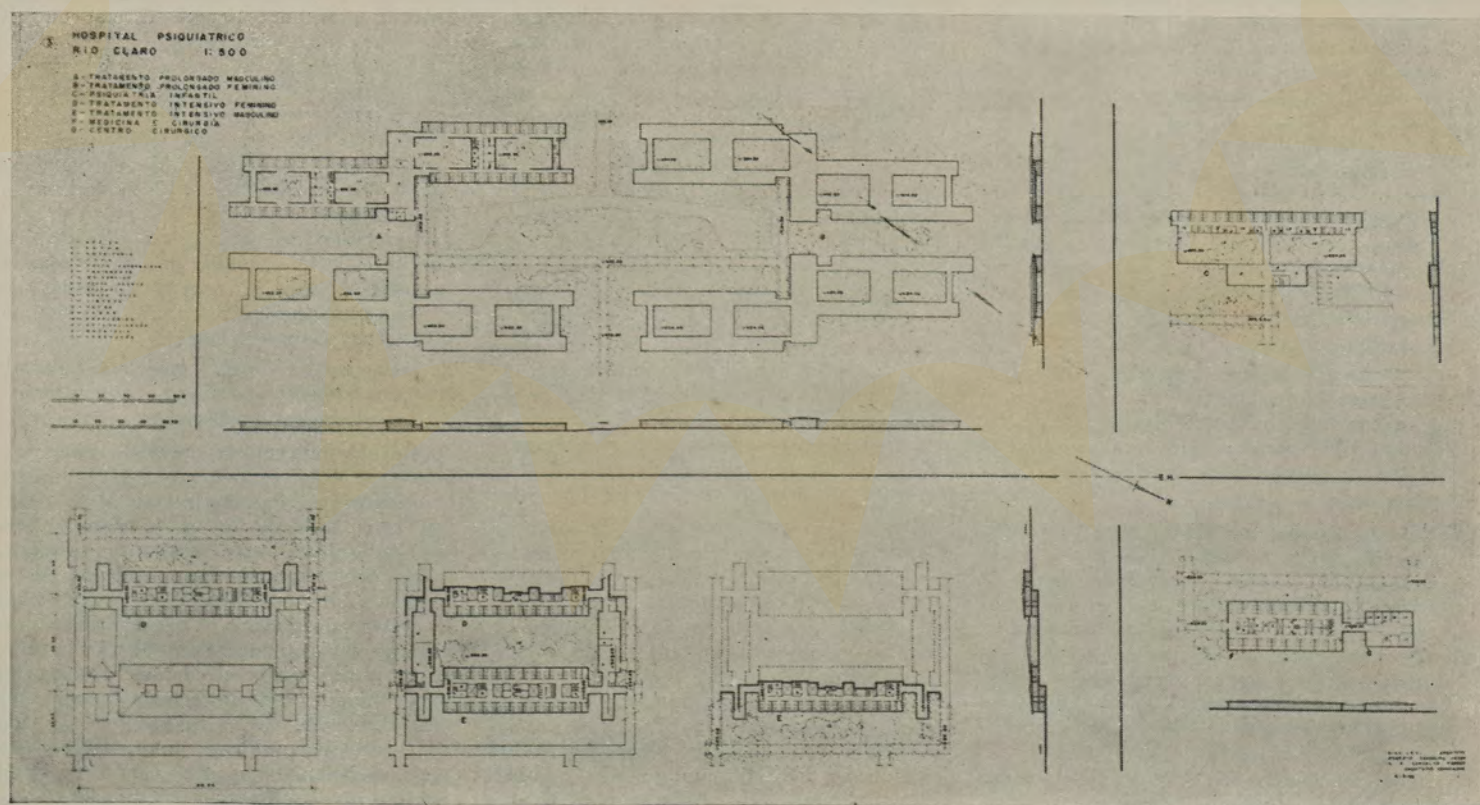
As enfermarias foram projetadas dentro de um esquema modular, que permite flexibilidade de subdivisões.

Assim, as enfermarias previstas no projeto com 4 leitos poderão ser facilmente transformadas em enfermarias de 8 leitos. Em cada unidade foram previstos quartos individuais para pacientes agitados. Além dos respectivos serviços de enfermagem todas as unidades possuem salas de estar, destinadas a pequenos grupos. Grupos mais numerosos poderão reunir-se em salas maiores comuns a duas ou mais unidades de enfermagem ou no estar central. Assim, os internados terão a possibilidade de realizar intercâmbios sociais variados, de acordo com seus desejos e sua classificação psiquiátrica.



Planta de conjunto e esquema de circulação do Hospital Psiquiátrico, Rio Claro.

A - tratamento prolongado masculino, B - tratamento prolongado feminino, C - psiquiatria infantil, D - tratamento intensivo feminino, E - tratamento intensivo masculino, F - medicina e cirurgia, G - centro cirúrgico.



O ambulatório e serviços auxiliares, compreende o serviço de triagem, uma série de consultórios, serviço social, laboratórios, radiologia, fisioterapia, farmácia, etc.

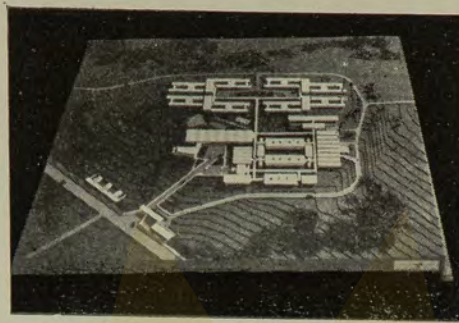
O pavilhão destinado à administração abriga também as dependências para o corpo clínico, como salas de direção médica e de enfermagem, sala de reuniões, biblioteca, incluindo ainda arquivo médico e apartamentos para o médico residente e estagiários.

A maior preocupação com o sistema de circulação, em hospitais deste tipo, desenvolvidos unicamente em pavilhões térreos, é evitar o excessivo alongamento dos percursos sem prejuízo da clareza do esquema e do agrupamento, e distribuição apropriados das várias funções.

O acesso externo ao conjunto hospitalar, logo após transposta a portaria, junto à via pública, se divide numa rua principal e numa de serviço. A rua principal conduz a uma praça, da qual se alcançam diretamente a administração, o ambulatório e o setor central de restaurante, recreação e trabalho.

Os visitantes serão encaminhados ao grande estar e a cantina do edifício de restaurante, recreação e trabalho. Só em casos especiais, quando autorizados, serão admitidos aos pavilhões de enfermarias.

Os pacientes, o pessoal médico e os funcionários, terão acesso pela entrada situada entre a administração e o ambulatório, em cujo hall se encontra o servi-



Maquete do Hospital.

ço de informações de controle e de admissão de pacientes, o registro de presença dos médicos e o ponto dos funcionários. Junto ao mesmo hall estão os vestiários do pessoal médico e dos funcionários. Desta entrada se alcançam todas as dependências do hospital.

A rua de serviço, por sua vez, serve de acesso para o pessoal subalterno e para todo o material do hospital. Estabelece, também, as ligações de veículos para os pavilhões de tratamento prolongado e de psiquiatria infantil.

A entrada do pessoal subalterno e do material está situada no pavilhão dos serviços gerais, com controle, ponto e vestiários.

O necrotério, com sua área de estacionamento, possui entrada externa própria, diretamente da via pública.

A circulação de veículos é sempre periférica, sem interferir com a circulação interna de pedestres.

A circulação interna, entre os vários setores e serviços, é feita através de passagens cobertas.

A cozinha central faz a distribuição da comida por meio de carros térmicos para as copas e refeitórios das enfermarias e para o edifício central. Neste, encontra-se o grande refeitório dos pacientes e o do corpo clínico. O refeitório do pessoal subalterno é anexo à cozinha.

Os pavilhões de enfermagem foram orientados segundo o eixo heliotérmico, de modo que todas as enfermarias recebem o mesmo aquecimento solar.

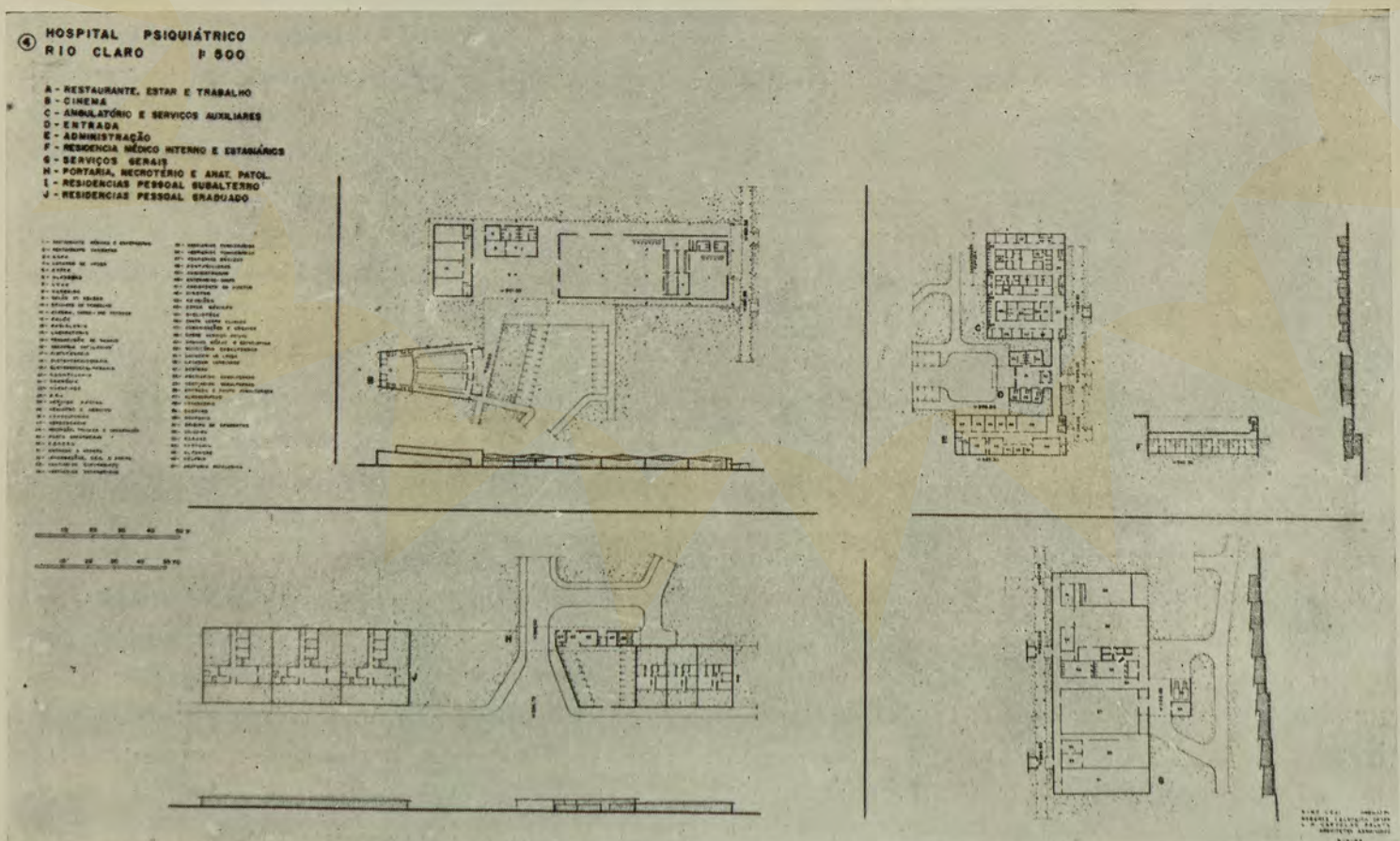
A concepção do projeto garante perfeitas condições de ventilação que poderá ser sempre cruzada e regulável.

A área construída do conjunto é de 26.109 metros quadrados e o número de leitos é de 1.026, obtendo-se, portanto, um índice de 25,5 metros quadrados por leito.

A construção é prevista com paredes de alvenaria, coberturas de telhas, onduladas de fibro-cimento e pisos de madeira e de ladrilhos comuns.

Procurou-se obter expressão plástica principalmente através da disposição harmônica dos vários elementos do conjunto, da proporção dos espaços entre os pavilhões e do estudo paisagístico do terreno.

A - tratamento, B - cinema, C - ambulatório, D - entrada, E - administração, F - residência médica, G - serviços gerais, H - portaria necrotério, anatomia patológica, I - residências pessoal subalterno, J - residências pessoal graduado.



Edifício Peugeot, Buenos Aires, / Concurso Internacional de ante-projetos / arqs. Plínio Croce, Roberto Claudio Aflalo, Gian-Carlo Gasperini e Eduardo Suarez.

Plínio Croce, Roberto Cláudio Aflalo, Gian-Carlo Gasperini e Eduardo Suarez, foram os arquitetos paulistas que conquistaram para o Brasil o Grande Prêmio Internacional de Arquitetura, no presente concurso de anteprojetos para o edifício "Peugeot", em Buenos Aires. 226 trabalhos, 19 dos quais de arquitetos brasileiros, foram julgados por um júri integrado pelos arquitetos Marcel Breuer (Estados Unidos), Eugênio Beaudoin (França), Afonso Eduardo Reidy (Brasil), Martin Noel, Alberto Prebisch, Francisco Rossi e Francisco Garcia Vasquez (Argentina).

Os demais prêmios couberam a arquitetos de diversos países, na seguinte ordem: 2.º Prêmio — J. Binoux e M. Folliasson (França); 3.º — José Manuel Fernandez Plaza, Júlio Bravo Giralt e Pablo Pintado; 4.º — Georges Bize e Jacques Ducollet (França); 5.º — Milton Pinto, Leonardo Turovlin e Enrique Besuievski (Uruguai); 6.º — Carlos Arana Holder, Antenor Orrego Spelucin, Juan Torres Higueiras e Luis Vasquez Pancorbo (Perú); 7.º — José Luís Bacigalupo, Alfredo Luís Guidaldi, Jorge Oswaldo Riospedre, Hector Ugarte, Juan Maria Caceres Monie, Fernando Ferrero e Alicia Mabel Mainero (Argentina); 8.º — Marvin Hatami e W. Lister (Estados Unidos); 9.º — Charler T. Berger e Harold J. Ladrum (Estados Unidos) e 10.º — Carlos F. Lange e Luís A. Rebora (Argentina).

Menções honrosas foram concedidas à Itália, Inglaterra e Brasil. Os arquitetos brasileiros contemplados foram Marcos Konder e Ulisses Burlamarqui, do Rio de Janeiro.

Mais uma vez, a arquitetura brasileira se coloca num plano de grande prestígio internacional, agora com novas dimensões, visto que a preferência pelo trabalho de equipe assinala uma nova fase no seu processo de desenvolvimento. A arquitetura passa a participar mais intimamente do contexto técnico, fato que contribui para melhor compreensão geral de seus fins. No anteprojeto para o edifício Peugeot, não é o caráter individual que se evidencia, mas a harmonia de um trabalho de conjunto, no qual todos os seus componentes surgiram e foram tratados com igualdade e a um só tempo. Assim é, que, nos desenhos apresentados àquele concurso, se justifica a riqueza de pormenores e sua conseqüente precisão. Sente-se de maneira clara a concentração de energias, por sua vez apoiada na consciência profissional; a elaboração individual é reconhecida, mas o sentido de unidade permanece inalterável, pois não se sabe onde começa a arquitetura (no seu aspecto plástico) nem onde termina o esquema do complexo técnico. Essa unidade apresenta-se então como arquitetura perfeita e seu resultado plástico deve ser considerado do ponto de vista simbólico, assim expresso no memorial: "a torre é um elemento monolítico que se destaca da composição e se levanta à maneira de símbolo da tecnologia moderna".

Conquanto este critério possa originar discussões, o trabalho, todavia, é definido por uma coerência total com os objetivos preteridos pela equipe. Esta condição é imprescindível.

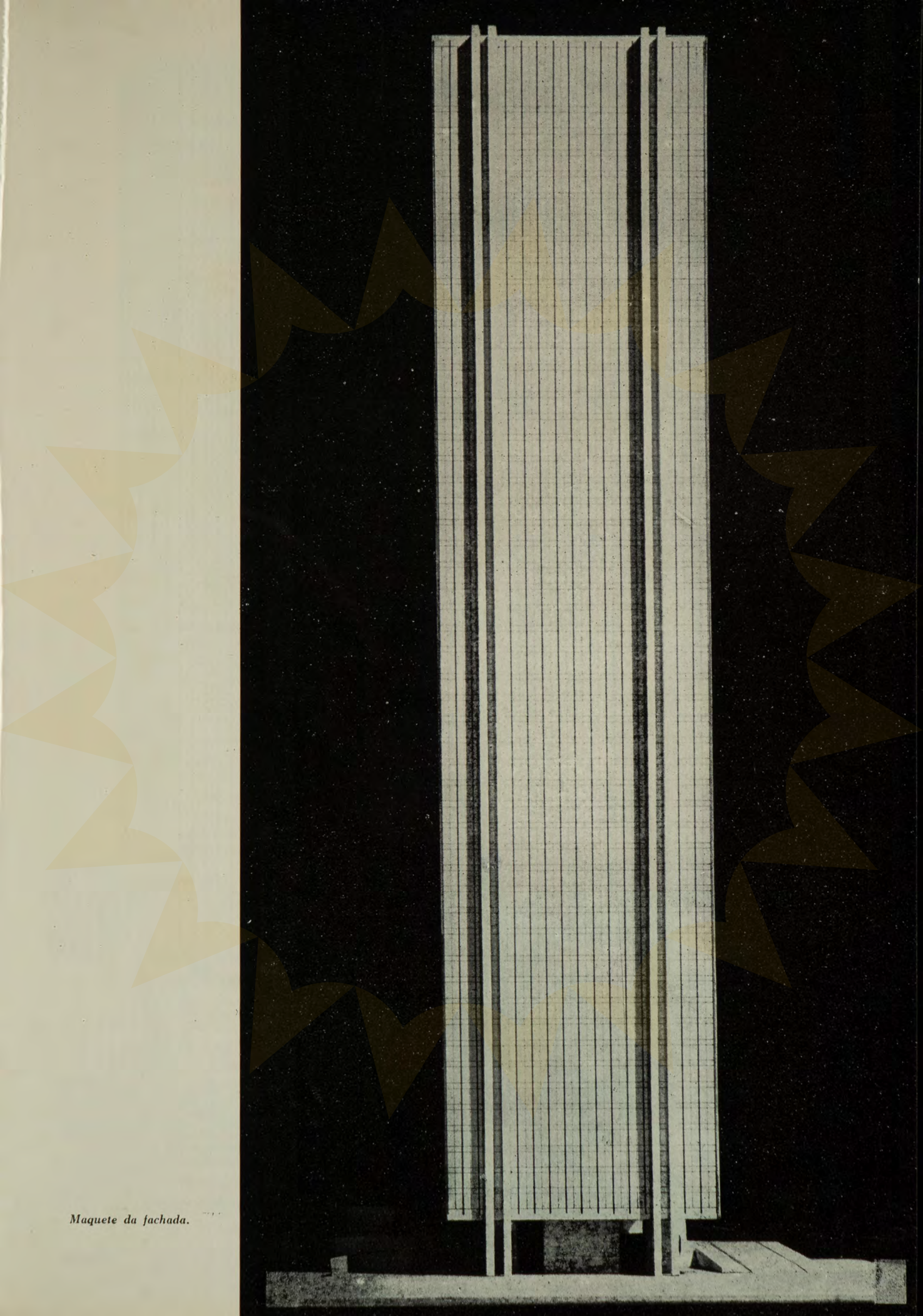
O edifício projetado pelos arquitetos vencedores compõe-se de três elementos: uma

torre, uma esplanada e um corpo baixo. A torre, como salienta o memorial, tem sentido simbólico; "a esplanada é um elemento de ligação, que funciona como plataforma de distribuição do tráfego horizontal e vertical. Como conceito é o elemento básico para a compreensão da obra. O corpo baixo está situado atrás da esplanada e é uma conseqüência da fotografia da torre e complementa a composição geral harmonizando o conjunto das construções vizinhas, como seqüência lógica e natural".

O edifício Peugeot destina-se à sede de grandes firmas comerciais e, como tal, tornou-se necessário estabelecer o seguinte programa para efeito de projeto: criar um setor de escritórios e habitações, um setor comercial, um setor cultural e social, restaurantes e garagens. Os escritórios serão instalados em vários pavimentos, cada qual com seu correspondente serviço sanitário, depósito de utilidades e limpeza e outros serviços gerais. As habitações serão utilizadas como alojamento de hóspedes das diversas firmas que ocupem o edifício.

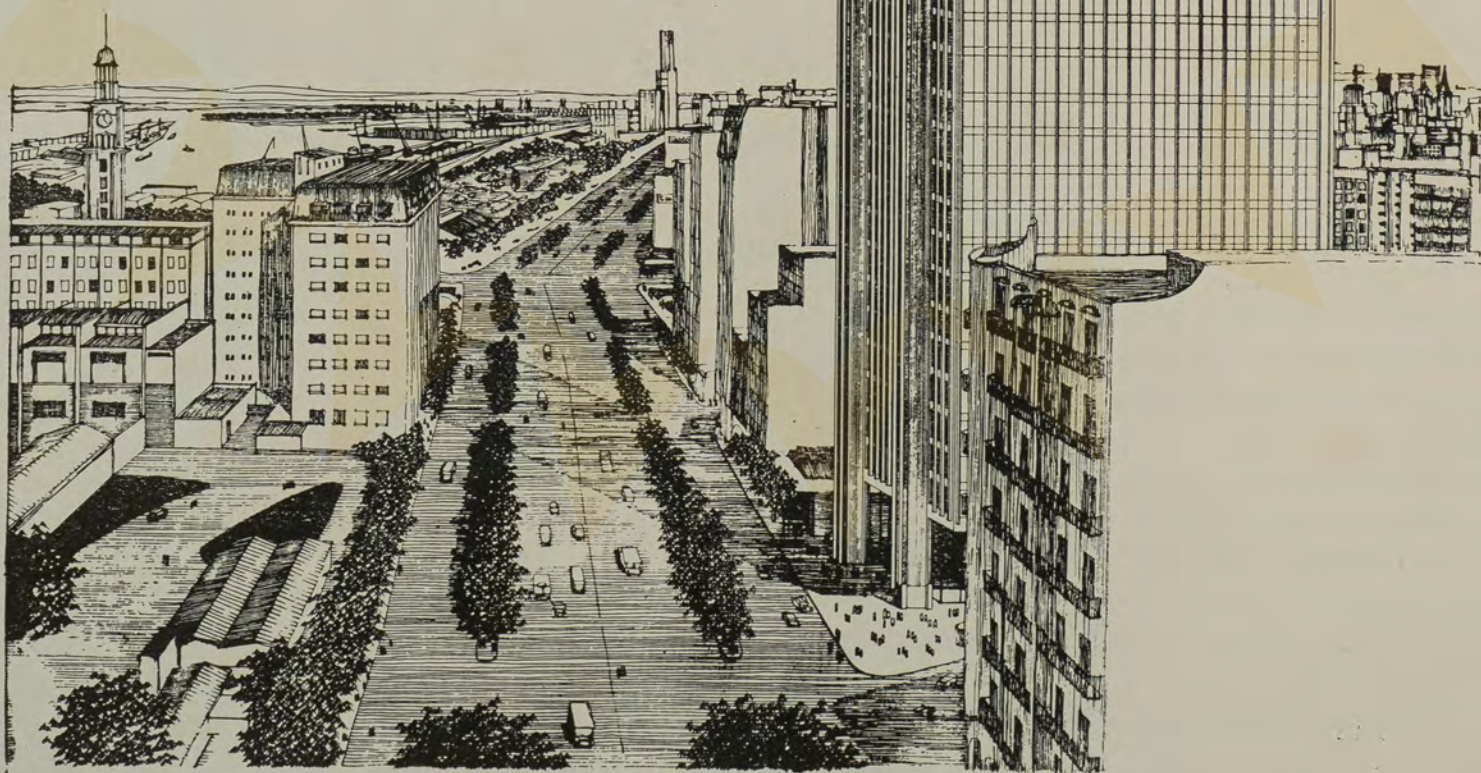
O setor comercial prevê a instalação de agências bancárias, cabeleiros e banhos, incluindo-se 40 locais de uma superfície média de 20 metros quadrados cada, onde funcionará uma galeria de lojas.

O setor cultural e social terá dois anfiteatros, sendo um com capacidade para 500 pessoas e outro para 250. As entradas destes poderão ser utilizadas para excursões, congressos nacionais e internacionais. Haverá ainda uma ampla ala destinada a recepções.

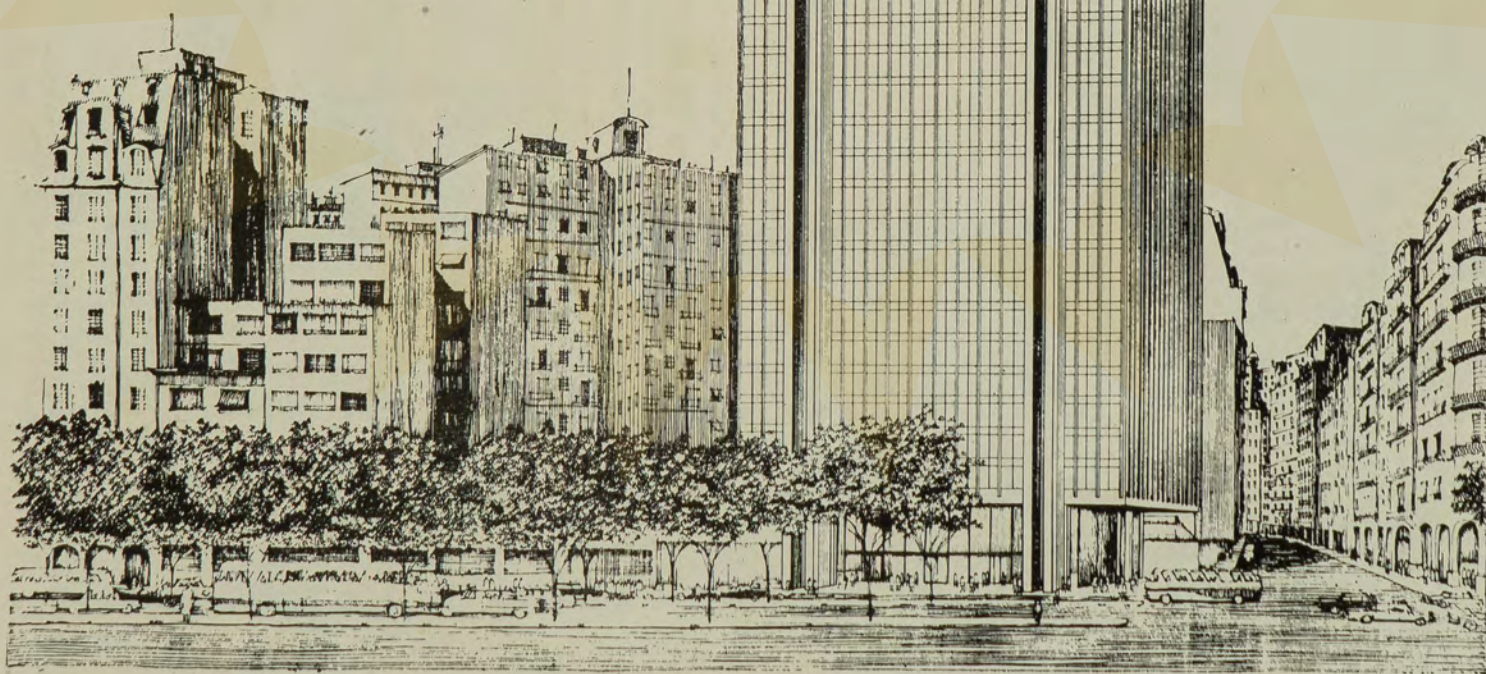


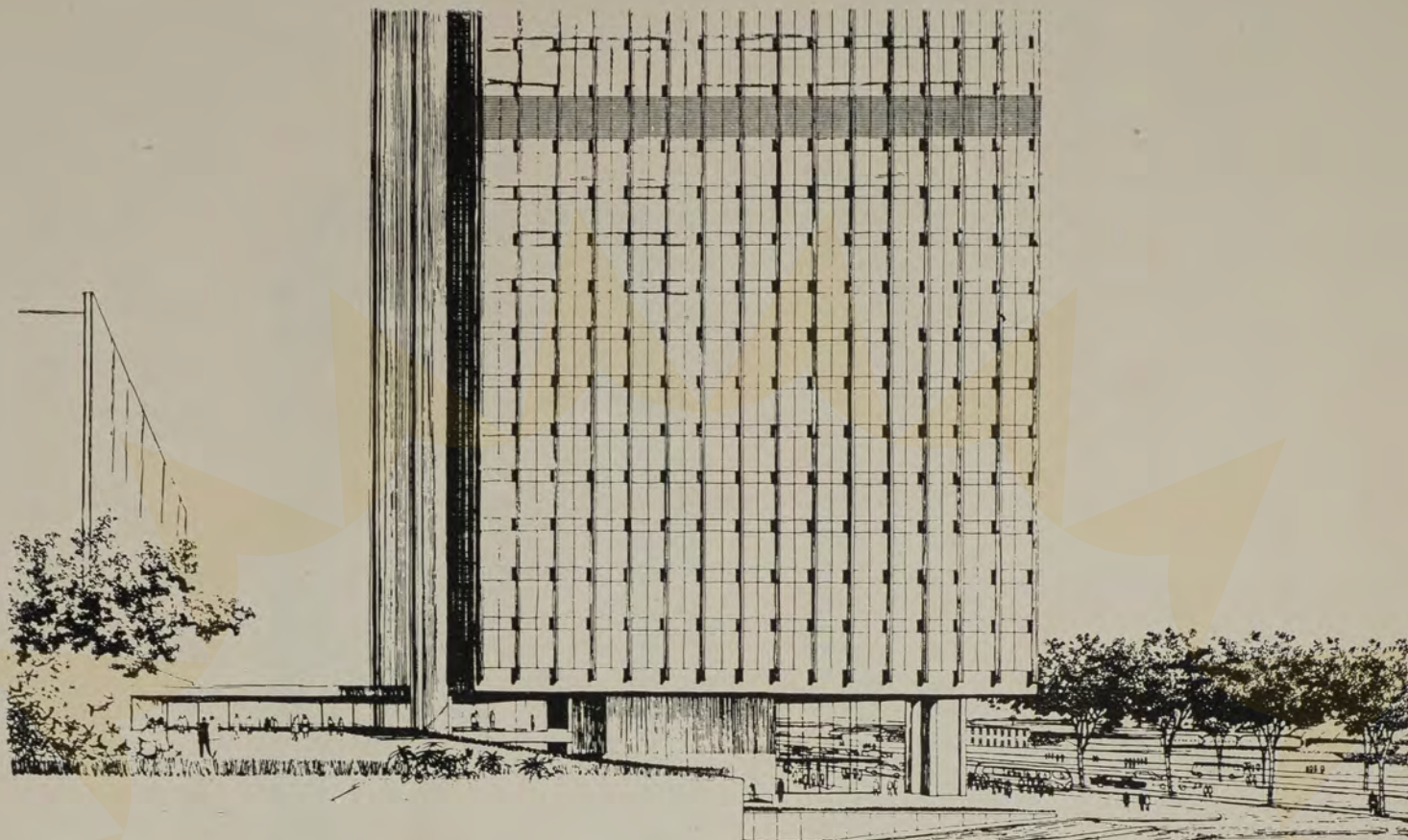
Maquete da fachada.

Perspectiva da Av. Libertador General San Martin.



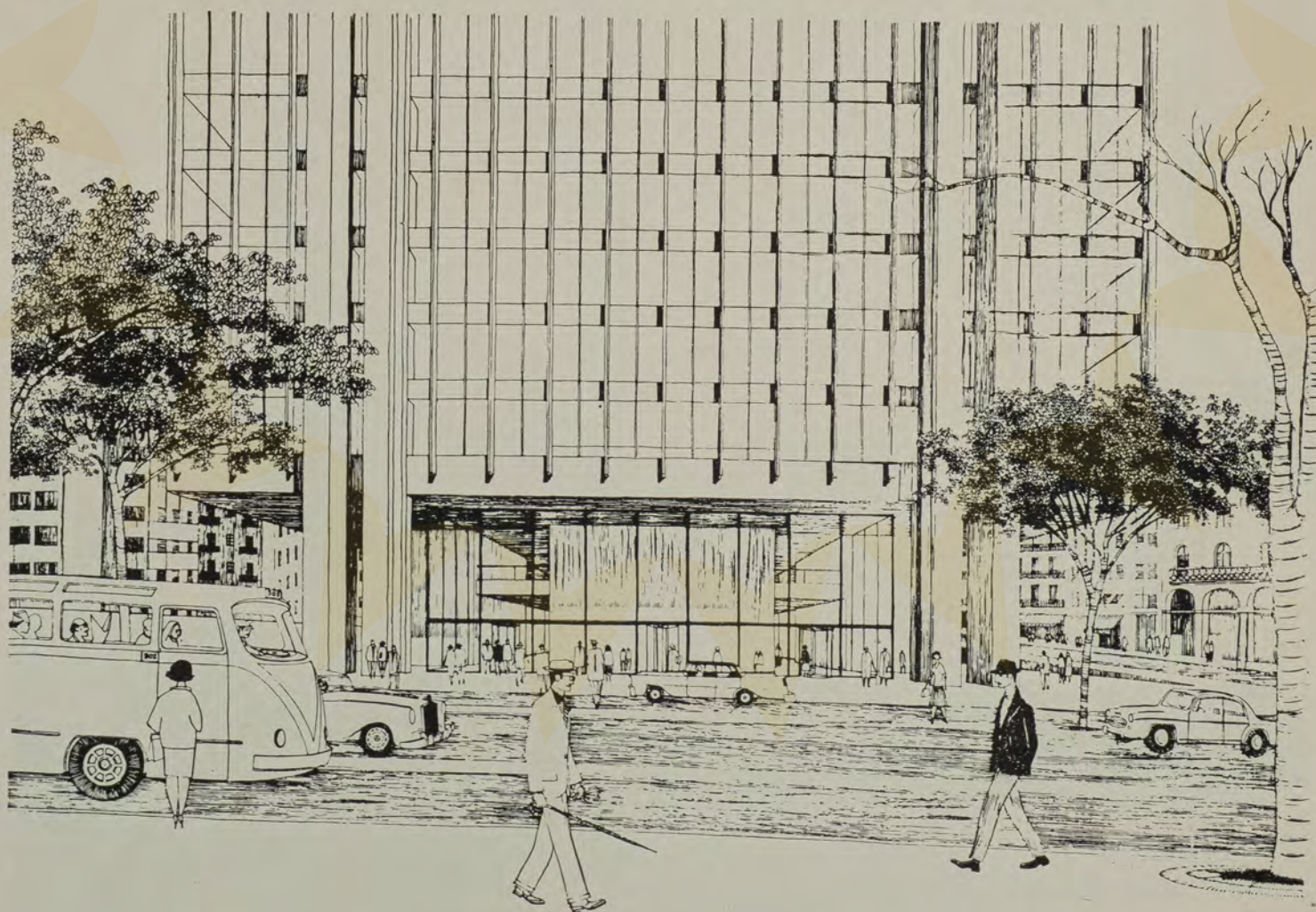
Outra perspectiva do Edifício Peugeot

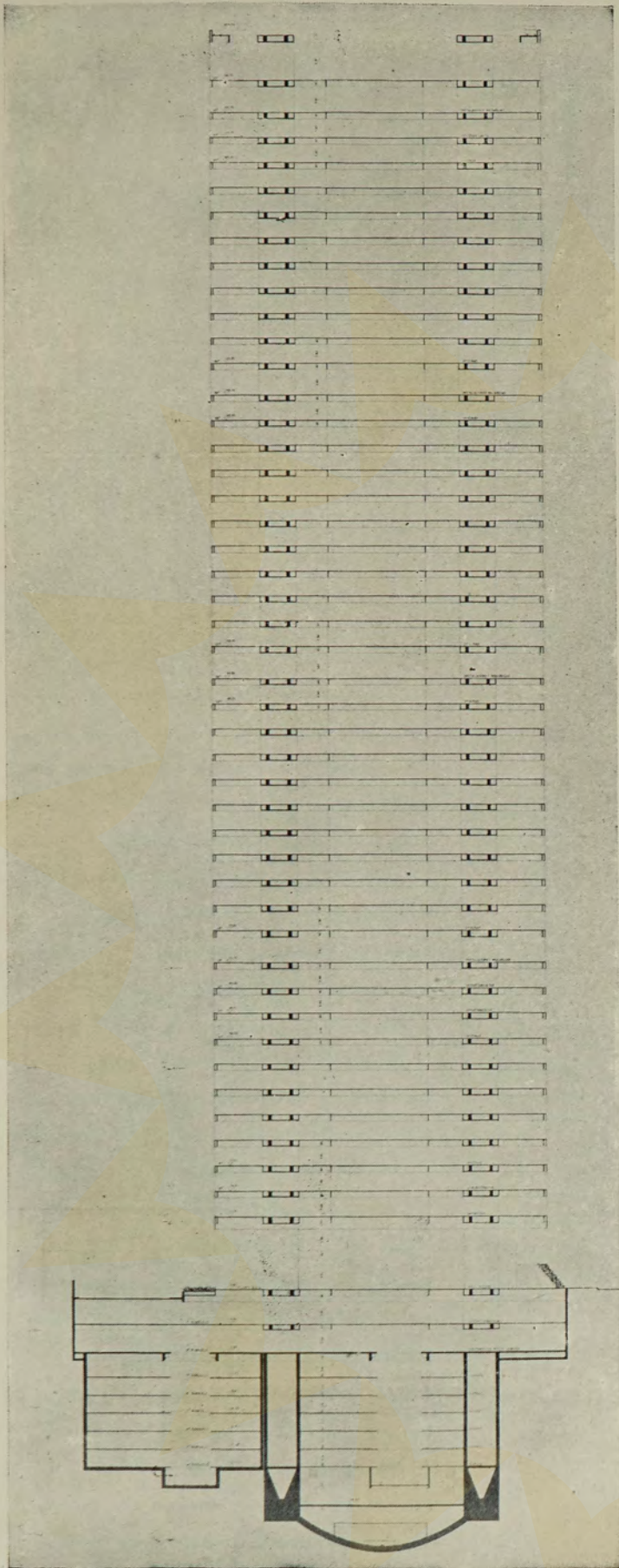




Perspectiva do terraço e da esplanada.

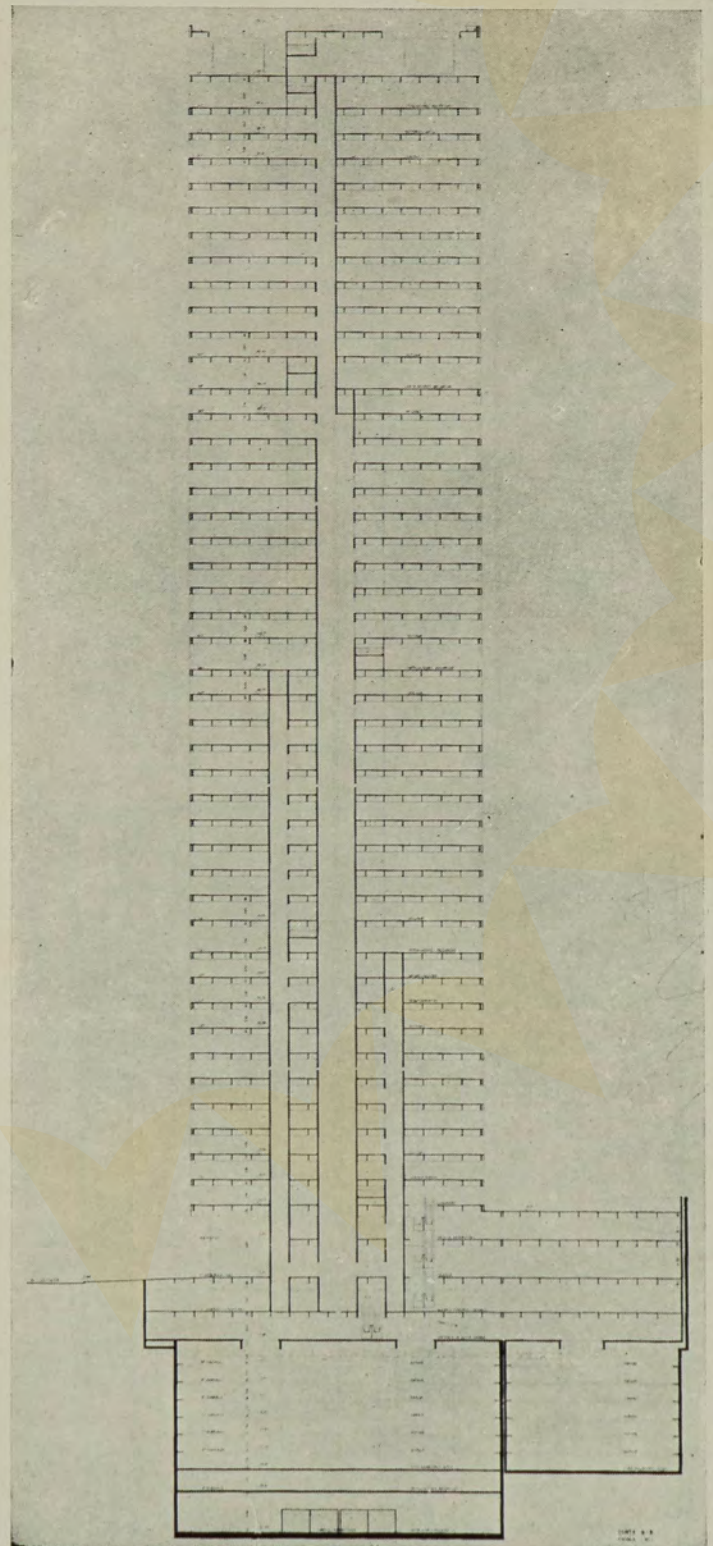
Perspectiva da avenida Libertador Gen. San Martín.

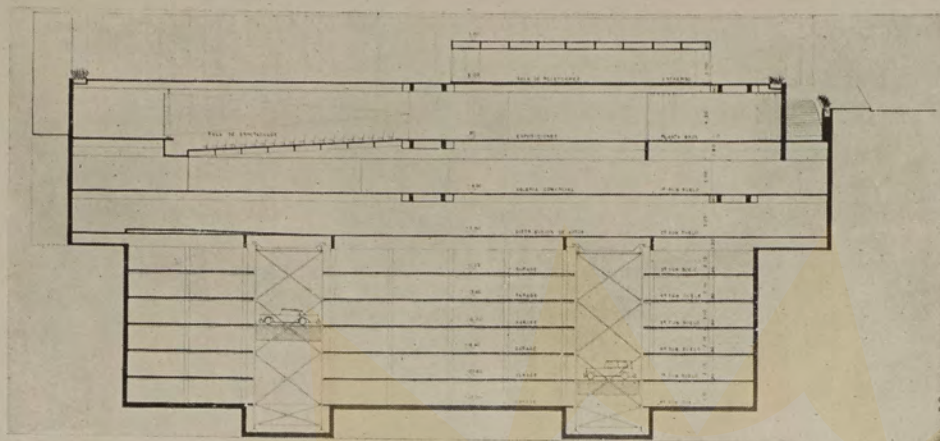




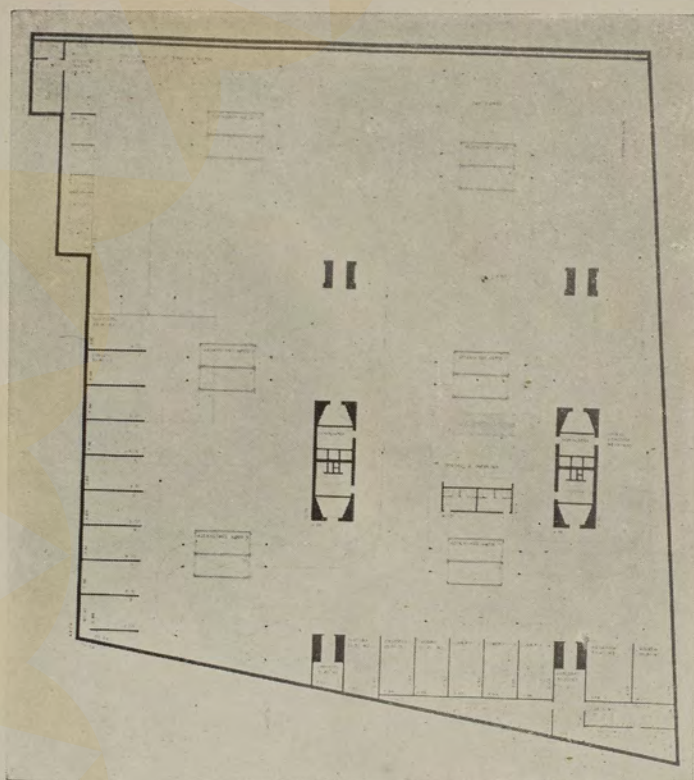
Corte A-A'.

Corte B-B'.

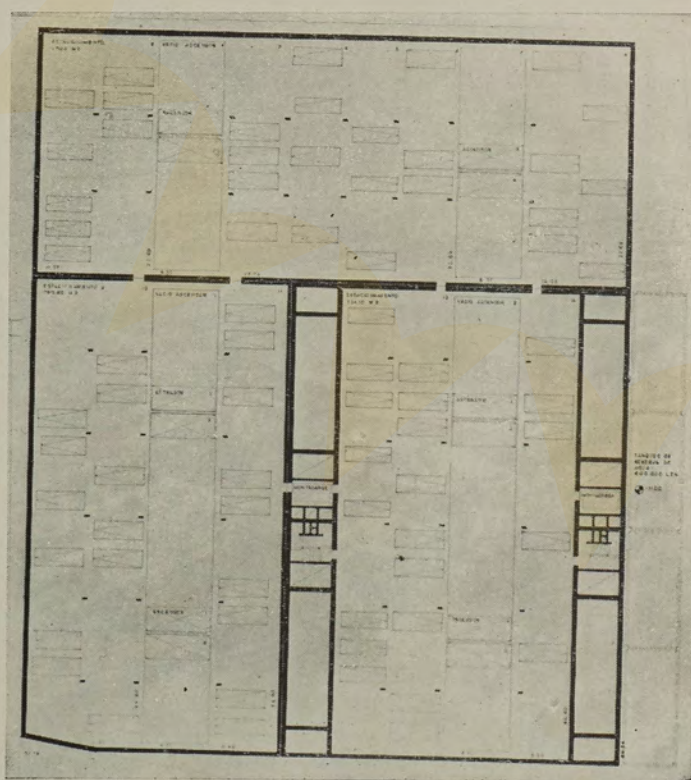




Corte C-C'.



Planta do 2.º sub-solo, distribuição - Automóveis.

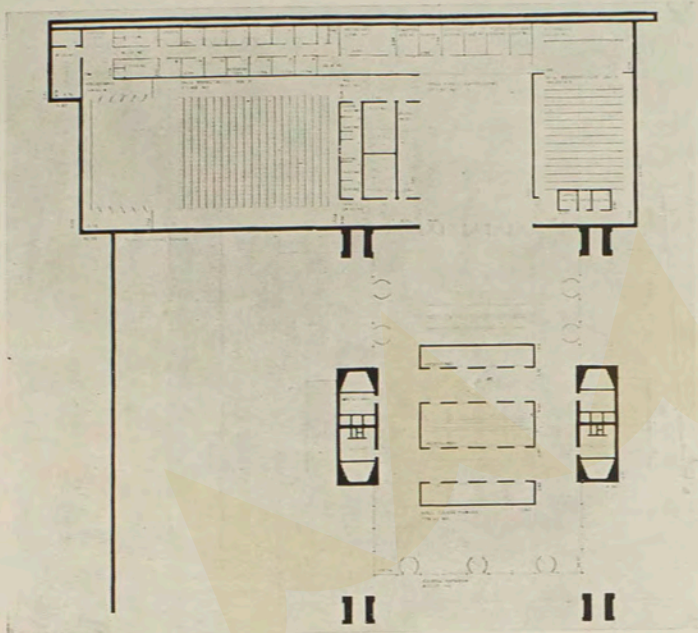


Planta do 3.º ao 8.º sub-solo - Garages.

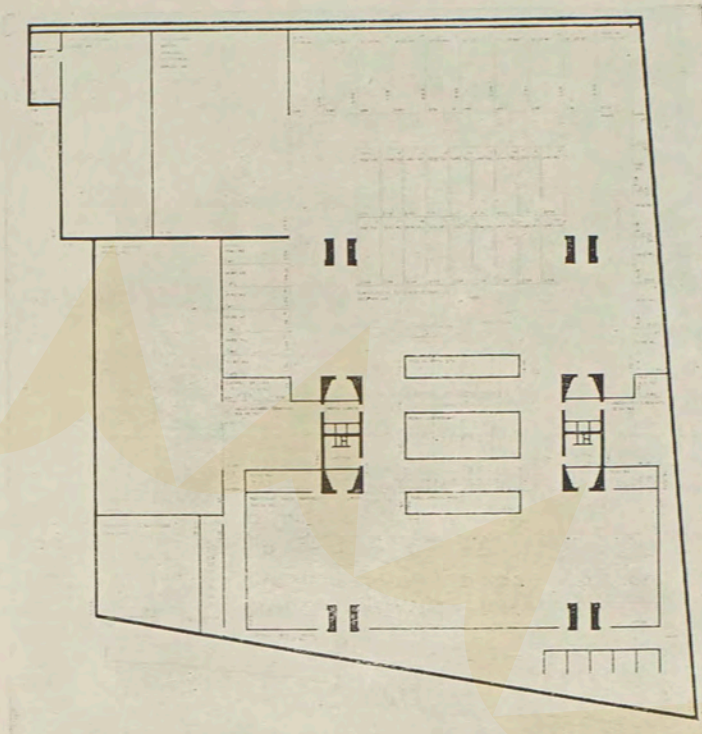
Três restaurantes serão instalados no edifício, assim discriminados: o maior para "auto-service", um outro com funções de confeitaria e bar e o menor, de grande luxo, terá uma pista de dança.

O setor de garagens permitirá o estacionamento de 1.500 veículos e abrigará serviços de limpeza, lubrificação, elevadores, mecânica de urgência, pintura, administração e controle e outros.

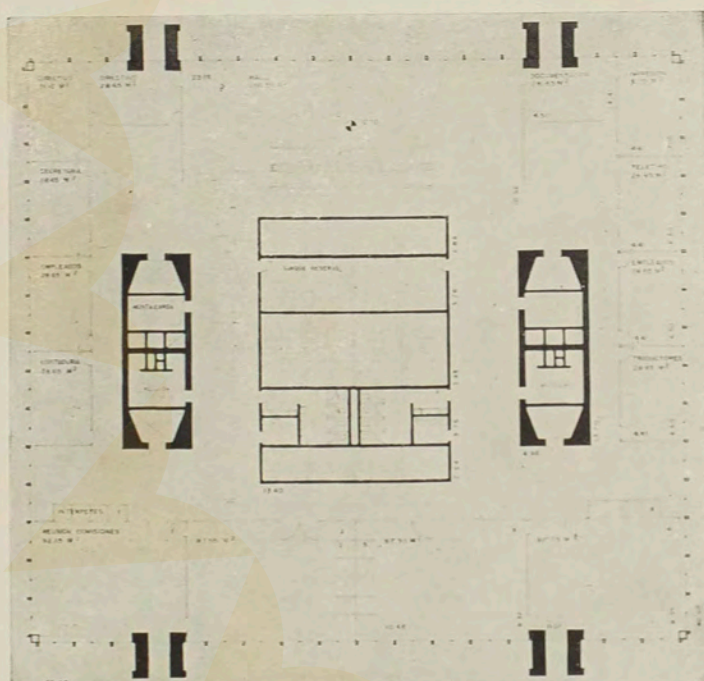
O setor de serviços gerais atenderá às necessidades do edifício e contará com as seguintes dependências: um "hall" público e local para informações; dois escritórios para o administrador geral, escritórios para os empregados; local para guarda de valores individuais; uma central telefônica; correio; dois locais para polícia e bombeiros; uma enfermaria com sala de serviços de urgência e alojamentos para médicos; residência do zelador. A fim de manter o edifício Peugeot serão distribuídos os serviços de carpintaria e serralheria, eletricidade, instalações mecânicas, pintura, lavanderia e outros, cada qual com seus serviços sanitários correspondentes. Haverá instalações de ar condicionado, frio e quente, aquecedor central para água e, no aquecimento do prédio, será instalada uma estação meteorológica, uma de rádio e outra de televisão.



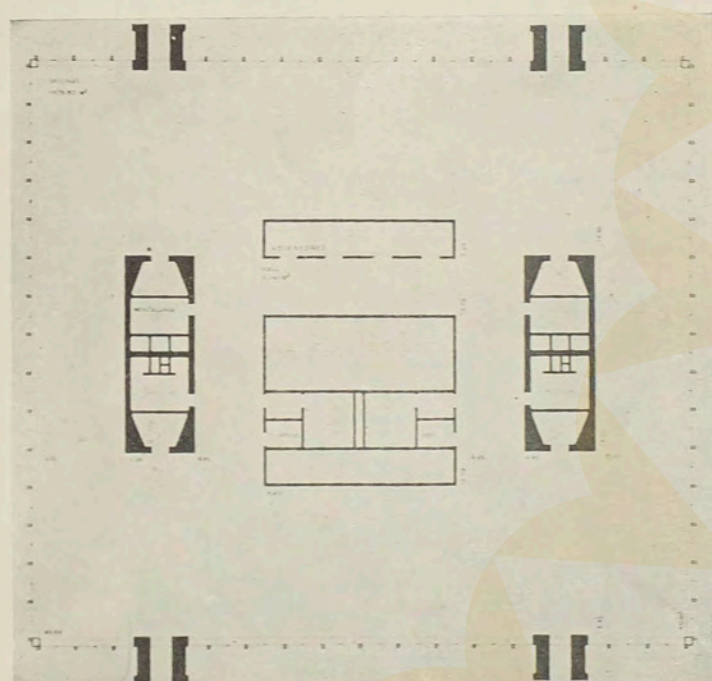
Planta do hall de acesso e do teatro.



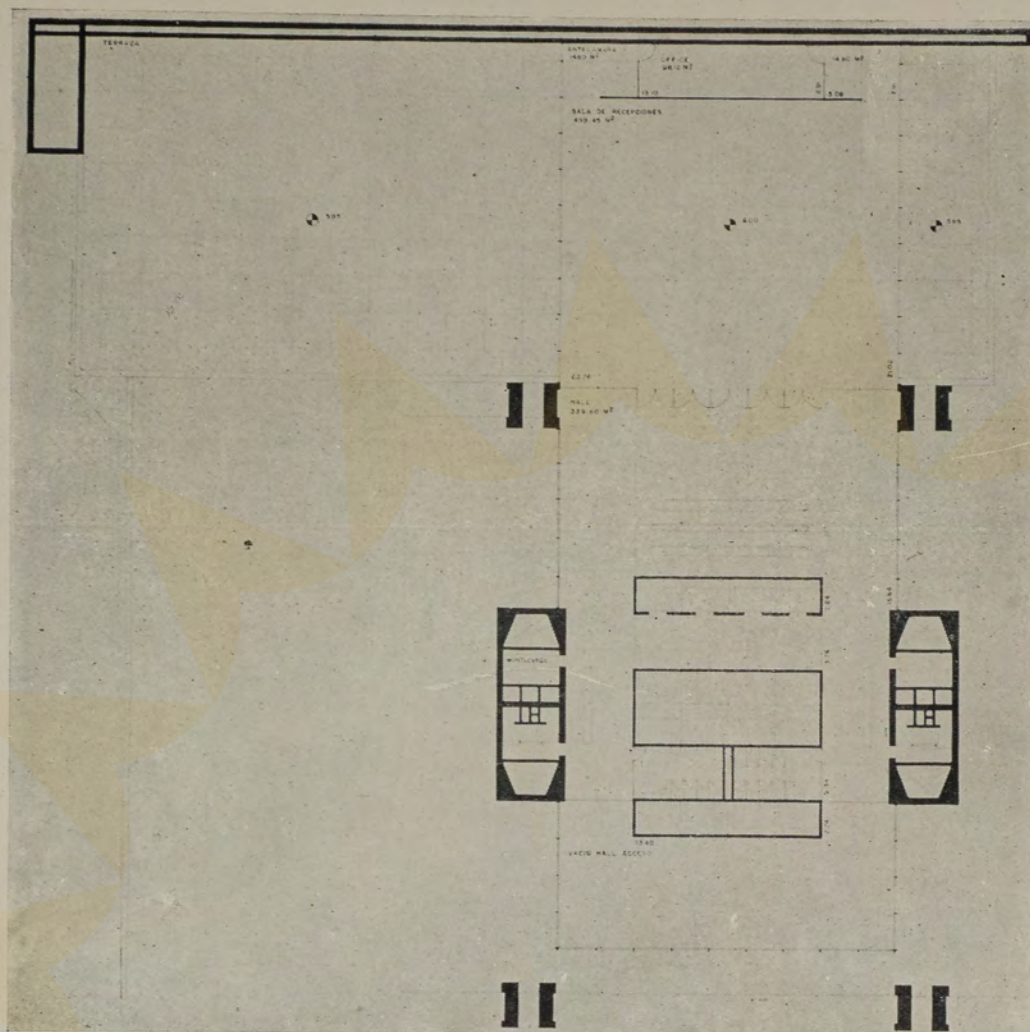
Planta do 1.º sub-solo. Centro Comercial.



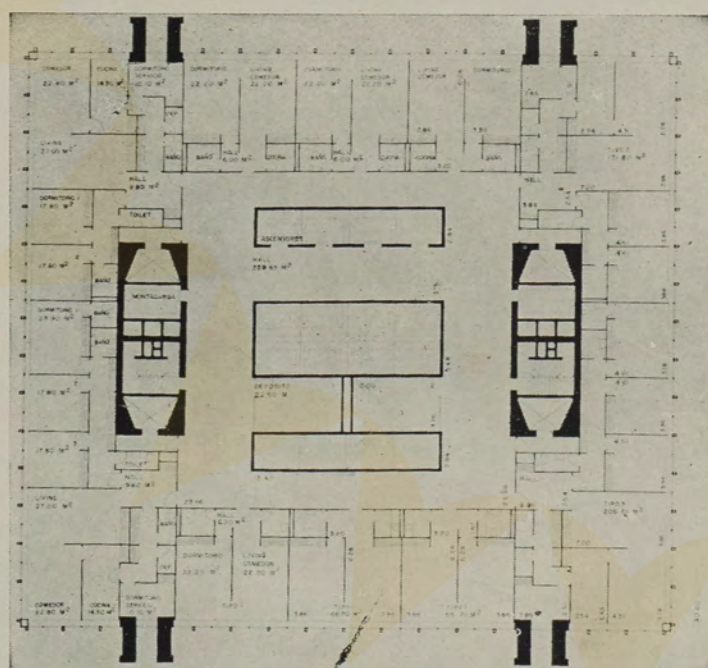
Planta do 1.º andar. Dependências do Congresso.



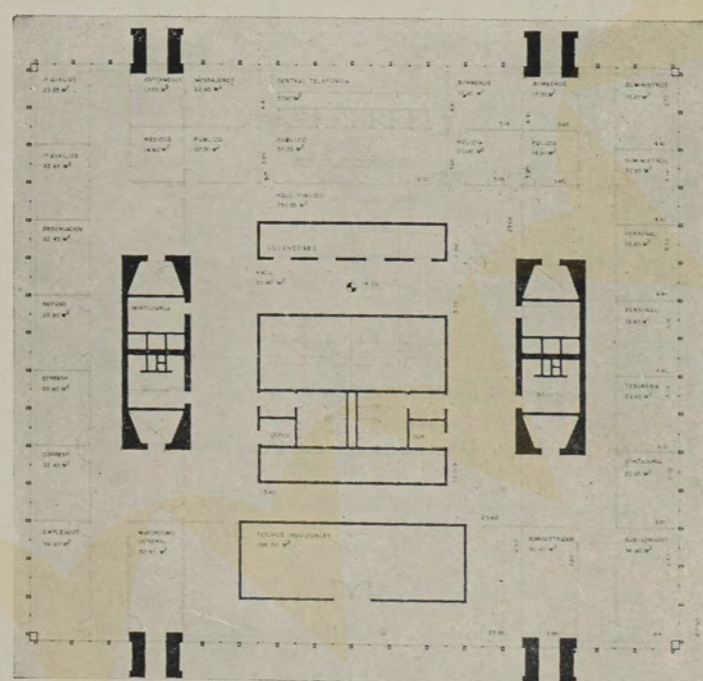
Planta tipo, 3.º ao 10.º andares. Escritórios.



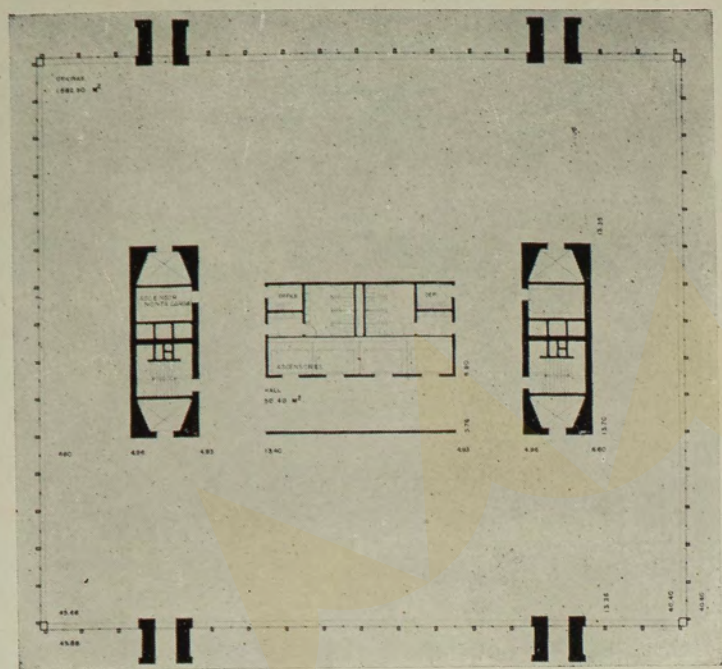
Planta Mezzanino. Sala de reuniões.



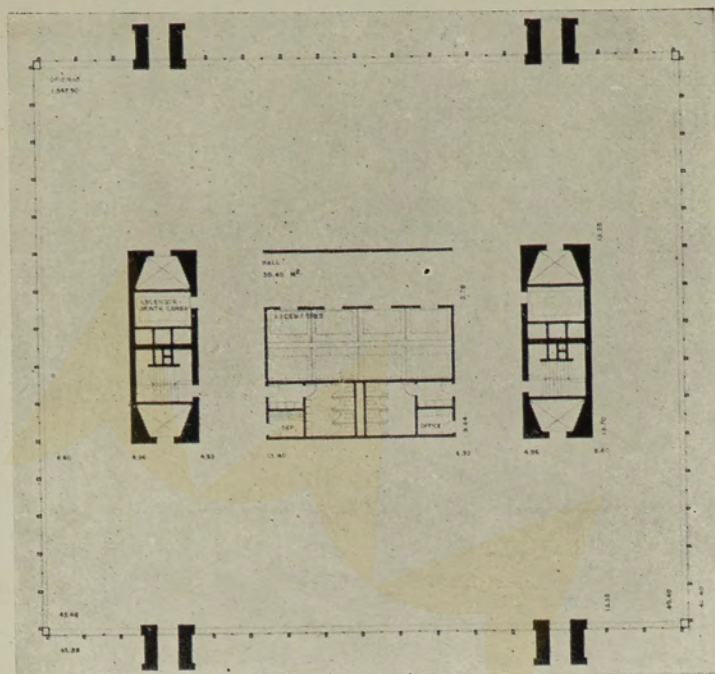
Planta do 11.º e 12.º andares. Apartamentos.



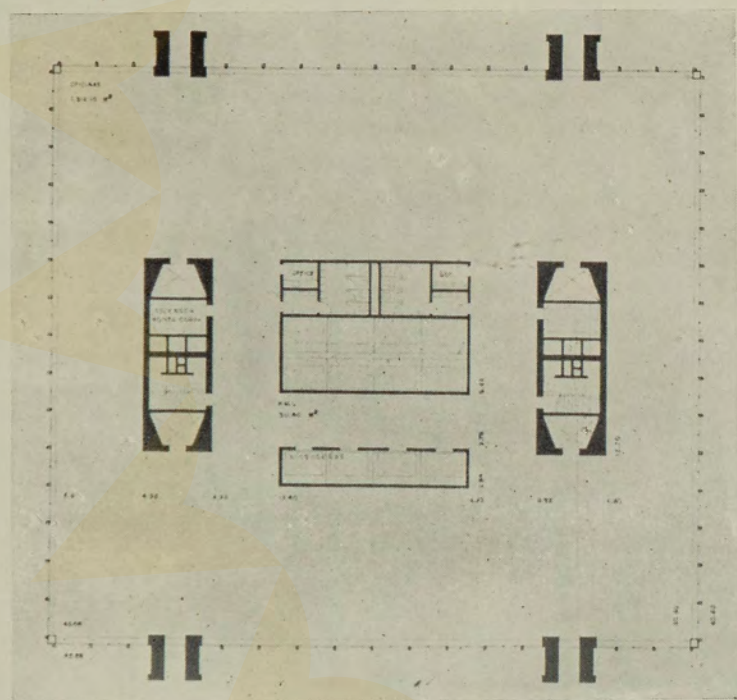
Planta do 2.º andar. Administração.



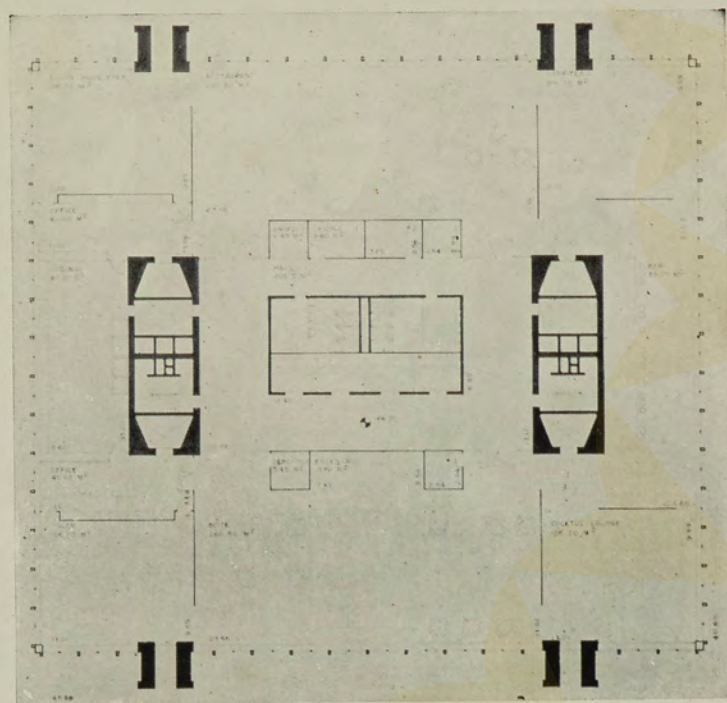
Planta tipo, 40.º ao 50.º andar. Escritórios.



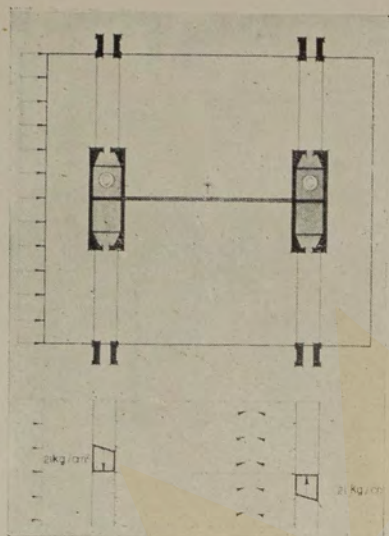
Planta tipo, 27.º ao 38.º andar. Escritórios.



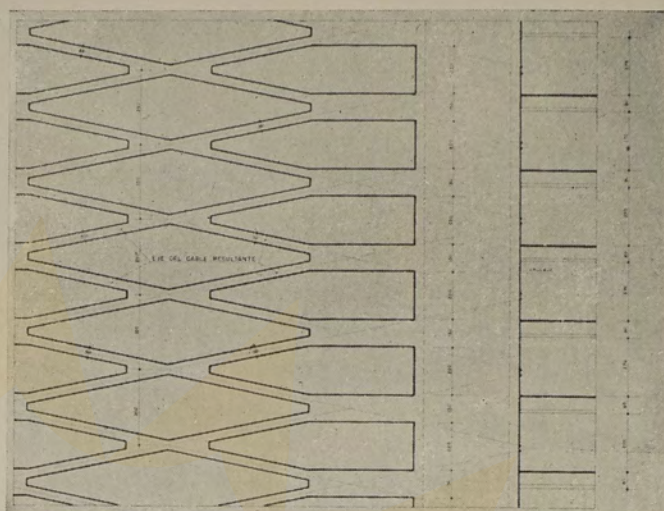
Planta tipo, 14.º ao 25.º andar. Escritórios.



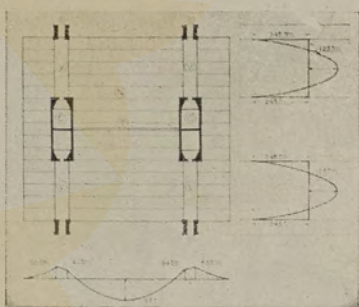
Planta do 51.º andar. Restaurante e boite.



I — Esquema 2.
Vento direção X.

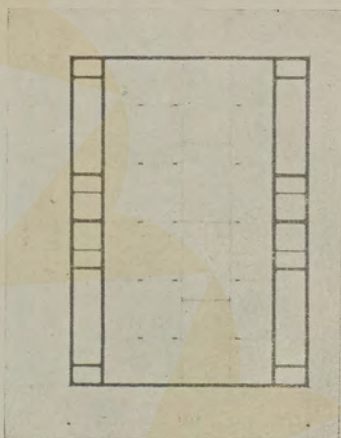


Detalhe da grelha protendida.



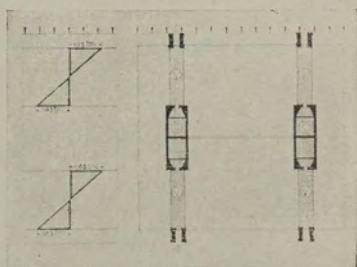
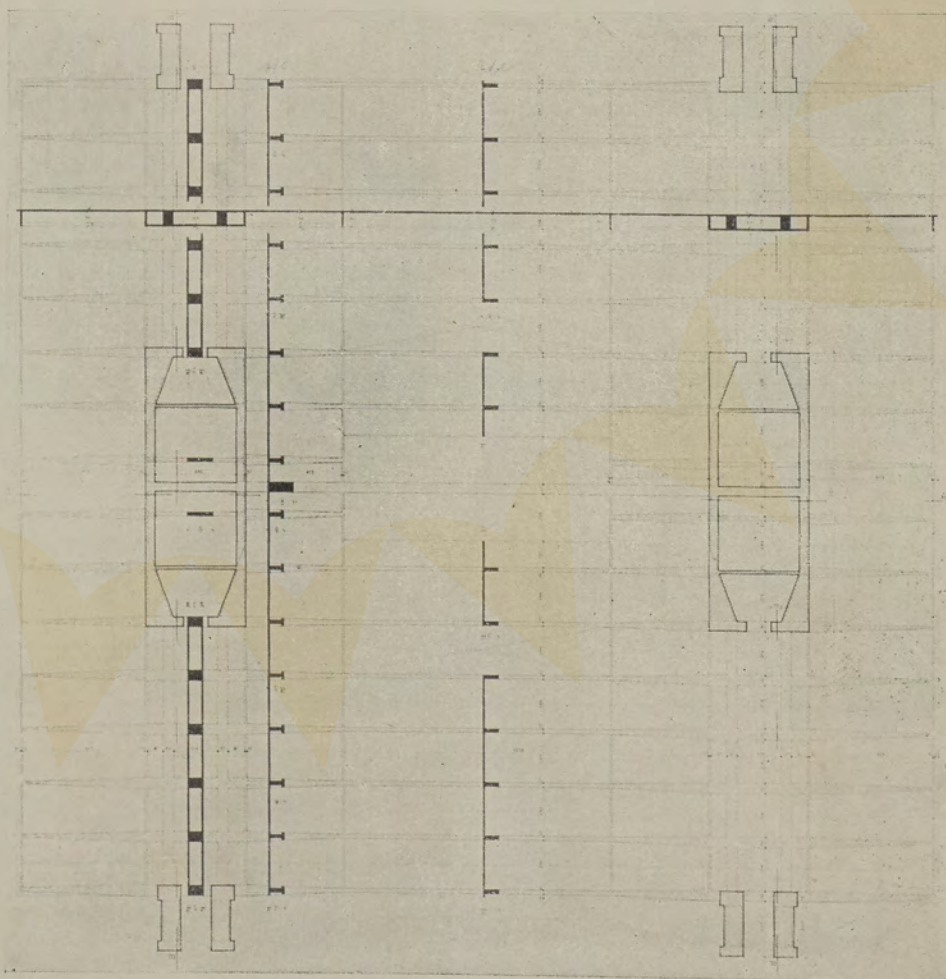
II — Esquema 1.
Cargas verticais.

Estrutura planta tipo.

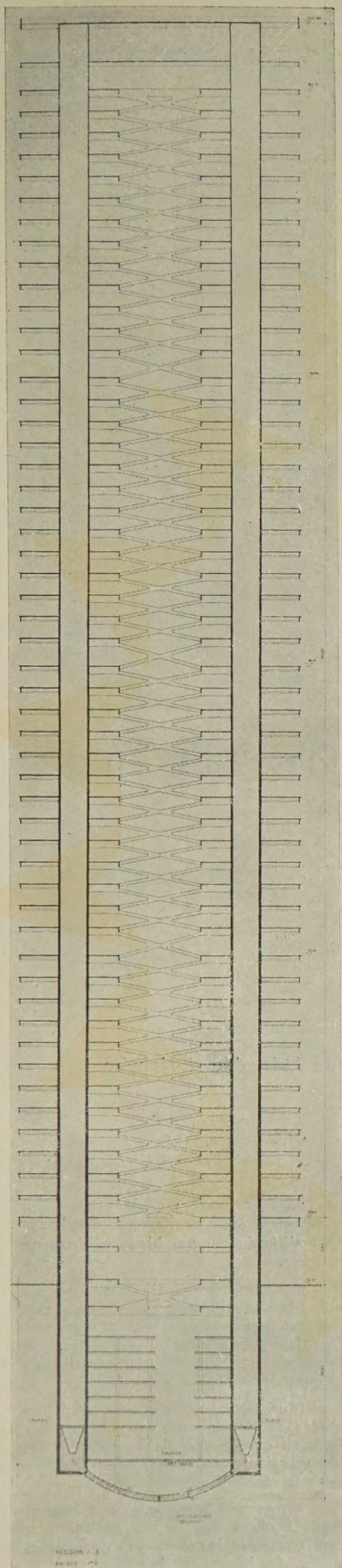


III — Esquema 4.
Infra-estrutura.

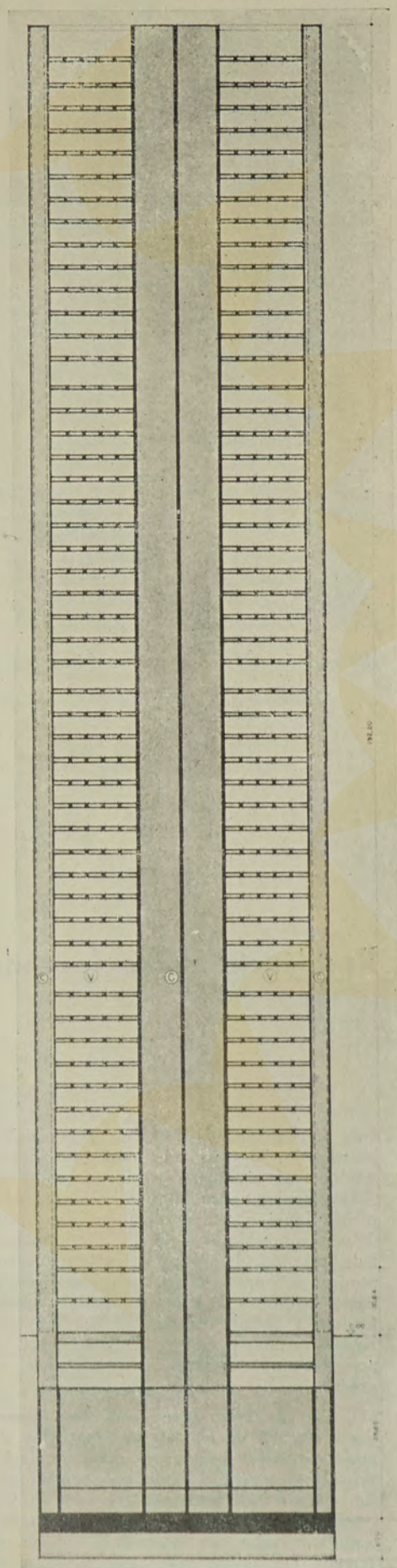
IV — Esquema 3.
Vento direção Y.



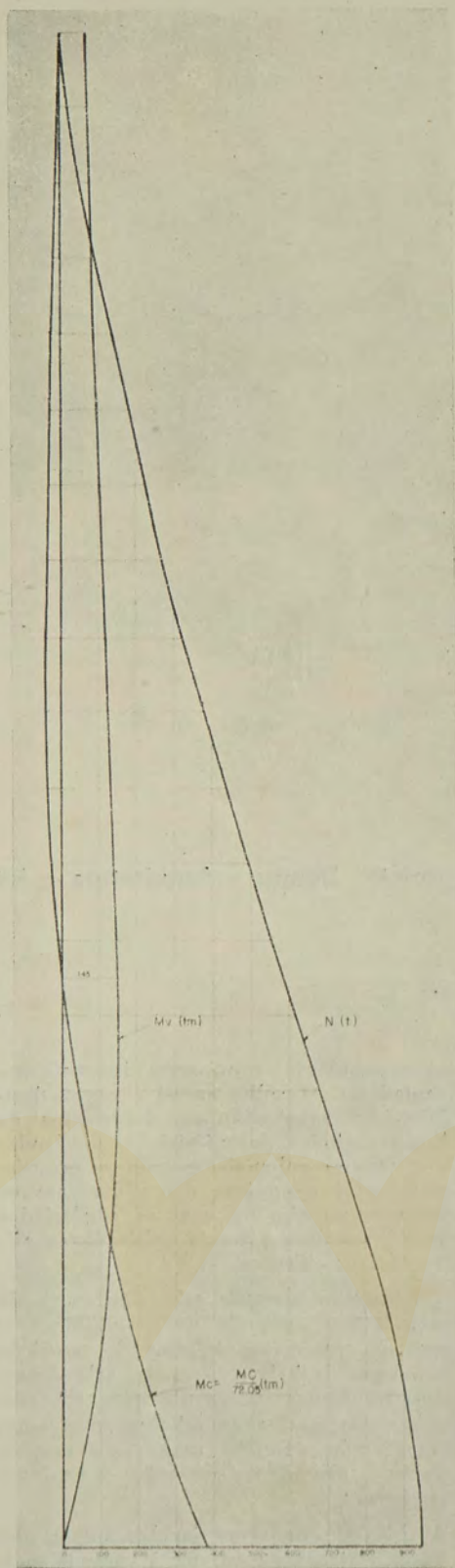
Secção A-A.



Secção B-B.



Vento direção Y.





Perspectiva da Fazenda Nossa Senhora das Mercês.

Residência numa fazenda / projeto: Domus - Arquitetura e Interiores Ltda., Rio de Janeiro

Nos contrafortes da serra de Terezópolis, Estado do Rio, na localidade de Guapimirim está situada a antiga fazenda de Nossa Senhora das Mercês, cujo proprietário planejou transformar em uma residência campestre funcional. Tirando partido não só dos recursos arquitetônicos modernos, mas explorando inteligentemente o relevo do solo, de modo a transformar a propriedade rural em um dos lindos recantos da terra fluminense, o proprietário conseguiu alinhar num só projeto o útil ao agradável.

O solar se acha localizado em imensa bacia cercada de majestosas montanhas de onde serpenteia por entre seixos o riacho cristalino apertado entre os contrafortes da serra e um barranco cercado de floresta. O cenário foi bem aproveitado deixando à vista um magnífico espaço de terreno em alicive suave que proporciona

ao espectador uma paisagem das mais encantadoras. O velho curral e outras benfeitorias conservadas são fragmentos da história cheios de mistério e de lendas dos tempos coloniais quando o proprietário rural mourejava dia a dia com os escravos no eito ou com os assalariados para arrancar das terras cultivadas o alimento e a riqueza.

A edificação plantada sobre um muro de arrimo que serve de motivo decorativo, tem um pavimento inferior de transição composto de hall de entrada, sala de recreação, garage, adega e oficinas. A casa propriamente dita se acha no pavimento superior que facilita uma visão maravilhosa e panorâmica de todo o conjunto da bacia.

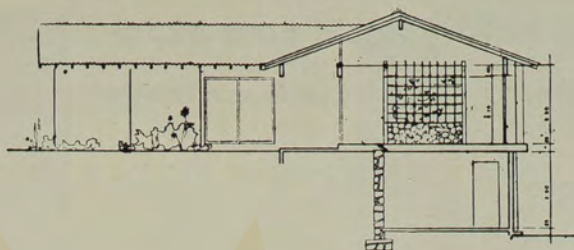
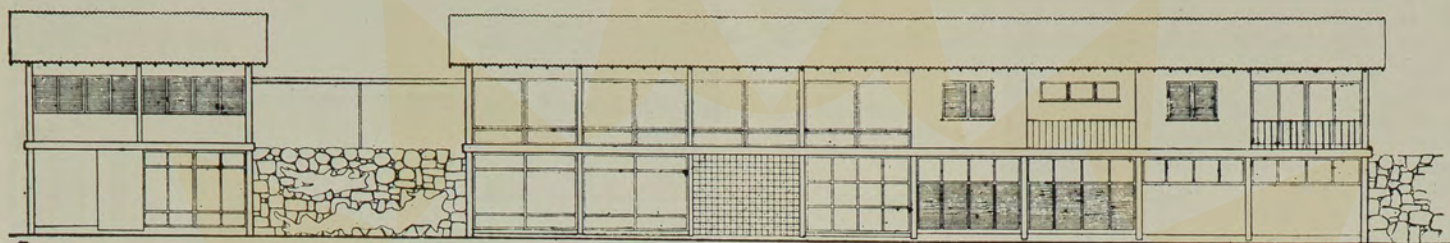
A sala de estar com janelas amplas domina os jardins e vai ter à varanda onde

uma passagem com pérgola permite comunicação com o apartamento dos hóspedes, edificado em um bloco inteiramente independente.

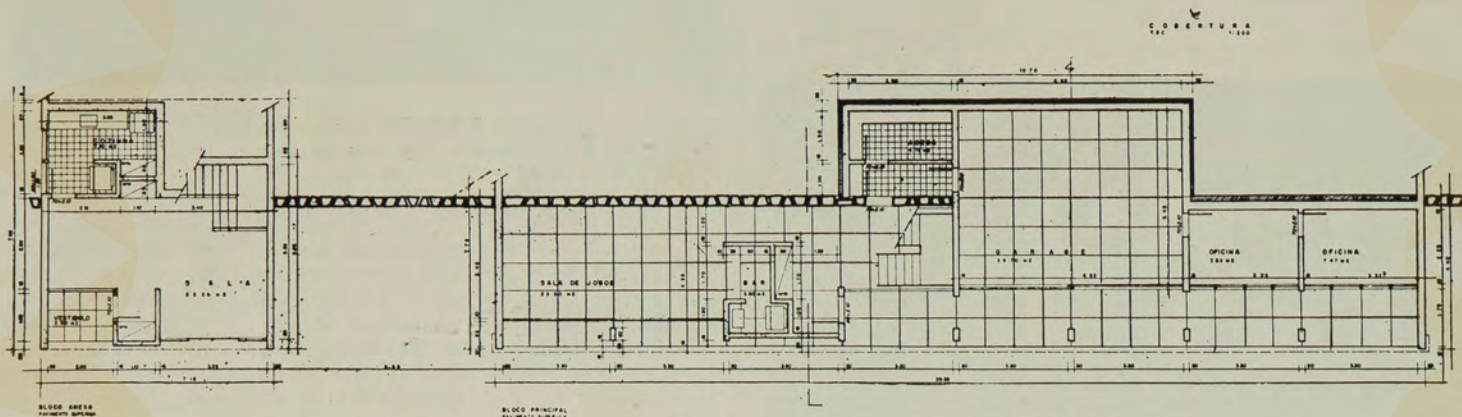
O apartamento principal situado na ala esquerda da edificação permite ao proprietário manter-se em contacto com todo o conjunto da mansão sem o desconforto das escadas, o que faz da moradia um conjunto funcional e prático.

Os jardins superiores têm ao centro uma piscina abastecida com água da nascente da serra que, depois de percorrer o jardim superior, vai desaguar no riacho principal da fazenda.

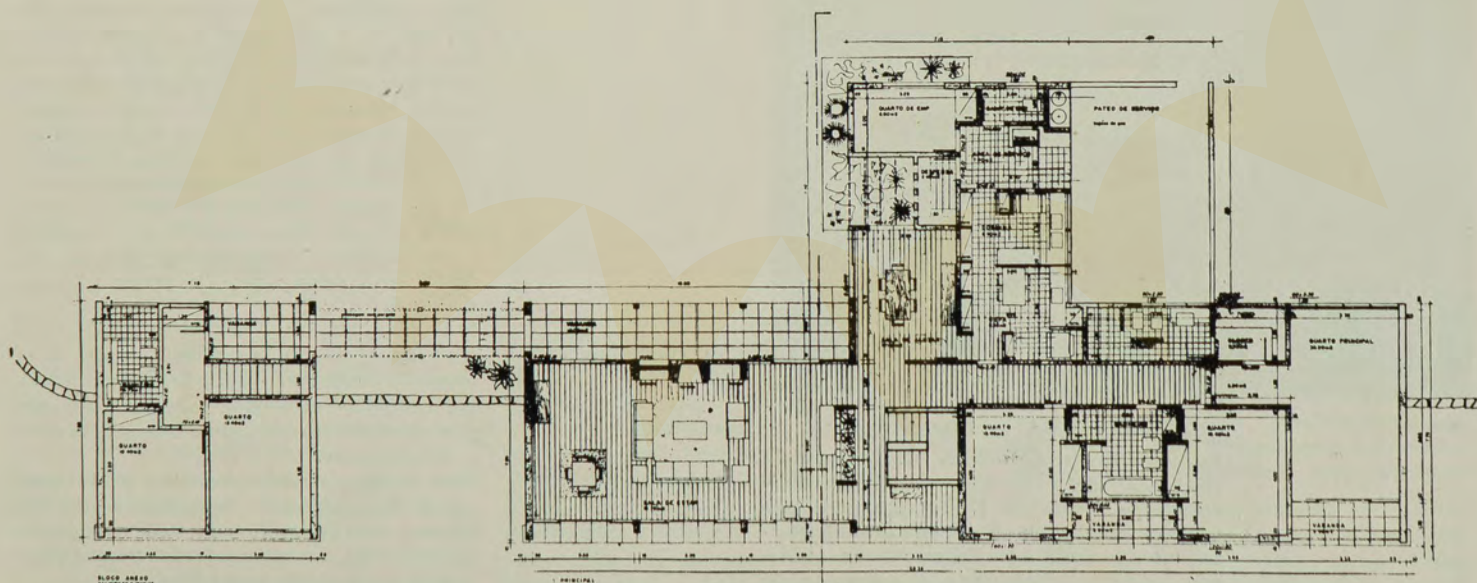
Com a execução deste projeto, a Fazenda Nossa Senhora das Mercês passará a ser uma das mais bucólicas e aprazíveis estâncias do hinterland brasileiro.



Fachada e corte do projeto de residência da Fazenda Nossa Senhora das Mercês.



O pavimento térreo se compõe de hall de entrada, sala de recreação, garagem, adega e oficinas.



A parte superior do edifício se caracteriza pela distribuição harmônica dos vastos aposentos tendo nas extremidades os apartamentos destinados ao proprietário e aos hóspedes.

Cristal 61 - um novo palácio para exposições na Inglaterra / Projeto: Ove Arup e equipe

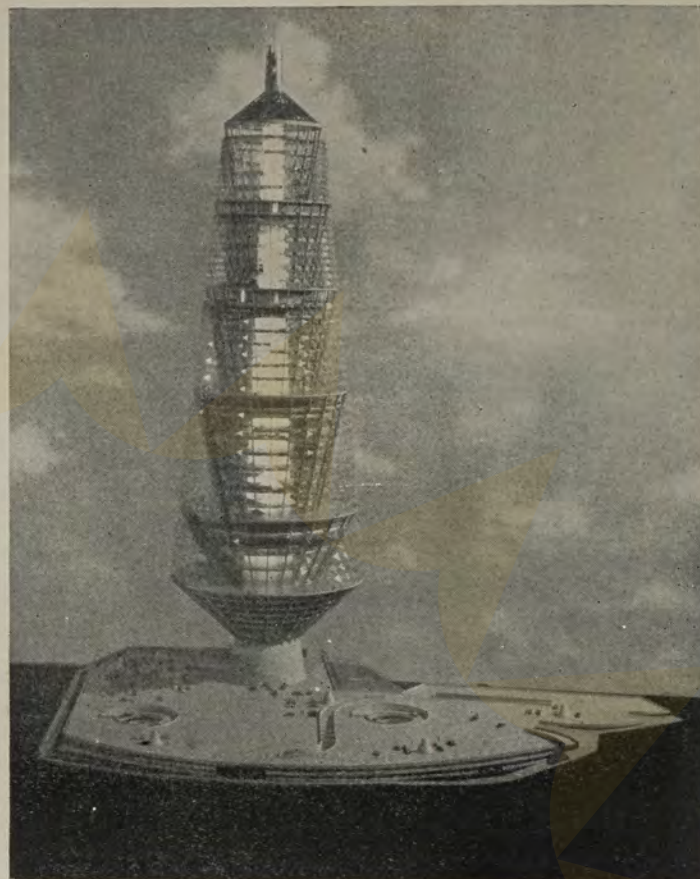
A primeira exibição realmente internacional foi inglesa — uma surpreendente caixa de amostras de vidro, aço e madeira oferecendo 800.000 pés quadrados de espaço no Hyde Park que captaram a imaginação arquitetural e industrial do mundo.

“Ninguém duvidará que estamos vivendo num período de admirável transição”, disse o Príncipe Albert, anunciando a exposição, em 1850, no que chamariamos hoje em dia de conferência à imprensa. “Estamos trabalhando forçosamente em direção do grande alvo indicado em todo lugar pela história: a união da raça humana. A exposição de 1851, dará um retrato vívido do estágio ao qual a indústria chegou na solução desta grande tarefa”.

O que ele predisse aconteceu e, quando o conceito do Palácio Cristal foi desenvolvido, outros países foram rápidos em ver o potencial desta mostra e o poder industrial oferecido.



Elevando a 1.000 pés acima da Estação de St. Pancras, CRISTAL 61, um projeto executado pelo Comitê de Desenvolvimento da Idade do Vidro, em convênio com a Pilkington Brothers Ltd. tornar-se-ia o local de exposições para a indústria britânica. Dominaria o panorama de Londres durante a noite, quando massas de luzes brilharão através dos 5 saguões de exposição.



CRISTAL 61 contém 5 saguões para salas de exposições rodeando um centro que remonta a mais de 1.000 pés de altura. De 1.000.000 de pés quadrados de espaço transitável, a área real para as exposições é de 569.000 pés quadrados. Entradas para mercadorias e visitantes encontram-se abaixo do solo e sua locomoção é feita através de elevadores de alta velocidade. Um edifício de quatro andares perto da estação de St. Pancras conterá uma área para estacionamento de 4.500 automóveis.

Mas essa primazia em fazer dinheiro, troca de idéias e interesse criativo, foi logo perdido pela França, onde uma série de exposições internacionais, iniciadas 4 anos após a Exposição do Palácio Cristal, levou o público à Paris para a exposição de 1889 e a edificação da Torre Eiffel. Este colosso de aço de 984 pés de altura, enquanto que tratado indiferentemente no tempo, tornou-se o símbolo de Paris como centro europeu de cultura e realização. O padrão foi lançado, porém à medida que as exposições internacionais tornaram-se um grande empreendimento, a imaginação e a ousadia mostradas em Londres e Paris foram despedaçadas quando em 1893, os americanos tentaram “fazer melhor”.

O resultado foi a Feira Mundial de Chicago onde ciência, tecnologia e arte moderna tiveram um segundo lugar, numa apresentação dominada vergonhosamente por reproduções de Roma antiga, Veneza e Westminster.

Arte e ciência como assuntos para exposições internacionais, tornaram-se daí em diante, divididos um do outro e precisou-se mais de meio século para tornarem-se novamente reconciliados.

Na última década, exposições internacionais tornaram-se parte da vida da metade do século XX como rádio-telescópios, e



Crystal 61 — Detalhe do teto com colunas apoiando-se contra o topo do centro do edifício, abrigaria locais para cocktails, restaurantes, salas de conferências, cinemas, uma sala de banquetes e uma plataforma com vista panorâmica. Acima desse teto, três andares com salas de jantar íntimas para 16 pessoas, cada uma, e no último andar, uma pequena plataforma da qual os visitantes poderão apreciar a vista da cidade até uma distância de 36 milhas.

para acomodá-los cidades importantes do mundo fora do Reino Unido têm estado trabalhando construindo novos edifícios. Paris completou a concha de exposição da CNIT em Neuilly em 1958. No mesmo ano, Bruxelas apresentou sua Expo 58 com muito sucesso e que foi visitada por 15.000.000 de pessoas.

Nova York construiu um vasto complexo de exposição e está construindo agora o Lincoln Centre para as artes representativas e está planejando uma grande feira mundial para 1963.

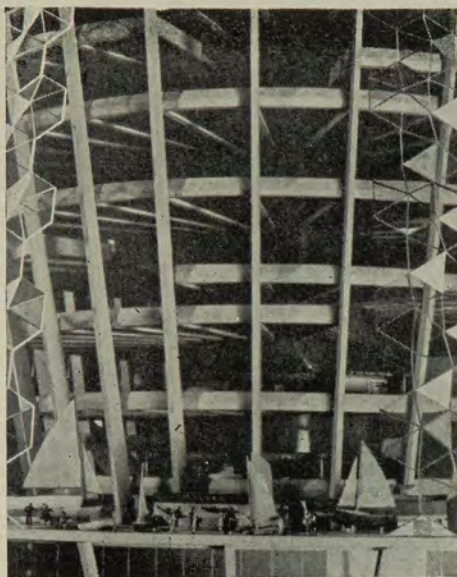
O Parque Sokolniki em Moscou foi recentemente hóspede da "British Trade Fair" que ofereceu mais de 250.000 pés quadrados somente numa parte do espaço aproveitável.

Turim, com uma população de 1.000.000 de habitantes, gastou 15.000.000 de libras numa belíssima série de edifícios de exposição nos arredores da cidade. Neste conjunto está uma das mais belas estruturas do mundo — o "Palazzo del Lavoro", de Pier Luigi Nervi.

Londres, do outro lado, possui o Olympia e o Earl's Court. Sua rede total de exposição é de 540.000 pés quadrados. Olympia foi construído em 1886 e substancialmente adicionado em 1929. Earl's Court foi desenhado em 1930.

O arranjo funcional dos dois edifícios pertence à idade que não contemplava exposições técnicas massivas, transporte pesado e carros particulares.

Enquanto que tem tetos altos, ambos não podem ser chamados satisfatórios do ponto de vista da luz natural, que se tornou concomitante nas exposições modernas, e as entradas intrincadas e os túneis para pedestres necessitavam de regulamentação contra incêndio em Earl's Court, que são difíceis de guardar e controlar.



Crystal 61 — Vista do andar principal circular, com os assoalhos que descem em direção da base do saguão no centro do edifício.

Uma tentativa de remediar este estado foi iniciada em 1958 quando a Federação das Indústrias Britânicas organizou um comitê, sob a presidência de George E. P. Pollitzer, para investigar a existência de facilidades de exposições na Grã-Bretanha. E a conclusão foi a seguinte: "Há uma necessidade urgente de um novo edifício para exposição na parte central de Londres, de pelo menos 500.000 pés quadrados, disponíveis para exposições. Acreditamos que a execução de um grande centro de exposição para Londres, seja um



Crystal 61 — Detalhe da torre de vidros e concreto reforçado; de baixo, mostra a base do centro que sobe através do estrado. Abaixo do saguão, mais baixo, existem 5 andares para os escritórios administrativos.

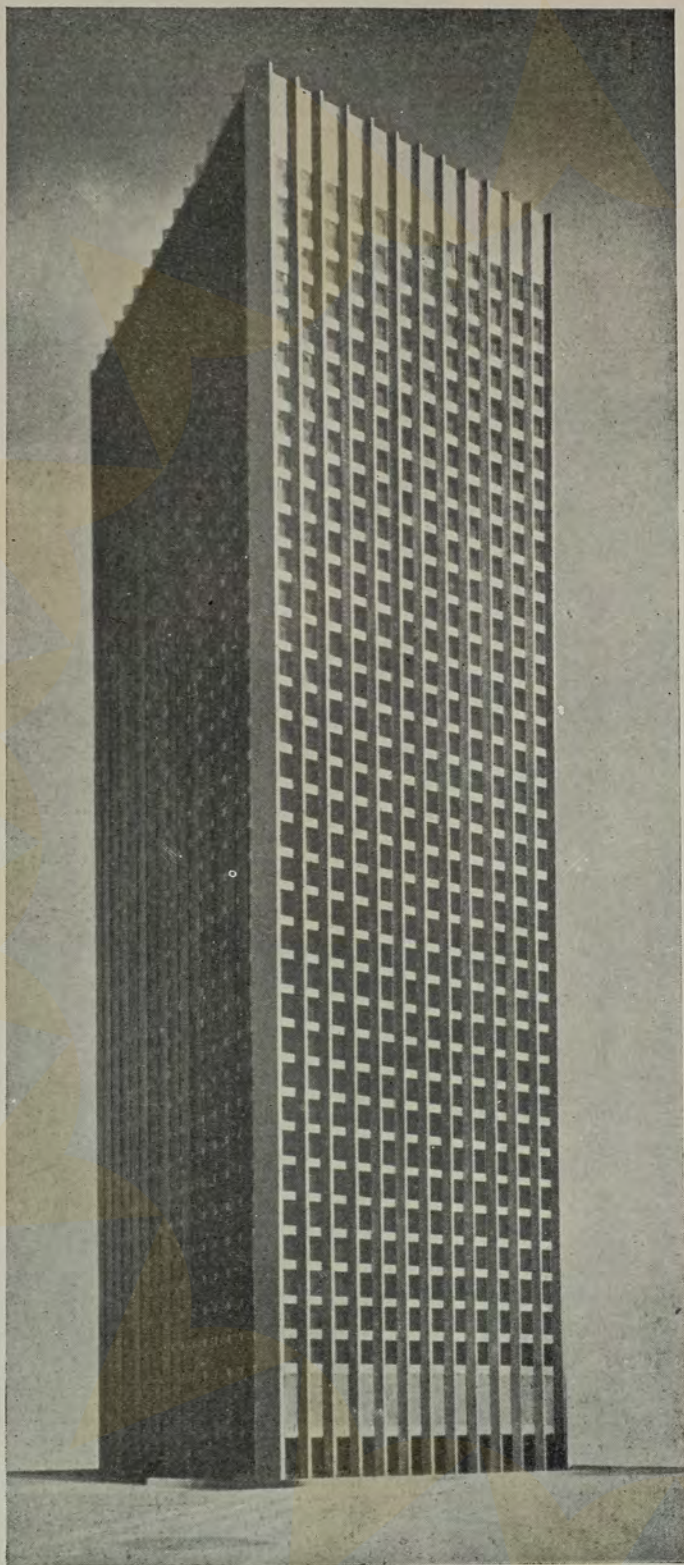
assunto nacional e não meramente comercial. Desta maneira acreditamos ser justificado que o custo inicial provenha dos fundos públicos. Nessas considerações, queremos afirmar o papel importante das feiras comerciais para a promoção da exportação. Nenhum outro país depende tanto do comércio internacional como o Reino Unido e acreditamos que é imperativo para este país ter facilidades modernas para exposições e feiras comerciais para poderem comparar favoravelmente com as melhores em outros países. Além disso, estamos na opinião que se um edifício de primeira classe moderno fosse possível construído em Londres, com o tempo, poderia ser reconhecido como centro de exposições internacionais especializadas. Um centro de sucesso seria um prestígio incalculável, não somente para a indústria, porém também para a nação".

Cristal 61 foi projetado pelo Comitê de Desenvolvimento da Idade do Vidro, em Convênio com a Pilkington Brothers Limited, e tem em mente todas as recomendações da FBI, numa época que é evidente que algo tem que ser feito a respeito de novos edifícios de exposições em Londres.

Seu desenho de 1.000 pés quadrados, numa torre de exposição de vidro e com reforço de concreto, é tão espetacular como qualquer dos grandes esquemas imaginativos que precederam as grandes exposições internacionais do passado.

Se fosse iniciada a execução de Cristal 61 agora e é possível construir esse edifício hoje em dia — esta nova vitrina das indústrias da Grã-Bretanha estaria pronta em dois anos, reganhando a primazia deste país, estabelecida no campo das exposições internacionais desde 1851.

Edifício "Columbia Broadcasting System" em Nova York / Projeto: Eero Saarinen



Maquete do Edifício da Columbia Broadcasting System, Nova York.

O edifício de 38 andares da Columbia Broadcasting System, Inc., em Nova York, foi desenhado por Eero Saarinen, que completou suas plantas pouco tempo antes de seu repentino falecimento em Setembro do ano passado. Este foi seu primeiro e único arranha-céu, e quando as plantas estavam quase concluídas, escreveu: "Sua beleza será, penso eu, por se tratar do arranha-céu mais simples de Nova York". O edifício da CBS ocupará o lado leste do bloco fronteiriço da Avenida das Américas, entre as 52.ª e 53.ª Ruas. Expressando a convicção do artista que um arranha-céu deve ser "uma coisa remontante", o edifício será uma torre retangular isolada, com revestimento de granito, alcançando a altura de 491 pés. Estará centralizado numa praça espaçosa, pavimentada com granito e estará um pouco abaixo do nível da rua. A torre ocupará 60% do lugar; os restantes 40% serão uma praça aberta nos quatro lados. A verticalidade da torre é acentuada pelos pilares triangulares que se erguem da praça para cima, a fim de suportar o edifício nos quatro lados. As colunas estruturais triangulares, e também os fios de eletricidade, aquecimento, condutores de ar condicionado, nas palavras dos arquitetos "fazem com que as áreas de vidro se tornem de um mínimo desejável. Em adição a isso, fornecerão, à medida que o expectador caminhe ao redor do prédio, um relêvo cambiante de granito e vidro com superfícies esculpidas".

Os engenheiros Paley e Stanton comentam: "tornar possível dar uma substância aos planos imaginativos e dramáticos de Eero Saarinen, foi uma fonte de orgulho para nós. Do nosso ponto de vista, este desenho dá expressão ao mundo de comunicação e arte do qual é parte vital a CBS. Esteticamente este edifício é excitante. Arquitetonicamente é diverso de qualquer edifício a ser construído na América ou em outros Continentes". Seu término está fixado para 1964. Com sua nova estrutura será um dos mais reforçados edifícios de concreto do país. Sua fachada será de granito escuro. Esta cor, que Saarinen estudou no conceito do edifício dará sentido de permanência, dignidade e força.

Ele se destacará dos outros edifícios vizinhos que são montados de chapas de metal. Para dar um maior efeito de verticalidade, suas entradas serão somente pelas ruas 52 e 53, e se trata do primeiro edifício a ser construído de acordo com as novas leis de zoneamento de Nova York. Quando Saarinen iniciou o trabalho deste novo edifício, disse: "Estou excitado. O desafio aqui é uma forma que expressa o espírito dinâmico e criativo das comunicações eletrônicas. O assunto ainda não é domesticado". Sua estrutura conterá mais de 800.000 pés quadrados de assaolho. A CBS, que quadruplicou seus serviços durante os últimos 10 anos, ocupará a maior parte do edifício. Seis de suas sete divisões operativas terão seus escritórios nesse prédio, "CBS International", "CBS News", "CBS Television Network", "CBS Radio", "CBS Television Stations" e "Columbia Records".

Candido Portinari / José Geraldo Vieira

ALVORADA EM BRODOSQUI

No dia 29 de novembro de 1903 nasceu num sítio da cidadezinha de Engenheiro Brodosqui, no interior do Estado de São Paulo, mais um filho do casal Giovanni Battista e Domenica Torquato de Bassano — ambos camponeses, com lavoura de café, e cuja prole é de 12 filhos. O menino Candinho cresceu no sítio e na praça da localidade. Às vezes acompanhava a avó, dona Maria Torquato, que seguia na boléia da sua carroça atropetada de mangas para o mercado. Lá ela descia a confabular preços, como nêdia abadesa; de vez em quando, importunada por algum pedinte, lhe dava uns níqueis dizendo: "Toma, vai beber!"

Mas era a praça de Brodosqui, com seu quiosque no centro, com sua capelinha dum lado, com a residência dos Bassano e dos Portinari do outro lado, e com o cemitério ao fundo, que empolgava a imaginação de Candinho. Tanto que mais tarde, compelido pela saudade e servido pela memória, ele pintaria na alvorada da sua arte, a alvorada da sua vida: a pracinha em tom de tempestade, densa de sombras como os céus de Toledo, onde ele com a gurizada jogava futebol; onde ele, com a molecada, seguia o burro circense e o palhaço medieval, ao côro do repertório: "Hoje tem espetáculo?" "Tem sim senhor!"

Na obra de Portinari, aquela praça deserta e vasta de Brodosqui é algo assim, na paisagem ecológica do interior de São Paulo, como a meseta espanhola onde avultasse a massa ôca duma arena de touradas; algo assim como, na pintura dos mestres da Flandres, aqueles espaços surrealistas onde bailam magias e delírios, procissões e enterros. E o pintor fixou a praça em tons carregados de mistério, como núcleo vivencial de crianças e como depósito de mortos. O quiosque ou coreto, ao centro. Ao longe, em oblíqua, o muro do cemitério. Em baixo, um chão pré-histórico de geodésias planas; no alto, nuvens que parecem pintadas por El Greco. São ainda hoje dos mais belos quadros de Portinari, e cedo o colocaram ao lado dos Mestres que desde a Renascença até ao surrealismo de Tanguy e à metafísica espacial de De Chirico estabeleceram com óleo e mistério o drama das solidões com suas equações temporais: a Infância e os Mortos. Circo, quiosque e coreto. Cemitério, tempestade e arena.

A vocação de Candinho explode na bruma e na treva, com a pintura duma estrêla. Aos nove anos ele é decorador da igreja local junto com os artesãos que a irmandade encomendou. Deixa Brodosqui aos 15 anos de idade. Lá ficam seus irmãos, os avós, os pais, o cafezal, o pomar, a poeira, a estrada, a montanha, a reserva florestal.

MANHÃS JUNTO AO MORRO DO CASTELO

Após aquela difusa alvorada que duraria 15 anos, as longas manhãs, em plurais iterativos de aulas na Escola Nacional de Belas Artes, onde o caipirinha paulista só é reconhecido porque puxa duma perna, vítima e herói precoce da mania nacional do futebol... Mora ali perto, numa pensão da rua Senador Dantas. Pensão brasileira. Estudantes, boêmios, algazarra, anedotas, dívidas, regime quase de fome, regime de ideais. Principalmente ele, Candinho, tem ideais a cumprir, pois já descobriu que faz anos no mesmo dia em que Siqueiros e Pablo Casals... Além disso, já sabe que seus ascendentes vieram do Vêneto, e também não ignora o que isso significa: O Vêneto!... Assim, enquanto seu pai, nas horas vagas lá em Brodowski (que se escreve agora Brodosqui) prestigia a arte fazendo parte da Banda local, tocando trombone, Candinho, no Rio, ali entre o morro do Castelo e a Lapa, entre a tradição colonial e a tradição boêmia, entre o Municipal e o Monroe, estuda e pinta. De 22 a 28 expõe no Salão, mas passa quase despercebido pela crítica. Eis senão quando, arranca o prêmio de viagem à Europa com uma tela (Cruzes!... Acadêmico no duro!) que é nem mais nem menos o retrato de fardão de membro da Academia Brasileira do poeta Olegário Mariano.

MEIO-DIA NA EUROPA

Lá foi ele em 1928 para o velho mundo. Itinerário inverso ao seguido pelos Bassano e pelos Portinari quando vieram para o Brasil como emigrantes. Arrastando a perna, fumando cigarro de palha, ajeitando os óculos, percorreu a Itália, a Espanha, a França, a Inglaterra. E em Paris, amou! Amou Maria. Casou-se, o que foi uma prova de juízo em Paris onde se cometem tantas burradas boêmias nos cafés, alcovas, cabarês, buates. Noitadas, bebedeiras, farras! Três anos de critério.



Um dos últimos retratos de Portinari

"Cangaceiro"





Portinari selecionando obras para uma exposição.

"Vendedores de aves".



De responsabilidade. De potencial energia gasta em prestações, visitando, fugando, demorando em galerias, em museus, em basílicas, em praças, em catedrais, diante de monumentos, no âmago de sacristias, no fundo de criptas, na intimidade de porões transformados em depósitos, em ateliês, em estúdios.

TARDES NA LAPA

Da Europa, o paulista Cândido Portinari regressa com a mulher e um quadro apenas. As duas riquezas que trouxe de lá. Sem falar aquela reserva de técnicas, processos, que sua perspicácia andara colhendo em museus, diante dos mestres primitivos, da Renascença, das bandas flamengas, das orlas góticas, das bossagens medievais, das "cimaises" de tudo quanto foi museu. Esperto e sagaz, colhera todos os segredos técnicos do óleo, da caseína, do ovo, da têmpera, do guache, da litografia, da xilografia, da água forte, da água tinta, do metal, do painel, do mural. O segredo da linha, da textura, do contraste, das cores, das massas, das perspectivas, da fatura, da composição, do ritmo, do enredo, do temário.

Conhecemos Portinari num sobrado, atrás do Grande Hotel da Lapa então repleto sempre de políticos e coronéis das Alterosas. Os cômodos não tinham cadeiras e nós, Henrique Pongetti, Murilo Mendes e tantos outros, tínhamos que nos sentar nos peitoris das janelas. Foi a época dos retratos de poetas, amigos, embaixadores, damas da sociedade. Telas claras, com um fundo de céu onde se esbatia uma criatura de favela com uma lata d'água na cabeça. E eis que o escândalo estoura: Cândido Portinari passa a ser falado no estrangeiro, e então é que no Brasil, inclusive nas rodas governamentais, se presta atenção nêle por causa do prêmio conferido na Exposição Internacional do Instituto Carnegie ao seu quadro "O Café". Passou a pintar um mural localizado no monumento da serra das Araras, na rodovia Rio-São Paulo. Isso já em 1936. E logo se torna professor universitário, e sua arte se diversifica em óleos, azulejos, murais, têmperas. Pequeno e ágil, ei-lo, como os grandes Mestres, encarapitado no alto de andaimes, galgando e descendo escadas dentro e fora do novo edifício do Ministério da Educação, onde trabalhou até 1945. E eis que sua tela "O Morro", conquanto seja o relêvo cromático e escuro das rampas da plebe, do bairro pobre carioca disseminado entre os bairros ricos e burgueses, tem qualquer coisa carismática e litúrgica das telas dos meninos de Brodosqui jogando pelota e correndo atrás do palhaço montado na garupa dum burro.

DILUCULO EM LARANJEIRAS.

Já então, pintor nacional e mundial famoso, admiradíssimo nos Estados Unidos, após o êxito espetacular dos três grandes painéis para a Exposição Internacional de Nova York, havia a obrigação de fazer uma grande exposição individual, retrospectiva e recente no Rio de Janeiro. Realizou-a no Museu Nacional. O pintor é pai, também. João Cândido será para êle um tema, espécie de competição com Picasso, que também pinta o filho que teve de Olga Koklova. Em 40, triunfo através dos Estados Unidos, no Museu de Detroit e no Museu de Arte Moderna de Nova York. Nada de estranhavel, portanto, que em 42 fôsse montar em Washington, na Biblioteca do Congresso, os seus afrescos.



"São Francisco", Estudo para a Pampulha.

De regresso, as reservas ecológicas nacionais o atraem: samba, música negra, favelas, carnavais. Pinta os murais destinados à Rádio Tupi do Rio. Depois, as têmperas destinadas à Rádio Tupi de São Paulo. Vem a fase famosa e polêmica da Pampulha, o "São Francisco", os mosaicos.

NOTURNO DO LEME

Até então, Portinari tinha, devido ao seu brio indômito diante dos Mestres, a mania de provar que era capaz de fazer como eles, de superá-los, de antropofagá-los. Assim, nos retratos era Portinari e era Rubens. Nos murais era Portinari e era Orozco, Rivera e Siqueiros. Do clássico flamengo, do primitivo italiano, do expressionismo mexicano, das fases parisienses e mediterrâneas de Picasso, Cândido Portinari recebia como que um desafio, em plena arena da fama, e desandava a pintar segundo eles, igual a eles. Até a luz, que envolve e banha a "Via Sacra" conservada em Belo Horizonte, até essa luz é projetada segundo a técnica pós-cubista da Escola de Puteaux, segundo as incidências geométricas, de cambiante absoluta, de Villon.

Mas por fim se fartou de Mantegna, de Rubens, de Duerer, de Orozco, de Rivera, de Picasso, de Villon, e entrou na sua pintura potencial, aquela que êle desandou a extravazar em técnica expressionista no fim de 45 após a "Via Crucis" para a catedral de Belo Horizonte.

Todos conhecem trabalhos seus no teor inesquecível de "Entêro na rede", "Menino morto", a grande fase nordestina cujo ápice iria de "Emigrantes" aos "Retirantes da Sêca".

Após a glória nos Estados Unidos, a glória em 46, pouco depois do fim da II Grande Guerra, em Paris, na célebre Galeria Charpentier.

Seu acervo, que conforme êle disse daria, estendido, para ser encostado nos prédios desde a Praça da Concórdia até à Étoile, é analisado por críticos da envergadura técnica e sensível de Germain Bazin, Raymond Cogniat, René Huyghe,



Primeiro desenho de "Retirantes".



Desenho.

"Camponeses", Desenho, estudo.





"Retrato de Paulo Rossi".



"Condenação de Tiradentes".



Joseph Billiet; e por intelectuais da categoria de Louis Aragon, Jean Cassou, enquanto aqui no Brasil gente do porte de Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade já lhe haviam tecido hinos apologéticos. A verdade é que Candinho volta de França com a Legião de Honra.

Seguem-se as grandes encomendas oficiais e particulares. O homem é disputado no Brasil, como Picasso e Braque em França. Após a exposição em Buenos Aires, após a retrospectiva em Montevideu, é-lo em 48 pintando a "Primeira Missa" para o Banco Boavista; é-lo expondo em São Paulo no Museu de Arte. Em 49 prossegue na série dos grandes murais, pintando "O Tiradentes" para o Colégio de Cataguazes. Em 52 pintando a "Chegada de Dom João VI ao Brasil". Isso após uma viagem à Itália, inclusive para conhecer a terra natal de seus pais no Vêneto.

Há que analisar as diferenças técnicas e temperamentais usadas por Portinari na realização dos murais acima citados. Ora se torna clássico, sereno, estático, geométrico, em "Primeira Missa", "Chegada de Dom João VI ao Brasil", ora se torna expressionista, dinâmico em "O Tiradentes".

Mas quando recebe a encomenda de pintar murais para a igreja de Batatais, Cândido Portinari não investe pelos temas hagiológicos adentro com a mesma energia expressionista, linear, textural e cromática do "São Francisco" da Pampulha. Faz desenhos calmos, quase líricos, como esboços prévios. E decora o templo afinal, com uma técnica suave, em linhas, massas, volumes, perspectivas já em teor moderno, sem laivos tradicionais, dramá-



"Folgedos".



"Corte de Cana", Estudo.

"A Guerra".



ticos. Algo assim como Matisse ou Léger decorando capelas em França pouco antes de falecerem.

Essa adequação ao espírito local e arquitetônico, mostra aquela versatilidade de Portinari, só possível, como virtuosismo, nos grandes mestres. De fato, percorrendo-se o seu acervo, se vê que ele partiu do retrato, em que foi exímio; depois, segundo observa muito bem Raymond Cogniat, abarcou todos os processos inerentes à casuística da História da Arte, realizando em sua arte pessoal vasta todas as modalidades clássicas, modernas e vanguardistas. Além de pintor, de muralista, foi excelente desenhista e grande gravador. O repertório e o elenco humano brasileiro é, em sua obra, uma demografia de raças e agrupamentos atingindo o Brasil todo, desde os seringueiros, os vaqueiros, os pescadores, os operários, os nordestinos, os gaúchos, os faiscadores de ouro e diamantes, os índios, os retirantes, os velhos, as crianças, até as figuras históricas, como a corte de dom João VI trasladada para o Brasil, os Inconfidentes mineiros, a tripulação das caravelas de Cabral.

Nesses temários, ele empregou várias técnicas profissionais e vários ismos estéticos. Com irreprimível tendência para o monumental, não se atirava de chofre, porém, às realizações precipitadas. Tinha alto senso de responsabilidades e um enxame de inspirações. Então, desenhava primeiro. Basta recordarmos a série de esboços de corpos, mãos, pés, cabeças de índios, movimentos, perfis, que Cândido Portinari preparou para em seguida escolher, optar.

Ele tem, sem dúvida, logo de início, com "O Morro" e com a série de Brodosqui, a pracinha, as crianças, etc. uma fase sua, típica, inconfundível, de teor clássico, talvez flamengo. Nos retratos moderniza a conceituação, anexando ao fundo as tais mulatas de lata d'água na cabeça. Entra depois no mundo dos murais mexicanos, reforma, transfigura; vale-se a seguir da caudal gráfica de "Guernica"

de Picasso para enveredar pela aventura paroxística da linha e da textura. Volta aos mestres italianos e flamengos para as suas composições históricas monumentais. Cria um expressionismo todo seu para a série do Nordeste, dos retirantes, embora haja algo ainda de Picasso. Não se livra, na problemática da iluminação cromática ambiental, da geometria de cambiantes de Jacques Villon. É que ele não é um solitário, um técnico reincidentemente pessoal como Braque. É múltiplo, habitado por genialidades paralelas e simultâneas; ora extrai da Idade Média, ora da Renascença, ora da Flandres, ora do México, os ingredientes formais da fatura e da composição, para dominá-los num metabolismo ardente, e devolver tudo em trituração de massas e cores. Como acontece, por exemplo, em "O Tiradentes", a mais magistral fusão pictórica do Clássico e do Expressionismo; como acontece em "Chegada de dom João VI ao Brasil", a mais surpreendente fusão do quadro de cavalete com o cartão de tapeçaria; como acontece em "Primeira Missa", a mais vitoriosa simbiose do cubismo e do realismo mágico; e como acontece nos painéis "Guerra e Paz", da ONU, a mais monumental vitória sua sobre seus supostos desafiadores. Pois Cândido Portinari, assim pequenino e manco, de óculos e cigarro de palha, caipira ainda e sempre, se atirava à técnica de Mantegna, de Rubens, de Carraci, de Veronese, de Rivera, de Orozco, de Siqueiros, de Picasso, devido a certo complexo de emulação, devido a certo afã de provar que o Brasil podia e devia inserir-se na arte mundial antiga e contemporânea através dele, de suas tarefas, de sua predestinação.

Assim, esteve muito tempo em luta com O Anjo da Pintura, com as coortes estrangeiras e sobretudo, com certos gênios contemporâneos. Picasso na gravura e no desenho, Villon nas cores e na geometrização foram seus pesadelos. Lutou em absorvê-los, e conseguiu afinal fundir os dois gênios à sua genialidade quando realizou "Guerra e Paz".



Painel na O.N.U.

"A Barca".

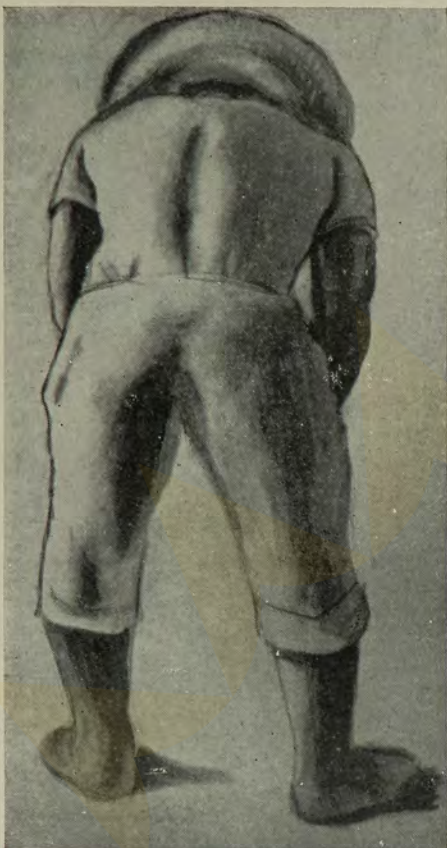


Esses murais, ora constando da impregnação arquitetônica, histórica e ecumênica da ONU, Cândido Portinari os realizou como ápice de sua obra internacional, de luta com os Grandes. Quis fazer do Brasil, pictoricamente subdesenvolvido, uma potência da Pintura. Tomou-se como embaixador e executor dessa prebenda. Nada mais adequado a essa tarefa do que pintar para a ONU.

Assim a "Guerra" deixa longe a obra homônima de Picasso, porque é densa, movimentada, com todos os ingredientes apocalípticos dum poema atual ativado por massas, volumes, figuras, focos de luz, embrechamentos de episódios, num "compound" monumental de sínteses sintáticas. E a "Paz", que também deixa longe o trabalho homólogo de Picasso — feito com certa displicência, como se "Guernica" não permitisse mais quaisquer variantes — é uma sinfonia de massas e cores, de movimentos e ritmos, de espaços superpostos.

ELEGIA HERÓICA

Se pudéssemos dividir o acervo de Portinari em dois lotes nada tendo de cro-



nológico mas sim apenas de temático e técnico, diríamos que certas telas, painéis e murais são ofertas suas ao Ecumeno, ao mundo, como prova adulta e viril da nossa capacidade de potência pictórica. Aí ele se anexa traumatizantemente à obra universal plástica de todos os tempos, numa recuperação veloz, mediante certos títulos históricos e apologéticos no mercado das Artes Visuais. E diríamos que certas outras telas, painéis e murais são ofertas suas ao Povo, ao Brasil, como prova íntima e dialética, diríamos mesmo política, da nossa capacidade de raças miscigenadas. Através delas avulta, principalmente na obra sobre o Nordeste, os retirantes, os enterros de rede, os velhos descabelados, os meninos barrigudos, as mulheres chorando bagos de lágrimas, avulta, repetimos, a sua tarefa nacional, ecológica, de pintor da Nacionalidade.

Mas, como já observara Mário de Andrade, mesmo através dessa missão dupla que ora levanto aqui neste artigo, sempre houve unidade na obra constante de Portinari. E isso através duma característica que não advém dos episódios, dos ismos, e sim da plástica, do senso pictórico, da

pesquisa e da solução como técnica avassaladoramente pujante através da qual poderia dicotomizar os temas, sair duma enervada de espera e atirar-se para o Norte, o Sul, o Litoral e a Fronteira, como arte plural, Anabela brasileira dotada de sangue europeu, africano e indígena, latino, negro e autóctone.

Perdemos, ao fim duma esplêndida maturidade, o nosso grande desenhista, gravador e pintor. Morreu intoxicado pelos pigmentos, como o operário vítima de acidente de trabalho. Mas fica aí o seu acervo. Pelo mundo e pelo Brasil. Descendente de italianos, descendente de vênitos — aqueles louros gigantes predestinados para murais em palácios de doges, em retábulos de basílicas — Cândido Portinari trouxe para a América, para o Brasil, a correnteza de magma e plasma em que trabalhou como remador em cachoeiras, como engenheiro em represas, como Vulcano saído da gruta e suspenso em postes metálicos de alta tensão. Tanto se expôs que um raio o fez tombar. Fica aí o seu acervo, cobrindo os Estados do Brasil numa geoarte que é a própria substância nacional, bem geodésica, humana e dialética.

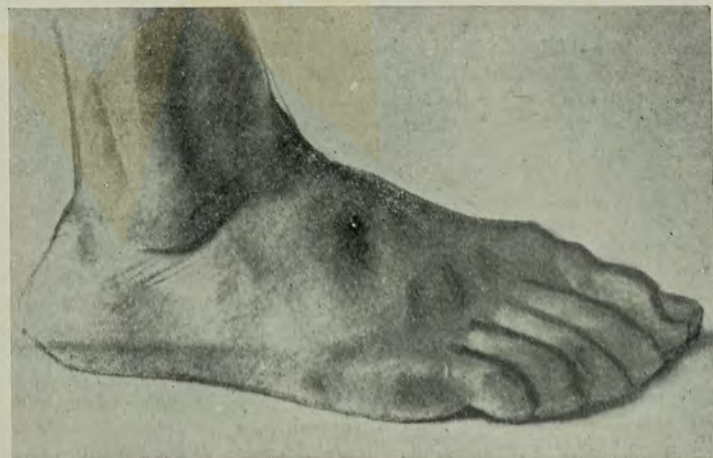


Estudo para os azulejos da Pampulha.



Estudo para os afrescos do Ministério da Educação, Rio.

Estudo.





Anita Malfatti, "Na mansarda".

O quadragésimo aniversário da Semana de Arte Moderna / Manuel Germano

Estamos ainda em plena comemoração do quadragésimo aniversário da Semana de Arte. Não com banquetes, discursos, simpósios e visita aos túmulos dos falecidos. Mas com o quociente de verdade transformada em lucro que a perspectiva 22-62 nos outorga.

A bem dizer não há uma bibliografia completa que analise todos os períodos, o anterior, o central e o ulterior ao Movimento de 22. Muita coisa se tem escrito, várias entrevistas foram dadas agora, e praticamente só dispomos como bases didáticas e cronológicas de duas obras — um livro e um opúsculo — com referência aos antecedentes e as consequências da Semana de Arte Moderna. O livro é da autoria de Mário da Silva Brito e chama-se *História do Modernismo Brasileiro*; o opúsculo é da autoria de Paulo Mendes de Almeida e chama-se *De Anita ao Museu*. A obra do autor de *Três Romances da Idade Urbana* relata, apoiada em farta documentação da imprensa da época, a propagação (sobretudo em São Paulo) daquilo que, como estética, aqui chegou em 21 com rubrica genérica e errada (que o autor não corrige) de futurismo. É um trabalho sério, detido, bem documentado, porém voltado mais para as rodas literárias do que para as plásticas. Quando entra no setor de pintura e escultura não chega a definir o rococó de Brecheret nem o expressionismo de Anita

Malfatti. De fato, moderna então era apenas ela em pintura; Brecheret foi um escultor eminente, sim, mas sem nada de vanguardista, pelo contrário, com todos os vícios duma arte por demais estilizada. Mas não resta dúvida que a obra de Mário da Silva Brito, conquanto se ressinta de prolegômenos de artes visuais, é o relato mais exato, quanto aos pró-dromos literários, da Semana de Arte Moderna. Ora, essa falha é revestida, e bem, no livro (ou opúsculo) de Paulo Mendes de Almeida, que só trata dos antecedentes plásticos desde 1917, da Semana de Arte Moderna, e ultrapassa aquele período vindo até à fundação do *Clube*.

A verdade, infelizmente, é que nenhum desses dois trabalhos procura corrigir, sequer como verbete de nomenclatura, a expressão "futurismo" com que se generalizou e ainda se generaliza a tendência ou "ismo" a que se anexou como a um cabide o movimento estético de 22.

Pois na verdade, nem a própria Anita Malfatti teve, em sua pintura, nada consensual com o movimento. Ela aprendeu o expressionismo alemão, variante da Nova Objetividade, e em sua exposição aqui, em 1917, foi um acervo tipicamente expressionista que ela apresentou. Quando, para se ser exato e se desaguar na desembocadura dos movimentos estéticos

de então, se tinha que começar, como mesmo inconscientemente aqui também se começou, pelo dadaísmo.

Há que se reformar, portanto, duma vez para todas, nos verbetes, crônicas, resumos, histórias e estudos sobre a Semana de Arte Moderna de São Paulo a rubrica fundamental, seu apelido ou etiqueta. Foi um movimento *dadaísta*, isto é de destruição, com fanfarras de Jericó, com o *caterpillar* do "make up", com a limpeza do terreno e com o plantio duma nova safra que longe de ser uma monocultura (como foi na Europa o surrealismo) viria a ser uma pluricultura, essa deveras composta e heterogênea, ainda simbolista, um pouco dadaísta, ainda bastante retórica e demagógica.

Quem quer que conheça os movimentos de vanguarda do primeiro pós-guerra sabe que se herdara na Europa do tempo da Paz apenas o cubismo (entre 1909 e 14), que a hecatombe dera a Nova Objetividade e o expressionismo, e que a inflação daria o dadaísmo.

Aqui no Brasil, ainda em 1921, nada se sabia, didaticamente sequer, dos pioneiros do dadaísmo, como um Jarry, um Vaché, um Gravan. Nem mesmo Oswald de Andrade, em suas ulteriores estadas em Paris, saberia ao certo quem foi André Gravan, o boxeador profissional, fun-



Victor Brecheret, "São Francisco".



Lasar Segall, "Cabeça".



Di Cavalcanti, "Caricatura antiga".

dador da revista *Maintenant*, publicada de 1912 a 1915. Nenhum dos demolidores do soneto e da rima, aqui no Brasil, sabia então da existência da revista *Sic*, dirigida em 1916 por Pierre-Albert Birot. Nem o próprio Graça Aranha, recém-chegado da Europa, conhecera lá mais do que e apenas de nome, Max Jacob, ignorando a existência dum Pierre Reverdy e de sua revista *Nord-Sud*, onde aliás colaboravam Apollinaire e Louis Aragon. Aqui no Brasil não chegou nenhum número de *Littérature*, a revista de André Breton, Philippe Soupault e Louis Aragon. Quanto a artes plásticas, o antigo cubista Marcel Duchamp já fazia em 1912 os "ready made", como precursor do dadaísmo francês.

Digo dadaísmo francês porque o primeiro, o original, nasceu em 1916 num café de Zurich, alastrando-se por Colônia, Berlim, Hanover até se dicotomizar em Paris com Elouard, Péret e Regaud. As linhas acima não pretendem em absoluto diminuir a carga revolucionária e reformadora da Semana de Arte Moderna. Querem, apenas, por necessidade de nomenclatura cronológica e historiográfica, dar nome exato ao movimento paulistano que foi e é chamado de futurista, pecha que o diminui, ao passo que sua orientação certa foi dadaísta, atributo que lhe confirma o mérito. Corrigido pois esse lapso léxico e semântico, só podemos lucrar e bastante com a leitura do livro de Mário da Silva Brito e com o opúsculo de Paulo Mendes de Almeida. O primeiro, quanto à literatura; o segundo, quanto às artes visuais. Nota-se que, embora Mário da Silva Brito não tivesse participado do movimento pois nasceu exatamente no ano em que também nasceu o dadaísmo, 1916, se deu ulteriormente com todos os principais deslanchadores da Semana de Arte Moderna e vasculhou

toda a imprensa diária e especializada da época. Já Paulo Mendes de Almeida, se ainda era menino durante o ano de 1922, todavia cedo ingressou na vida literária e artística de São Paulo, tendo mesmo participado de organizações sociais hoje históricas na evolução das Artes Plásticas, como SPAM e o CAM.

Ambo's estão mais do que capacitados a continuar a história do movimento vanguardista das letras e das artes a partir de 17 ou memo de antes, em 13. E dispõem de excelente arquivo para isso.

Voltando agora aos pródromos da Semana de Arte Moderna de São Paulo, cujo quadragésimo aniversário ora decorre, e juxtapondo-os aos pródromos do Surrealismo na França e na Alemanha, se pode averiguar que quando em 1921 apareceram *Os Campos Magnéticos* de André Breton e Philippe Soupault, o dadaísmo na Europa já não era mais destruidor com Picabia, Tzara, Ernst, etc., e sim reformador com Antonin Artaud, Joseph Delteil, André Masson, Pierre Naville, etc. Como é natural e compreensível, numa época antes da aviação comercial e das reportagens editoriais, o dadaísmo só chegou até nós disfarçado em futurismo ainda, movimento êsse de 1910, e quando na Europa já se estava às vésperas do *Manifesto*.

Assim, pois, examinando o lado criador do movimento em São Paulo, cumpre asseverar que a primeira manifestação plástica de vanguarda que aqui surgiu foi o pós-cubismo e o expressionismo de Lasar Segall, como artes que nem sequer podemos dizer que foram importadas já que o ressô foi apenas para alguns *happy few*; artista brasileiro mesmo a trazer-nos arte de vanguarda foi Anita Malfatti. Seu acervo exposto em 1917 marcou pois a essência técnica dum movi-



Tarsila do Amaral, "Sol Poente (Céu Vermelho)", 1929.

mento novo que a artista inaugurava entre nós.

Quanto à Semana de Arte Moderna, com suas nautas literária, plástica e musical, não há negar que foram poetas e escritores que fizeram o "make up" segundo a técnica de *intelligentzia* puramente dadaísta, usando os mesmos processos de escândalo iconoclasta de Tzara, Vaché e Gravan. A tal respeito, os livros de Mário da Silva Brito e Paulo Mendes de Almeida são dois jatos paralelos iluminando a perspectiva de então. São obras de leitura obrigatória.

Mário da Silva Brito, após estudar as coordenadas estéticas e sociológicas do século XX, faz esplêndidas coberturas em capítulos chamados *O descobrimento do futurismo* (deve-se hoje ler "dadaísmo"), *O estopim do modernismo*, *O Encontro dos Andrades*, *A virada histórica*, *Os "futuristas"* (leia-se hoje os "dadaístas") de São Paulo, *O manifesto do Trianon*, e *As afirmações modernistas de 1921*.

Comparando fatos, se verifica que o manifesto do Trianon foi feito aqui mais ou menos no mesmo tempo em que em França a revista *Littérature* já abandonava o dadaísmo e tendia para o surrealismo com *Os Campos Magnéticos* de André Breton e Philippe Soupault. Houve, pois, sem que isso nos afete substancialmente, um atraso de 5 anos entre o dadaísmo de Zurique, Hanover, Berlim, Colônia e Paris e o dadaísmo paulistano.

Se o livro de Mário da Silva Brito nos põe ao corrente de fatos, núcleos, personalidades, obras, revistas e movimentos como o do Teatro Municipal, citando a todo instante Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Nestor Rangel Pestana, Manuel Bandeira, Sérgio Milliet, Menotti del Picchia, Ribeiro Couto, Guilherme de Almeida, Victor Brecheret, Anita Malfatti, já o opúsculo de Paulo Mendes de Almeida nos leva para o âmago social da Semana de Arte Moderna e, depois, nos conduz pelos bastidores da perspectiva então aberta com "close ups" de Ronald de Carvalho, Graça Aranha, Renato de Almeida, Paulo Prado, Di Cavalcanti, Villa-Lobos, René Thiollier, Carlos Pinto Alves, etc., etc.

Na nova perspectiva surgem outros nomes, outras exposições e outras entidades. Por exemplo, a terceira exposição de Ani-

ta Malfatti em 22, e, mais tarde, a exposição da casa moderna à rua Itápolis 119.

Mas é com as novas entidades que o vanguardismo toma devéras sentido dinâmico e catalizador. Convém então relembrar, após o "make up" revolucionário, as fases construtivas e construtoras que se seguiram.

Primeiro, a formação da SPAM, ou Sociedade Pró-Arte Moderna, visando a estreitar relações entre artistas e pessoas interessadas pela Arte, cuja programação previa exposições, concertos e conferências. Foi fundada a 23 de novembro de 1932, (dez anos após a Semana de Arte Moderna) por Paulo Prado, Gregori Warchavchik, Lasar Segall, Paulo Rossi Osir, John Graz, Vittorio Gobbis, Wasth Rodrigues, Arnaldo Barbosa, Frank Smith, Antônio Gomide, Paulo Mendes de Almeida, senhoras Olívia Guedes Penteado, Mina Klabin Warchavchik, Jenny Klabin Segall, Alice Rossi, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Chinita Ullmann, Regina Gomide Graz e Esther Bessel. E em seguida acrescida com a adesão de Antonieta Rudge, Arthur Pereira, Caldeira Filho, Camargo Guarnieri, Couto de Barros, Carlos Pinto Alves, Francisco da Silva Telles, Hugo Adami, Guilherme de Almeida, Jayme da Silva Telles, Souza Lima, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Mússia Pinto Alves, Rubens de Moraes, Sérgio Milliet, Tácito de Almeida, Victor Brecheret e Yan de Almeida Prado. A primeira diretoria foi empossada no salão modernista de d. Olívia Guedes Penteado. Houve bailados, em recinto decorado por Segall, Gobbis, Graz, Barbosa e outros. A entidade teve seu apogeu em 33. Cumpre registrar a grande exposição internacional realizada pela SPAM na rua Barão de Itapetininga, onde hoje está a Galeria Guataparã. Além de telas e esculturas das coleções de D. Olívia Guedes Penteado, Samuel Ribeiro, Paulo Prado, Mário de Andrade e Tarsila do Amaral, houve unidades plásticas de artistas famosos que o público brasileiro via pela primeira vez: Picasso, Léger, Lipchitz, Brancusi, Lhote, De Chirico, Delaunay, Dufy, Fujita, Gleizes, Juan Gris, Marie Laurencin, Vuillard, Pompon e Le Corbusier. E dos nacionais distinguíam-se trabalhos de Anita Malfatti, Antônio Gomide, Arnaldo Barbosa, Victor Brecheret, Esther Bessel, Hugo

Di Cavalcanti, "Auto-Retrato"





Cícero Dias.

Adami, Jenny Klabin Segall, John Graz, Lasar Segall, Mússia Pinto Alves, Paulo Rossi Osir, Tarsila do Amaral, Vittorio Gobbis e Wasth Rodrigues.

Além da SPAM, houve ainda, como ponta de lança modernista em São Paulo, o CAM, ou Clube dos Artistas Modernos, cujas figuras principais logo de início foram Flávio de Carvalho, e mais artistas que então tinham seus estúdios na rua Pedro Lessa, baixos do Viaduto Santa Ifigênia. O CAM foi inaugurado em novembro de 32. Ali houve exposições, concertos, recitais, conferências políticas, intervenção da polícia, etc. Como outrora, em Colônia, Munique, Hanover, ao tempo dos dadaístas e dos surrealistas... Exemplo típico: O Teatro de Experiência. Outros movimentos estéticos e outras entidades artísticas se sucederam, como re-

sultados adultos da Semana de Arte Moderna. O mais interessante em artes plásticas, foi o Salão de Maio, idéia, segundo me parece, de Quirino da Silva, Flávio de Carvalho, Geraldo Ferraz e Paulo Ribeiro de Magalhães. O primeiro Salão de Maio foi em maio de 1937, no Grill Room do Esplanada Hotel. Pintores, escultores, desenhistas e gravadores. Eis uma relação incompleta: Hugo Adami, Livio Abramo, Mússia Pinto Alves, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade Filho, Victor Brecheret, Gino Bruno, Flávio de Carvalho, Waldemar da Costa, Alberto da Veiga Guignard, Ernesto de Fiori, Cícero Dias, Lucy Citti Ferreira, Odete de Freitas, Vittorio Gobbis, Antônio Gomide, Yolanda Mohalyi, Elisabeth Nobiling, Nelson Nobrega, Cândido Portinari, Santa Rosa, Carlos Prado, Lasar Segall, Ernesto de



Di Cavalcanti, "Desenho".

Fiori. A registrar também, os debates após uma conferência de Giulio Bragaglia. Mas o grande Salão de Maio, em São Paulo, foi o segundo, que, visto hoje à distância, significa uma pequena Bienal de Arte Internacional aqui alguns anos antes do Museu de Arte Moderna e da Bienal. Basta citar alguns expositores que bem mais tarde, nas Bienais Oficiais tiveram êxito espetacular mas que no então Salão de Maio de 38 (aliás inaugurado em 27 de julho) quase passaram despercebidos pelo público mas não pela comissão que os convidou: Cironi, Ben Nicholson, Erik Smith e Roland Penrose. Entre os artistas nacionais, Guignard, Alcides da Rocha Miranda, Alfredo Volpi, Antônio Gomide, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Carlos Prado, Elisabeth Nobiling, Ernesto di Fiori, Lasar Segall, Noêmia Mourão, Teruz, Quirino da Silva, Manuel Martins, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, e outros. O terceiro Salão de Maio teve também arquitetos nacionais e estrangeiros, e dele participaram notabi-

lidades do gabarito internacional de Hans Erni, Calder e Magnelli. Mas estamos dilatando este artigo que visava apenas a comemorar de modo sucinto a Semana de Arte Moderna de 22. Como remate, devemos aludir ainda a outras conseqüências remotas e positivas, tal como a formação do grupo artesanal de primeira ordem conhecido por A Família Artística Paulista, cujos principais elementos foram: Vittorio Gobbis, Paulo Rossi Osir, Alfredo Volpi, Aldo Bonadei, Clovis Graciano, Rebollo Gonzales, Mário Zanini, Waldemar da Costa, Joaquim Figueira e Humberto Rosa. E, ainda a equipe que expôs no Salão de Arte da Feira Nacional das Indústrias, idéia de Quirino da Silva. Além de alguns nomes já citados, há que enumerar ainda: Walter Levy, Bruno Giorgi, Antônio Pedro, Paulo Sangiuliano e Franco Cenni. Houve contribuição de intelectuais, tendo feito conferências Carlos Pinto Alves, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade,

Paulo Emílio de Sales Gomes. É justo aludir à turma do Sindicato dos Artistas Plásticos e à fundação do Clube dos Artistas e Amigos da Arte. Após isso, só mesmo a fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Mas relatar e pormenorizar essa fase seria ampliar por demais a responsabilidade prospectiva da Semana de Arte Moderna.

Reconhecendo o seu cunho revolucionário dadaísta; depois, seu reflexo na evolução artística e literária não só de São Paulo como do Brasil, vemos que dela resultaram entidades adultas de operosidade coletiva, e personalidades vanguardistas de criação sui generis. Este balancete é positivo, com juros bem aplicados. Agora que, a Bienal, em seu ritmo ecológico e cosmopolita, tornou São Paulo a Capital artística da América do Sul e uma das do mundo, cumpre fazer-se justiça ao movimento vanguardista da Semana de Arte Moderna. Em quarenta anos seu raio de ação se tem ampliado com ritmo crescente.



"Tentação de Santo Antônio", 1957.



"Concerto dos Anjos", 1957.

Jan Müller, Exposições no Museu Guggenheim, Nova York

A principal exposição realizada no Museu Guggenheim durante o período entre Janeiro e Fevereiro, foi àquela dedicada à obra de Jan Müller. Jan Müller faleceu em 1958 na idade de 36 anos, após um curto período de vida, vivido com o máximo de intensidade. Em 1933 sua família iniciou a fuga da Alemanha Nazista. A perseguição da liberdade levou-o à Checoslováquia, Suíça, Holanda, França e finalmente, através da Espanha à Portugal. Chegou à Nova York em 1941. Por volta de 1945 começou a pintar e estudou com Hans Hofmann até 1950. Deste tempo até sua morte, exerceu todo esforço para a realização de uma arte cujo conteúdo e forma refletisse as formas com que a vida posou para ele.

Na idade de 13 anos, sofreu o primeiro ataque de febre reumática. Os ataques continuaram, os danos em seu coração foram se tornando irreparáveis e foi à mesa de operação em 1954. Do momento em que soube que sua operação fora sem sucesso, até Janeiro de 1958, Jan

Müller viveu sabendo intimamente de sua morte.

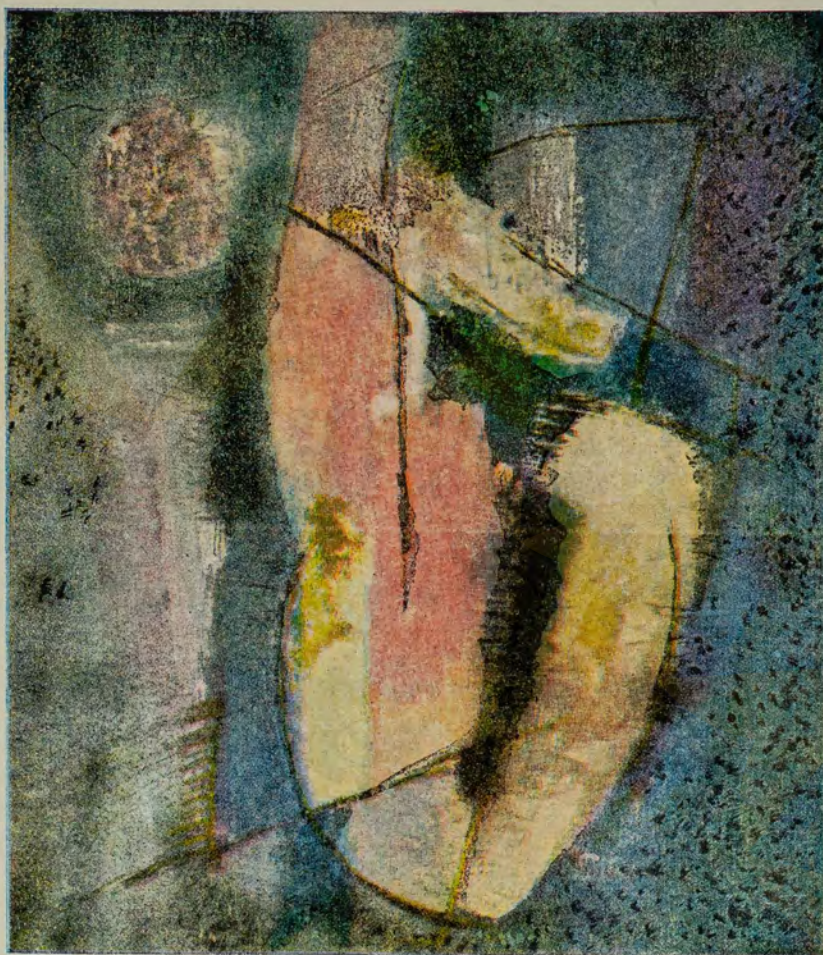
As contribuições de Müller para a pintura americana são significantes. Ele estava entre os primeiros que extraíram seus temas de uma visão, nascida da disciplina abstrata. Ele o conseguiu através de um desenho transcendente de expressão abstrata, para falar sobre o homem, a sociedade, e a ética moral. Para conseguir isso, ele adaptou ousadamente, às vezes numa paródia amarga, fontes místicas e literárias para convir numa explicação de sua arte.

Müller usou temas como Hamlet, Fausto, e a tentação de Santo Antonio, para dar expressão à sabedoria da morte que era parte de sua vida.

A exposição foi a primeira realizada por um Museu, em honra à este artista e sua contribuição à pintura contemporânea.

"Bruxarias", 1956.





Mella Salm

Mella Salm, artista brasileira de origem austríaca, expôs, há tempos, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, juntamente com Yolanda Mohaly, Elisabeth Nobiling e Gerda Brentani, em 1954, depois de ter tomado parte numa exposição em Viena, em 1952, onde concorreu com diversas xilogravuras. Já anteriormente, Mella Salm participara de exposição em São Paulo com diversas xilogravuras adquiridas pela Biblioteca Municipal, isto em 1951. Frequentadora assídua do Salão Paulista de Arte Moderna, a artista evolui no sentido do abstracionismo com tendências informalistas notadas em suas últimas produções. A fusão plástica e a cromática à textura de um grafismo expressionista apresenta em suas telas predcados sensíveis onde se sente ainda o predomínio de uma composição cujos traços profundos e incisivos relembram o estágio anterior da artista. Mella Salm pensa em breve poder realizar uma exposição individual para demonstrar quanto se dedica ao abstracionismo e assim poderemos apreciar a contribuição de Mella àquela tendência.



Satanás:

Ergo-te os braços, anjo,
desce do teu nicho!
Senhor das emoções, serei teu rei.
Trago-te estradas louras,
da confusão dos rastros.
E o concheado de minhas mãos
para curvares a cabeleira flava,
quando terás a chave
da cisterna dos tesouros,
onde te aguardam ninfas das mais belas.
E te farei sorrir além do leito,
com cenas de fantasmas de outros anjos
que acordarei para o vício das alcovas.
Dar-te-ei mais poder
do que o que ostentas com tua túnica,
olfato de coruja
e palavrear dos deuses.
Tuas mãos medrarão sementes de abismos
para punires o próximo.
Terás o semblante de rei,
não brandirás espadas.
Um coche de soldados guardará tua sombra
e tuas asas serão de ferro,
mas tocarão horizontes.
A terra em que pisares dará fruto,
alimentada de vermes de anjos vivos.
Mandamentos de ti, aceitarão mais homens
do que os que guardas.
Tua taça terá aroma de urna
aos que te não ouvirem
e teus cabelos se embruxarão em gruta,
onde fervilhem cobras,
para sugarem os seios que te renegarem.
Embriagado de mais aventuras,
provarás das bruxas
e do espelho com sangue
de suas vítimas.
Vestirei teus braços com cabelos de medusas
e te farei um mago
a enfeitar colos de servas donzelas
com pérolas de fogo
do meu reino.
Vem! Teu corpo já estremece!...
Abro-te tantas portas...



Anjo:

Porque carregas em tuas costas o cadáver
da alma que mataste,
esquece
que minha voz se junte ao cântico de satanases que te enxerga.
As balas que me ferirem, de tua arma,
virarão fonte.
Se búfalos acorrentados soltares
ao meu púlpito,
terei asas.
Meu epitáfio, enxergarão só os loucos.
Tocarei as mariposas com meu terço
e farei inúteis
as covas que ordenaste
às estrêlas.
A meu mando
as palavras serão sombras
perfumando os dedos.
E ante ti não serei miserando,
um menino assombrado,
embalsamado em pureza.
Aos teus dentes vampiros
ofertarei a rosa
entre meus dedos,
que, tornada esfera de bronze,
sangrará tua boca,
como sangraste a pureza
de eu não desejar mais.
Ó vil bôbo-da-côrte!
Maldito leão vermelho!
Se chegas até mim
e usas meu idioma,
hei de entender-te, irmão.
Se vieste de um reino ante meu reino,
e jogas aos meus pés aromados de rosas
as prendas do teu mundo,
hei de entender-te amigo.
Mas não te estendo as mãos,
porque é terrível
reconhecer minhas asas de berilo
dentro das asas de um monstro angustiante...



Davoine, "Jovem das Pombas".

Puget, "As Três Graças".

Tereza D'Amico, "Escultura".



O Nú e o Strip-Tease

Não há possibilidade nem mesmo dialética quanto mais retórica de se homologar o "strip-tease" à arte plástica, pois se trata de espetáculos de degradação do corpo humano visando a excitar platéias de teatros, buates e cinemas. Geralmente esses espetáculos, já incorporados ao gênero fútil e licencioso das revistas tea-

trais, apresenta um rebotalho humano que ao invés de se transformar em apoteose anatômica se transforma em eventual excitante paralelo à literatura obscena. Mesmo quando os organizadores escolhem equipes femininas para suas programações, como no caso dos espetáculos do Folies Bergère tão em voga já crônica



Ernesto di Fiori, "Figura recostada".



Costas Coulentianos, "Figura".

José Planes, "Nu".



Lehmbruck, "Jovem erecto e Mulher de joelhos".





André Denis, "Nu".

em Paris, não há arte, e sim há licenciocidade direta, alcapão armado à concupiscência.

Todavia se pode dizer que as Belas Artes, mormente a escultura, cedo inauguraram o "strip-tease" artístico, tomando o corpo humano como símbolo de ídolos, de figuras mitológicas, ou como sínteses formais de virtudes, energias e elementos da natureza.

Os museus estão repletos de nus. Tanto masculinos, como femininos. Tôda gente conhece o "David", de Miguel Ângelo, por exemplo.

Bourdelle, "Escultura".



Uma turma alemã e francesa de escultores do fim do século passado e que herniaram para êste século já barbudos e canastrões, conseguiram fazer perdurar por algum tempo o nu clássico em obras de mármore, bronze, etc. Hoje em dia, a nova conceituação morfológica e deformadora, quando por acaso ainda se detém no corpo humano nu, o faz mediante uma nova propedêutica, que não lembra nem de longe "As Três Graças" de Puget nem as unidades vivenciais de Bourdelle, Rodin, Maillol e Despiau, positivamente os últimos cultores do corpo humano como



Bruno Giorgi, "Composição n.º 1".

símbolos de energias telúricas ou como signos de forças espirituais.

Já ficaram adstritos a peças de porão de museu as esculturas nus de Lehmbruck e Davoine.

De vez em quando, contudo, artistas contemporâneos tendem à recuperação temática e formal do nu, reinaugurando eventuais sessões de "strip-tease" involuntário; e então vemos artistas como o nosso Ernesto de Fiori, antes de morrer tentar e conseguir excelentes anatomias humanas sem finalidade simbólica, na verdade como meros nus, mesmo. Exemplo, a sua "Figura sentada". E até na Bienal de São Paulo surgiram alguns nus nos setores espanhóis, com peças de José Planes, e nos setores gregos, com unidades como as de Costa Coulentianos.

Aqui no Brasil, perdendo tôda a finalidade direta de nus, apareceram excelentes esculturas de recuperação artística do corpo humano mas como expressões de vitalidade hígida. Exemplos mais característicos serão sem dúvida, as composições de Bruno Giorgi, sôbre a Juventude e a Mocidade, antes daquele escultor adotar outras linhas formais. Teresa d'Amico é uma escultora sempre em potencial, e seus nus são de morfologia greco-latina. André Denis, discípulo de Maillol, foi o mais recente escultor que intentou entre nós o regresso plástico do nu artístico, agindo por certo ainda sob os influxos de seu mestre de Banyuls.

A verdade é que nessa flora densa de pintura abstrata e informal, verdadeiro dédalo de ferro, arame, pedra e cimento, qual a floresta estratificada após um cataclismo pela bomba atômica, o aparecimento num museu ou numa galeria de nus escultóricos, não constitui como escândalo, uma sensação pejorativa de ensaio forçado de "strip-tease". Dir-se-ia, pelo contrário, que a arte figurativa volta do exílio mas só consegue fazer perambular nessa "selva selvática" os últimos remanescentes da Criação, sem lograr transformá-los em espécimes do Édem.



Haniwa, cabeça de uma figura escavada de uma tumba antiga.

Escultura japonesa antiga

Período Asuka (552-646 D. C.)

Com a introdução do budismo no Japão procedente do continente asiático, a escultura japonesa foi gradualmente desviada da tradicional arte plástica primitiva para a tendência artística mais enriquecida. Este é o chamado Período Asuka, no qual começa virtualmente a história da escultura japonesa. Foi nesta época que o Príncipe Shotoku (573-621 D. C.) se converteu ao budismo e por sua influência este se tornou a religião do Estado no Japão. Deste modo, a adoração de imagens budistas se tornou tão popular em todo o país que a fabricação de tais imagens também floresceu entre os escultores. Se bem que os japoneses tivessem possuído originalmente a simples arte de fazer "haniwa", este não passava, decididamente, de um motivo primitivo e havia uma nítida diferença nas imagens budistas importadas do continente asiático. Na maioria dos casos estas imagens importadas pertenciam àquelas difundidas na China sob a dinastia Wei do Norte (também conhecida como Wei Posterior), embora houvesse um grande número delas que fora influenciado pelo ligeira vivacidade da Wei do Sul. Mas a maioria apresentava aparência austera conceptual, tipicamente da dinastia Wei do Norte.

Nas imagens conservadas até o presente, e originárias daquele período, são perceptíveis os traços raciais puramente característicos dos japoneses.

Como as mais representativas destas influências da Wei do Norte, podem ser mencionadas três imagens de Buda em bronze e as de seus dois acompanhantes existentes na Kondo ou Sala Dourada do Templo Horyuji, feitas pelo célebre escultor budista Tori. O novo idealismo da época pode ser claramente observado na solene impressionabilidade concretizada no cubismo geométrico destas obras. O principal objeto de adoração no Yumedono do Templo Horyuji, uma escultura de madeira de Kannon Bosatsu, é considerado a obra prima mais representativa do estilo Tori, assim chamado em homenagem ao escultor do mesmo nome. Esta obra é folheada a ouro, ainda brilhante, e mostra feições atemorizadoras, sugerindo a sublimidade, bem como algo espiritual e místico do superhumanismo, que não pode ser visto em outro lugar. Em contraste às obras acima mencionadas, existem outras deste período que foram influenciadas pela escola chinesa das dinastias do Norte e Sul até a dinastia Sui da China. Entre estas a mais representativa é Kudara Kannon (Avalokitesvara) do Templo Horyuji. Embora es-

culpida no estilo Tori, é mais geométrica, seu corpo mais sólido e cilíndrico, com feições mais naturais, diminuindo daí seus efeitos simbólicos bem como a sublimidade e o misticismo. Mas a suavidade da impressão se tornou mais acentuada. Outros exemplos desta escola são as estatuas de madeira de Kannon no Templo Chuguji e outra da mesma divindade existente no Templo Koryuji.

Estas imagens apresentam uma postura semi-meditativa, que, segundo se afirma, estaria em moda na Península coreana onde ainda são conservados os seus protótipos. No que diz respeito às esculturas que sobreviveram ao Período Asuka, os seus moldes eram feitos de bronze dourado. Em quase todas as imagens de madeira utilizava-se a cânfora.

Período Hakuho (Primeira metade do período Nara, 646-710)

Embora tenha sido de curta duração e, num sentido se tenha constituído de período intermédio entre o anterior e o próximo, se observam nele alguns desenvolvimentos próprios, da sua época. Dentro do país processava-se a Reforma de Taika que transformou o impasse em que se debatia o governo então existente num forte estado centralizado, e no cam-

po da literatura, obras imortais como Manyoshu foram produzidas para enriquecer a vida estética do país. No campo da escultura, os artistas não mais contavam com as influências da Coréia. Estabeleceu-se contato direto com a China bem como com a Índia na forma da escultura Gupta. A influência do Império Tang da China foi especialmente forte e, em conjunto, o realismo na escultura se tornou mais acentuado do que no Período Asuka. Daí se evidenciou mais sensibilidade nas figuras bem como mais objetividade. Em outras palavras as feições se tornaram mais férteis, o nariz e a boca mais realística, e as roupas mais harmônicas, acompanhando o contorno natural do corpo, como se pode observar nas esculturas gregas, superando o maneirismo simétrico dos desenhos padrões do Período Asuka.

As obras representativas deste período conservadas até hoje são as estátuas de Syo Kannon (Avalokitesvara) de Toindo, no Templo Yakushiji, cuja feição se tornou mais volumosa, o nariz e a boca mais racionalmente realísticos, e cujas vestes, abandonando o maneirismo da simetria, mostram a abundância da carne por baixo da roupa superior; o Buda (Sakyamuni) do Templo Kanimanji; a imagem de Yakushi Nyorai (Bhaisajya-Guru) do Templo Shin Yakoshi; as três estátuas da Senhora Tachibana ou Tachibana-no-Fujin Nenji-Butsu no Templo Horyuji; e a estátua de bronze de Kodo (auditório) no Templo Yamadadera (esta estátua foi transferida posteriormente para o Templo Kofukuji em Kamakura, mas o corpo foi destruído mais tarde num incêndio e somente a cabeça restou conservada até hoje). Embora estas obras primas tivessem procurado captar as intuitivas formas humanas, são susceptíveis de avaliação artística e como tal podem ser aceitas como obras de arte consumada.

Período Tempyo (Segunda metade do Período Nara — 710-794)

Desde o advento do budismo no Japão, este fora protegido consideravelmente pelos imperadores e por sua corte. Foi também neste período que o budismo se tornou a religião do Estado e por toda a parte do país foram erigidos templos governamentais como os de Kokubunji. E o Grande Buda em Nara também foi construído nesta época.

O desenvolvimento mais notável deste pe-



O grande Buda em Nara, apresentando uma expressão meditativa formal, tem uma altura acima de 16 m. A grande estátua se encontra num templo, que é considerada a maior edificação de madeira do mundo.



Três detalhes do grande Buda de Nara. O rosto, com olhos semi-cerrados e uma nuca fechada elegantemente, acompanham as mãos muito delicadas.

Estátua do Buda "Rahatsu". Na sua mão aberta que mede 3,63 mts., cabem 10 homens de pé; na cabeça estão esculpidas 966 ondas de cabelo, de 30 cms. de diâmetro cada uma.



ríodo foi levado a cabo pelo Imperador Shomu, durante cujo reino foi importada indiscriminadamente, e transplantada no Japão a amadurecida civilização do Império T'ang da China, da qual resultou a cultura do período Tempyo.

A escultura deste período progrediu mais em técnica do que na era anterior, e com a decadência da tendência do Gutpta Indiano fêz-se mais saliente um cuidado mais realístico inerente à civilização de T'ang. O corpo, graças à tepidez humana, se tornou mais elástico e flexível e as vestes mais luxuriantes. Considerada como um todo, a escultura desta época possui espírito de grandeza e ao mesmo tempo exprime sublime altivez. Isto mostra apenas, a profunda expressão da alta tendência artística do período Tempyo.

Também foi neste período que os escultores começaram a empregar, de forma profusa e livre e mais do que em qualquer época na história escultural deste país, materiais ricos. Os mais populares eram o bronze, a laca seca e argila porque estes se lhes afiguravam mais apropriados à produção de obras realísticas. Por isso não se deram o trabalho de transferir sua técnica à madeira. A respeito da escultura no Japão, em comparação ao que ocorre no continente asiático, poucos são os objetos de importância, modelados com esse material que ainda se conservam até o presente.

Embora possa parecer extraordinário, decorridos mais de 1.200 anos, muitas obras deste período têm sido preservadas até hoje. A maioria delas tem excelente acabamento. É esta a principal razão porque este período é conhecido como a idade de ouro na escultura japonesa. Algumas das principais obras deste período, isto é, da primeira parte do Período Tempyo, incluem os grupos de estátuas de laca seca de Nishi-Kondo no Templo Kofukuji. O primeiro grupo consiste nos Dez Discípulos de Buda.

Aquêles são mais representativos do realismo e estes últimos o mais variegado da exótica influência de T'ang da China.

As 14 esculturas instaladas atualmente na Sala Sangatsudo do Templo Todaiji em Nara são de especial importância, sendo

consideradas obras que exprimem o auge do Período Tempyo, tendo sido produzidas alguns anos antes do Grande Buda do mesmo Templo (752 D.C.). Estas esculturas podem ser classificadas em duas categorias. As principais imagens de adoração, isto é, Fuku Kenjaku Kannon (Amonghapasa), e seus companheiros Bon-ten (Brahma), Taishakuten (Indra), Shi Tenno (Quatro Maharajas) e Nio (Reis Deva) têm todos mais de dez shaku (pé japonês) de altura e são feitos de laca seca.

Acredita-se também que as mesmas foram esculpidas na época em que foi construído o templo em questão. A citada imagem de adoração, isto é, Fuku Kenjaku Kannon, é tida hoje em dia como a mais notável peça de escultura deste período com a imponente grandeza das suas feições, harmoniosa opulência do corpo e extrema complexidade empregada com vários propósitos.

O segundo grupo consiste de Shitsukongo (Vajrapani), Nikko Bosatsu e Gakko Bosatsu (Surya-prabha e Candra-prabha), Kichijoten e Benzaiten (Masri e Sarasvati). Estas estátuas são feitas de argila ou gesso, supondo-se terem sido transferidas de outros lugares para a Sala Sangatsudo. Mas os Shi Tenno (Quatro Maharajas) do Kaidanin, no Templo Todaiji, parecem pertencer, em certo aspecto ao segundo grupo. O segundo grupo de esculturas em argila, porém, é proclamado como o mais representativo deste período no que exprime de serenidade, que é uma das características desta época, na postura de prece com as mãos entrelaçadas, como se vê nas imagens de Nikko e Gakko. E por outro lado, a fúria tempestuosa vista nos Quatro Maharajas do Kaidanin mostra outra peculiaridade deste período, que, juntamente com a primeira, representam as tendências mais evidentes da escultura em argila. Estes dois traços são habilmente empregados nas obras acima mencionadas.

As estátuas dos 12 Deuses Guerreiros montando guarda ao Buda (Bhaisajya-guru), que é a principal imagem de adoração no Templo Shin Yakushiji são algo diferentes daquelas dos Quatro Maharajas do Kaidan-in, entretanto, traços de extre-

ma habilidade e técnica podem ser distinguidos nelas, os quais constituem as características desta obra.

As várias imagens de Buda no Templo Toshodaiji são consideradas as obras da segunda metade do Período Tempyo. Este Templo foi construído (757-764 D.C.) pelo sacerdote Ganjin, que veio da China em 755 durante a Dinastia T'ang. No Salão Dourado do mesmo templo encontram-se as três imagens de Rushana (Vairocana) Yakushi Nyorai (Bhaisajya-guru) e Senju Kannon (Sahasrabhujasahasrame-tra). A principal imagem de adoração Rashana Butsu, é feita de laca seca e especialmente dignas de menção são a expressão viva das suas mãos e da maneira vaporosa com a qual é esculpida a roupa no pescoço. As outras duas imagens são feitas de laca seca em madeira moldada, e pelo exame de sua forma corporal, mãos e vestes, pode-se concluir que estas obras deveriam ter sido produzidas anos depois da imagem principal. Se bem que nas três imagens acima referidas se encontrem traços do "estilo Sangatsudo", nas estátuas de madeira existentes no interior do Salão de Leitura (hoje denominado Shuhu-O pelos funcionários do Templo), ou seja, Shishiku e Daijizai-Bosatsu, podem ser notadas características não vistas até então nas obras do Período Tempyo. Em outras palavras, estas novas tendências saíram das tradicionais escolas de Nara e possivelmente foram introduzidas pelos escultores chineses que vieram com o sacerdote Ganjin.

Deste modo, uma nova corrente foi introduzida durante a era de Tempyo, mas isto não quer dizer que a Rushana Butsu do Sangatsudo seja a última obra da escola anterior.

Não é de estranhar-se que a destreza superior alcançada no realismo, das estátuas budistas do Período Nara tivesse podido produzir obras primas nas imagens-bustos da época. Por exemplo, as sedentárias estátuas de sacerdote Gyoshin no Templo Horyuji e do Ganjin no Templo Toshodaiji são feitas de laca seca, o que prova eloquentemente a adaptabilidade desse material à feitura de imagens-bustos. Visto que estes dois eminentes

sacerdotes morreram durante a era Tempyo e presumindo-se que aqueles bustos teriam sido feitos durante a sua vida ou pouco depois de sua morte, estas obras remanescentes podem ser classificadas peremptoriamente como as obras deste período. As imagens naturais destes sacerdotes atestam nitidamente a admirável qualidade superior dos escultores deste período.

Falando em termos gerais, no Período Tempyo, a arte japonesa fez um momentoso progresso na escultura clássica de imagens budistas. Tal fato deveu-se principalmente à Dinastia T'ang da China, que conquistou a maior parte do Extremo Oriente e ao mesmo tempo assimilou a adiantada civilização cultural dos países vizinhos, a qual, por seu turno afluíu ao Japão para cristalizar suas artes e torná-las fatores de formação da idade de ouro artística deste país.

PERÍODO HEIAN ANTERIOR (794-887)

Tal como na era anterior, missões japonesas continuaram a visitar a China, tendo contribuído grandemente para o avanço da nova civilização do Japão. Entretanto, a influência sobre a escultura da escola T'ang anterior, aperfeiçoada no Período Nara, foi mais poderosa do que as técnicas recém-importadas da T'ang posterior. Mais ou menos na mesma época, o Budismo Esotérico foi importado no Japão, sendo conhecido como Mikkyo, tendo posteriormente influenciado de modo considerável a escultura japonesa. Mikkyo foi a mais proeminente das seitas budistas patrocinadoras das artes. Em outras palavras, Mikkyo considerava que tudo que existisse na face da terra era encarnação do Dainichi Nyorai, o mais reverenciado dos Budas, e que sua doutrina fundamental exige algo espiritualmente sublime sob quaisquer formas existentes. Mikkyo também exaltou a força ativa. Foi a religião do poder e pujança. Neste sentido, os Budas e outras deidades de Mikkyo superaram muito mais em poder e pujança as divindades de outras seitas budistas, anteriormente introduzidas no Japão. Isto levou Mikkyo a entrar em estreito contato com a escultura, que posteriormente adicionou a largura e profundidade às artes budistas.

Como era esperado, com o advento de Mikkyo as tendências realísticas do anterior Período Nara começaram a declinar nesta era e em conjunto, as imagens budistas principiaram a mostrar uma sublimidade mais mística bem como um maior vigor. Outra característica deste período foi a simplicidade concentrada no chamado "ippon-zukuri", ou esculpir de um tronco, o qual, invariavelmente, confinou os escultores à utilização exclusiva da madeira. Como a maioria das esculturas fossem feitas de madeira, a destreza dos escultores japoneses levou-os à perfeição do chamado estilo "homba", isto é, cinzelar de forma a produzir efeitos ondulantes destinados a imprimir encantos artísticos às esculturas de madeira.

As obras representativas deste período, ainda conservadas até hoje, são Nyeirin Kannon no Templo Kanshinji, de Osaka, e as 5 grandes estátuas de Kokuzo no Templo Jingoji. A técnica fundamental destas esculturas pode ser toda ela vinculada à corrente da escultura japonesa do Período Nara, fortemente acentuada pelos toques místicos e beleza do budismo Mikkyo. Indubitavelmente, elas representam o que há de mais típico nesta época.



Cabeça do Santo Kannon, com onze cabecinhas, em madeira. A concepção deriva do Budismo esotérico que envolveu a Índia no VI e VII séculos. Kannon é representado em muitas formas curiosas. Onze faces transmitem expressões de bondade, de ódio, de amor etc.

Gigatu, as máscaras conhecidas na Índia e no Tibet em tempos antigos, chegaram ao Japão pela Coréia durante o reino do imperador Suiko (554 a 628) e são considerados parte dos serviços religiosos budistas. A máscara acima retratada é de Bodhisattva Kongo Rikishi.



Em resumo, a escultura deste período é o fruto do aperfeiçoamento da técnica fundamental do Período Nara, misturado à técnica importada da Escola T'ang e posteriormente acrescido das características raciais dos japoneses, como se vê no desenvolvimento dos traços cinzelados que se assemelham a ondinhas suaves e curvas crescentes dotadas de impressões rítmicas. A ulterior tendência alcançada durante este período evidencia uma transição do realístico para o idealístico.

Foi também ao final deste período que o fabrico de ídolos Shintoístas entrou em moda, através da forte influência do então poderoso budismo, no qual os shintoístas criaram por intermédio da ideologia conhecida como Honchisuijaku, a qual, afirmava que as deidades budistas se tinham transformado em deidades shintoístas para a salvação do povo. Um exemplo disso, são as deidades shintoístas dos Templos Matsuo e Yakushiji.

Vista panorâmica da “fonte simbólica” de Lavapatas, com canais, cisternas, de-
usos antropomorfos e animais vinculados à água.



A cultura de San Agustín / Fred Madersbacher

O rio Magdalena nasce no meio de montanhas ondulantes, revestidas de florestas, com ocasionais picos altos e abismos profundos na região central dos Andes, no sul da Colômbia, onde a moderna povoação de San Agustín está situada a uns 1.700 metros de altura sobre o nível do mar.

Não é uma região populosa — e provavelmente nunca o foi, no passado. Era, no entanto, o centro de uma cultura megalítica fantástica.

Numa área superior a cem hectares foram encontradas mais de 300 esculturas de pedra — de seixos esculpidos a estátuas colossais.

Existem estruturas elaboradas — montículos artificiais de terra até 24 metros de diâmetro e quatro metros de altura que contêm templos subterrâneos com paredes e teto de enormes placas de pedra. Em cada templo parece que havia um ou mais ídolos de pedra, que hoje, na maioria tirados dos seus lugares subterrâneos, estão à luz do dia, mudos e inescrutáveis.

Semeadas numa área imensa encontram-se, assim, as estátuas, algumas à vista, outras escondidas sob espessa mata — a maioria de tamanho colossal, algumas com mais de cinco metros de altura pesando até 15 toneladas.

Foram lavradas “in situ” — não era necessário transportar as pedras de longe. É possível que a escolha do vale devia-se à existência destes grandes blocos de pedra.

As estátuas têm um estilo todo particular, porém com várias afinidades. Na maioria representam divindades, geralmente com aspecto humano. O personagem está de pé, os cotovelos encostados no tórax, as mãos estão representadas sobre o peito. Nariz e boca têm relevo acentuado, da boca geralmente saem caninos longos. Os olhos, formados por discos, parecem cegos. O corpo é cilíndrico e como que coberto por fazenda que desce das ancas até os pés.

Aparecem também personagens-aves, como a coruja (ou águia) que segura uma serpente no bico, ou guerreiro usando tou-

cados com representações totêmicas lembrando o que nos contaram os conquistadores dos guerreiros aztecas.

As estátuas parecem influenciadas pelo estilo de Chavín (Perú) — as presas lembram o culto felino que Covarrubias associou aos horizontes “cultistas” e “formativo” de culturas simples de agricultores, o que parece confirmado pelos indícios arqueológicos do sítio.

Conhecemos culturas parecidas: há os monumentos megalíticos dos Olmecas e Mayas no sul do México e Guatemala, os austeros gigantes de pedra de Teotihuacán e Tula, as estátuas do Panamá e Costa Rica e as de Manabí, do Equador. Além das estátuas existem na mesma região outras pedras esculpidas: rochas íngremes, blocos, entre os quais circula a água dum nascente ou dum riacho e que representam personagens também, mais frequentemente animais, especialmente macacos, lagartos e crocodilos — desde tempos antigos associados à magia da água — e motivos puramente decorativos. Estas fontes, lavradas na rocha viva que



Dois estátuas de guerreiros usando toucados com representações totêmicas.

San Agostín.



Estátua de pedra da região de Quebradillas, San Agostín, representando uma divindade com máscara.

aflora do leito das quebradas, constituem elementos importantes da cultura de San Agostín, como também do velho Perú. A mais importante é a de "Lavapatas" que está formada por três piscinas com figuras humanas em alto relevo e grande quantidade de lagartos e serpentes míticos que bebem a água que irriga a fonte em diversas direções por meio de pequenos canais (Lunardi e Pérez de Barradas).

Existem ainda construções menores, do mesmo tipo que os templos, com galerias subterrâneas revestidas de pedras. Há numerosos sepulcros de variada construção, desde a simples fossa com ou sem câmara lateral, até o construído de grandes pedras em forma dolmática. Esta variação parece corresponder não a uma estratificação cultural no tempo e sim às categorias sociais dos mortos, uma vez que os elementos arqueológicos encontrados em ambos pertencem ao mesmo momento cultural.

Associados, foram descobertos uns poucos trabalhos muito bem executados em ouro

fundido (processo de "cera perdida"), com detalhes adicionais soldados, forjados ou de filigrama, como também cerâmicas ornamentadas com desenhos monocromos e simples incisões.

Os outros aspectos da cultura de San Agostín foram até hoje descuidados em favor das construções e das esculturas estranhas, quase todas fora do seu lugar original. (Os habitantes do moderno San Agostín transportaram 14 das estátuas para o povoado, onde hoje adornam ruas e praças.

Na época da conquista viviam nesta região de índios Audaquíes, ferozes e famosos por suas incursões bélicas contra os primeiros colonos europeus. A sua cultura, porém, era muito inferior à dos escultores das estátuas que desapareceram sem deixar rasto.

O conjunto das suas obras forma hoje o "Parque Arqueológico Nacional" da Colômbia, com centenas de quilômetros quadrados; um hotel a pouco mais de um quilômetro dos monumentos está aparelhado a receber cientistas e turistas.

San Agostín estava no caminho dos conquistadores lidados por Sebastián de Belalcázar que vinham do sul, de Quito e Lima até o lugar que hoje se chama Bogotá. Passaram, porém sem se interessar pelos restos desta cultura, uma vez verificado que as colinas artificiais continham somente ídolos e mortos e não o ouro que exclusivamente procuravam.

O centro da colonização espanhola era o povoado San Calixto de Timaná, praça forte construída para proteger as rotas entre Popayán de um lado e Santa Fé e Quito do outro, contra os ferozes Audaquíes.

Os primeiros grandes historiadores da conquista, como Pedro Cieza de León, não mencionaram os restos de San Agostín.

Podemos supor que desde a chegada dos Espanhóis regularmente foram feitas escavações no sítio, em busca de ouro, especialmente de Popayán.

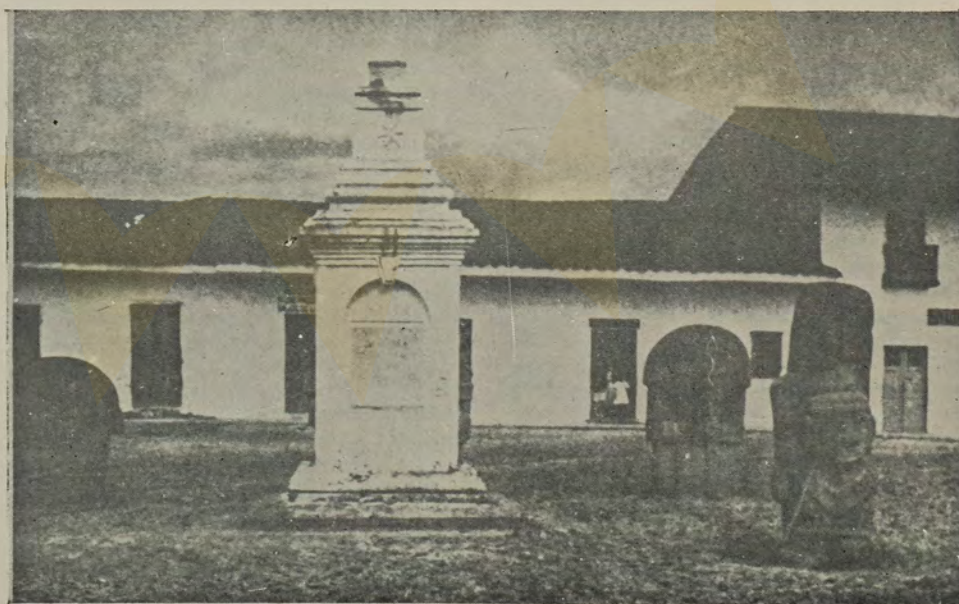
Pouco antes da independência da Colômbia, apareceu uma notícia no "Semanário de la Nueva Granada" por Fran-



Divindade masculina, San Agustín.



Pequeno santuário da "Mesita B", San Agustín.



Na praça de San Agustín, as divindades antigas.



Divindade feminina, San Agustín.



Uma das três piscinas da grande fonte cerimonial de "Lavapatas".



Divindade masculina, com os dentes caninos proeminentes, lembrando as representações de Chavín, Perú, e o culto ao felino sagrado.

cisco José de Caldas, relatando explorações no sítio. Anos atrás, em 1757, Frei de Santa Gertrudes tinha visitado a região e descrito as ruínas de San Agustín; a obra, porém, esquecida no seu convento de Palma de Mallorca, foi publicada somente em 1956.

O general Carlos Cuervo Márquez visitou o sítio no fim do século passado e publicou uma série de trabalhos interessantes, nos quais, no entanto, tentou inútilmente ligar o povo de San Agustín aos Chibchas, tribo muito mais recente. O melhor estudo ainda é o do etnólogo alemão T. Preuss. Surpreendido pela primeira Guerra Mundial e não podendo regressar ao seu país, fez um estudo muito detalhado da cultura de San Agustín que mais tarde foi publicado, ricamente ilustrado: "Arte Monumental Prehistórica" (1929 e 1931).

São importantes ainda os trabalhos de H. v. Walde-Waldegg.

Apesar da explicação de ser San Agustín um lugar onde se reuniam as tribos de toda uma região imensa para o culto dos mortos que para lá foram levados e enterrados — o fato continua sendo um mistério.

Os ídolos e numerosas construções indicam fortes motivações religiosas; sua distribuição espalhada por toda floresta sugere, portanto, antes práticas religiosas locais do que uma organização formal.

É muito difícil datar os monumentos. Covarrubias achou que eram contemporâneas às culturas de Chavín e Paracas antigo do Perú e de Tihuanaco antigo na Bolívia, dando assim uma idade provável entre 2.600 e 2.000 anos. Bonnett inclue San Agustín no seu segundo período de cultura, de cerca de 400 AC. até 400 D. C.

V. Walde-Waldegg data de entre 250 A. C. até 1.000 D. C.

Até hoje os conhecimentos arqueológicos das culturas pré-columbianas são muito fragmentários. É possível que indicações da passagem do povo de San Agustín ainda estejam debaixo da terra — e que um dia poderemos reconstruir o seu caminho pela história.

Outros autores: Duque Gómez, d'Harcourt, d'Harnoncourt, Disselhoff, Perez de Barradas, Saville, Tello.

Fotografias: Gentileza da embaixada da Colômbia.



"Santo Antonio", imagem em barro cozido, talvez obra de Frei Agostinho da Piedade. Convento de N. S. do Amparo, no bairro de São Francisco, São Sebastião, litoral do Estado de São Paulo.

Frei Agostinho da Piedade / J.G.V.

Comemorando o terceiro centenário da morte de Frei Agostinho da Piedade, o Museu Nacional de Belas Artes apresentou uma exposição de suas esculturas. Esta é a segunda vez que se organiza para o público carioca uma exposição desse beneditino seiscentista: a outra, foi em 1955, durante o XXXVI Congresso Eucarístico Internacional.

O conjunto compreende peças existentes na Bahia, em Pernambuco e em São Paulo. Quase todas em barro cozido em forno comum. E compreende bustos e imagens, inclusive unidades hagiográficas com relicários peitorais.

Cronologicamente se trata das primeiras esculturas feitas no Brasil sob os influxos artesanais da escola de Alcobaça. Os crí-

ticos que analisaram a presente exposição ou que já conheciam as peças em seus habitats habituais as chamam de renascentistas, talvez em oposição expressa à arte barroca que surgiria mais tarde com grande vulto na América Latina. Pois, na verdade me parece que nenhuma escultura de Frei Agostinho da Piedade tem teor renascentista. Voltaremos a isso, daqui a pouco.

Cumprir destacar no acervo apresentado três unidades em tudo por tudo superiores às demais: *São Pedro Arrependido*, *Sant'Ana Mestra* e o *Menino Jesus*, chamado de Olinda. Se nos bustos e nas imagens com relicário se patenteia a vocação e se reconhece a dexteridade do frade português, contudo nêles fica evi-

denciado apenas um sentido religioso de objetivação humana simbólica, ao passo que nas unidades citadas já é de justiça reconhecer-se valor plástico indiscutível. A imagem *Sant'Ana Mestra*, muito melhor do que a *Nossa Senhora de Monteserrate*, tem excelente composição atingida mediante volume, repleção de espaço, ritmo e vida em sua aparente atitude estática. Mas é em *São Pedro Arrependido* que o motivo humano, a atitude psicológica e o sentido episódico entram numa peça de Frei Agostinho da Piedade de modo a qualificá-lo de escultor, pois ali, se caracteriza uma ação. Já na peça *Menino Jesus*, conquanto de tamanho reduzido se prevê o pendor que o frade beneditino tinha para a monumentalidade.



Imagem do Convento de N. S. do Amparo, São Sebastião, litoral do Estado de São Paulo, de Frei Agostinho da Piedade. Este foi na sua época, século XVII — um dos mais operosos artesãos sacros. Supõe-se que esta imagem é de S. Plácido.

Muito embora no material historiográfico e biográfico existente a propósito de Frei Agostinho da Piedade no “Livro das Vidas e Morte dos Monges de São Bento na Cidade do Salvador” não haja indicações didascálicas sobre a sua arte, os críticos, conforme já acentuei acima, o classificam de escultor, que teria seguido a arte de seu tempo, isto é o da Renascença. Ora é quanto a isso que discordo. Não é provável, nem o estilo das peças o indica, que Frei Agostinho tivesse erudição artística para optar e nem mesmo para imitar mestres maiores ou menores da Renascença. O fato de ser seiscentista não o situa profissionalmente na Renascença, dadas as dificuldades de viajar pela Europa, visitar igrejas e museus. No má-

ximo, a sua obra, conquanto dum excelente modelador, pode ser aliterada à escultura religiosa conventual do que lhe teria sido fácil haver conhecimento.

E, examinando bem as peças expostas, me parece mais natural e lógico aproximá-las das peças hagiográficas mais possíveis de imitação. E é na arte conventual da Baixa Francônia e da Baixa Renânia que podemos localizar as fontes inspiradoras dum frade inclinado a modelar imagens religiosas. Se, evidentemente, Frei Agostinho da Piedade não tinha capacitação para reproduzir uma *Morte da Virgem* do século XV, nem *Sant’Ana* da última metade do mesmo século, peças que vemos no Museu Alemão de Berlim, já as unidades que ele

esculpiu em bons moldes de Alcobaça se filiam, por sua economia de detalhes periféricos, indumentária e imobilidade hirta, às peças de Tilman Riemenschneider, ora existentes no Museu Alemão de Berlim.

Esta conjectura que lanço e que me acudiu à mente quando observei os bustos e as imagens de Frei Agostinho da Piedade se baseia na arte portuguesa da época da Renascença e anterior ao Barroco, mas sem desenvolvimento plástico suficiente para inclusão no estilo renascentista. Quase todas as imagens religiosas anteriores em Portugal ao Barroco, se filiam à escultura religiosa da Baixa Francônia, da Alta Suábia e do Baixo Reno. Os frades alemães que trouxeram



Obra prima do famoso santeiro do século XVII, Frei Agostinho da Piedade, monge beneditino. Peça pertencente ao Convento N. S. do Amparo, no Bairro de São Francisco, em São Sebastião, no litoral do Estado de São Paulo.

aquela arte doméstica para a Península poderiam ignorar a Renascença porém tinham em suas cidades como Creglingen, Nurembergue, Wurzburg, imagens de Veit Stoss, de Adam Kraft, Peter Vischer, Riemenschneider, de Rotenburgo-sobre-o-Tauber, e isso de Santa Ana era peça indispensável naquelas paragens ao tempo de Mariolatria que Lutero haveria de combater.

Para chamar-se Frei Agostinho da Piedade, de primeiro escultor renascentista do Brasil só mesmo se acaso se quisesse com isso antepô-lo inclusive cronologicamente ao Barroco. Mas sob o ponto de vista didascálico, a análise de sua escultura não

vai além de indicar legítima vocação, singular dexteridade e aplicação virtuosa de seus dons à religião, como bom frade que foi. Mais artesão do que artista, natural que seguisse uma rotina de imagens e bustos religiosos. Ora, essa rotina nem era mais gótica nem ainda renascentista. Era ainda de modelagem e forno, ou de escavação na madeira. Há propósito, por conseguinte, em anexá-lo às bancas de barro e aos fornos de temperatura média de Alcobaça; mas, quanto à escola, me parece que ele seguiu, orientando-se em reproduções ou mesmo em unidades, aqueles excelentes artesãos germânicos como Dangelshheim, por exemplo, da alta

Suábia. Assim, sua arte individual fica equidistante do gótico e da Renascença. Domesticamente religiosa, de finalidade diretamente litúrgica, mas onde se surpreende e se reconhece uma vocação equiparável às de Peter Vischer, Adam Kraft, Veit Stoss e Tilman Riemenschneider. E anexá-lo a essa gente em nada o diminui. Prova antes que não tendo estudado em Creglingen, nem em Wurzburg, muito menos em Rothenburgo, mas apenas conhecedor da arte de Alcobaça, que de lá adviera, deu provas objetivas duma capacitação que hoje admiramos ao situá-lo como o primeiro escultor do Brasil antes do Barroco.



Cabeças de prôa de barcos do rio São Francisco, popularmente chamadas de "carrancas".

ARTES E TÉCNICAS POPULARES

Um museu a serviço do Brasil / Alfredo João Rabacal, Comissão Paulista de Folclore e Associação Brasileira de Folclore / Fotos: Arquivos da Comissão Paulista de Folclore.

Durante as comemorações do "Mês do Folclore" (1), realizadas no decorrer de agosto passado na cidade de São Paulo, foi inaugurado no dia 22, "Dia do Folclore", o "Museu de Artes e Técnicas Populares". Antiga aspiração dos especialis-

tas brasileiros que se dedicam ao estudo dos modos de sentir, pensar, agir e reagir que caracterizam os portadores folk, o novo Museu reúne significativo material, oriundo de todo o território brasileiro.

Organizado pela Associação Brasileira de Folclore (2), presidida por Valentim Amaral, e orientado pelo Conselho Técnico desta entidade, constituído por Rossini Tavares de Lima, Secretário Geral da Comissão Paulista de Folclore, órgão estadual da Comissão Nacional de Folclore do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, da UNESCO; Mário Neme, atual diretor do Museu Paulista; e João Vicente Cardenuto, além do próprio autor destas notas, o Museu de Artes e Técnicas Populares está destinado a ser, por sua programação de atividades, o centro dos estudos folclóricos de São Paulo, se constituindo no gênero, no Museu central do país.



Os bonecos do Zé Pereira e Maria Angú, personagens dos carnavais de Pindamonhangaba.

A história do Museu de Artes e Técnicas Populares, instalado no Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, no Parque Ibirapuera, tem início com os festejos comemorativos do IV.º Centenário da Cidade de São Paulo. Nessa ocasião, atendendo a convênio firmado com a Comissão do IV.º Centenário, foi montada sob a grande marquise do Parque Ibirapuera, pelas Comissões Nacional e Paulista de Folclore, uma Exposição Interamericana de Artes e Técnicas Populares, que reunia além do material brasileiro, peças procedentes de vários países do continente americano entre eles a Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile, Bolívia, Colômbia, Venezuela, Haiti e Canadá.

Encerrados com o ano de 1954, as festas do IV.º Centenário, e conseqüentemente a Exposição Interamericana de Artes e Técnicas Populares, conseguiram os seus organizadores manter exposta no local em que se encontravam, as peças e os ambientes ecológicos demonstrativos da cultura brasileira, simplificando a denominação da mesma para Exposição de Artes e Técnicas Populares.

Dois anos mais tarde, em 1956, esse material foi transferido para o Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, também no Parque Ibirapuera, mais condizente por suas características com a natureza da iniciativa. Nessa época, para distribuição do material a ser exposto foi adotado o conceito de áreas culturais, sendo tomada como

1 — Agosto é considerado como sendo o "Mês do Folclore", por ter essa palavra, na grafia original Folk-Lore, aparecido pela primeira vez a 22 de agosto — por isso consagrado como "Dia do Folclore", de 1846, na revista londrina "The Athenaeum". Intensa programação, cuja agenda registra cursos e seminários especializados, exposições, festivais, etc., marca comemorativamente nas principais cidades do Estado de São Paulo, o transcurso desse mês.

2 — A Associação Brasileira de Folclore é uma entidade civil, com personalidade Jurídica, de fins culturais, cujo objetivo é a manutenção de um Museu de Artes e Técnicas Populares, através do qual incentiva os estudos e as pesquisas de Folclore, sua divulgação e utilização como instrumento de educação popular.

Ralador de Mandioca, retratado em pleno uso, na cidade de Sorocaba, em 1954. Atualmente essa peça está exposta no Museu de Artes e Técnicas Populares.





Um dos setores do Museu de Artes e Técnicas Populares, que permanece aberto ao público às quintas-feiras, sábados e domingos das 13,00 às 18,00 horas.



Rancho de pescaria do litoral sul do país, montado em tamanho natural, no recinto do Museu de Artes e Técnicas Populares, no Parque Ibirapuera.

base a tentativa do folclorista brasileiro Joaquim Ribeiro (única existente no gênero) de classificação e determinação das regiões culturais do país, do ponto de vista dos interesses dos estudos de Folclore, selecionadas segundo as peculiaridades em matéria de habitação, alimentação, vestuário, crenças e outras manifestações da vida espiritual, e, principalmente pelo tipo de suas atividades econômicas.

Com esse critério a Exposição de Artes e Técnicas Populares funcionou até o início do ano de 1961, quando mediante acordo com a Associação Brasileira de Folclore, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro do Ministério da Educação e Cultura, forneceu os meios financeiros necessários à transformação da mostra em Museu.

E o material foi novamente redistribuído para apresentação ao público. Esta medida se tornou necessária devido à experiência adquirida com a mostragem das peças segundo a sua procedência, em áreas culturais, cujo conceito implica em esclarecimentos mais específicos para os visitantes, nem sempre interessados em um universo de discurso mais especializado.

Foi convencionado, tendo em vista a simplificação da mostra, agrupar o material em setores que correspondem às regiões geográficas do país.

Assim, ao adentrarem o recinto do Museu de Artes e Técnicas Populares, os visitantes deparam com a região Sul, abrangendo os Estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, onde podem ver, entre outras, as seguintes peças: raladores, prensas, e fornos para assar, instrumentos necessários à fabricação da farinha de mandioca; engenho de cana; pilões — para socar café ou ingredientes alimentícios — de vários tamanhos; utensílios de cozinha feitos em madeira; rocas para tecer algodão; teares para confecção de rédes de dormir

e exemplares destas: objetos de trançado: cestas, peneiras, bolsas, chapéus: peças de cerâmica utilitária e figurativa: os bonecos do Zé Pereira e Maria Angu, personagens dos carnavais de Pindamonhangaba; lapinhas — representação da casa em que nasceu Jesus — e figurinhas de presépio; gaiolas de passarinhos; rancho de pescaria do habitante do litoral; máscaras de carnaval e de festas do Divino e da folia de Reis; rendas feitas à mão; barco de pesca, de influência açoriana; galpão gaúcho com seus pertences; vestimenta completa do gaúcho; e, apetrechos de montaria.

Vem em seguida a região Leste, formada pelos Estados do Rio de Janeiro, Espírito Santo, Bahia e Minas Gerais, representada por pinturas populares de artistas anônimos, retratando cenas de sessões de macumba; altar doméstico, exemplificando em sua montagem o sincretismo religioso afro-brasileiro; peças utilizadas em Candomblés; manequins com os trajes e adereços completos dos principais orixás — divindades — cultuados pelas religiões negras: Omulú — orixá da varíola; Oxum — orixá dos rios e das fontes; Xangô — orixá dos raios e trovões; Iansã — orixá dos ventos e da tempestade; Oxossi — orixá da mata e da caça; Ogum — orixá do ferro e da guerra; Iemanjá — que preside os trabalhos do mar; e Oxalá — que representa as energias produtivas da natureza; indumentária completa de baiana, com todos os seus enfeites; material usado na festa da Puxada do Mastro, comum nas povoações costeiras do Estado do Espírito Santo; cabeças de prôa de barcos que singram o rio São Francisco; e, máscaras e indumentária dos personagens que figuram os palhaços das folias de Reis.

A sessão seguinte é representada pelos Estados de Goiás e Mato Grosso, região Centro-Oeste do país, com a apresentação de peças de cerâmica popular representativas dos personagens que tomam parte

nas Cavalhadas; máscaras usadas por participantes de autos dramáticos populares registrados na região; e a indumentária dos dançadores e instrumentos musicais usados nas folias de Reis.

Os Estados de Alagoas, Sergipe, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará e Piauí, constituem a região Nordeste, em que são mostradas peças de cerâmica utilitária e figurativa, indumentária completa de personagem participante do auto popular conhecido com a designação de "Guerreiros" — encontrado no Estado de Alagoas e pertencente ao ciclo de Natal; a jangada em tamanho natural com seus apetrechos; ex-votos de madeira; casa do sertanejo com seus pertences; e a indumentária completa do vaqueiro nordestino, inteiramente de couro. Encerrando a parte expositiva, a região Norte, com os Estados do Maranhão, Pará e Amazonas, reúne peças confeccionadas com guaraná; o tapirí, casa para defumar borracha; canoas e remos da zona; cerâmica utilitária e figurativa; roupas utilizadas na Marujada de mulheres — dança popular de que participam somente mulheres; instrumentos musicais; a casa dedicada à fabricação da farinha de mandioca; objetos de cozinha; peças de trançados; e os "bois" do Boi-sinho, Boi-corre-campo, e Boi-bumbá — versões do bailado do Bumba-meu-boi.

Mais de três mil peças, oriundas de todo o território brasileiro foram selecionadas para apresentação ao público no Museu de Artes e Técnicas Populares.

Além das peças expostas, igual número de objetos se encontram guardados, para serem aproveitados em exposições rotativas, ao lado da mostra permanente, em salão especialmente projetado com essa finalidade, e em exposições volantes.

No desempenho dos objetivos didáticos de colocar o público em contato com as manifestações de artes e técnicas populares registradas no país, o Museu pretende, com as exposições volantes, percor-



Instrumentos musicais apresentados no Museu de Artes e Técnicas populares, instalado no Pavilhão Lucas Nogueira Garcez.



rer as principais cidades brasileiras e os grandes centros urbanos do continente americano. Dois critérios orientarão essas mostras: um, de carácter geral, em que será apresentada uma visão de conjunto das manifestações populares, compreendendo estas, a pintura, a escultura, ex-votos, a cerâmica figurativa e utilitária, elementos de decoração, vestimentas e adornos pessoais, artesanato, arquitetura, brinquedos e máquinas e instrumentos de trabalho; e outro, de carácter particular, em que esses setores serão focalizado isoladamente.

Paralelamente serão ministrados cursos intensivos destinados a divulgar as tradições e costumes das diferentes regiões do país e para atualização e aperfeiçoamento dos estudiosos que se dedicam ao Folclore.

Representação popular de Iemanjá, em exposição no M. A. T. P.



Máscaras de Carnaval, com as respectivas formas de barro, oriundas do litoral do Estado de São Paulo.



Prensa de tipiti recolhida por ocasião dos festejos comemorativos do IV.º Centenário da Cidade de São Paulo, para a Exposição Interamericana de Artes e Técnicas populares, e que hoje faz parte do recém-inaugurado Museu de Artes e Técnicas Populares.

Completando suas finalidades, a nova instituição abrigará os serviços científicos exigidos pela moderna conceituação de museus e diretamente relacionados com a sua especialidade. Estão em organização as sessões de catalogação das peças que constituem o seu acervo, e a de documentação gráfica e áudio-visual, além de uma biblioteca especializada.

Atualmente, o Museu de Artes e Técnicas Populares permanece aberto para o público às quintas-feiras, sábados e domingos, das 13,00 às 18,00 horas. Após a conclusão dos trabalhos das sessões em organização, esse regime será modificado, passando o Museu a funcionar diariamente, com exceção das segundas-feiras, no mesmo horário.



Potes e panelas procedentes de todas as regiões do Brasil estão exposto no Museu de Artes e Técnicas Populares, organizado e dirigido pela Associação Brasileira de Folclore.

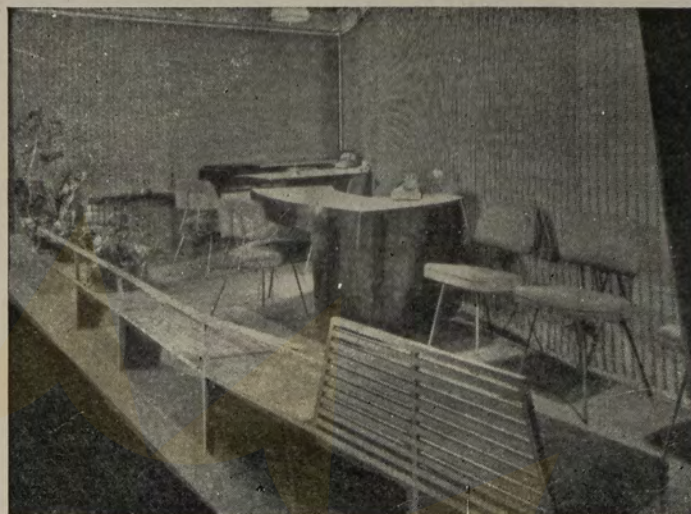
Duas agências bancárias em São Paulo/

Interiores e mobiliário: Bernardo Rzezak.



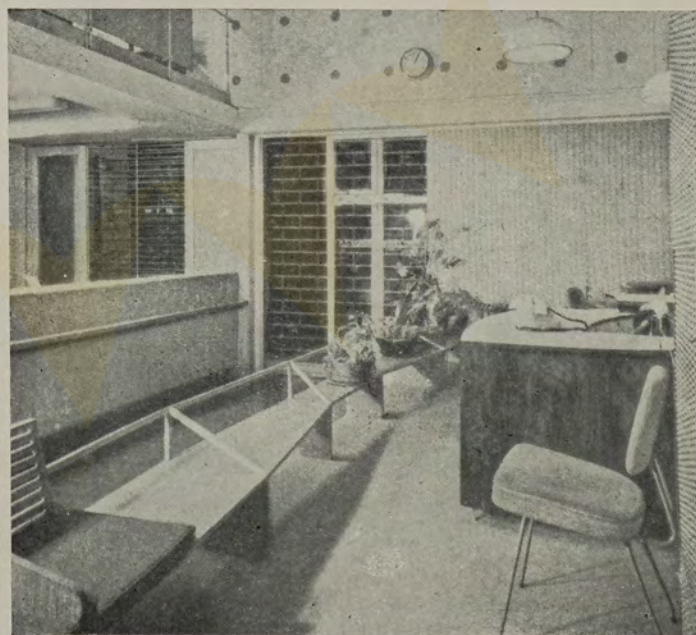
Agência Barão de Itapetininga, São Paulo, Vista geral.

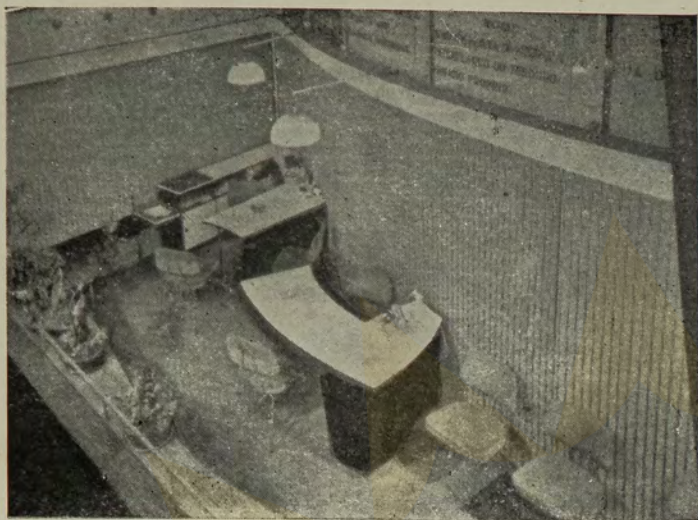
Agência no Centro da Capital



Agência B. de Itapetininga, S. Paulo. Vista da Gerência. Banco para flores em madeira composta, vasos em cobre e cerâmica.

Agência Barão de Itapetininga, São Paulo, Vista da entrada e sala da Gerência.





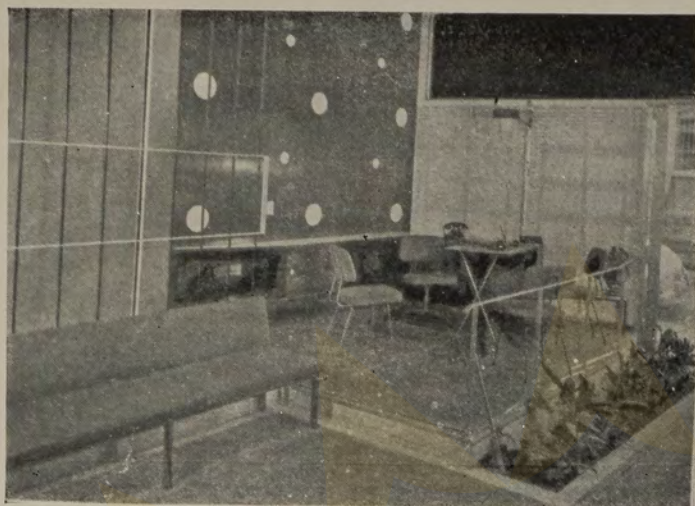
Agência Barão de Itapetininga, São Paulo. Vista da Gerência. Cortinas de esteiras de Madeirit, móveis em jacarandá da Bahia e fórmica.

Muitas vezes os estabelecimentos bancários ressentem da falta de funcionalidade por imprevidência dos fundadores que não supuseram, com bastante descortínio o desenvolvimento do estabelecimento de crédito nos primeiros dias da sua fundação. A expansão imprevista tornou-se um sério problema para muitas organizações bancárias que viram suas agências decuplicarem o movimento sem oferecer o indispensável conforto para o público e o necessário espaço para os funcionários, obrigados a verdadeiras ginásticas no desempenho nada fácil das funções de lidar com clientes apressados. A agência do Banco, hoje focalizada, ressentia do mal corrente e procurou equacionar o problema do planejamento com a criação de uma sala para a gerência de acordo com as necessidades atuais. Dispostos a vencer todas as dificuldades decorrentes da falta de espaço, os responsáveis pela organização conseguiram com um planejamento bem ideado, ganhar espaço, ao mesmo tempo modernizando a agência. Assim, a nova gerência foi localizada na entrada do pavimento térreo de modo a atender os clientes, e distanciando-se da parte reservada ao público. As dimensões estreitas da entrada foram de certo modo ampliadas com a disposição adotada de uma mesa-banco, baixa e decorativa, para flôres, com assentos sobrepostos, enquanto que o piso da gerência foi um pouco elevado.

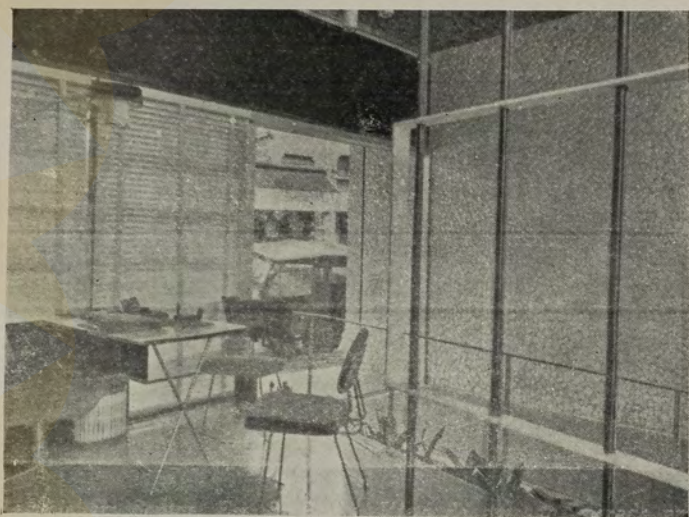
O material usado pode ser assim discriminado: a mesa foi confeccionada em peroba do campo com lâminas de jacarandá da Bahia e as escrivaninhas em jacarandá, fórmica branca e pés de metal polido. Os estofados de nylon ver-



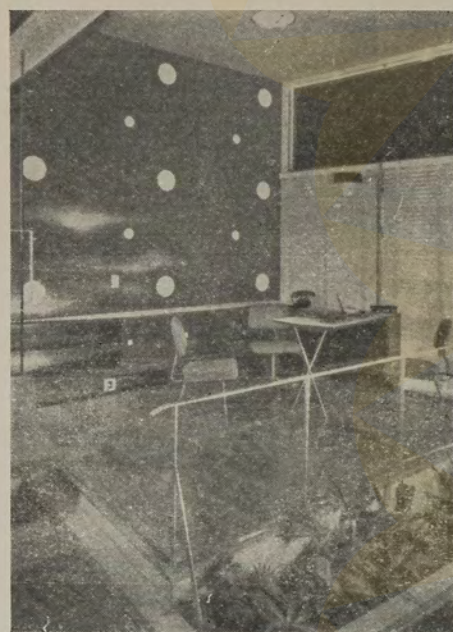
Agência Barão de Itapetininga, São Paulo. Detalhe da escrivaninha.



Agência em Santos, Est. S. Paulo. Recanto da Gerência. Lambrís de fôrmiça de jacarandá da Bahia com aplicação de fôrmiça branca.



Agência em Santos, Est. S. Paulo. Vista da entrada: parede em "Fulget" branco, bandeira de fôrmiça preta.



Agência em Santos, Est. de São Paulo. Recanto da Gerência. Móveis em jacarandá da Bahia.

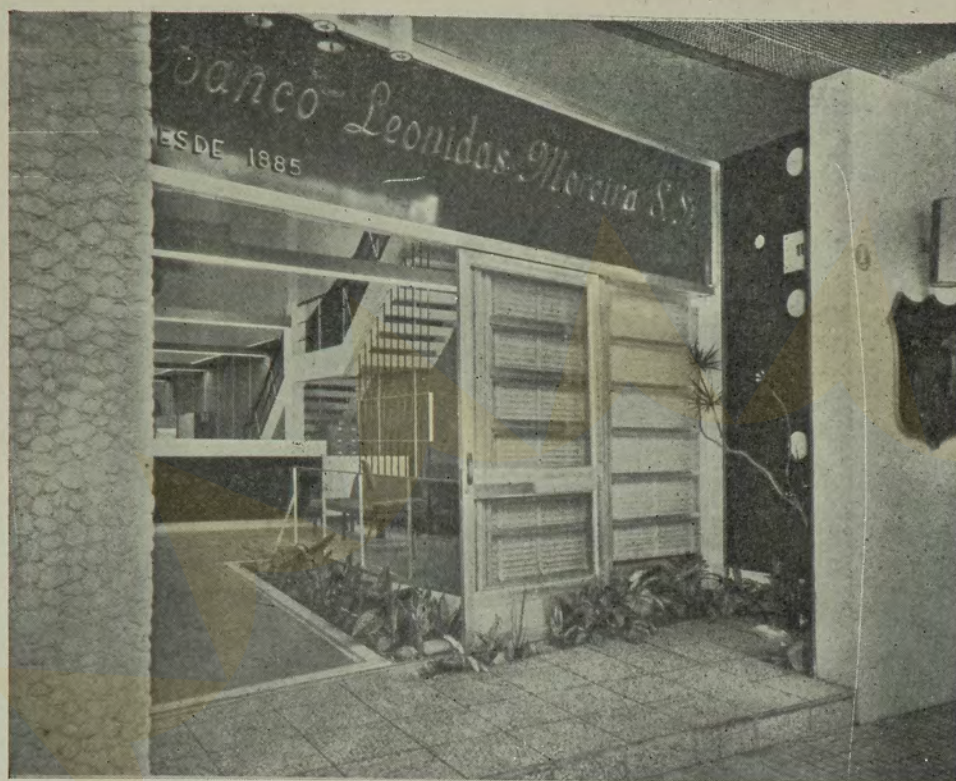
Agência em Santos

melho e ferro esmaltado, vasos de cerâmica em diversas côres, complementados com tapetes cinza. Estas modificações fizeram desta agência bancária uma das mais modernas da Capital.

O estabelecimento bancário encontrava as mesmas dificuldades nas instalações

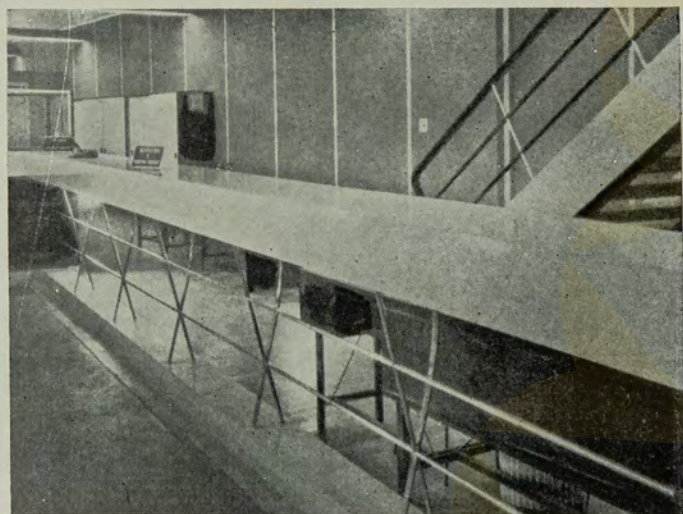
de uma agência no interior do Estado, visto o prédio arrendado para a instalação da mesma ter apenas 6 metros de frente com fundo de dimensões razoáveis. Além disso, podiam contar com uma galeria no pavimento superior. Adotado o mesmo critério de proporcionar certo

conforto ao público e funcionários, foi aprovado um organograma bastante funcional. Para isto foram criadas sancas de iluminação baixa a fim de diminuir visualmente o pé direito do pavimento térreo e ao mesmo tempo proporcionar boa iluminação para o trabalho. O clima



Agência em Santos, Est. S. Paulo, Fachada.

bastante quente da cidade tornou necessária a projeção de caixilhos com ampla ventilação cruzada, balcão vasado e piso coberto de borracha. Os materiais de revestimento e as côres, também foram escolhidos de modo a dar sensação de bem estar, para o que contribue de modo sensível pequeno jardim que margeia a entrada e a gerência.



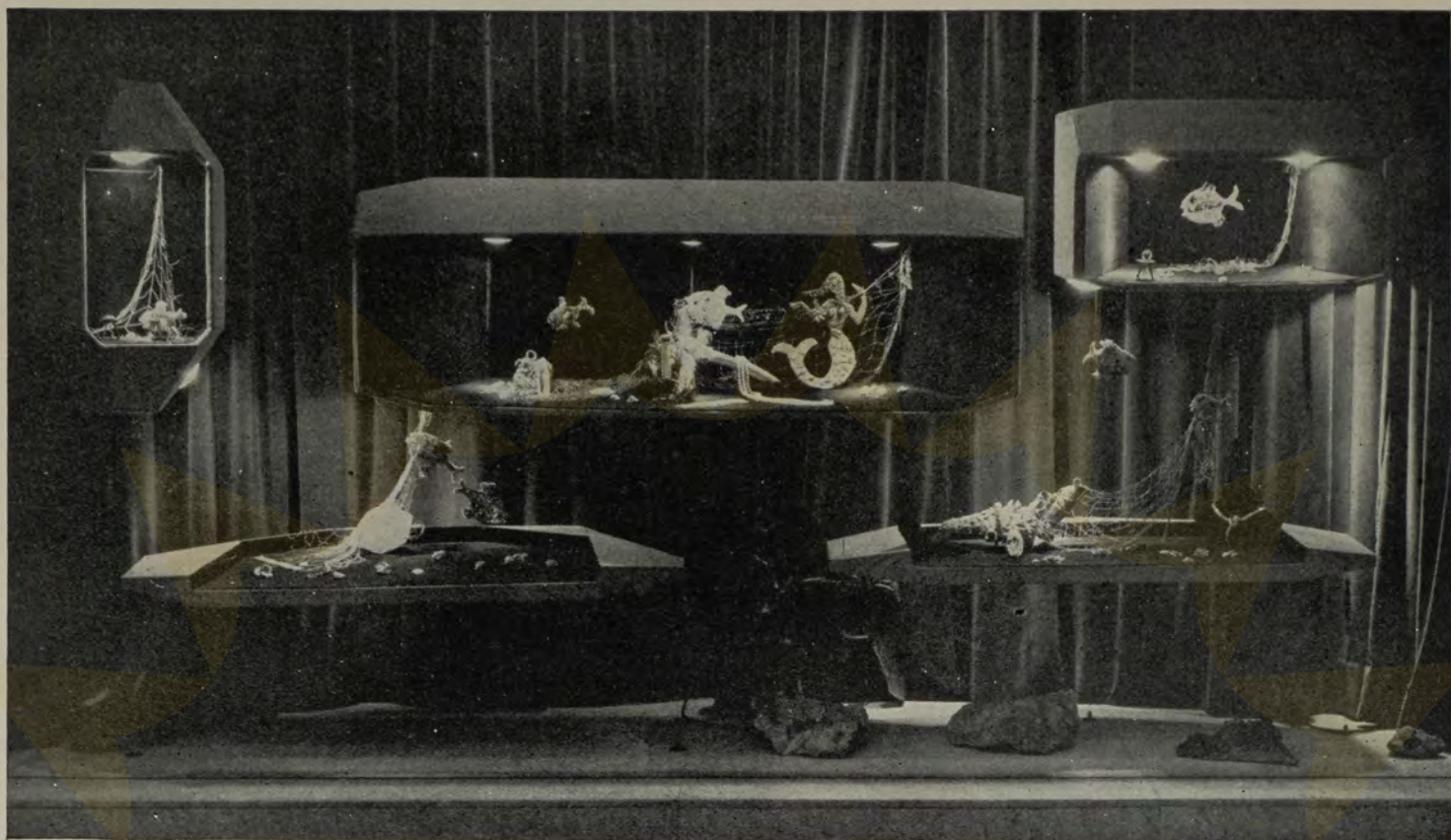
Agência em Santos, Est. S. Paulo. Balcão público em fórmica branca, com pés de metal, lambris em plástico Vulcan, vermelho e amarelo.



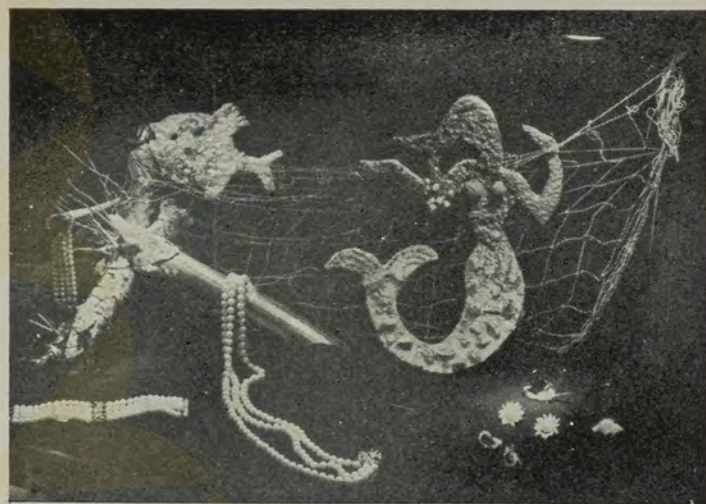
Agência em Santos, Est. S. Paulo. Detalhe da escrivaninha e cadeira em Jacarandá da Bahia e fórmica branca.

No pavimento térreo funciona a parte mais requisitada pelo público, como sejam: C/Correntes, Cheques Visados, Pagadores e Recebedores, Cadastro e Controle, e na parte da galeria superior a Contabilidade e serviços suplementares. Os materiais empregados foram: Para revestimento das paredes, plástico Vulcatex em vermelho pálido e amare-

lo. Na entrada, Fulget gigante branco na parede e piso de placas de Fulget polidos. Na gerência, fórmica de Jacarandá da Bahia com aplicações circulares brancas. Balcões, caixas, gerência e mobiliário em geral, Jacarandá da Bahia, fórmica branca opaca e metal polido sobre placa de fórmica preta. Porta de entrada e grades, em alumínio polido.



Vitrina da Joalheria R. Simon.



Detalhe da vitrina da Joalheria R. Simon.

Vitrina da Loja Lafaiete.



Vitrinas modernas

Nos últimos tempos, a moderna decoração de vitrinas tem se aproximado cada vez mais do campo visual dos transeuntes porque o sucesso de uma loja depende quase exclusivamente da boa apresentação de sua mercadoria e da atraente decoração de suas vitrinas.

Diversas são as possibilidades de que o decorador pode lançar mão para preparação e conseqüente decoração de uma vitrina: desde o artístico drapeado de manequins estilizados até empregar motivos surrealistas, que atraem o olhar do transeunte, transformando-o em eventual cliente que, excitado pela fantasia, escolhe este ou aquele tecido, ou um vestido bem colocado ou uma jóia de bom gosto.

Enquanto que nas vitrinas para a venda de tecidos, os vestidos são drapeados espontaneamente sobre os manequins, nas que apresentam outras mercadorias há necessidade de uma preparação da decoração do próprio ateliê do artista ou decorador.

Com madeira, papelão, gesso, estuque, arame e outros materiais foram conseguidos, no decorrer do tempo, muitas técnicas e variados efeitos. Todo projeto para a decoração de uma vitrina depende da mercadoria a ser apresentada. Por exemplo, no caso de uma vitrina que pretende apresentar malas que por si só são objetos rígidos, necessitam um fundo que dê ao espectador um sentido de viagem e conseqüentes férias.

Efeitos surpreendentes são conseguidos com um fundo que tenha ligação intensiva entre a decoração e artigos a serem expostos, como por exemplo, na decoração de uma vitrina de jóias onde pérolas e sereias cravejadas de pedras, peixes, rêdes douradas e raízes de formas estranhas, atraem o olhar para a rara beleza da jóia exposta.



Vitrina Loja Madame Rosita, Avenida Paulista, São Paulo.

Cheias de efeito são as pinturas decorativas do fundo, executadas em cores de pastel delicadas para dar a impressão de Primavera, ou do início de outra estação, ou de uma festa, seja ela Páscoa, Natal ou outra qualquer, já que é alvo do decorador de vitrinas, excitar nos compradores certos sentimentos que façam com que eles realizem suas compras. Nos últimos tempos surgiram materiais artificiais, como o tecido de espuma que oferece inúmeras possibilidades de uso e que, através de pintura ou pulverização, leva a ótimos efeitos.

Também figuras plásticas de papel tem inúmeras possibilidades de uso e fazem com que o decorador se torne um escultor criador.

Fundos ganham muita beleza quando são adornados com fotografias que oferecem ao decorador muitas possibilidades de originalidade.

A iluminação de uma vitrina tem um papel importante e muitas vezes, efeitos especiais de luz são conseguidos com objetos focalizados por refletores formando efeitos de luz e sombra extraordinários. Nestas páginas apresentamos algumas das últimas criações, da moderna decoração de vitrinas e que foram realizadas pelo conhecido decorador brasileiro Jon Salm.

O decorador Jon Salm, na decoração da vitrina de Madame Rosita, São Paulo.



Exposições, Galerias e Museus

A PINTURA DE MOBY

Expôs na Casa do Artista Plástico o pintor dinamarquês Mogens Oesterbye, mais conhecido por Moby. Veio para a América do Sul como clandestino de navio após peregrinação pela Europa. Já esteve no Chile e na Argentina, passou algum tempo na Bahia e agora parece que se radicou em São Paulo. O acervo de 25 telas tem temário e inspiração brasileira, objetivados em pauta figurativa. Não resta dúvida de que seus trabalhos são mais exteriorizações de sua índole boêmia e aventureira do que testemunhos de observação ecológica, folclórica e vivencial. O artista serve-se de assuntos locais como pretextos para dar vazas ao seu temperamento um pouco simbolista ainda. Ora adota o realismo mágico ora a estilização de temas como macumba, capoeira, etc., interpretados em empostação paroxística. Sua arte significa assim violenta passagem por Paris, Milão, Florença, Roma, África do Norte, Oriente Próximo, sem conseguir uma sedimentação. O mesmo sucede quando ao trajeto através da América Latina.

AS COLAGENS DE FÁBIO BARBOSA

Novas exposições simultâneas inauguram o repertório plástico de 1962 na Galeria da Fôlha. Desta vez comparecem Fábio Barbosa, Geraldo de Sousa e Francisco Biojone.

Fábio Barbosa veio de férias ao Brasil, largando por um mês seus estudos de sociologia e antropologia na Universidade da Flórida onde é assistente do prof. T. Lynn. E trouxe para expor 11 trabalhos, sendo 8 em técnica mista sobre tela e suporte superpostos, e 3 em técnica mista diretamente sobre tela. Na verdade mudou muito a sua maneira. Antes o conhecíamos, inclusive nas Bienais, como insólito desenhista, elaborando em pauta paralelas manchas e signos que mais pareciam partituras de música gregoriana. Elaborava assim uma nova plasticidade digamos... gráfica. Já agora, porém, Fábio Barbosa apresenta um conjunto de pintura mesmo, onde temos que observar o suporte e os pigmentos. Os suportes são tela e papelão, quando não folhas de forte celulose, em colagens, constituindo formas, relevos e ápices denteados. Essa aplicação ousada lembra experiência de certos pioneiros dadaístas alemães, por volta de 1916, em Hanover e Colônia. Mas acontece que Fábio Barbosa usa a colagem não como contraste, "trompe oeil" e acessório insólito,

lito, e sim como efeito essencial, feito matéria, composição e anaglifo. Depois emprega sobre esses elementos enrugados e raspados pigmentos de anilinas e ouro banana. Resulta a chamada técnica mista. Dedica-se assim a experimentos de ingredientes plásticos como matéria e armação.

GERALDO DE SOUSA

Há seis anos, este pintor se dedica a um abstracionismo lírico, exteriorizado pela finura do registro cromático e pelo sentido planificador da composição, ora em óleo, ora em guache. Evidentemente obtém efeitos diferentes em cada técnica. Notamos a fluidez da atmosfera e da perspectiva, a suavidade das cores e seu sentido, inclusive, de matéria e de refração. Nos óleos há faturas escalonadas, onde cores absolutas fazem gradações.

A composição também varia dum processo para outro. No guache há sentido espacial, sugerindo analogias de cenários. No óleo há um construtivismo sólido, em hemicírculos, cuais bastidores policromáticos, e então o conceito ainda mais a idéia de paisagem, como litoral alto a oferecer-se, qual muralha.

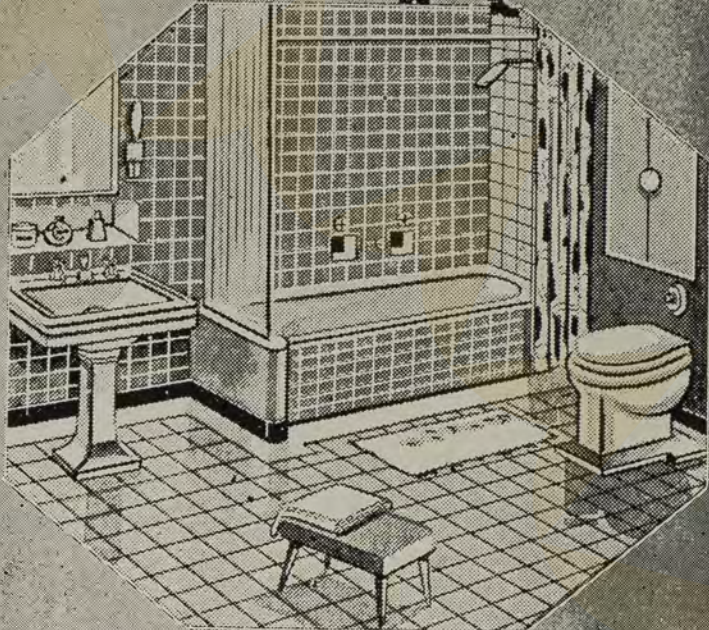
ALDEMIR EM ROMA E EM SÃO PAULO

Arnaldo Pedroso d'Horta e Aldemir Martins expuseram simultaneamente numa ala do palácio Pamphili, em Roma. Agora Aldemir já chegou ao Brasil e está expondo em São Paulo, na Galeria São Luís. Na capital italiana apresentou 10 litografias e 2 desenhos, todos de 1961. Aliás, na Península o artista cearense trabalhou sempre de modo intensivo, produzindo para exposições em Roma, Dusseldorf, Milão, Madri e Lisboa. Agora temos aqui alguns daqueles trabalhos em contrastes de branco e preto ou em cores e relevos como "Aruanã" e "Pássaro".

O conjunto apresentado na Galeria São Luís, 20 litografias e 2 desenhos, tem como essência e substância assunto brasileiro, nordestino, apenas em analogias esquemáticas, a indumentária plástica ou gráfica, riscada, achatada e raspada constituindo hiperplasias em arabescos complementares ou intersticiais. Discurso de Murilo Mendes quando este crítico notável afirma que Aldemir absorveu técnicas européias. De fato, jamais inventou técnica autóctone, sempre se serviu das que aqui conheceu, utilizou e desenvolveu em seus temas nordestinos e a

VALORIZE SUA CONSTRUÇÃO

COM AZULÉJOS, LADRILHOS E SANITÁRIOS DE BOA QUALIDADE!







Consultem

ISAAC & Franco

PONTUALIDADE
E FATOR
DE CRÉDITO

Matriz: R. Guaianazes, 182 - Tels. 34-2039 - 36-1289 - Cx. Postal 5926
Filial: Rua Gravatá, 87 - Tels. 36-8672 - 36-1085 - São Paulo

fro-brasileiros. Talvez seu "motif" é que neste estágio na Europa se tenha apurado, pela liberdade de ação, desreque de conjunturas econômicas, sublimação dos prêmios internacionais e ambiência nova, longe das tertúlias de cafés e clubes. Mas a verdade inconclusa é que do Brasil Aldemir já levou a sua potencialidade e o seu dinamismo, bem como a sua desenvoltura digital e a sua reserva ecológica. Seu caso é uma variante mais recente dos casos de Rivera e Orozco; isto é, uma invasão indígena, americana, pouco ou nada latina, se impondo e se adaptando nos meios civilizados da velha Eu-

ropa. Certos laivos de vedetismo, a Antônio Bandeira e a Mário Cravo, que coincidem com o temperamento extrovertido de Aldemir Martins o livraram da condição inicial de aluno, de bolsista. Afinal chegou a Roma como um premiado internacional em Veneza, quando lá expunha desenhos um Harlung! Pôde trabalhar sem limitações, e no plano de evolução lucrou, multiplicando sua personalidade e impondo-a, ao invés de submeter-se e condicionar-se. Suas litografias monumentais, onde há temas paralelos ao Cangaceiro, resultam duma dexteridade ousada, quase barroca no desenho, no golpe, no

Trabalhos finos para propaganda — Folhetos — Prospectos

SECÇÃO ESPECIALIZADA EM

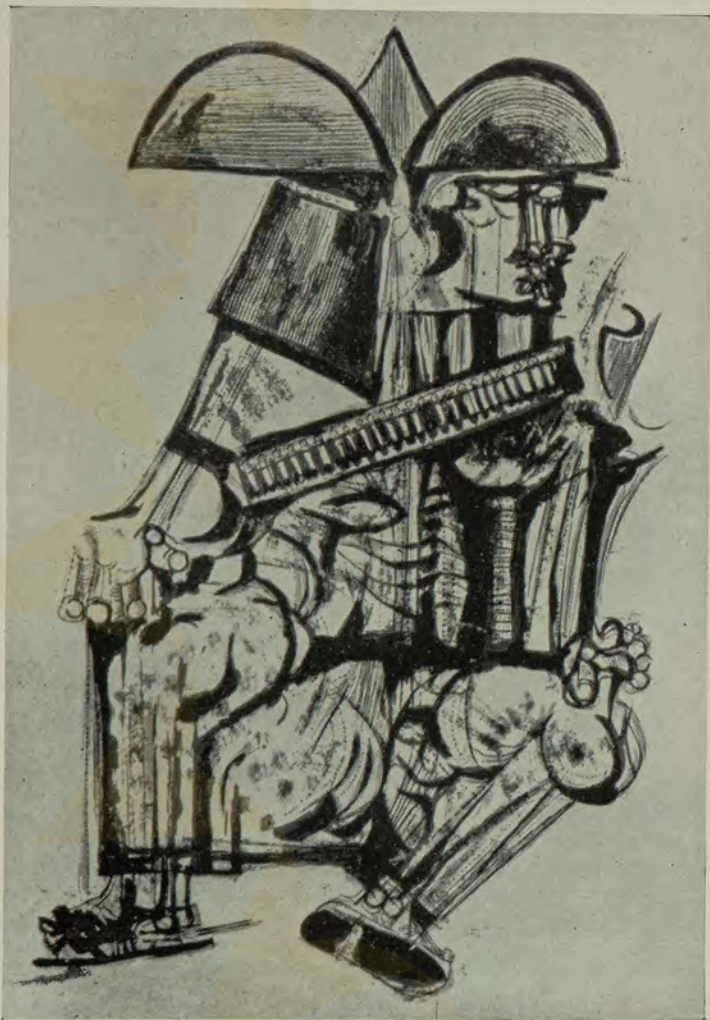
OFF-SET PARA A CONFECCÃO DE: CARTUCHOS - RÓTULOS E TODOS OS DEMAIS
SERVIÇOS DE EMBALAGEM PARA PRODUTOS FARMACÉUTICOS, ALIMENTÍCIOS ETC.

Tipografia
GLORIA S. A.

RUA ALMEIDA TORRES, 119

— TELEFONE 31-0278 —

SÃO PAULO



Aldemir Martins, "Cangaceiro".

desbastamento, no vinco, no chapado, no raspado, no artesanato enfim. A motivação figurativa é bem dêle, do seu repertório e do seu elenco. E êle a trata agora com o desembaraço dum expressionismo paroxístico.

ANTONIO SANTIAGO AREAL

Provindo talvez duma incursão ao surrealismo disponível, como Pollock, êste artista português, que é também um intelectual está enveredando disciplinar-

mente para uma cristalização gráfica e plástica de características muito severas. Tão severas que parecem às vezes redundantes metaplasmos dum mesmo léxico, variando apenas de lugar os fonemas cromáticos da mesma forma que os cristais de neve variam de morfologia. Aliás, não vem muito a propósito falar aqui em neve, porque Antônio Santiago Areal é um artista soulagesiano, predominantemente noturno. Tem-se então a tentação de aludir a galáxias, antimatéria e canais de

vácuo. Mas deixemos de lado recursos de "science-fiction", atendo-nos à tarefa de analisar com veracidade o seu mundo de estrias. Parece-nos que o artista é espicaçado por turbulência expressionista e resolve domar sua retórica ao ponto de conter-se numa potencialidade de ritmo apenas pulsátil.

Sua pintura se exterioriza por três aspectos. O plástico é discreto, duma sobriedade que lembra o real do seu nome: mera superfície porosa, mais de magma do que de plasma, para captar reverberos. O aspecto cromático é ainda ascético também; diríamos quase conventual, como paredes de celas. O branco e o amarelo sugerem "reliquat" de luzes profanas em recinto místico. O aspecto gráfico é que é exuberante, indicando tentações de fugas dum, todavia voluntário "huis clos".

Essa pintura, em suportes de duratex, lembra partes dum políptico dissociado, onde se alternam variantes do mesmo tema ora em dinamismo centrípeto, ora em haustos centrífugos. O conjunto das pinturas dá idéia dum cubículo desmontado, cheio de ranhuras. Há que sentir na arte do autor do "Manual Crítico de Praxis Artística" uma formulação que transcende o plano estético para ser sigla de propensões éticas. Quais neurônios de Ramon y Cajal, captando reflexos e emitindo vibrações. Uma espécie de gráfico cibernético a serviço da psicologia. Algo assim como esquema de comportamentos simultâneos coerentes com as fases dum gradual místico bem mais do que litúrgico.

FRANCISCO BIOJONE

Este elemento do Grupo Vanguarda de Campinas expôs na Galeria da Fôlha trabalhos recentes. Óleo sobre papel. Seus atuais recursos, demonstrando sensível evolução, seriam: processos plásticos de massas bem equilibradas em contrastes alternados ou infusos, soluções

tachistas obtidas com bom gosto; segurança técnica e já algum virtuosismo. A seguir, destaca-se o jôgo cromático revestindo êsse arcabouço. A qualidade melhor advém das escalas tonais, em nesgas discretas. Resultam efeitos que não são de naturezas-mortas, como na exposição anterior, e sim atmosfera fluídica de vitral, às vezes matinal, ou, às vezes meridiana e não raro mesmo dilucular. O artista compraz-se em atinir com serenidade uma solução que não é apenas pictórica. Pois resulta também uma afirmação poética de consciência que se contenta em externar manifestações de índole plácida.

OS IRMÃOS XAVIER

No começo dêste século, a fotografia já fascinava Thomas Eakins e Man Ray, como arte vicariante do figurativismo plástico. E hoje em dia o cinema, dispondo de material avançadíssimo, se afasta do artificialismo oblíquo, das pesquisas de sombras alongadas e das linhas em leque, para captar as imagens verídicas da vivência cotidiana que um Fellini ou um Resnais tão bem sabem aproveitar. Enquanto isso, equipes desmembradas de fotógrafos, como Eugene Smith, Frank ou Duncan, cumprem coberturas surpreendendo os fatos e os epifenômenos da atualidade. Assim, a fotografia se enquadra como substituta legal da arte pictórica, instituindo-se numa Nova Objetividade que vemos quer em livros como "Images à la sauvette", "D'une Chine à l'Autre", "The World is Young", etc.

Reconhecida como arte genuinamente técnica, a fotografia se alastra tomando conta do campo que a pintura abandonou ao tornar-se abstrata. Exemplo dessa tarefa artística e documental seria o álbum "The Family of the Man". Pois, na aceção profissional de fotógrafos como Cartier Bresson, ela é o reconhecimento simultâneo da significação dos fatos e da me-



Fotografia dos Irmãos Xavier.

Ihor visualização formal dos mesmos. Ainda agora, aqui em São Paulo, na VI Bienal, repleta de telas abstratas, vimos o setor dos Irmãos Xavier trazer para dentro do Ibirapuera nesgas palpantes da vida cotidiana colhidas em teor artístico mas direto. Estes dois profissionais brasileiros representaram ali com discreta compostura de antivedettes o papel de documentaristas da vida, oferecendo aos visitantes, entre quilômetros de "cimaise" repleta de formas, manchas, côres e matéria, documentos fotográficos de alta categoria. Corresponde ao caráter da atual diversificação artística, cada especialidade atear-se à sua função. De como os Irmãos Xavier se desincumbiram da tarefa pela qual optaram conscientemente, ficou provado no setor fotográfico da VI Bienal de Arte de São Paulo.

GUACHES DE RENÉE LEFÈVRE

Há bastante tempo que não 'omávamos contato com a pintura de Renée Lefèvre, porque por ocasião da sua última exposição em 1959 nos encontrávamos no estrangeiro. Por isso percorremos agora vagarosamente a série de seus guaches expostos na Casa do Artista Plástico. Po-

de-se dizer que Renée Lefèvre e Pola Rezende, inaugurando após as férias o grande surto de exposições do calendário artístico de 1962, reconciliaram o público com as galerias.

Trata-se, sim, da reconciliação do público com as galerias porque, diante das paisagens urbanas e rurais de Renée Lefèvre, o visitante não precisa adaptar-se a transposições mentais quanto a linhas, massas, matéria, plasticidade e efeitos de "trompe-oeil"; basta que ele, o público, tenha sensibilidade, porque o temário é que age com sua importância fenomenológica.

A arte de Renée Lefèvre é, como a de Pouigny ou a de Utrillo, a arte da transfiguração das paredes. De modo que é também, guardadas ainda e sempre as proporções, a arte de Mirò; isto é, a transubstanciação das superfícies vetustas. De fato, Renée Lefèvre as vezes transforma um horizonte de colina e casario em retábulo rousseauniano de côres e placidez. E, no mais das vezes, transforma a fachada duma igreja colonial, o frontão dum sobrado, a bossagem dum solar, o muro duma herdade, em elementos plásticos de coleções gênero "pequenos formatos para ga-

binete". Pois ela sente e fixa com sobriedade a matéria secular depositada pelo tempo sobre as velhas cidades decadentes; recolhe e espiritualiza as côres dessa matéria, a alma desse tempo, fluidificada em fimbrias de esquadradas, em relevos de cornijas, em docéis de janelas e em tímpanos de portais. O público eleva-se primeiro com o temário arcaico; depois, com o substrato artístico; e, por último, com a pintura, que tem o dom carismático de anexar o passado demográfico e fibroso à emanância das civilizações superpostas.

COLETIVA NO "CLUBINHO"

Inaugurou-se a 12 de março a nova galeria do Clube dos Artistas e Amigos da Arte, à rua Bento Freitas, 306, subsolo. Evidentemente, não é preciso apresentar ao público o "Clubinho", entidade que desde 1945 congrega os artistas e elementos que se interessam pelas artes visuais. Foi o substituto orgânico e social da Família Artística Paulista, e nasceu a bem dizer entre um número da velha guarda: Alfredo Volpi, Paulo Rossi Osir, Quirino da Silva, Nelson Nóbrega, Rebozo Gonzales e Mário Zanini. Cresceu logo, com a adesão de Ar-

naldo Pedroso d'Horta, Sérgio Milliet, Arnaldo Barbosa, Clóvis Graciano e John Graz. Por fim, o número de sócios chegou a 120, e houve a primeira assembleia geral no Instituto dos Arquitetos, então à rua 7 de abril, no subsolo do edifício Ester. Lá entramos a primeira vez durante uma exposição individual de Pancetti.

A primeira diretoria foi constituída por Tarsila do Amaral, Waldemar da Costa, Berco Udlar, Gregori Warchavchik e Paulo Rossi Osir, ficando o conselho deliberativo constituído por Pola Rezende, Sérgio Milliet, Clóvis Graciano, Aldo Bonardei e Arnaldo Pedroso d'Horta. O "Clubinho" tornou-se logo um centro típico de reuniões, tertúlias e exposições, em diferentes sedes sucessivas: ali no edifício Ester, depois na rua Barão de Itapetininga n. 273, onde foi a Galeria Itapetininga e a Livraria Roxy, por último, já em local próprio, no edifício do Instituto dos Arquitetos, primeiro num andar e agora no subsolo.

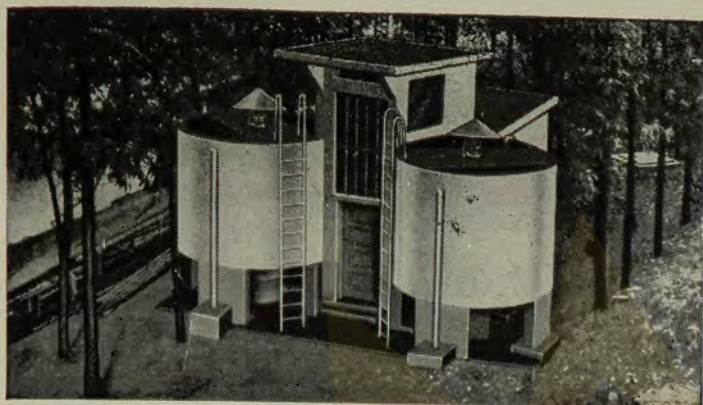
O "Clubinho" tem mantido, com variantes a mais e a menos, o galardão de ponto vespertino e noturno das rodas artísticas de São Paulo, sua atmosfera e frequência lembrando, guar-



CREMISINI CONSTRUTORA S. A.

Construções
Administração
Apartamentos
Casas - Terrenos
Terras para agricultura

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



Estação Depuradora dos Esgôtos oriundos da extração de produtos medicinais de víceras de animais da Ormonoterapia do Brasil S/A

OMS DO BRASIL

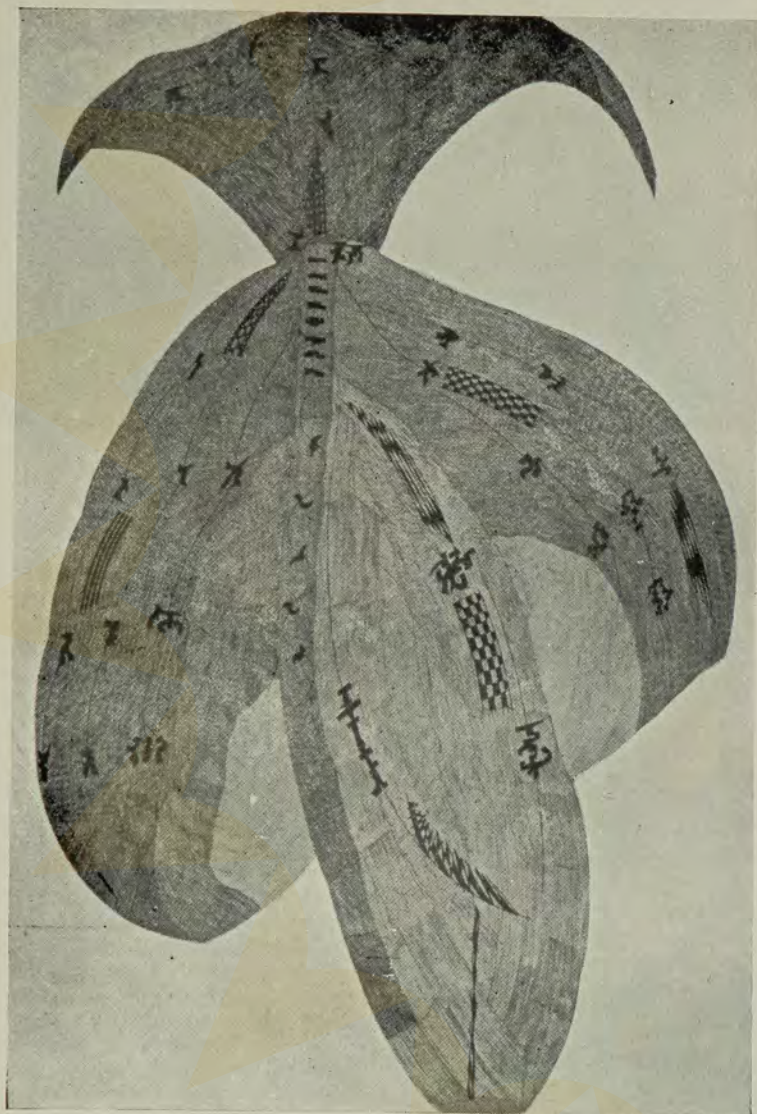
ENGENHARIA - SANITARIA

Tratamento d'água
Depuração de esgoto municipal,
industrial e domiciliar

A Organização Pioneira da America do Sul
com 30 Anos de Realizações no Ramo.



Rua Benjamin Constant, 122 — 13.º andar — Fones: 33-7742 e 36-5966 — Enderço Telegráfico: "OMS" — SÃO PAULO



Arnaldo Pedroso d'Horta, "Pássaro voando".

dadas as proporções, as rodas dos cafés Le Dôme, Select, La Rotonde, de Montparnasse, e Les Deux Magots, Flore e Princesse Blanche de Saint-Germain-des-Prés. Uma de suas finalidades e um de seus atrativos, através das fases de apogeu e de vicissitude, tem sido as exposições individuais ou coletivas. Pena é que certa política interna de grupos às vezes estremeça sua atmosfera, o que

aliás é inevitável num conglomerado humano; talvez seja até sinal de sua vitalidade digamos... dialética. Pode-se reconhecer, contudo, que ali tem sido a área mais verídica das rodas artísticas que se exaltam às vezes pelo bar e pelo restaurante. Ora, isso sucede também nos centros de Greenwich Village e da Rive Gauche. Mantive seu prestígio mesmo quando havia, em sentido simétrico,

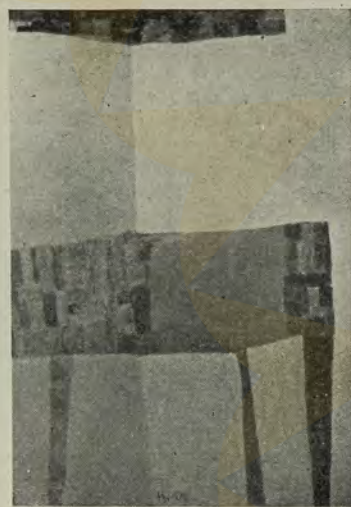
o bar do MAM à rua 7 de abril, num anexo daquela entidade antes da mudança para o Ibirapuera.

Agora, metade do "Clubinho" está circunscrito dentro duma "cimaise" moderna, de expansibilidade e retração museológica, com iluminação adequada, e a inauguração se deu com uma Coletiva de mestres dos diversos ismos operantes.

Muito deve a entidade a certas diretorias, lembrando-nos das de Flávio de Carvalho, Clovis Graciano, Pola Rezende e Mário Donato.

A presente exposição congrega diversos artistas de várias gerações e modalidades técnicas, que ali expõem um trabalho, cada um. Eis a relação: Alfredo Volpi, Arnaldo Ferrari, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, João Evangelista, Kasmer Fejer, Lívio Abramo, Luís Sacilotto, Manabu Mabe, Mário Gruber, Mário Zanini, Maurício Nogueira Lima, Mona Gorovitz, Odetto Guerzoni, Oswald de Andrade Filho, Pola Rezende, Reboló Gonzáles, Sanson Flexor, Severino Castellani, Tikashi Fukushima, Tarsila do Amaral, Teresa d'Amico e Valdemar Cordeiro. Decerto na próxima exposição veremos também unidades de outros membros da Velha Guarda, como

Betty King Alves de Almeida



Betty King, "Tela".

Antônio Bandeira, Aldemir Martins, Arnaldo Pedroso d'Horta, Milton da Costa e Marcelo Grassmann.

BETTY KING

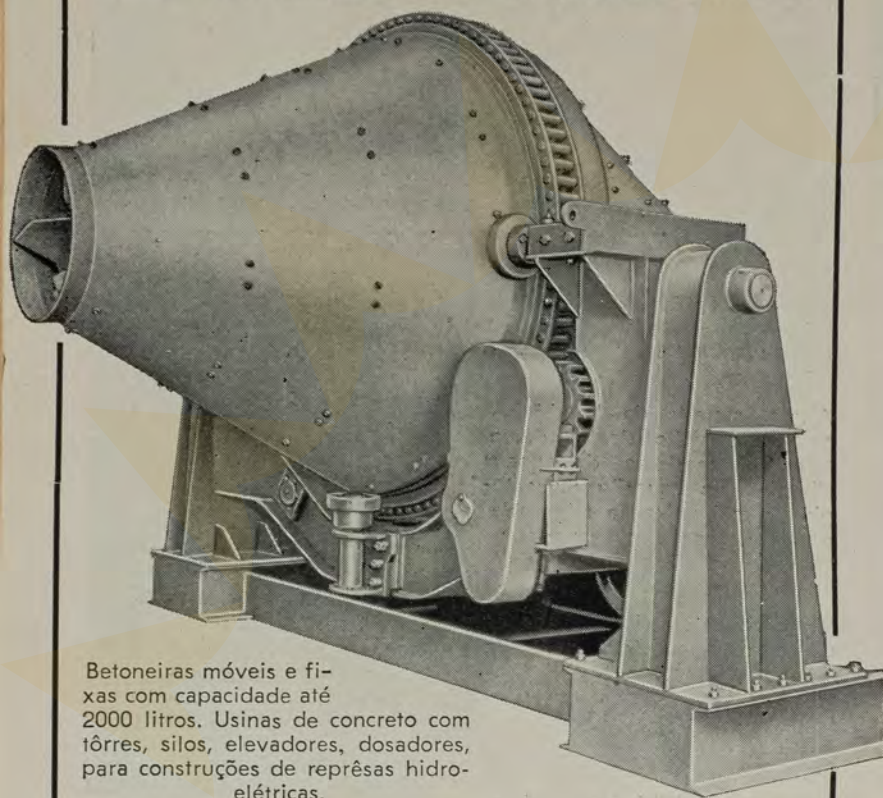
Há o caso de artistas estrangeiros, ao se radicarem no Brasil, anexarem à experiência inevitável dos Trópicos outras nevas solsticiais donde vieram. Fazem aqui, inversamente, o que fez Cícero Dias levando as cores do Nordeste brasileiro para a paleta da Escola de Paris. Recentemente vimos, na Galeria Astréia, Lois B. Fink, cujas telas, desenhos e colagens significam uma bagagem plástica do Oriente remoto desaguardo na alfândega artística de São Paulo. E agora temos o caso de Betty King, cuja exposição na Galeria da Fôlha significa a transferência de pesquisas universitárias de Luisiãna e Nova Orleans para o Oeste americano, depois para a Margem Esquerda de Paris e, finalmente, para o Rio, Recife e Salvador. A carga de influxos que artistas peripatéticos recebem desses periplos não os caracteriza mais, hoje em dia, por uma arte híbrida e compósita, cheia



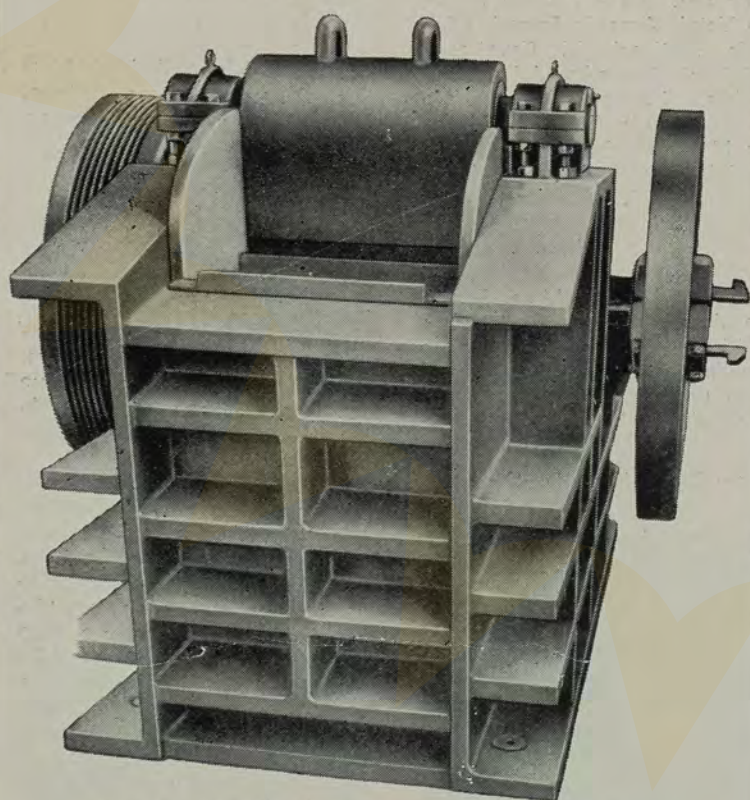
Rosenzweig

S/A MÁQUINAS PARA CONSTRUÇÃO

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



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



Britadores de Mandíbulas de 1 até 100 mc por hora

PRAÇA PÁDUA DIAS, 20 - Fones: 9-0837 - 9-0801
Telegr. "BOROSEN" - Caixa Postal, 4336 - SÃO PAULO

de embrechados locais e folclóricos. Pois a Arte, como atmosfera envolvente, à guisa de Equador ou anel em torno dum planeta, é uma rota comum de circunavegação. No caso, por exemplo, de Betty King, que há de especificamente Nova Orleans, Luisiana, Provincetown, Paris, Recife, Rio e Recôncavo baiano em suas telas?

Tendo entrado cedo em órbita, nessa aventura do abstracionismo expressivo, Betty King conservará no máximo resquícios da plataforma artística da "action painting"; quanto ao mais,

adquiriu velocidade fora das leis de gravitação e se inseriu nas correntes de uma pintura cibernética, meio estandardizada. Mas sua arte é pessoal, de cromatismo violento e sensível. Por isso não acreditamos que o estágio em Salvador lhe amolde a pintura numa expressão colonial ou barroca, ou mesmo folclórica e mística. Pois sua pintura tende para a fixação das rotas cromáticas cuja evolução dependerá sobretudo, devido à sua índole, aos fusos horários de pintores como Estêve e De Stael.



Mário Gruber, "Esquina da Rua Xavier da Silveira", Linogravura.

MARIO GRUBER

Expôs recentemente no "Clubinho" o gravador Mário Gruber, da geração média paulista. Grande conhecedor do "metier", que para ele não tem segredos técnicos, Mário Gruber se sente à vontade na equipe gráfica brasileira, entre Poty Lazzarotto, Carlos Prado, Rossini Perez e Darel Valença, que são os que mais afinidades possuem com ele quanto a temática, principalmente.

Pois este fixador de aspectos de Santos, é um figurativo da Nova Objetividade. Seus trabalhos longe de serem meros desenhos fidedignos da realidade urbana e vivencial, assumem as características essenciais da gravura mesmo. Isto é, contrastes obtidos por incisão, alternância de superfície, estruturação textural, atmosfera e ritmo. Isso quanto à fatura. Com relação aos temas nada têm de negativos de fotografias ou de reproduções de desenho. Possuem aquela qualidade específica dos assuntos metamorfoseados naquela arte que é testemunho, síntese e análise da vida. Têm uma função objetiva, bem inerente à gravura como sintaxe jamais ultrapassada como valor vivencial comparável à função que na literatura possuem o conto e a novela.

GRAVADORES ARGENTINOS

Deve-se à exposição de gravadores argentinos que se realizou na Galeria da Fôlha a um intento de intercâmbio, pois ela coincidiu com a remessa para Buenos Aires dum conjunto brasileiro de alto teor gráfico. Provém assim dum plano de permuta e solidariedade. Contudo, não se trata de organização oficial mútua. Decorre duma idéia individual ou gregária de ordem particular, pois o plano foi idealizado e concebido pessoalmente pelo reitor da Escola Superior de Artes Visuais de Buenos Aires. Coube aqui no Brasil a principal tarefa ao pintor argentino radicado entre nós, Angel Cavalliere. Um conjunto maior já foi exposto no Recife. O atual compreende 36 gravuras de 20 artistas de gerações e gabarito diversos.

O acervo constitui-se de todas as formulações técnicas da atual gravura como arte autônoma, desde o mero desenho figurativo reproduzido pela prensa, essencialmente periférico e linear, até os arrojos mais vanguardistas da litografia, da xilografia e da água-forte em pesquisas de massas, côres e trabéculas. Alguns desses artistas, como Alda Maria Armagnani e Nelia Lizencio, já expuseram no Brasil, inclusive na

Galeria de Arte da Fôlha, aqui em São Paulo; são elementos femininos que obtiveram prêmios no Certame de Xilogravura Latino-Americana realizado há um ano na Galeria Plástica, em Buenos Aires. Há outras gravadoras ainda na atual exposição, tais como Aida Carballo, Ana Maria Moncalvo, Ana Mini, Berta Guido, Ema Pineiro e Maria Moreno Kiernau. Os gravadores masculinos, que aliás pertencem a diversas gerações são, em ordem alfabética, Alberto Nicasio, Armando Sica, Cesar Miranda, De Vincenzo, Helio Gagliardi, Julio Leonel Muñeza, Laico Bou, Miguel Elgarte, Vilanor e Victor Rebuffo.

Distinguem-se tendências várias; gravadores geométricos, arcaizantes, expressionistas. Distinguem-se por seus atributos nacionais e universais. Chamaríamos atributos universais níveis técnicos vanguardísticos de predominância abstrata, quase sem temário analógico. E chamaríamos atributos nacionais a predominância de temários, como, por exemplo, a tônica ecológica que existe aqui no Brasil na gravura gaúcha. Exemplifiquemos: o pampa, a fazenda, a estância, a coxilha, o rancho, o curral, o selim, as botas, as esporas, o laço, a dança, o churrasco, ingredientes êsses tão usados na arte rioplatense do pintor Pedro Figari.

Ora, isso não ocorre na remessa argentina. Prepondera uma gravura sem formulações locais e muito menos folclóricas. O gravador argentino já se libertou dos contingentes típicos ou esporádicos, essenciais ou supérfluos de uma gravura ancla da literatura. Já está atingindo o estágio adulto de arte gráfica autônoma, independente do episódio. Como domínio da especialidade, atuação didática, direção de grupos, capacidade múltipla, há que destacar entre os vários expositores o seu chefe espiritual Julio Leonel Muñeza, evidentemente um mestre.

GRAVURAS DE FAYGA OSTROWER

Já está mais do que caracterizada a gravura de Fayga Ostrower no panorama nacional e internacional como alta arte em sentido técnico e estético. Há que ressaltar-lhe também, agora, o porte monumental e o contínuo gráfico-plástico, mais do que a simbiose matéria-côr. Isso retira de suas composições qualquer aspecto de cartão para tapeçaria ou qualquer efeito de montagem sobre "passepapier". Fayga Ostrower incorpora o aspecto plástico como nova

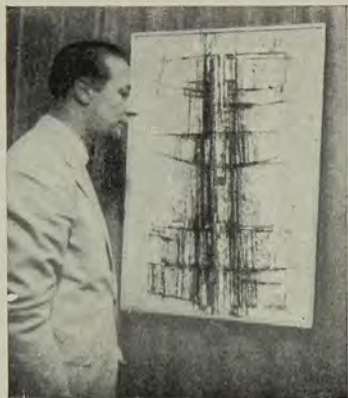
sintaxe à gravura, que ela valoriza outrossim em equação textural-cromática, numa fenomenologia de composição que reformula o conceito arcaico.

De fato, qualquer gravura sua, seja uma aquarela, seja uma xilogravura, também se transfigura em poema pela alta qualidade dos processos. As formas adquirem uma disciplina ora geométrica ora difusa; as côres, longe de atuarem como estrias intersticiais, viram lagoas, base de plasma. Os recursos técnicos, longe dum prosaísmo enxuto e severo, como que se espiritualizam através dum novo gradual semântico, quase dum ritual de transubstanciação. E as imagens, no caso certas analogias com paisagens, fogem ao efeito simbolista de ideogramas, tornando-se plurissignos.

Fayga Ostrower atomiza formas com verdadeiro sortilégio. Não se trata de mero efeito de superfícies; há uma fluidez que soergue o conteúdo complexo à efusão do mistério litúrgico.

DOMENICO LAZZARINI

Domenico Lazzarini é, antes de tudo, em sua arte, um conhecedor profissional do "metier",



Domenico Lazzarini diante de suas telas.



rejeita inovações insólitas e satisfaz-se em usar ainda e sempre ingredientes que nos "ateliers" da Itália e da Flandres, séculos atrás, constituíam os materiais de recurso como plasma e magma no revestimento dos suportes, fossem êstes telas, retábulos ou paredes. Isso, longe de confiná-lo numa limitação de processos, o põe ainda mais à vontade para, mantido pelo êxito perdurável e estático de uma técnica de mestres, se dedicar a pesquisas de fatura e composição, temário e metonímia.

É na busca e no encontro de efeito transfigurador que êle reveste a tela de camadas de caseína, cêra e ovo, transformando-as em substâncias nobres, anteriores ao óleo e capazes, como em tantas obras célebres da Península e das bandas flamengas, de tornarem o suporte não mais pano e sim parede, não mais fundo e sim atmosfera, não mais superfície e sim nevoeiro onde, como numa ruína de Pompéia ou Persépolis, numa sala hipostila ou num recesso de Aqueronte, ra clorofila numa paisagem, na fuligem numa cidade, surgir a estrutura de ferro ou cimento dum grafismo violento.

Essa capacidade artesanal, servida por uma eficácia estética e visando a uma expressão bem contemporânea, torna a sua pintura um signo da época. De fato, dêsse nevoeiro de expectativas alvas e densas, ou fluidicas e opacas, irrompem plataformas de lançamento donde estruturas cibernéticas se arrojam para galáxias, orientadas ainda da terra para os periplos em velocidade ultra-som dos canais de vácuo do Espaço. Trata-se, portanto duma pintura consentânea com a cultura de agora e a serve como um hino cromático e vibrante.

HOMENAGEM A GOELDI

A Galeria Vila Rica, comemorando o primeiro aniversário da morte de Oswaldo Goeldi, expôs em seu recinto no subsolo do prédio 275 da rua Barão de Itapetininga, trinta trabalhos daquele artista cedidos pelo Museu Goeldi e que seguirão depois para Montevideo e Buenos Aires. Trata-se de unidades feitas de 1938 a 1959, e assim denominadas: Casarão, Rua, O Sinaleiro, A Morte e a Tina, Eclipse, A Morte, O Pa-

raquedista, A Morte plaina, Urubú, Pátio, Apetrechos de pintor, O Milagre, Chuva, Casa maldita, Homens andando, Pescadores, A despedida, Série Homens e carrinho, Mulher na praia, Tarde, Luar, Fim do dia. Casas, Tubarões, Tarde, As sombras avançam, Sonâmbula, Dança do sol e Peixe alado.

JOSÉ CLAUDIO

Vamos ter em breve, na Galeria da Fôlha, uma exposição de desenhos texturais do artista José Claudio que após sua viagem pela Europa se fixou em Pernambuco. Mas queremos nesta nota referir-nos à sua exposição no Recife em janeiro, na Galeria de Arte Rozenblit. A unidade denominada "Juvenal e o Dragão", se segue uma série de chamados "Repentes". Nesses trabalhos, José Cláudio rompe com a conceituação de telas de cavalete e com a limitação das molduras, alargando as experiências texturais e os recursos materiais comuns, e inventa o que ele chama de polimaterialismo. O olhar leigo poderá pensar em artefatos de carpintaria, em pedaços de andaimes. E o olhar profissional poderá pensar em experiências algo análogas às dos artistas espanhóis Manuel Tilières e Antonio Tapiés e dos artistas italianos da III e da IV Bienal de São Paulo. Quanto a nós, consideramos essas montagens algo no gênero e na dialética dos dadaístas de 1916, como Schwitters.

DIANA CHALUKIAN

Estêve no Rio e em São Paulo a artista argentina Diana Chalukian, que aqui expôs na Petite Galerie à avenida Paulista. Iniciou sua carreira fazendo figurativismo expressionista. No Brasil se dedicou a estilizar em sínteses discretas e em cromatismos tropicais a nossa flora. E é realmente quanto às cores, às cambiantes e às escalas tonais que Diana Chalukian apresenta certo interesse.

Diana Chalukian



MÓVEIS OCA NA PETITE GALERIE

Realiza-se na sucursal paulista da Petite Galerie uma exposição simultaneamente artística e industrial: a de móveis OCA, de linha renovadíssima, oriunda duma concepção prática em módulos de excelente ambiência interior. Deve-se isso à inspiração e ao senso de Sérgio Rodrigues, um arquiteto voltado também para o conforto do morador e não apenas para o espaço circunscrito entre paredes e pilótis. Sérgio Rodrigues já mobiliou o Palácio Pamphili de Roma, sede da nossa embaixada; estudou o equipamento do novo Ministério das Relações Exteriores, em Brasília, e obteve recentemente o primeiro prêmio entre os concorrentes de 27 países no Concurso Internacional do Móveis em Cantú, na Itália.

MARCELO GRASSMANN

O Clube dos Artistas e Amigos da Arte, de São Paulo, levou a Bauru uma exposição do seu sócio, o grande gravador de fama internacional Marcelo Grassmann. A mostra foi no Tênis Clube daquela cidade. Seria supérfluo fazermos aqui a análise da obra desse gravador premiado em certames cosmopolitas e cujo temário fantástico o liga a uma linha iniciada na Idade Média.

CCLA

O Centro de Ciências, Letras e Artes, de Campinas, entidade tradicionalmente nuclear quanto à cultura local, já elaborou o seu calendário de programações para 1962 através de tarefas dos vários departamentos. O de pintura, dirigido por Egas F. de Sousa, abre nova fase com uma exposição de tapeçarias do atelier Nicola-Douchez, de São Paulo, na galeria instalada no andar térreo da sede social. A apresentação, aliás, oral, deve ser feita por José Geraldo Vieira, que discorrerá sobre as características daquela oficina da alameda G'ette, homologando-a aos outros "ateliers" nacionais e estrangeiros de teares manuais.

PINTURA ALEMÃ EM REPRODUÇÕES

Está percorrendo o Brasil, e recentemente foi apresentada no Museu de Arte de Belo Horizonte, uma exposição de pintura alemã dos séculos XIX e XX, organizada em reproduções pelo Conselho Alemão de Arte. Apresenta unidades de Willi Baumeister, Max Beckmann, Louis Corinth, Wassily Kandinsky, Kirchner, Paul Klee, Kokoschka, Franz Marc, Otto Mueller, e outros.

HERCULES BARSOTTI E WILLYS DE CASTRO NO RIO

Os pintores Hercules Barsotti e Willys de Castro estão expondo no Rio, na Petite Galerie. O primeiro apresenta 15 unidades de 1959 a 1962 executadas em óleo sobre tela. O segundo apresenta 25 "objetos ativos" executados a óleo em tela e madeira.



Max Beckmann, "Pintura".

MAXIME VAN DE WOESTYNE

A Galeria Sistina apresentou uma exposição do pintor flamengo Maxime van de Woestyne, natural de Luvânia na Bélgica e filho do grande pintor Gustave van de Woestyne, diretor da Academia de Belas Artes de Malines. Em 1933 ele realizou em Amsterdão sua primeira mostra individual. Trata-se de artista surrealista, já nosso conhecido, pois tem participado da Bienal de São Paulo no contingente belga.



Willys de Castro.

BARROS, O MULATO

Este artista figurativo, especializado em retratos de teor clássico, vai reabrir seu curso de iniciação e extensão de Arte Brasileira no 5.º andar do prédio 272 da praça da República.



Hercules Barsotti

VICENTE FORTE

Acha-se nos Estados Unidos o pintor argentino Vicente Forte, que aqui expôs recentemente no Museu de Arte Moderna, no



Maxime van de Woestyne, "Pintura".

Ibirapuera. Acaba de expor 20 telas no gênero pós-cubista, sua especialidade, na galeria da Pan-American Union. A crítica levou no devido apêço a sua exposição.

ANDRÉ DENIS

Este engenheiro deixou afinal seus encargos na Companhia Klabin, onde vivia atarefado com o setor de produção de papel, em Monte Alegre, no Paraná.

Conhecido nas rodas artísticas européias como discípulo predileto e amigo íntimo de Maillo, em cujos estúdios trabalhou tanto em Marly-le-Roi como em Banyuls, depois que se radicou no Brasil continuou a sua arte com o mesmo entusiasmo de outrora. Expôs em São Paulo esculturas e monotipias. Agora que lhe sobra tempo para produzir, já se acha entregue de modo intensivo à escultura, ao desenho e à gravura. Conquanto mantenha ainda seu "atelier" em Monte Alegre, já montou estúdio em São Paulo, devendo tornar a expor dentro em breve.



André Denis, "Monotipia" e "Desenho".



ELISABETH NOBILING

Elisabeth Nobiling esteve ausente do Brasil alguns anos, mas não ausente das Artes. Expôs em França e na Alemanha, suas mostras de cerâmica constituindo êxitos de crítica e de venda.

Agora, retirada em Campos de Jordão, teve tempo para criar novo conjunto, que está expondo na Galeria São Luís. A escultora e desenhista tem propendido mais para a cerâmica, e o atual certame a coloca sem dúvida na vanguarda como técnica, inspiração e artesanato.

OBRAS-PRIMAS DO ALEIJADINHO

A Galeria Vila Rica, à rua Barão de Itapetininga 275, subsolo, São Paulo, inaugurou na tarde de 23 de março uma exposição de fotografias das obras-primas do Aleijadinho. São da autoria de Bruno Furer.

EXPOSIÇÃO DE CARTAZES POLONESES NO CEARÁ E BRASÍLIA

A Fundação Cultural de Brasília apresenta nestes dias uma grande exposição de cartazes poloneses, a primeira mostra de arte estrangeira a ter lugar na Nova Capital. E já Fortaleza segue-lhe o exemplo, anunciando, para o mês de junho, na nova sede da biblioteca da Associação Cearense de Imprensa, uma exibição de outra coleção de criações dos famosos cartazistas da Polônia. Cinquenta trabalhos de feitura recente, dedicados a espetáculos culturais, exposições de arte, anúncio de filmes e peças teatrais, ilustrativos de temas de segurança do trabalho e do turismo, compõem a mostra. Mais de

vinte artistas poloneses, alguns com vários cartazes, estão representados na exposição que vem despertando vivo interesse entre os círculos culturais da capital alencarina.

MUSEU CÂNDIDO PORTINARI

O deputado Constabile Romano apresentou à Assembléia Legislativa projeto que dispõe sobre a concessão dum auxílio de 10.000.000 de cruzeiros para a organização do Museu Cândido Portinari, a cargo da prefeitura de Brodosqui, sua cidade natal. Visa a transformar a antiga residência do artista em museu, para preservar as suas obras. O deputado Luciano Lepera, por outro lado, apresentou projeto que dispõe sobre a desapropriação do dito imóvel, para aquela finalidade.

CURSO DE MUSEOLOGIA

Em sessão solene no auditório do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, foi instalado em meados de março o Curso de Museologia promovido por aquela entidade e pela Secretaria da Educação. Matricularam-se cerca de 150 professores. As aulas destinam-se à formação de técnicos para museus e galerias.

CLOVIS GRACIANO VAI PINTAR MURAL COM A AJUDA DE ALUNOS

O pintor Clovis Graciano aceitou ao convite da "Fundação Armando Alvares Penteado" para realizar um curso sobre a pintura de murais. É ele um dos que melhor conhece a técnica dessa modalidade de pintura e, talvez, o que maior número de murais já realizou recentemente entre nós.

Anunciando o novo curso, o prof. Roberto Pinto de Souza, vice-presidente da "Fundação Armando Alvares Penteado", um dos idealizadores e animadores das iniciativas da entidade no campo artístico e no ensino das artes, manifestou o seu reconhecimento pelo fato do pintor Clovis Graciano dedicar-se, deixando seus inúmeros trabalhos, ao ensino da juventude na difícil técnica de pintura de murais. Adiantou-nos que o pintor quis dar ao seu curso uma orientação eminentemente prática e a melhor forma que encontrou para conseguir o seu intento foi dêle mesmo pintar um mural na Fundação. Para isso, em visita que realizou à sua sede, escolheu o local apropriado. Pensa Clovis Graciano utilizar os próprios alunos para efetuar a pintura do mural. Assim, os ensinamentos técnicos serão ministrados aos alunos enquanto eles executam o trabalho da pintura do mural. Não há dúvida de que esse processo de ensino é o mais eficiente e o mais interessante.

— "Clovis Graciano, com esse gesto, apresenta-se como um exemplo aos nossos grandes artistas, pois com a cebridade que o cerca e os afazeres que o envolvem, desce à juventude para estender a mão a ela, a fim de guindá-la ao ponto alto em que se encontra. A atitude de Clovis Graciano é mais uma demonstração de boa vontade dos nossos artistas para com a Fundação e, em especial, para a formação artística da nossa juventude", finalizou o prof. Roberto Pinto de Souza, ressaltando a acolhida que sempre encontrou a entidade que dirige, entre os artistas, o que a animou em sua tarefa, mantendo sempre abertas as suas portas para todos os que almejam divulgar e aprender a arte.

"PINTURA EM PORCELANA — ARTE PARA TODOS"

As Edições Cruzeiro publicaram recentemente o livro de Djalma de Vincenzi sobre "Pintura em porcelana, arte para todos". O livro, prefaciado por Lúcio Teixeira de Castro, anotado pela

professora Anna Derizans Nolding, divulga métodos de ensino usados em cursos de Arte Decorativa em Cerâmica e contém apontamentos sobre a pintura em vidro, cristal e opalina.

Trata-se de obra eminentemente didática. Além de ensinar técnica propriamente dita, desde prolegômenos e propedêutica da especialidade, dá cursos a respeito de louça, pincéis, espátulas, godês, solventes, colantes, fixadores, penas, agulhas, ornatos, etc., inclusive sobre a escolha e o uso dos fornos.

Entra depois na história da cerâmica brasileira, desde a arte indígena na Amazônia, a fase colonial já em mil setecentos e muitos, até o período artesanal iniciado antes da Primeira Grande Guerra e desenvolvido após a Segunda Grande Guerra. Interessante este livro por diversos aspectos e finalidades. Por exemplo: a relação de nuances; a terminologia ceramista; a divulgação de livros e revistas especializadas; a bibliografia sobre arte nativa brasileira indígena; a contribuição da temática folclórica. E contém ainda outro caráter de utilidade social, de conhecimento a solidariedade da classe, pois apresenta até mesmo uma relação de cultores da arte da cerâmica nos estados da Guanabara, São Paulo, Pernambuco, Rio Grande do Sul, Paraná, Bahia, Espírito Santo, Paraíba, Ceará, Santa Catarina, Rio de Janeiro, Goiás, Mato Grosso, Amazonas e Brasília.

GRAVURAS POPULARES BRASILEIRAS

Realizou-se em Brasília uma exposição de gravuras populares nordestinas, obtendo o mesmo êxito que a realizada em Paris. O acervo seguirá para Haia, Zurique, Roma e Lisboa. Foi selecionado pela Universidade do Ceará e serviu de comissário o escultor brasileiro Sérvulo Esmeraldo, ora residente em Paris onde tem trabalhado muito conforme mostraram suas últimas participações nas Bienais de São Paulo.

HABITAT EDITÔRA LTDA.

Revistas - Catálogos - Folhetos

Albuns - Teses - Jornais - Impressos

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



Aristides Maillol, escultura.

CENTENARIO DE MAILLOL

Decorreu agora o centenário do nascimento do escultor francês Aristides Maillol. Ainda recentemente publicamos nesta revista ampla reportagem sobre seus antigos "ateliers" em Marly-le-Roi e Banyuls, aquêles nas cercanias de Paris e éste no Rossilhão, em plena região catalã. Atemo-nos portanto a registrar apenas a passagem do seu aniversário publicando a fotografia de uma de suas últimas esculturas.

A ACADEMIA DE BELAS ARTES DE BRUXELAS

Completa dois séculos e meio a Academia Real de Belas Artes de Bruxelas. Melhor comemoração não podia haver do que a excelente retrospectiva aí apresentada demonstrando a atividade dêsse centro de formação artística a partir dos tempos em que a boa didática era subordinada às regras do traço, da sombra, do contraste, da perspectiva e do modelo até os métodos atuais mais liberais e as pesquisas mais profundas. Professores notáveis aí ensina-

ram; entre êles, François-Joseph Navez, Jean Portaels, François Montald, o barão Horta. Artistas notáveis aí receberam ensinamentos; entre êles, Arian, Agneessens, Ensor, Mellery, Boulanger, Vogels, Evenepoel, Jakob Smits, Rik Wouters, George Minne, Brusselmans, Schirren, Tytgat e até mesmo Vincent van Gogh que por aí passou antes de suas aventuras pelo Borinage, e Nicolas De Staël, que aí estudou em 1933 antes de ir fixar-se em Paris.

Sabemos que a Academia Real Belga de Belas Artes vai em breve transferir-se para novo prédio. De fato aquela instituição não podia permanecer mais em instalações vetustas e acanhadas, necessitando com urgência de recintos consentâneos com a nova pedagogia artística. Foi em outubro de 1711 que se abriu a Academia; mas só em 1737 teve um regulamento adequado. Em 1752, com o crescimento do número de alunos, algumas classes tiveram que deixar o Hotel de Ville e instalar-se no primeiro andar do restaurante La Tête d'Or. Foi então que o príncipe Carlos de Lorena, governador geral dos Países Baixos, se declarou protetor da instituição concedendo quatro medalhas para servirem de prêmios, e habilitou a Academia a manter um corpo docente à altura. Até a Revolução, a Academia conheceu períodos bons e maus. Entre 1792 e o fim do século, ela teve que fechar varias vezes as suas portas. Em 1816, com a chegada de David a Bruxelas, passou a arte francesa a dominar na Academia que, até então, se regia mais pela arte italiana. A revolução de 1830 encontrou a Academia instalada no antigo palácio do cardeal Perrenot de Granvelle.

Tornou-se Academia Real por decreto de Leopoldo I, em dezembro de 1835. Transferiu-se do prédio do Grand Hospice para o convento de Bogards. De então por diante se foi desenvolvendo, suas diversas etapas a soerguendo ao ápice atual.

SETE MILÊNIOS DA ARTE DO IRÃ

Realizou-se no Petit-Palais uma grande exposição dos tesouros de arte do Irã, abrangendo não séculos, mas milênios! A inauguração foi feita pelo ministro Malraux. Peças do tempo anterior a Ciro o Grande e Dario. Peças provenientes das ruínas de Persépolis. Taças, ritons, vestiários, elementos em ouro e outros metais do tempo de Ziwiyé. Elementos artísticos da arte dos Citas, antes mesmo da época dos Aquemênides.

THOMAS EAKINS

A editora Itatiaia, de Belo Horizonte, publica em tradução portuguesa de Neil R. da Silva a obra de Fairfield Porter sobre a vida e a obra do pintor norte-americano Thomas Eakins. O livro pertence a uma coleção especializada, "Grandes Mestres da Arte", da qual já saíram nos Estados Unidos "Jackson Pollock" por Frank O'Hara, "Winslow Homers", por Lloyd Goodrich, o livro em questão "Thomas Eakins", por Fairfield Porter, "Albert P. Ryder", por Lloyd Goodrich, "Willem de Kooning", por Fairfield Porter, e "Stuart Davis", por E. C. Gosson. Devem sair em breve: "John James Audubon", por Ruthven Todd, "John Marin" por Kenneth Sawyer, "Ben Shahn" por James Thrall Soby e "Aeshile Gorky", por Harold Rosenberg.

Thomas Eakins nasceu em 1844, tendo morado em Filadélfia onde obteve o diploma de bacharel em Artes. Coursou desenho na Academia de Belas Artes da Pensilvânia e anatomia na Escola Jefferson de Ciências Médicas. Embarcou para a França em 1866, com 22 anos de idade. Matriculou-se no curso de Gérôme, da Escola de Belas Artes de Paris. Em 1869 viajou pela Espanha. Regressou em 1870 ou 72 a Filadélfia, morando até o fim da vida na rua Mont Vernon 1729. Em 1875 fez a série "A Clínica Gross". Assumiu a cadeira de anatomia da Academia de Belas Artes da Pensilvânia, ensinando sem remuneração. Enviuvou em 1879, e ingressou na Sociedade de Artistas Americanos. De 88 a 94 lecionou na Academia Nacional de Desenho, em Nova York. Em 1902 foi eleito para a Academia Nacional. Dois anos depois recebeu a "Temple Cold Medal" da Academia de Belas Artes da Pensilvânia. Em 1912 expôs "A Clínica Agnew". Morreu em junho de 1916.

Trabalhos seus mais famosos: "Nú mascarado", 1866; "Cena de rua em Sevilha", 1870; "Retrato de Benjamin Howard Rand", 1874; "The Gross Clinic", 1875; "Retrato do dr. John H. Brinton", 1878; "Retrato do dr. Horatio C. Wood", 1889; "Retrato do prof. Henry A. Rowland", 1891; "Cantora de concerto", 1892; "Retrato de Walt Whitman", 1887; "A Clínica Agnew", 1898; "Retrato do prof. William Smith Forbes", 1905.

FEIRA DOS ANTIQUARIOS EM FLORENÇA

Na Europa inteira, o êxito das Feiras de Antiguidade tem cres-

cido desde a guerra para cá. Depois do sucesso das feiras de Delft, Londres, Bruxelas, Paris e Munique, a Itália se juntou ao movimento, dando à Feira de Florença um caráter internacional. Como se sabe, a Mostra Mercato dell'Antiquariato é bienal e seu ressoão, no domínio da arte antiga, é tão grande quanto o da Bienal de Veneza no que respeita a arte moderna.

A primeira manifestação no gênero se realizou no Palazzo Strozzi. A atração da Itália e, especialmente da cidade de Florença, explicará a razão do êxito da feira organizada nos três andares do palácio.

No atual certame há vários setores de arte antiga, reunindo peças inglesas, americanas, italianas, etc. Os "stands" dos diversos mercadores de antiguidades constituem atrativos incomparáveis. O setor francês, por exemplo, apresenta sucursais de firmas de Paris da classe de Cailleux, Pardo, Etienne Levy, Jacques Helft e Kugel. Mas todos os países ali se acham representados em mobiliários, telas, esculturas e toda uma variedade que vale bilhões.

OS MUSEUS POLONESES NO FESTIVAL DE BORDEAUX

A Galeria de Belas Artes de Bordeaux apresenta nos quadros do XI Festival da cidade francesa, uma impressionante mostra dos tesouros dos museus poloneses em coleções de arte nacional e estrangeira. Das pinturas em madeira da Idade Média polonesa às criações dos mestres das artes plásticas de hoje, a exposição que ocupa todo um edifício de três pavimentos, reflete o desenvolvimento da cultura artística polonesa e a riqueza dos museus de Varsóvia, Cracóvia e Poznan em tesouros da arte mundial. A mostra reflete um panorama da arte considerada puramente polonesa, escultura do famoso Atelier de Cracóvia, do século XIV, a arte sacra medieval, a pintura dos séculos XVII ao fim do século XIX, a imensa galeria de retratistas do século passado e as modernas criações nos vários gêneros. Destaca-se entre outros artistas famosos, a presença do célebre escultor polonês Wit Stowsz, representado pela peça em madeira "O Cavaleiro", executado mais ou menos em 1480 para a Igreja de Nossa Senhora de Cracóvia. Num salão especial figuram as obras de mestres de todo o mundo pertencentes, aos museus poloneses. Comenta-se que desde a última guerra a Polónia não permitia a saída do país, por empréstimo, de tantas obras-primas.

"A ESCOLA PICTÓRICA ARGENTINA E RIOPLATENSE"

Romualdo Brughetti acaba de publicar em separata o estudo que saiu no n. 46 da revista "Universidad", órgão da Universidade Nacional do Litoral, em Santa Fé. O ensaio chama-se "A Escola Pictórica Argentina e Rioplatense". O autor analisa primeiro o conceito de escolas, quer as clássicas mundiais de Florença, Veneza, Flandres, Sevilha, quer, mais modernamente, a Escola de Paris. Alude outrossim, ainda no período colonial, às do México, Cuzco, Quito, Potosí, e à Escola Muralista Mexicana contemporânea. Com igual direito assevera a existência duma Escola Pictórica Argentina, de uma Escola Pictórica Rioplatense.

Alude aos influxos estrangeiros das escolas e dos artistas que visitaram ou que se radicaram na Argentina no século XIX. Morel, Pellegrini, Rungendas, Pallière, etc. Faça os artistas nacionais como Prilidiano Puerredón, Juan Manuel Blanes, da velha guarda. Refere-se depois aos atributos e características de alguns artistas modernos como Fausto Brughetti, Emilio Pettorutti, Lino Spilimbergo, Miguel Carlos Victorica, Ramón Gómez Cornet, Horacio Butler, Raul Soldi, Juan Battle Planas, do último quartel do século passado para cá. Dá relevo a influxos exógenos como os de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros e Rufino Tamayo, os célebres artistas mexicanos. Reconhece também a contribuição de mestres uruguaios, como Barradas, Torres García e Figari. Collige sua dialética até provar a existência duma Escola Pictórica Argentina e Rioplatense. Julgamos excelente o estudo, porém julgamos que, além dos influxos citados, caberia ainda aludir à Escola de Paris, à Bienal de Veneza e de São Paulo, aos certames internacionais de Pittsburgh, como núcleos de triagem da arte ecumênica à qual jamais esteve insensível a curiosidade argentina. Deveria também o ensaísta referir-se às características ecológicas da pintura argentina, exatamente aquela estrutura complexa, temário, técnica e episódios, que a define e que a distingue como fenômeno bem nacional.

TESOUROS DA ARTE DA CORÉIA

Realizou-se no Museu Cernuschi uma exposição de arte da Coreia, com peças típicas dessa região fabulosa do Extremo-Oriente. É a segunda vez que aquela museu empreende um certame com obras coreanas. A primeira vez foi em 1946, logo após a Segunda Grande Guerra. Mais de cento e cinquenta uni-

dades de grande interesse, representativas de diferentes épocas, desde Han, o período dos Três Reinos, até à época Yi. O conjunto vem até 1910. Predominam os Budas em metal e porcelana. Há também pinturas.

EXPOSIÇÕES RECENTES NA EUROPA

Retrospectiva de Pougny, exposição póstuma no Museu de Arte Moderna de Paris. Mostra de Raoul Uzac, na Galeria Maeght. Aquarelas de Wols na Galeria Cazenove. Exposição denominada "No Tempo de Apollinaire", na Livraria-Galeria La Hune, com peças de Crevel, Breton, Tsara, Beaudin, etc. Exposição de Sauvage, na Galeria da Ponte das Artes. Exposição de Max Ernest, na Galeria Petit. Exposição do pintor rumeno Horia Damian na Galeria Aujourd'hui. Desenhos de Mortier na Galeria Zodiaque. Leião de arte no Palais Galliera. Retrospectiva de Ensor em Bruxelas nas Galerias Nackers. Retrospectiva de Mark Tobey no Museu das Artes Decorativas. Telas de Aguayo na Galeria Jeanne Bucher.

42a. EXPOSIÇÃO DE PITTSBURGH

A quadragésima segunda exposição internacional do Instituto Carnegie, reservada à pintura e à escultura de hoje, teve tanta importância quanto a última Bienal de Veneza e a VI Bienal de São Paulo.

Trinta países foram representados, com nada menos de 330 pintores e 115 escultores, quase todos universalmente conhecidos. Por exemplo, Pierre Alechinsky, Reg Butler, Alan Davie, Richard Diebenkorn, Grace Hartigan, Pierre Vlérick, Serge Vandercam e David Smith. O júri internacional, composto por Lawrence Alloway, Robert Girton, E. Seymour Knox, Daniel Catton Rich e Kenzo Okado, atribuiu o Grande Prêmio de Pintura a Mark Tobey, grande artista norte-americano, e o prêmio de escultura a Alberto Giacometti, grande artista suíço. Outros prêmios foram outorgados ainda aos pintores inauques Adolph Gottlieb e Ellsworth Kelly, ao austríaco Wolfgang Hollegha e ao inglês Henry Mundy; bem como aos escultores George Sugaman, norte-americano, e David Smith, inglês.

OS JOVENS ARTISTAS DO CARTAZ POLONÊS

O cartaz polonês, de renome mundial, atrai jovens artistas cracovianos. Reunidos num grupo intitulado "Plakat" (Cartaz), vêm eles de realizar sua primeira exposição, que reuniu cartazes relacionados com datas e acontecimentos da sua ci-

dade já que nenhum deles foi produto de encomenda. A conhecida revista de arte e arquitetura, "Projekt", editada em Varsóvia, reproduz alguns dos cartazes e chama a atenção dos especialistas para a diversidade e modernidade da composição e o acabamento primoroso dessas peças que revelam novos talentos. O grupo, frisa a revista, ainda não tem características definidas nem se atém a uma das várias tendências da arte do cartaz polonês e nos seus trabalhos os elementos da pintura ainda predominam sobre os da arte gráfica. A exposição é, assim válida, principalmente como revelação de novas individualidades.

GRANDE PRÊMIO NACIONAL DAS ARTES

Sob a presidência do diretor geral das Artes e das Letras, de França, Gaétan Picon, foi outorgado ao pintor Roger Chastel (aliás primeiro prêmio internacional da I Bienal de Arte de São Paulo) o Grande Prêmio Nacional das Artes de 1961. Roger Chastel nasceu em Paris em 1897. Estudou na Escola de Belas Artes e nas academias Julian e Ranson. Sua exposição mais recente foi no ano passado na Galeria Villand et Galanis, em Paris mesmo.

MEDALHA DE OURO INTERNACIONAL AOS GRAVADORES POLONESES

A arte gráfica polonesa aplicada à ilustração de obras para a infância vem de obter nova láurea internacional ao conquistar, com a beleza gráfica das edições do Instituto Nasza Księgarnia, a Medalha de Ouro da Trienal de Arte Decorativa realizada em Milão, Itália.

Recorda-se que as edições Nasza Księgarnia já obtiveram duas medalhas de ouro, seis de prata e duas de bronze em reconhecimento de sua alta qualidade gráfica na Feira Internacional do Livro, que teve lugar em Leipzig no ano passado.

PINTORES POLONESES NO MUSEU DE ARTE MODERNA DE PARIS

"A vocação artística dos poloneses e sua curiosidade pelas formas mais diversas e livres da expressão plástica são eternas", diz Jean Cassou em sua apresentação no catálogo da mostra de doze pintores poloneses no Museu Nacional de Arte Moderna de Paris. Tadeusz Makowski, Titus, Czyżewski, este do grupo dos "formistas", Jan Cybis, Polwowski e Waliszewski, representantes dos "capistes" são alguns dos expositores. A mostra provoca enorme interesse e a atenção elogiosa da crítica parisiense.

PRIMEIRA BIENAL AMERICANA DE ARTE

As Empresas Kaiser da Argentina instituíram agora a Bienal de Arte Americana. Aliás, aquela entidade que opera em Córdoba, na Argentina, já realizara em 1958 o Primeiro Concurso Anual de Artes Visuais Contemporâneas, dedicado a pintores, gravadores, cartazistas e fotógrafos da Província de Córdoba. O público chamou esse empreendimento de Salão IKA, que passou a ser a designação oficial dos Salões. Devido às proporções do êxito resultante em toda a República Argentina, se resolveu futuramente convidar os artistas do interior do país.

Em 1959 realizou-se o II Salão IKA, dedicado exclusivamente à pintura, e no qual tomaram parte artistas do Centro, do Norte, do Sul e do Litoral, abrangendo as 16 províncias seguintes: Córdoba, La Pampa, Catamarca, La Rioja, Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Chaco, Formosa, Misiones, Entre Ríos, Corrientes, Mendoza, San Juan e San Luís. O êxito do II Salão ainda foi maior, porque transpôs os limites do país e valeu à Empresa o "Silver Anvil", prêmio instituído pela American Public Relations Association que pela primeira vez em 16 anos se outorgou a uma instituição latino-americana.

Em 1960, o III Salão IKA, também dedicado aos pintores, do Centro, do Norte, do Sul e do Litoral, completou o panorama organizativo e funcional, aperfeiçoou os contatos e assentou com firmeza as bases para uma possível Bienal Americana de Arte. A imprensa em geral, as revistas especializadas e a crítica mostraram-se favoráveis à idéia, e logo se desencadeou um verdadeiro movimento de promoção no campo da pintura do interior do país. As obras do III Salão foram exibidas nos museus e galerias mais importantes de Buenos Aires e das principais províncias representadas.

Em 1961 a Direção de Cultura da Província de Córdoba resolveu ceder uma sala do Museu Provincial de Belas Artes "Emílio A. Caraffa" para que ali se exibissem permanentemente as obras premiadas nos Salões IKA e adquiridas pela Empresa nos respectivos certames e que constituiriam a Coleção IKA; essa gestão foi promovida pelo diretor do Museu Emílio A. Caraffa, sr. Victor Manuel Infante.

A experiência dos Salões IKA e as opiniões colhidas no ambiente cultural argentino, somadas à análise profunda dos possíveis alcances do projeto, levaram as Indústrias Kaiser Argentina e suas empresas associadas a patrocinar um cer-

tame internacional de Arte, que terá caráter bienal. O projeto desenvolver-se-á em três etapas, assim:

1962 I Bienal Americana de Arte: dedicada à pintura, com a participação do Brasil, do Chile, do Uruguai e da Argentina.

1964 II Bienal Americana de Arte: Organizar-se-á um certame com uma ou mais disciplinas da Arte em Buenos Aires.

ção para todas as nações sul-americanas.

1966 III Bienal Americana de Arte: Com as características da II Bienal, possibilitando-se a participação de todas as nações do Continente Americano.

Regulamento da Primeira Bienal Americana de Arte

Indústrias Kaiser Argentina S.A., Ingeniería y Construccións Kaiser S. A., Aviões Lockheed Kaiser S. A., Aseguradores Industriales S. A., IKACOR S.R.L., instituem um concurso internacional de Arte que se designará **Bienal Americana de Arte**, a realizar-se cada dois anos na cidade de Córdoba, República Argentina.

A Primeira Bienal Americana de Arte, a realizar-se em 1962, será dedicada à pintura, e poderão participar pintores da Argentina, do Chile, do Uruguai e do Brasil. Inaugurar-se-á a 22 de julho e prolongar-se-á até 21 de julho do corrente ano, sendo a sede da exposição o Museu Provincial de Belas Artes Emilio A. Caraffa, na Praça Espanha, em Córdoba na Argentina, as obras devendo seguir depois para o Museu Municipal de Arte Moderna de Buenos Aires, onde permanecerão de 1.º a 31 de agosto.

A Secretaria Geral da Bienal Americana de Arte convidará 12 pintores de cada um desses países acima citados, artistas esses que serão indicados pelos comitês de seleção. Cada representante de cada nação participará com um conjunto de três obras que deverão ser inéditas e adquiríveis. Os prêmios serão outorgados por um júri. A Bienal Americana de Arte se compromete a dispensar o maior cuidado na manipulação e locação das obras, mas não assumirá responsabilidade alguma, cabendo aos artistas ou seus representantes a faculdade de assegurá-las por conta própria. As obras devem chegar do dia 1.º ao dia 15 de maio de 1962 ao posto de recepção da Primeira Bienal Americana de Arte em Buenos Aires.

Cada convidado e cada expositor selecionado terá à sua disposição 6 metros lineares de parede para a localização de suas obras. Cogita-se da participação de um pintor de cada um dos países como **convidado de honra**, o qual poderá apresentar um conjunto aproximadamente de 10 obras.

Prêmios:

Grande Prêmio Bienal Americana (aquisição de 2 obras), \$ 500.000,00; 1.º Prêmio (uma obra), \$ 250.000,00; 2.º Prêmio (uma obra), \$ 150.000,00; 3.º Prêmio (uma obra), \$ 100.000,00; 4.º Prêmio (uma obra), \$ 70.000,00; 5.º Prêmio (uma obra), \$ 50.000,00.

Os prêmios serão indivisíveis e podem não ser concedidos apenas se houver unanimidade de votos negativos.

Comitês de Seleção: Na Argentina, no Brasil, no Chile, e no Uruguai serão designados os respectivos comitês de seleção, que deverão escolher 12 pintores de cada nação. Para o Brasil foi designado o seguinte comitê: Lauro Escorel de Moraes, Chefe do Departamento Cultural e de Informações do Itamarati; o Presidente da ARCO, Augusto Rodrigues: o crítico da **Folha de São Paulo** e diretor da sessão de artes Plásticas do **HABITAT**, o romancista e acadêmico José Geraldo Vieira, já por três vezes eleito membro do júri da Bienal de S. Paulo. Esse comitê brasileiro já selecionou 12 pintores, de diversas gerações, de modo a representarem várias tendências plásticas do Brasil, inclusive a ala mais vanguardista.

O TABACO NA ARTE, NA HISTÓRIA E NA VIDA

Para comemorar o Ano Memorial do Tabaco, isto é, o quatricentenário de sua introdução em França por Jean Nicot, embaixador de França junto do Rei Sebastião de Portugal, e para comemorar simultaneamente o século e meio do estabelecimento do monopólio dos tabacos por Napoleão I, o Serviço de Exploração Industrial de Tabacos e Fósforos e a União Central das Artes Decorativas apresentaram até meados de fevereiro uma interessante e divertida exposição dedicada à glória da planta maldita e rendosa fonte de rendas fiscais. Aliás, no recinto da exposição é rigorosamente proibido fumar! No Pavilhão Marsan, onde se realiza o certame, há facas de caça, piteiras, rolos de fumo, tabaqueiras, cachimbos de todo gênero e espécie, caixas de charutos de todas as proveniências.

BRINQUEDOS DE OUTRORA

O Museu de História da Educação, anexo ao Instituto Pedagógico Nacional, em França, realizou recentemente uma exposição sobre brinquedos de antigamente. Destaca-se no enorme e variado acervo a persistência até hoje de três constantes na confecção de brinquedos, com referência ao mundo da criança: a perenidade ou a tradição dos folguedos; os jogos

pueris de intento educativo; e a comemoração através dos brinquedos, de fatos e personalidades históricas. Os primeiros brinquedos foram encontrados nos túmulos egípcios e gregos. O bilboquê, o papagaio, o diabolô, são brinquedos milenares. Há também os jogos, como as cartas de baralho inventadas por um monge alemão, o loto, o dominó, a dama, o xadrez, os cubos para construção. E há os brinquedos meio técnicos, como os ancestrais da lanterna mágica, do cinematógrafo. E figuras de reis lendários, Carlos Magno, etc. E, ainda, as bonecas vestidas segundo hábitos locais de certas regiões, desde as bonecas chinesas, sem falar nos atuais sputniks e foguetes...

ARTE ROMENA NO MUSEU NACIONAL

Os museus franceses sempre foram muito hospitaleiros quanto a acervos estrangeiros. Agora, por exemplo, o Museu Nacional de Arte Moderna, de Paris, após a mostra intensiva do Desenho Belga, está apresentando aos visitantes a arte romena do século XIX até os nossos dias.

RETROSPECTIVA DE MARK TOBEY

Por sua vez, o Museu das Artes Decorativas apresenta trabalhos de Mark Tobey, com apresentação de François Mathey, que estuda profundamente o que ele chama "o mito Tobey". E grandes críticos especializados lhe estudam as características técnicas e os atributos ideais, como faz, por exemplo, Julien Alvard. Entre os trabalhos destacam-se "Broadway", de 1936, em escrita inteiramente alva. E "Mês de Outubro", uma composição poética e bucólica, de misteriosa atmosfera outonal.

TESOUROS DA ARTE ROMANA

A Espanha sob o signo da arte românica... Eis o que nos mostra, na estrada antiquíssima de Barcelona a São Jacques de Compostela, o palácio de Montjuich. Aliás outras paragens estão ainda impregnadas daquela arte típica, mormente entre Oviedo e Gerona. E não se trata apenas de arte arquitetônica, mas também, e sobretudo, de artes plásticas, da qual nos separam no mínimo 10 séculos.

ANIVERSÁRIO DE MALRAUX

André Malraux, o romancista, o crítico, o combatente, o ministro, acaba de completar sessenta anos. Ainda recentemente perdeu dois filhos num desastre de automóvel. E que vida, a sua, cheia de sacrifícios, fôr-

ça de vontade e tempo para tudo, inclusive para devanear conosco percorrendo museus imaginários! A respeito desse aniversário que corresponde ao ingresso na velhice, escreveu excelente artigo Jacques Sorel. Em entrevista a Gaetan Picon, Malraux declara: "A sensação de haver envelhecido me é totalmente desconhecida. Desconheço, inclusive, a angústia prévia de pensar na morte".

O ALUCROMISMO

Depois do concretismo, se lançou no Brasil o tachismo com as variantes do informalismo, da "action painting" e do que então designei, junto com Frlot, o transinformalismo. As três últimas Bienais de São Paulo foram simpósios artísticos desta modalidade técnicas, todo e qualquer país concorrente tendo remetido exemplos dessa fatura. Agora cumpre-me lançar no Brasil outra novidade que já está fazendo furor na Europa, o alucromismo.

Que vem a ser isso? Uma escola, um grupo, secretariado pelo belga Raoul Van Loo. Trata-se de pintura sobre alumínio, por ser esse metal particularmente maleável e, no entender do grupo, o único material que corresponde deveras às novas exigências técnicas duma pintura monumental isto é, na medida do mundo moderno. Estes termos não são de manifesto nem de panfleto. São expressões empregadas pelo pintor alucromista Raf Cleermans, autor do gigantesco cubo "Alucromia" fincado em plena praça Rogier, em Bruxelas, depois expedido para Paris onde serviu de escultura plástica para os jardins da UNESCO, devendo ainda ser transferido para Salzburgo durante o Festival de 1962.

É de esperar que o processo se generalize. Já foi aplicado em teatro, durante um concerto de jazz no Olympia. Precisa ser montado em praça pública, em museus e em galerias, bem como diante de fachadas arquitetônicas e no centro de gramados e de lagos. Por certo, comparecerá à próxima Bienal de Veneza. Tem características potenciais de elemento cibernético. E' algo assim como um aerólito descido de pára-quedas ou proveniente duma viagem cosmonáutica.

Como decerto é a primeira vez que se faz referência no Brasil ao alucromismo e como os brasileiros têm a capacidade notória de antropofagar tudo quanto é novidade artística, necessário se faz propagar esta notícia e citar, para conhecimento geral e conversa de grupos, os nomes dos primeiros alucromistas. Raf Cleermans, Arié Mendelbaum, Pierre Leloup e Carlo Crivellari.

A MORTE DE CHARLES BERNARD

Só agora soubemos do falecimento de Charles Bernard, o crítico de arte belga. Morreu bastante velho, aos 86 anos de idade, após fecunda existência dedicada ao jornalismo, à literatura, à história da arte e à crítica. Até recentemente ainda assinava seus costumes "billettes" na "Nation Belge" e no "Indépendance". Em 1908 publicou um ensaio sobre Breugel o Velho, e em 1927 uma monografia sobre Antônio Van Dyck. Dotado de estilo polêmico, desancava a arte acadêmica em obras como "Les Pompiers en délire". Era membro da Academia Real de Língua e Literatura Francesa da Bélgica, ocupando o cargo de secretário perpétuo. Foi presidente do Instituto dos Jornalistas, pertenceu à diretoria do Museu de Arte Moderna de Bruxelas e à Associação Belga de Críticos. Dirigiu em 1930 a primeira fase do quinquenário especializado "Beaux Arts". Ao falecer, ainda era membro do conselho Administrativo da Sociedade de Exposições do Palácio das Belas Artes.

Como escritor, Charles Bernard deixa vários livros, inclusive romances e poesias, como "Un sourire dans les pierres" e "Un exemple de volupté". Mas foi como especialista de artes plásticas que deixou grande nome principalmente com a obra publicada em 46, "Esthétique et Critique". Aliás, Charles Bernard esteve no Brasil em 1922, ano da célebre Semana de Arte Moderna e ano da comemoração do centenário da nossa independência, e daqui remeteu para Bruxelas uma série de reportagens que enquadrou depois no título genérico "Où dorment les Atlantes".

GOYA E O QUARTO CENTENÁRIO DE MADRÍ

Não nos queremos referir à importante exposição de Goya no Museu parisiense Jacquemart-André, e sim à mostra do mestre espanhol em Madri mesmo, por ocasião das comemorações do quarto centenário da aquela cidade como capital da Espanha.

Por certo a atual retrospectiva não teve a amplitude das exposições de 1928, centenário da sua morte, e de 1946, por ocasião do segundo centenário de seu nascimento.

Raros são os amadores que, tendo visitado o Prado, a Academia de São Fernando e a herdade de Santo Antônio da Flórida, pensem em ir ver Goya nos museus de Saragossa, Valença ou Santander. Mais raros ainda os que têm acesso às coleções particulares onde constam trabalhos seus. Ora, é na

revelação das obras menos conhecidas até então que consta a importância do certame atual. Saiu durante a exposição muita crítica especializada sobre Goya, sendo de exaltar a assinada por J. A. Gaya Nuno, que, analisando a sua obra religiosa, ressalta que ela é a menos sentida de toda a pintura espanhola. Ora, isso corresponde a afirmar que ele foi, sobretudo, um pintor e um gravador da natureza e da contingência humana e vivencial, desde reis e príncipes até mendigos e bruxas.

REORGANIZAÇÃO DO MUSEU DE VERONA

Verona, por sua situação a caminho de Veneza, liga o Ocidente europeu ao Oriente e ao continente. Sabe-se que, durante a última guerra o chamado Castelo Velho foi atingido pelos bombardeios alemães e aliados, em 1945, caindo inclusive a magnífica ponte sobre o Adige. Agora intensificam-se as reconstruções e reformas, e o Castelo Velho está se tornando um recinto condigno para um museu de arte antiga. O que aí se vai procurar é principalmente a arte veronesa típica, trabalhos de Liberale da Verona, G. Dai Libri, Giovanni Badile, N. Ciefino e Fra Bonsigniri, artistas de 1455-1529, 1474-1555, 1470-1519, etc. As peças mais importantes seriam as duas Madonas de Bellini, verdadeiras obra-primas.



O Gemeente — Museu em Haia.

CONSELHO INTERNACIONAL DOS MUSEUS

Sexto Congresso, sob o alto patrocínio de sua Majestade a Rainha da Holanda. Haia, de 4 a 11 de julho de 1962.

Comité nacional do ICOM:

Presidente: H. Engel;
Secretário: H. C. Blote;
Membros: Sra. C. H. E. Haspels, G. D. Van der Heide, E. F. Jacobí, A. J. Bernet Kempers, H. Miedema, P. H. Pott, Sra. M. Rooseboom, A. F. Van Schendel, D. F. Lunsingh Scheurleer, A. B. de Vries, R. E. J. Weber, J. N. Wessem, J. C. Ebbinge Wubben e L. J. F. Wijsenbeek.

Sede do congresso: No Gemeen-

temuseum, em Haia, entidade essa que vai celebrar seu centenário oferecendo aos congressistas a mais completa hospitalidade. Aliás por essa ocasião o ICOM celebrará mais dois jubileus, o centenário do Frans Halsmuseum, e os 125 anos de existência do Rijksmuseum voor Volkenkunde, como Museu Nacional de Etnologia.

Todas as sessões do Conselho Internacional de Museus se realizarão no Gemeentemuseum, no Stadhoudersdijk, 41, em Haia.

Programa:

- 2 de julho: matrícula dos membros no Escritório da Conferência. Reunião das comissões internacionais;
- 3 de julho: continuação da matrícula dos participantes. Reunião das juntas e das comissões internacionais.
- 4 de julho: 1a. reunião do Comité Consultivo, seguida de uma reunião do Comité Executivo. Sessão de abertura na Sala dos Cavaleiros. Recepção no Gemeentemuseum, oferecida pela municipalidade de Haia;
- 5 de julho: sessão de trabalho: Dispositivos contra o roubo de objetos de arte. Excursão a Amersfoort. Sessão de trabalho em Amsterdã: "Conservação dos bens culturais". Recepção no Rijksmuseum (Museu Nacional de Amsterdã), oferecida pelo governo holandês;
- 6 de julho: sessão de trabalho: "O papel dos museus de história e de folclore num mundo em evolução". Excursão a Utrecht, onde haverá concerto coral oferecido pela municipalidade da cidade. Serão oferecido pelo Museu Nacional de Etnologia de Leyde. Serão no Museu Frans Hals, oferecido pela municipalidade de Harlem;
- 7 de julho: 2a. sessão do Comité Consultivo. Excursão a Delft e a Roterdã. Passeio náutico oferecido pela municipalidade de Roterdã;
- 8 de julho: Excursão a Arnhem e ao parque nacional Hoge Veluwe;
- 9 de julho: sessão de trabalho: "A profissão museal". Conferência: "O papel dos museus: Laboratório, ou teatro?". Grupo de trabalho em Haia. Chá em casa de famílias holandesas. Reunião do Comité de Resoluções;
- 10 de julho: Grupos de trabalho em Leyde, Delft, Harlem, Amsterdã e Ijmuiden. Passeio pela cidade de Haia, em ônibus. Reunião do Comité de Resoluções. Serão no Museu Frans Hals, oferecido pela municipalidade de Harlem. Serão oferecido pelo Museu Nacional de Etnologia de Leyde;
- 11 de julho: Assembléia geral

em Amsterdã. Excursão a Boskoop. Assembléia geral, 2a. sessão. Sessão de encerramento em Amsterdã. Recepção no Museu Municipal de Amsterdã, oferecido pela municipalidade local.

Discursos e introduções às Sessões de trabalho:

- 3 de julho: "Dispositivos contra o roubo de objetos de arte". Visita às instalações da nova galeria do museu, seguida dum debate preparado por A. Noblecourt;
- 5 de julho: Sessão de trabalho em Amsterdã, com introduções apresentadas por H. Plenderleith: "Problemas gerais da conservação dos bens culturais", e por M. P. Coemans: "Problemas específicos da conservação dos bens culturais nos países tropicais e subtropicais";
- 7 de julho: Sessão de trabalho em Haia. Introdução apresentada por P. H. Pott: "O papel dos museus de história e de folclore num mundo em evolução";
- 11 de julho: Sessão de trabalho em Haia, com introdução apresentada por A. B. de Vries: "Observações sobre a profissão museal";
- 12 de julho: Conferência geral em Haia: "O papel dos museus: Laboratório, ou teatro?".

Grupos de Trabalho: Os grupos de trabalho que serão formados nos vários museus em Haia, Amsterdã, Harlem, Leyde, Ijmuiden e Delft, discutirão os problemas específicos dos respectivos museus. Tentar-se-á dar uma impressão das qualidades e das maneiras de organização dos museus holandeses. Pormenores sobre esses grupos de trabalho serão comunicados aos membros, oportunamente.

SÉTIMO CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA

A União Internacional de Arquitetos (UIA), realizará em Havana, Cuba, em setembro de 1963, o VII Congresso que terá por tema A ARQUITETURA NOS PAÍSES EM VIAS DE DESENVOLVIMENTO. O Colégio Nacional de Arquitetos de Cuba, primeira seção da UIA, ficou encarregado da organização material e técnica do acontecimento.

Os arquitetos cubanos, conscientes da responsabilidade assumida, se esforçam para cabal desincumbência da mesma e desejam que os colegas de todos os países acorram a este encontro fraternal onde propõem estudar o papel que deve de-



Mella Salm, "Pintura abstrata".

semperhar os arquitetos em relação ao aspecto construtivo e sua planificação, assim como a forma de encarar e realizar as tarefas que lhes tocam no processo dinâmico do desenvolvimento dos seus respectivos países.

Os arquitetos cubanos querem aproveitar esta oportunidade para estreitar os laços de amizade com esses países e os convida cordialmente a participar das atividades do referido Congresso que nos guem no cumprimento das obrigações contraídas para com nossas pátrias e para com a humanidade, que sendo inerente à nossa profissão, nos permitam contribuir para a "satisfação das legítimas aspirações de bem estar material e espiritual do homem, contribuindo assim, para o progresso da sociedade humana e segurança da paz mundial", propósito básico da criação da UIA.

46.a FEIRA SUÍÇA DE AMOSTRAS DE BASILÉIA

Em 1962, a Feira Suíça de Amostras de Basiléia — a mais importante das manifestações econômicas do país visitada todos os anos pelos homens de

negócios de todos os continentes — teve lugar de 31 de março a 10 de abril. Por conseguinte, essa Feira situa-se com vantagem entre as Feiras de Lyon e de Milão e em seguida a de Hanover. Os comerciantes dos países de ultramar puderam portanto apreciar devidamente a possibilidade que lhes foi oferecida em visitar as importantes feiras dos quatro países europeus diferentes; souberam assim adquirir uma vista de conjunto única da produção da Europa continental.

Nesta perspectiva, a Feira Suíça de Amostras de Basiléia ocupa uma situação particular nesse sentido visto que os seus 2.300 expositores repartidos numa superfície de ... 132.000 m², ofereceram exclusivamente produtos suíços. Para os visitantes houve uma surpreendente variedade de artigos, apresentados por um pequeno país pobre em matérias primas e acostumado por esse fato a fornecer ao mercado mundial uma produção de qualidade, caracterizada pelo alto valor do trabalho que nela está incorporado.

A seção mais conhecida da Feira de Basiléia é a Feira Suíça da

Relojoaria, na qual mais de 160 fabricantes de relógios de pulso apresentam às suas mais recentes criações, destinadas numa proporção atingindo 95% a exportação em todos os países do globo.

Uma das características essenciais da Feira de 1962 é seguramente a presença quase completa da indústria das máquinas-ferramentas para o trabalho dos metais, que se apresenta em Basiléia de 2 em 2 anos, mas que em contrapartida, oferece sempre uma vista geral impressionante dos seus produtos de qualidade reconhecida.

No campo técnico, vários grupos estão também orientados para a exportação em grande escala e notadamente os grupos da grande construção mecânica e da metalúrgica, do alumínio e dos metais não ferrosos, da eletrotécnica, das máquinas para a indústria alimentar, da construção de aparelhos e de instalações para a indústria química, da mecânica de precisão e dos instrumentos de medida, dos fornecimentos industriais, do equipamento técnico, das instalações de ventilação, de aquecimento e de climatização, de torneiraria, de equipamento hidráulico e pneumático, de máquinas e aparelhos para hotéis e restaurantes, assim como de máquinas de escritório.

Os grupos exportadores mais importantes por entre o de bens de consumo — cuja oferta surpreendente na sua variedade, engloba todas as categorias de necessidades — são os têxteis, o vestuário, a moda, do calçado e os trabalhos de marroquins, com as apresentações especiais "Création", "Madame et Monsieur", "Centre du tricot".

A isto, alia-se a indústria das matérias plásticas sempre em constante progresso; esta indústria está ligada tanto ao grupo dos bens de consumo como ao grupo dos bens de equipamento podendo já orgulhar-se de manter relações importantes com o estrangeiro.

PRÊMIOS INTERNACIONAIS DO MUSEU GUGGENHEM

De acordo com a nova revisão de setor de premiação do Museu Guggenheim, foi estabelecido que, para simplificar e melhorar o padrão dos prêmios, consistirão de Prêmio Internacional de Arte Guggenheim de US\$ 10.000,00 e 5 prêmios de US\$ 2.500,00.

Apresentada pelo Juri Internacional esses seis prêmios serão distribuídos baseados somente nos méritos das obras, quanto a estilo, e não quanto ao desenvolvimento do artista.

HABITAT

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

ENGENHARIA

Órgão oficial do Instituto de Engenharia de São Paulo.

BRASIL TÊXTIL

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

CERÂMICA

Órgão oficial da Associação Brasileira de Cerâmica.

ENGENHARIA MUNICIPAL

Órgão oficial da Sociedade dos Engenheiros Municipais de São Paulo.

ARQUIVOS DE HIGIENE E SAÚDE PÚBLICA

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

REVISTA PAULISTA DE HOSPITAIS

Órgão oficial da Associação Paulista de Hospitais de São Paulo.

REVISTA D. E. R.

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

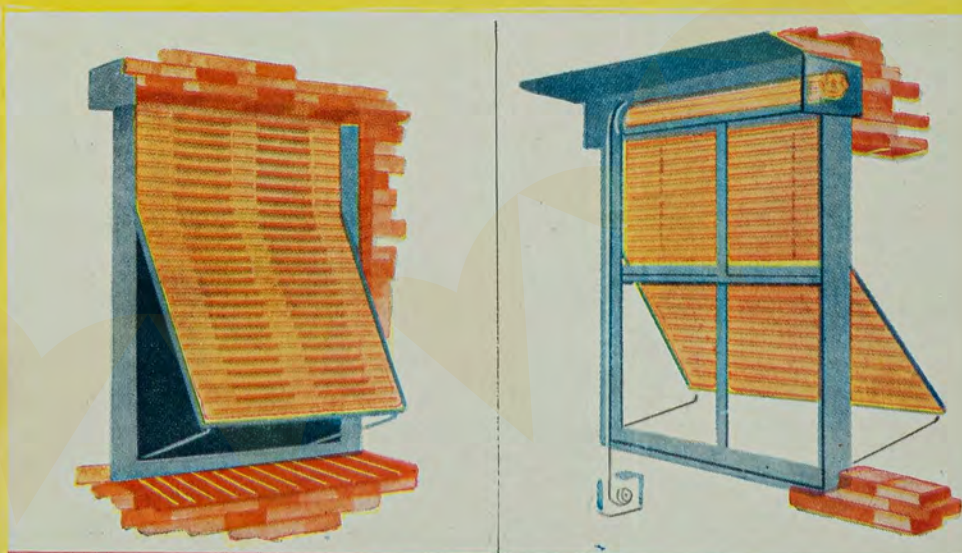
Editado pela HABITAT Editôra Ltda., Rua do Lavapés, 540, Tels.: 35-2837 e 36-3689 S. Paulo

PERSIANAS
DE ENROLAR
EM MADEIRA



VEDALUX

DE VENTILAÇÃO PERMANENTE



FUNCIONAL - DECORATIVA - BÔA VENTILAÇÃO - FÁCIL MANEJO



home fitting do Brasil s.a.

Rua Barão de Itapetininga, 124 - 4.º andar - Conj. 42 - Fones: 32 6041, 35-1496 e 35-1494 - São Paulo

ORNAMENTO



**VIDROS
PILKINGTON
PARA DISCREÇÃO
E DECORAÇÃO**

Divida discretamente o espaço, e distribua a luz de forma decorativa com Placas de Vidro de Catedral e com Figuras, da Pilkington. Fornecido numa vasta gama de padrões e graus de transparência pelo seu fornecedor habitual; em caso de dificuldade, dirija-se ao nosso representante:

N. CROOKS, PILKINGTON BROTHERS (BRAZIL) LTD., AVENIDA VENEZUELA 213/219, RIO DE JANEIRO



PILKINGTON BROTHERS LIMITED

FABRICANTES DE TODOS OS TIPOS DE VIDRO ESTRUTURAL • ST HELENS • LANCASHIRE • INGLATERRA

