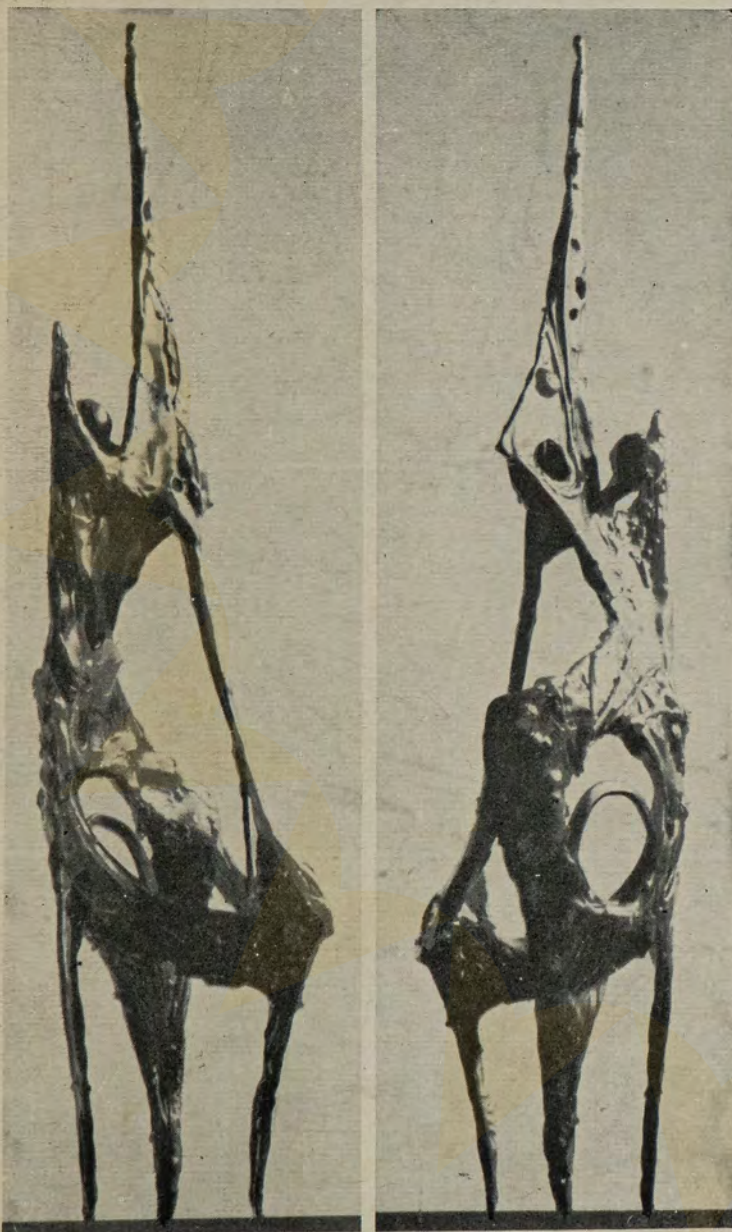


66

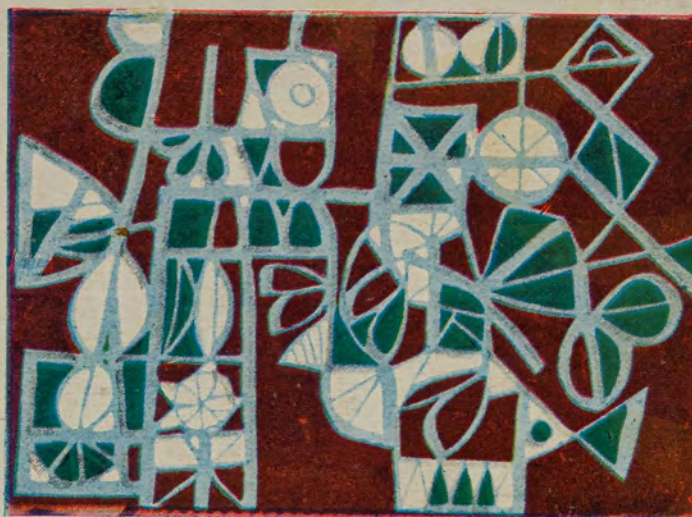
1 9 6 1

HABITAT

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



Monumento à Pedro de Toledo, escultura de M. de Lourdez Sanchez, "Heróica sobre a plataforma", bronze, altura de 9 metros.



Tapeçaria de Genaro de Carvalho.



Raimundo de Oliveira, "Anunciação".

Repelagua

repelente de água na alvenaria

A nova proteção invisível para fachadas, paredes e muros externos.

Todos os materiais de construção estão sujeitos aos estragos causados pela água de chuva, particularmente os materiais de revestimento e decoração, como concreto, rebocos, pedras talhadas, tijolos, ladrilhos, blocos de concreto, pastilhas, estuque, pinturas de cimento, de cal, de óleo ou emulsionadas.

O repelente de água, REPELAQUA, evita que a água penetre nos pequenos poros da superfície, seja por força capilar ou por ação de chuvas torrenciais. Ao ser aplicado em construções protege tanto as estruturas novas como as antigas.

APRESENTA AINDA AS SEGUINTES VANTAGENS:

- Controla a eflorescência de sais solúveis (salitre)
- Evita as infiltrações de água
- Conserva a beleza e a limpeza dos edifícios
- Aplicação fácil
- Protege contra o desgaste e a erosão
- Econômico
- Grande durabilidade

Em nosso folheto "Proteja a sua casa contra as intempéries" V. S. encontrará informações detalhadas sobre este produto, e poderá verificar como é fácil e econômico proteger a sua propriedade eficientemente. Solicitamos preencher o cupon anexo e enviá-lo hoje mesmo.



Os termos REPELAQUA e UNION CARBIDE são marcas da Fábrica da Union Carbide Corporation E. U. A.

UNION CARBIDE DO BRASIL S. A. — Indústria & Comércio

São Paulo: Rua Formosa, 367 — 30º andar — Fone 33-5171

Rio de Janeiro: Rua Araújo Porto Alegre, 36 — 4º andar

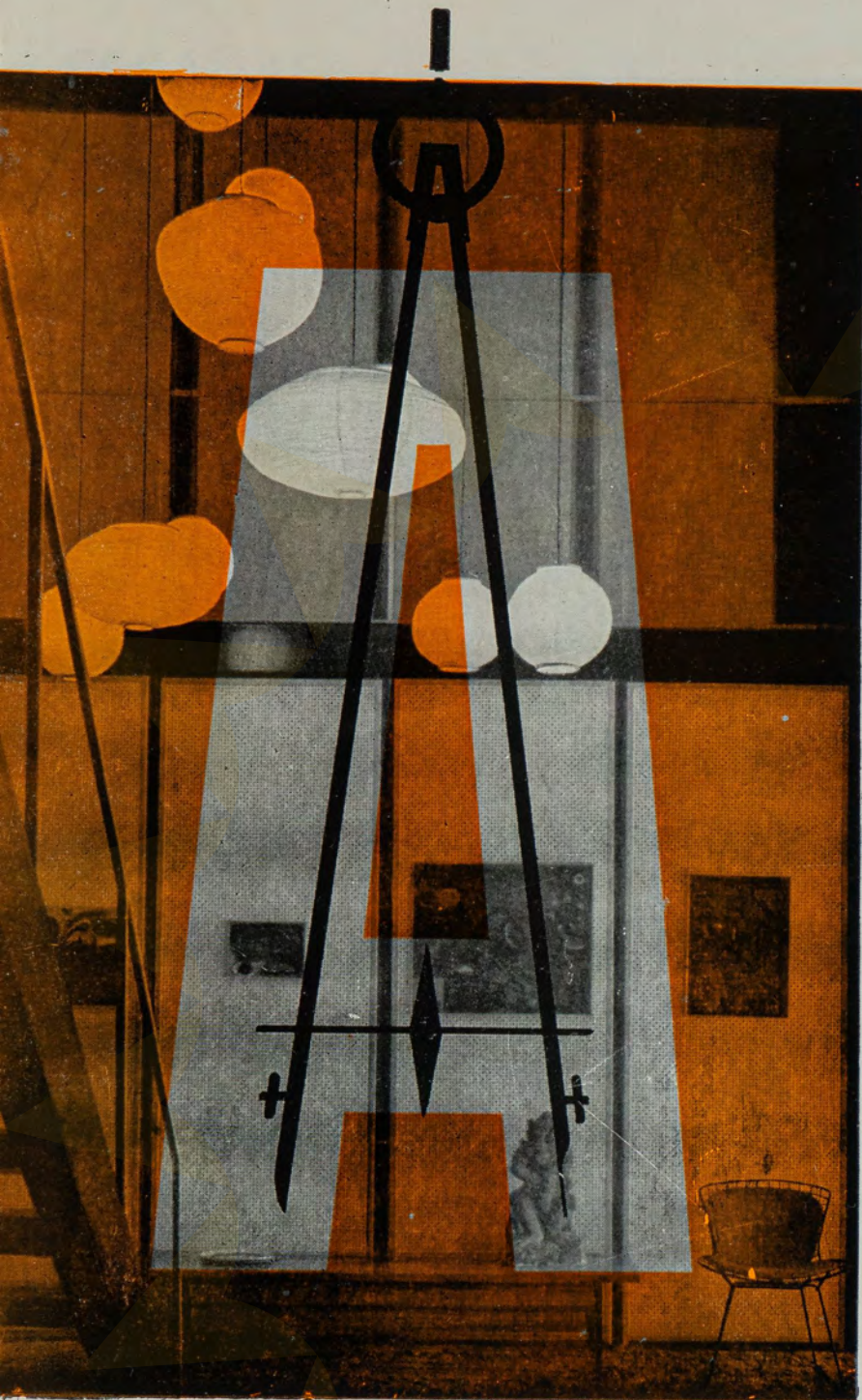
End. Teleg.: UNICARBIDE

Nome Cargo

Rua

Cidade Estado

Telefone Caixa Postal



ambiente

ind. e com. de móveis s.a.

H. ZIEGLER

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



Mosaico Vidroso

VIDROTEL

VENDAS:

S Ã O P A U L O : S/A DECORAÇÕES EDIS — Av. Brig. Luiz Antonio, 306 — Fone: 32-2326
RIO DE JANEIRO : ARTHUR P. KRUG — Rua Prefeito João Felipe, 382 — Fone: 34-9177
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 Ô 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 A V I S — Rua Espírito Santo, 605 — Sala 1104

ESCADAS ROLANTES **ATLAS**

JÁ SE ENCONTRAM EM FUNCIONAMENTO
MAIS DE 150 ESCADAS ROLANTES ATLAS
INTEIRAMENTE FABRICADAS NO BRASIL *

* GARANTIA ABSOLUTA DE PEÇAS PARA MANUTENÇÃO

EDIFÍCIO DO INSTITUTO DO CAFÉ - SÃO PAULO
7 ELEVADORES E 4 ESCADAS ROLANTES ATLAS



**SÍMBOLO DE
VALORIZAÇÃO
IMOBILIÁRIA**

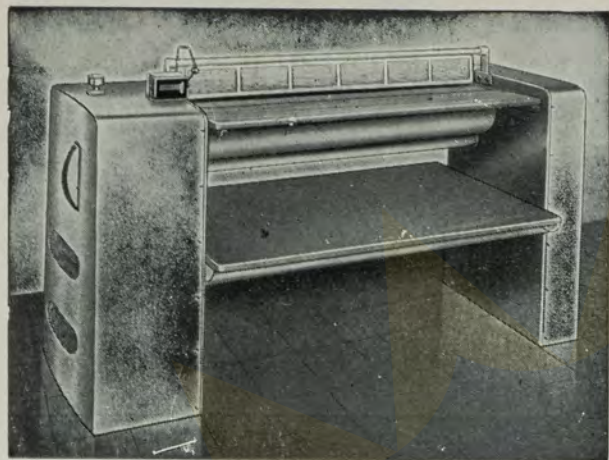
CAIXA ECONÔMICA DO ESTADO DE SÃO PAULO - RUA 15 DE NOVEMBRO, 111

CONSTRUTORA: SEVERO E VILLARES S. A.

INDÚSTRIAS VILLARES S. A.

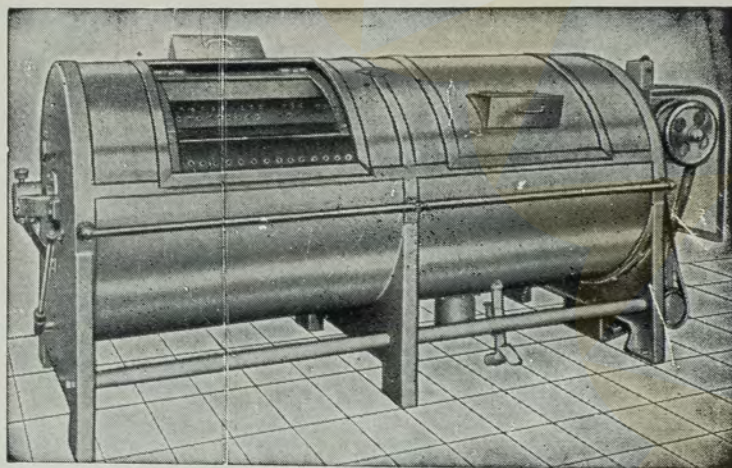
SÃO PAULO • RIO DE JANEIRO • BRASÍLIA • BELO HORIZONTE • SANTOS • RECIFE • PORTO ALEGRE • SALVADOR
CURITIBA • CAMPINAS • JUIZ DE FORA • PELOTAS • RIBEIRÃO PRETO • FORTALEZA • BELEM • BUENOS AIRES
HAVANA • MONTEVIDÉU • MÉXICO • CARACAS • LIMA • SANTIAGO DO CHILE • ASSUNÇÃO • LA PAZ

MÁQUINAS PARA LAVANDERIAS



CALANDRA MOD. B-16 — 1 rolo de 1,60 mts.

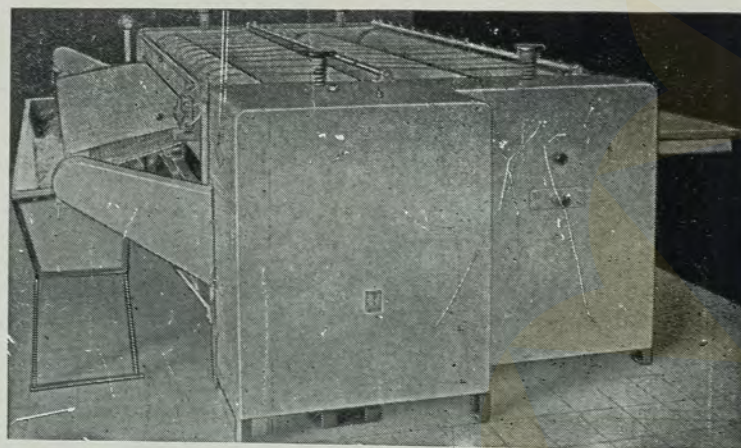
- Fornecemos um tipo de lavanderia de acôrdo com a finalidade do estabelecimento a que se destina
- Planejamentos, plantas e orçamentos sem qualquer compromisso
- Máquinas em aço inoxidável de ótima qualidade e acabamento esmerado
- Garantia contra qualquer defeito de fabricação
- Serviço completo de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



MÁQUINA DE LAVAR - MOD. DUPLO 85 - Capacidade 90 quilos.



EXTRATOR CENTRÍFUGO - Mod. Gigante - Diâmetro 1 m.



CALANDRA MOD. G-4 — 4 rolos de 2,50 mts.

Castanho & Filhos S/A

COMERCIO E INDÚSTRIA

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

REPRESENTANTES

RIO DE JANEIRO — Alfredo Rodrigues Ferraz - Rua México, 119 - Gr. 1809 - Fones: 42-5529 e 47-3835
 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) - Caixa Postal, 393
 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 e Albuquerque - Rua Barão do Rio Branco, 910 e 914 - Fone: 1-3430 - Caixa Postal, 24
 BELÉM — Miranda & Cia. - Travessa Campos Salles, 203 - Fone: 4827 - Caixa Postal, 264

AÇO TORSIMA S. A. lança no mercado

nervator

RIPPENTORSTAHL

60

O NOVO TORSTAHL APERFEIÇOADO

tensão admissível

3.500 Kg/cm²

economiza

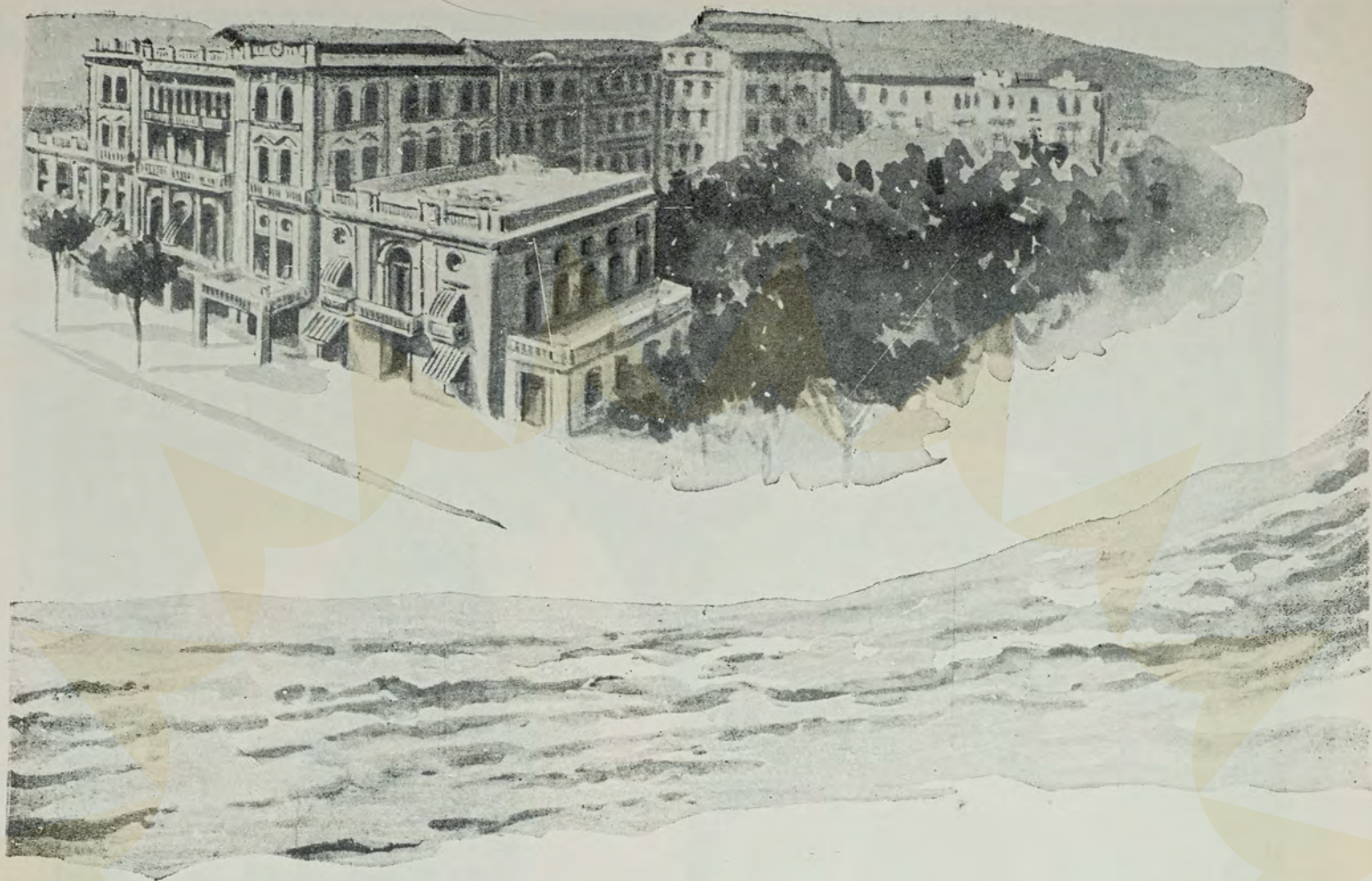
60% de aço

PRODUTO NACIONAL
PATENTE N.º 59.399

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

AÇO TORSIMA S. A.

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



PARQUE BALNEÁRIO HOTEL

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

AR CONDICIONADO EM TODOS OS SALÕES

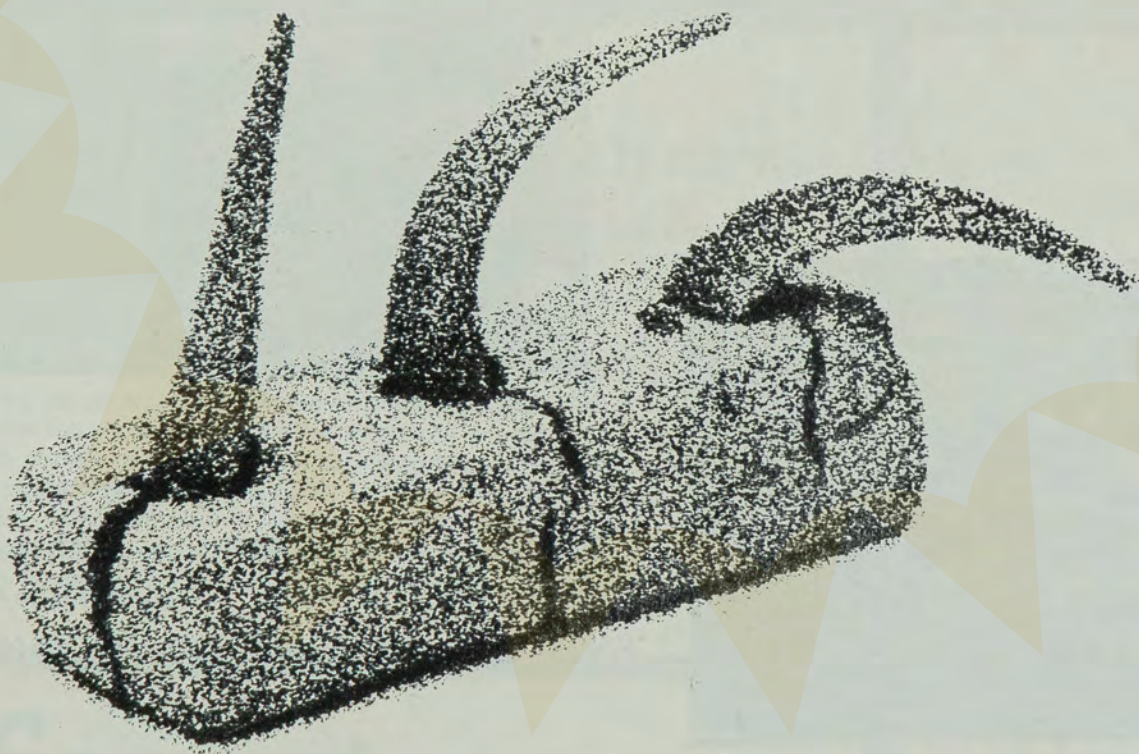
COM QUANTOS GRAUS SE FAZ QUALIDADE

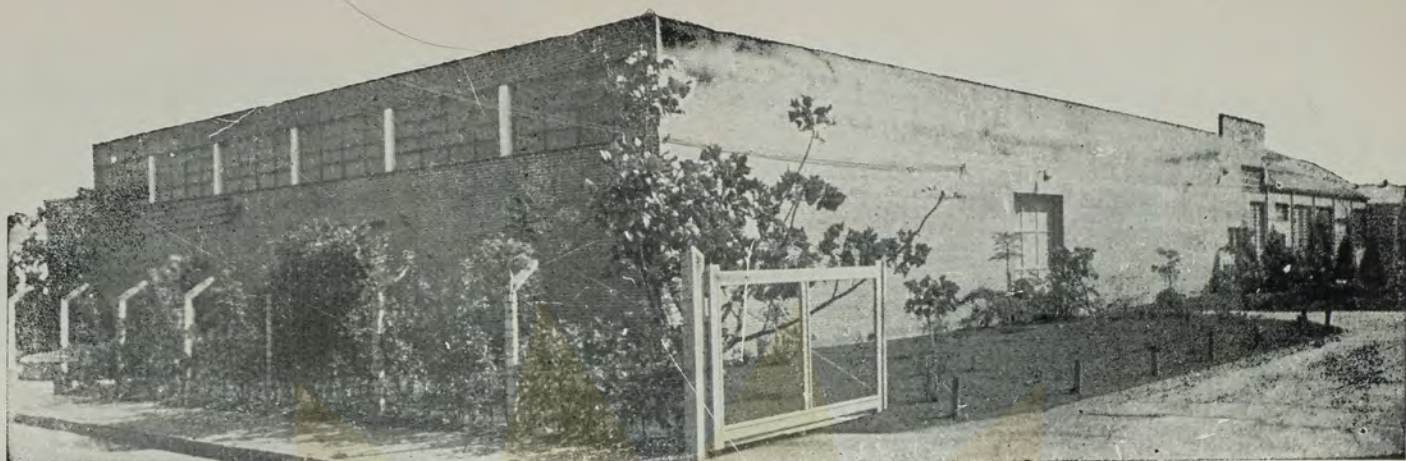
Cinco mil? Dois mil? O sentido certo da qualidade exige criação, pesquisa constante, atenção aos mínimos detalhes. Qualidade tem sido a preocupação básica da Ideal-Standard em mais de meio século de sua existência. Para assegurá-la, dezenas de técnicos e operários especializados são mobilizados diariamente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



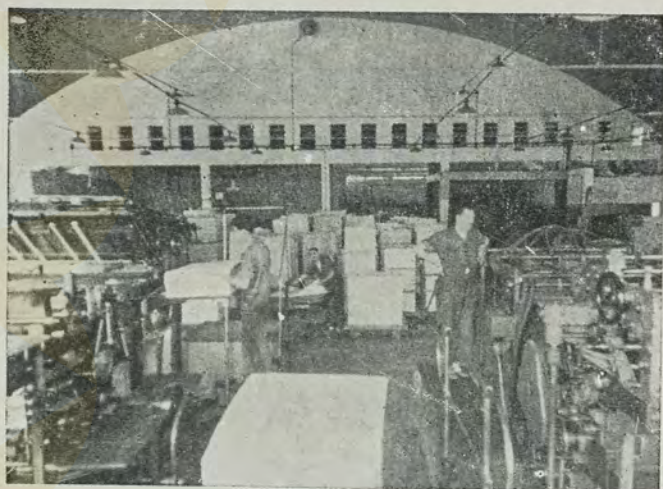
IDEAL-Standard

padrão mundial de qualidade em sanitários





a mais moderna gráfica a serviço da indústria e do comércio



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

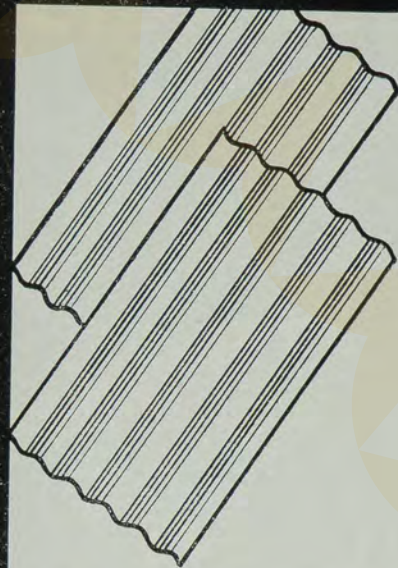


CARTUCHOS — EMBALAGENS — PROSPÉCTOS
FOLHETOS — FOLHINHAS — LIVROS-HORÁRIOS
CARTAZES — PROPAGANDA DE LABORATÓRIOS

Solicitem a presença de um representante da

GRÁFICA MARTINI S.A.

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



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.

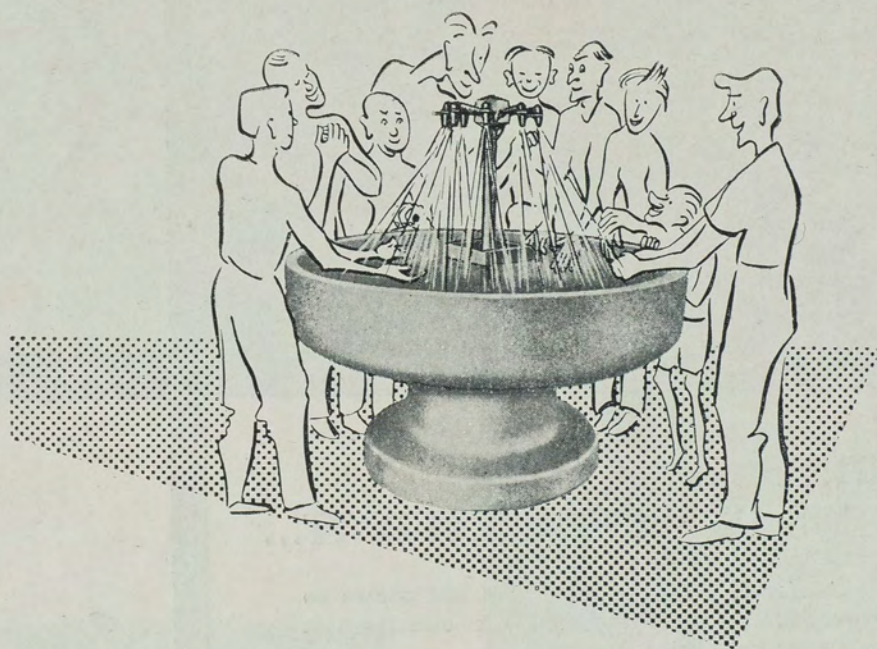
SÃO PAULO: RUA MARQUÊS DE ITÚ, 70, 3.º ANDAR - TELEFONE 36-9154
RIO DE JANEIRO: RUA BENEDITINOS, 16, 10.º ATÉ 12.º ANDS. - TELEFONE 23-5816
FILIAIS EM BRASÍLIA - BELO HORIZONTE - CURITIBA - SANTOS

ASSISTÊNCIA TÉCNICA...

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

REVENDEDORES EM TODO O BRASIL

LAVATÓRIOS COLETIVOS DE GRANILITE

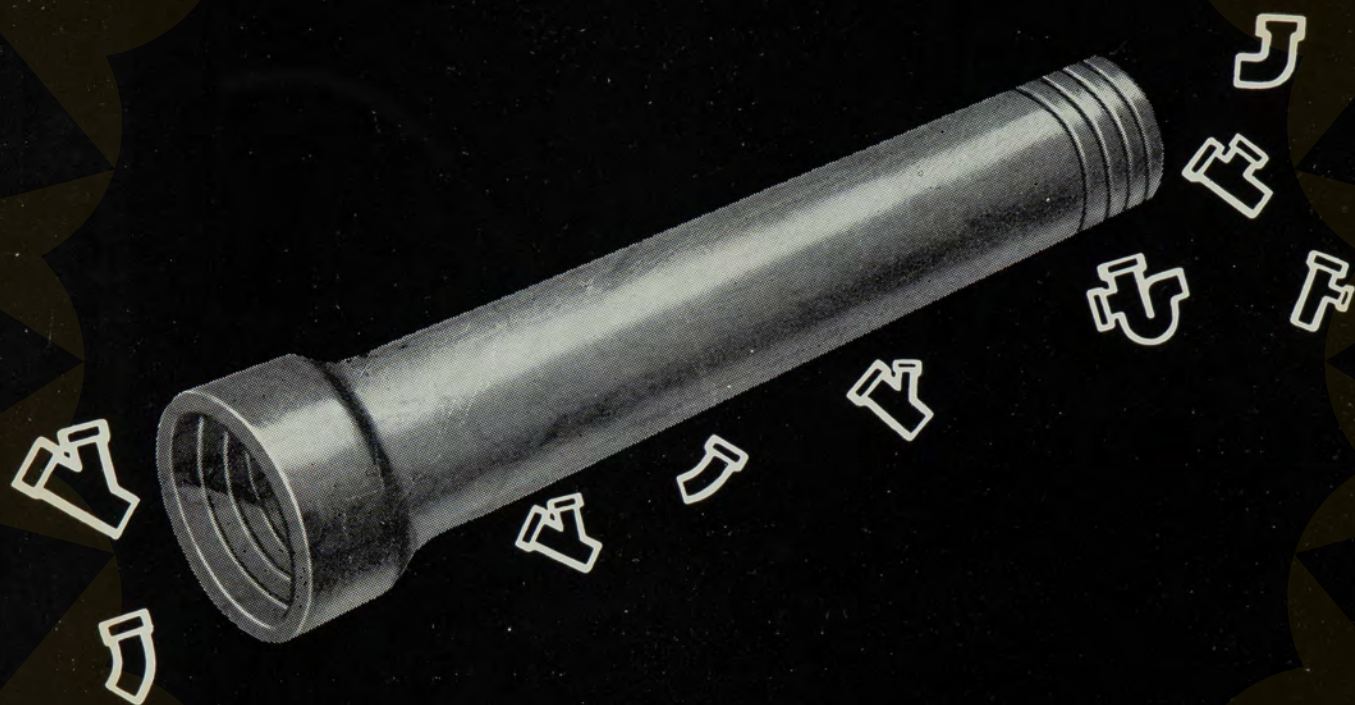


NEO-REX DO BRASIL LTDA.

RUA JOAQUIM FLORIANO, 737 - TEL. 8-2126 (REDE INT.) - CP. 7221 - END. TELEG. "NEOREX" - SÃO PAULO

SAMMARONE

O MÁXIMO EM QUALIDADE!

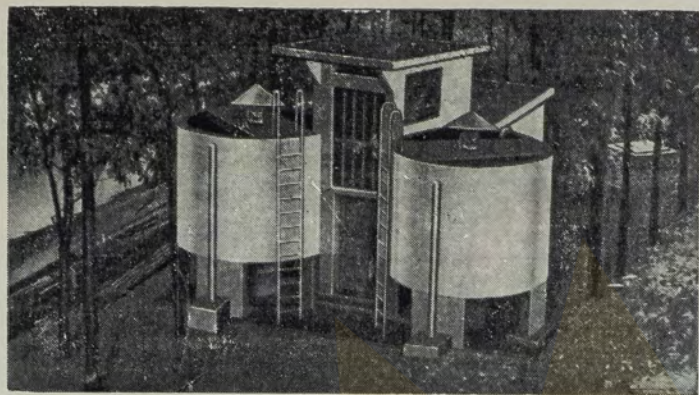


MANILHAS E CONEXÕES DE
BARRO VIDRADO PARA ESGOTOS

SAMMARONE S. A. INDÚSTRIA CERÂMICA

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

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



Estação Depuradora dos Esgotos 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 Benjamim Constant, 122 — 13.º andar — Fones:
33-7742 e 36-5966 — Endereço Telegráfico: "OMS"
SÃO PAULO

ERNESTO DE CASTRO S/A

COMERCIAL E IMPORTADORA

CASA ERNESTO DE CASTRO

Fornecedores de materiais para construções há mais de 70 anos

AL. BARÃO DE LIMEIRA, 486 e 500
FONE: 51-2147 (Rêde Interna)

SÃO PAULO

END. TELEGRÁFICO: "AZEBUC"
CAIXA POSTAL, 266

Trabalhos finos para propaganda — Folhetos — Prospectos

SECÇÃO ESPECIALIZADA EM

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



RUA ALMEIDA TORRES, 119

— TELEFONE 31-0278

— SÃO PAULO

MÓVEIS FINOS DE
RARA DISTINÇÃO



RUA DA CONSOLAÇÃO, 85

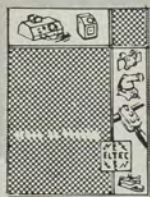
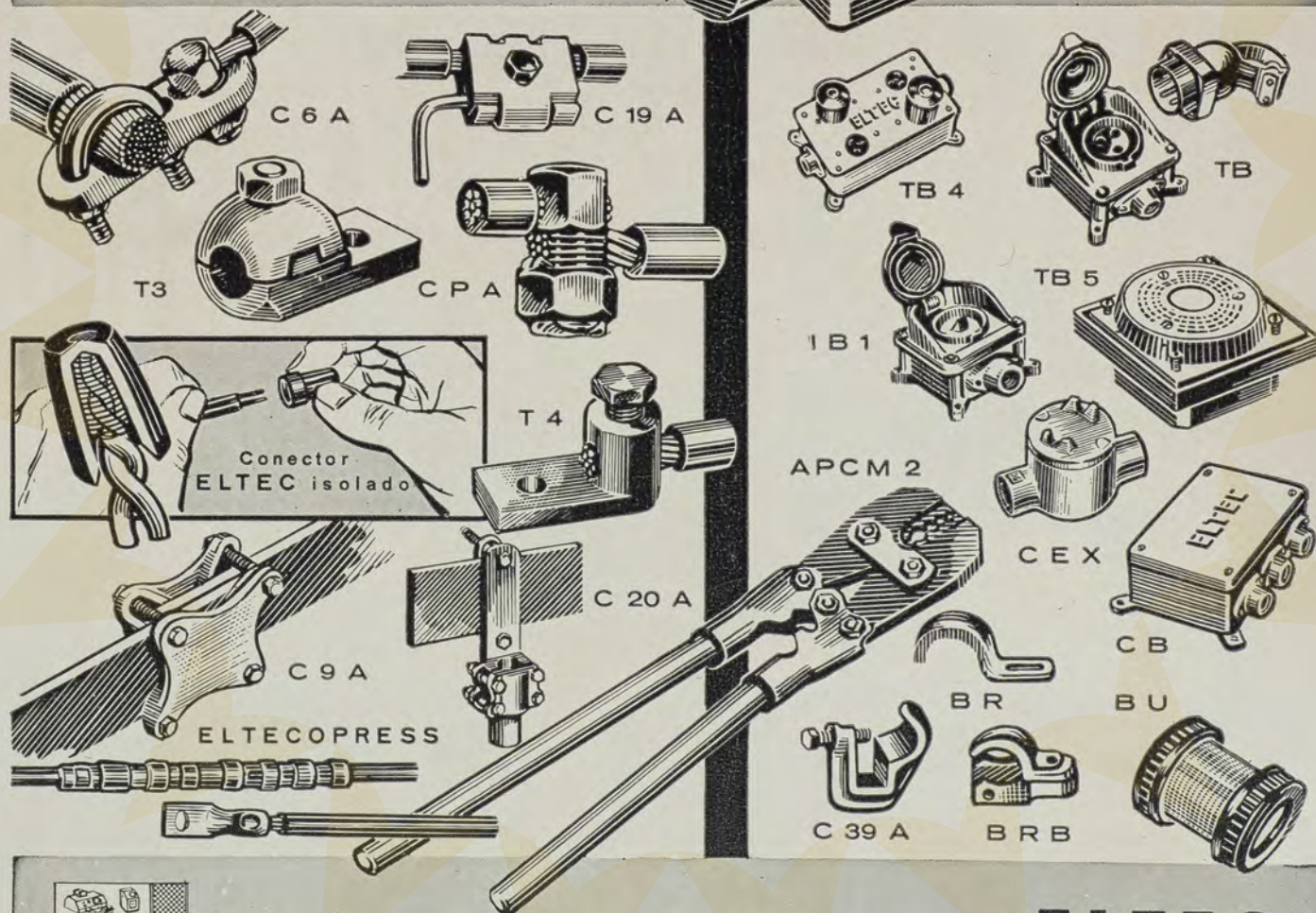
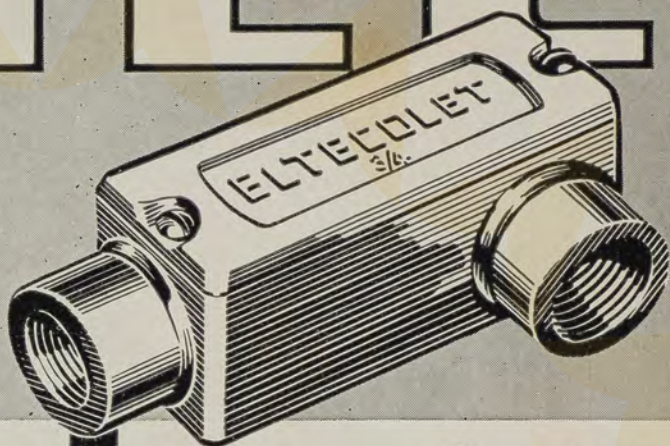
FONE: 34-6611

SÃO PAULO

CONECTORES E MATERIAL BLINDADO

ELTEC

**TRADIÇÃO e
QUALIDADE**



As maiores centrais elétricas encomendam

ELTEC

SOC. DE CONSTRUÇÕES ELÉTRICAS

Rua Raul Pompéia, 400 - Fones: 62-5027 e 62-9825 - S. Paulo



LTDA.

modernfold
PORTAS

ganha espaço e dá beleza

Se V. precisa de mais espaço, para ganhar salas mais amplas ou dividir dependências — MODERNFOLD resolve o seu problema. E V. terá mais lugares para dispor móveis. Seu escritório se enriquecerá com mais espaços úteis, com mais harmonia e com mais beleza decorativa.



modernfold se adapta a todos os ambientes

Homens de negócios também apreciam MODERNFOLD, porque nos escritórios, nas lojas ou nas salas de reuniões e conferências, MODERNFOLD propicia espaços economicamente... e graças à beleza de suas côres, atrai mais freguêses. Em qualquer parte - escolas hospitais, hotéis ou restaurantes - MODERNFOLD obtém o máximo de espaço aproveitável.

Distribuidor **modernfold**

LOJAS KIRSCH DECORAÇÕES LTDA. - R. Barão de Itapetininga, 124 - 5º and. - Fone: 32-6041

Fabricadas por

 **home fittings do Brasil s.a.**

Rua Maria Marcolina, 848 - Fones: 9-7507 e 9-7508 - São Paulo



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

HABITAT

Arquitetura e Artes no Brasil

DIR. RESP.: GERALDO N. SERRA

12.º ANO N.º 66

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

Redator-Chefe:
GERALDO N. SERRA

Redator:
RODOLFO KLEIN

Artes Plásticas:
JOSÉ GERALDO VIEIRA

Arquitetura:
GERALDO FERRAZ (em licença)

Secretária:
SUZANA KLEIN

Redaç., 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\$ 8,00

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

Sumário

1961, ano fecundo no setor das artes plásticas	2
Museu-Monumento ao governador Pedro de Toledo, São Paulo — arqs. Miguel A. Pereira e J. C. Paiva da Silva	3
Núcleo residencial em Vigário Geral, Est. da Guanabara, para população de favelá arq. Pedro Paulo Guimarães	8
Urbanização da Praia do Pinto, no Rio de Janeiro — arq. José Henrique Rudge Rodrigues	12
Arquitetura de Teatro na III Bienal de Artes Plásticas do Teatro Paço Municipal, Marl, Alemanha — arqs. Van den Broeck & Bakema	13 16
Edifício de apartamentos em Berlim, Alemanha — arqs. Van den Broeck & Bakema	19
Museu Folkwang, Essen, Alemanha — arq. Horst Loy	23
II.º Congresso Nacional de Críticos	27
Tapeçarias de Genaro de Carvalho	30
A brasileira Djanira — José Geraldo Vieira	32
Uma lição sobre estilos — arq. Alfredo Tôrres Neto	40
VII Exposição Européia de Arte Românica	46
As culturas no continente africano	47
Folklore: folguedo popular do Ciclo de Natal	50
Expressionistas e imagistas abstratos americanos no Museu Guggenheim, Nova York	53
Noticiário, Exposições, Museus e Galerias	54

DISTRIBUIDORES

RIO DE JANEIRO: R. F. Besnard, Av. Almirante Barroso 91, 4.º andar, conj. 417/20, Tel.: 52-1226
PORTO ALEGRE: Silvío 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.

1961, ano fecundo no setor das artes plásticas

Sem nenhum desaprêgo ao Rio de Janeiro, onde a atividade artística é das mais intensas, podemos dizer que São Paulo, no decorrer de 1961, foi a Capital artística do Brasil.

Sim, porque, além da trepidante atividade das várias galerias paulistanas, tivemos, ainda, em S. Paulo, a inauguração desse grande empório artístico que foi a VI Bienal, bem assim a Exposição do Barrôco, sob a responsabilidade da Fundação Armando Alvares Penteado.

Alinhamos, abaixo, de maneira sucinta as ocorrências artísticas verificadas em São Paulo no ano que ora se finda:

A VI Bienal promovida pelo Museu de Arte Moderna de S. Paulo, marcou um decênio de lutas no sentido de que tão notável iniciativa não desaparecesse. Decorridos dez anos, durante os quais foram realizados seis certames de inegável repercussão internacional, a Bienal de S. Paulo, como a sua co-irmã de Veneza que já conta 60 anos de vida, está inegavelmente, consolidada. A VI Bienal compareceram cinquenta países e algumas salas especiais como a do Barroco Missioneiro Paraguaio, deram um caráter museológico à mesma amostra. Cumpre, ainda, destacar, a presença dos mestres Kurt Schwitters, Clemente Orozco e Jacques Villon.

Realizou-se, ainda, em dezembro, um Congresso de Críticos, cujo mérito principal, foi discutir a grande mostra do Ibirapuera.

O Museu de Arte de S. Paulo, por seu turno, enquanto não se transfere para sua definitiva morada, lá no espigão da Avenida Paulista, realizou, entre outras, duas esplendidas exposições: a de Kaethe Kollwitz — uma das mais notáveis artistas alemãs deste século e, ainda, a de Rosário Moreno, notável artista argentino.

A Fundação Armando Alvares Penteado, inaugurou de forma sonora, suas atividades museológicas, com uma grande exposição de peças antigas, do período barroco.

Na galeria das "Folhas", houve um desfile de numerosos artistas que ali expuseram seus últimos trabalhos. Por outro lado, essa galeria deu a conhecer o vencedor do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea correspondente a 1960, sendo galardoada a pintora Yolanda Mohaly.

Na galeria Ambiente foram expostos trabalhos de Volpi, Pancetti, Da Costa, Bandeira, Cordio, Helena Segy, Cheen Fang, Keiko Minami, Fukushima, Newton de Andrade, Tomás Iannelli, Hilde, Jaguar, Ziraldo, Claudius, Borjalo e outros mais cujos nomes nos escapam, no momento.

Inusitado foi o movimento da Galeria S. Luiz: Aí foram expostos os trabalhos de Di Cavalcanti, Dorothy Bastos, Arnaldo Pedrosa Horta, Di Lazzarini, Henrique Boese, Brenand, Kinoshita, Reboló Gonzales, Antonio Carlos, De Fiori, Silvio Jaguaribe Ekman, Marcelo Grassmann, Nelson Leirner, Lisa Ficker. O Estúdio Gravura lançou, na São Luiz, o Album Brasil, com trabalhos do mestre Livio Abramo, Maria Bonomi e José Luiz Chaves. Darci Penteado, na São Luiz, lançou seu álbum denominado "Caderno de Ouro Preto".

Já a Galeria Sistina, seguindo seu magnífico programa de trabalho, promoveu exposições do super-laureado Manabu Mabe, bem assim as de Alejandro Obregon, Odriozola, Mauro Francini, Maria Celia, Giuliano Vangi, Jacques Douchez, Norberto Nicola, Gaston Bertrand, Renée Sasson, Loio Persio, Heitor dos Prazeres. A Sistina organizou, ainda, a "Sistina Graphis", reunindo técnicos, artistas, objetivando ao desenho, "packing", desenho industrial e orientação gráfica.

No decorrer de 1961, São Paulo passou a contar com mais três novas galerias de arte: a Petite Galerie que se inaugurou com uma grande mostra das tapeçarias do baiano Genaro de Carvalho, seguido de outro baiano, Mario Cravo que expôs seus últimos trabalhos de escultura; a Galeria Astreia que, entre outros artistas, contou com as exposições de Raimundo de Oliveira, de Cassio M'Boy, de Douglas Marques de Oliveira, Yolanda Mohaly, Wladislaw, Maria Polo e Tran Tho.

Quanto à Casa do Artista Plástico, apresentou trabalhos de Tarsila Amaral, Portinari, Zacarias Autuori, Milton Marques, Trindade Leal, Sakai do Embú, Maria Eugênia Franco, oportunamente, reuniu no "hall" da Biblioteca Municipal, reproduções e mais material informativo de Pablo Picasso, numa homenagem ao 80.º aniversário do discutido pintor espanhol, ocorrido em outubro de 1961.

Esta síntese dá bem uma idéia do que ocorreu em São Paulo, em 1961, no campo das artes plásticas. Tanto a Bienal como as exposições individuais recolheram fartos aplausos dos visitantes. Os artistas além do sucesso, tiveram oportunidade de vender em grande parte as suas obras.

Veremos como será a safra de 1962. Até lá, portanto.



Os autores do Concurso "Pro Monumento Pedro de Toledo"; arqs. Miguel A. Pereira e J. C. Paiva da Silva, de Porto Alegre, R.G.S., diante da maquete do monumento.

Museu-Monumento ao governador de Pedro Toledo, São Paulo

Projeto: arqs.: Miguel A. Pereira e J. C. Paiva da Silva; escultura: M. de Lourdes Sanchez; eng. estrutural: Engênio Knorr.

PARTIDO ADOTADO DOS PROJETISTAS

A extensão do programa apresentado faz com que o presente tema seja abordado no sentido da procura do elemento plástico - expressivo que possa — pela sua natureza — melhor identificar-se com o caráter essencialmente monumental da obra. O museu é, evidentemente, aquela parte do programa que — desde a sua função permite a objetivação deste propósito.

Guardando as relíquias da revolução constitucionalista de 32 encerra com isso a própria significação do tema, o que se procurou, na sobriedade e dignidade do grande bloco. E a idéia assim formulada cria e fundamenta a homenagem ao governador Pedro de Toledo.

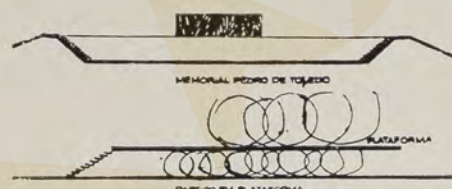
Sob o ponto de vista moderno, o trabalho sugere, desde logo, a linguagem arquitetônica para sua caracterização plástica.

O museu, então, é o volume simples, a grande massa horizontal que marca — aos olhos do transeunte — a presença do "MEMORIAL" (tal como a designação norte-americana tão bem caracteriza um tema dessa natureza). E o pátio, que franqueia a parte inferior deste volume, traduz bem o sentido fundamental da idéia de espaço que se procurou evidenciar: espaço fechado, tranquilo, ensimesmado. Há em tudo essa idéia de sossego, como se o recolhimento — buscando os aspectos vivos do passado — fôsse a mais digna atitude do homem ao exaltar seus heróis.

A própria proximidade do trevo — encontro das duas grandes artérias, Avenida Brasil e Nova Anhangabaú — reflete o que futuramente será a intensidade de tráfego nesse ponto, agora já bastante considerável. O que, ainda mais demonstra a legitimidade das características que invocamos.

Os partidos gerais, que utilizam as grandes plataformas, criando com isso, um sentido de praça, nos parecem pouco adequados ao caso presente. Primeiro, pela caracterização quase secundária que adquirem os espaços verdadeiramente arquitetônicos. Depois, a idéia de espaço aberto, de praça, presta-se mais para um tema que exija grandes concentrações cívico-populares.

O "MEMORIAL" a Pedro de Toledo sugere um sentido de aconchêgo, de introspecção.



PAISAGISMO

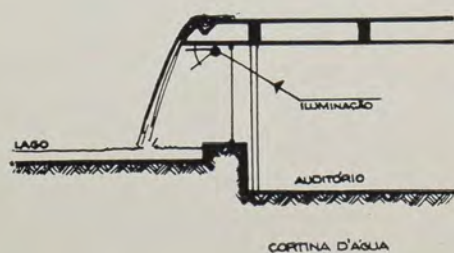
O terreno é plano e situado numa das cotas mais baixas do parque, daí a sobrelevação, propondo a imponência da implantação dos elementos de "primeira vista" que compõem a obra. Essas encostas são tapetes de grama que levam ao bloco e à escultura, descansando nas duas grandes plataformas das cabeceiras.

O lago, no nível da rua, recebe a cortina d'água que cai da plataforma onde se situa a escultura. É um véu diáfano que participa do conjunto plástico, como elemento de leveza.

A iluminação desempenha seu papel de grande importância na lapidação da idéia proposta, pela ambientação feérica que pode criar na noite do parque:

a — A cortina d'água — além das luzes que, ocasionalmente procedem do pano de vidro que lhe faz fundo no limite do auditório, terá sua iluminação própria.

b — A escultura, qual um guardião da noite, cheia de luz, terá ao seu lado, como que flutuando o grande bloco do museu. Este efeito vem da iluminação adequada do pátio dos alto-relêvos



ESCULTURA

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

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



Neste propósito lançamos a grande escultura (H=9m) e os alto relêvos.

Este conjunto expressionista tem, na escultura, que leva o nome de "Heróica" — o seu marco vertical, inspirando a idéia de defesa e perenidade dos altos princípios da causa e do objetivo invocados. Os alto-relêvos, em lâminas de bronze, terão como fundo a própria pedra, criando um caprichoso jogo de cheios e vazios. Aí serão fixados fatos alusivos à revolução de 32 e, com isso um grande pátio cria vida e sentido.

As maquetes foram executadas em escala 1:25

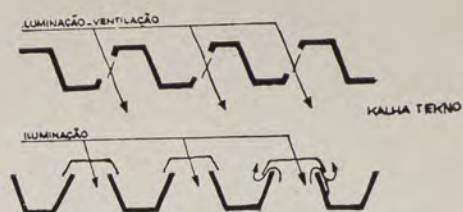
ESTRUTURA

O sistema estrutural proposto é o concreto protendido. É clara a intenção de sugerir um sistema simples e prático, de fácil execução.

O bloco do museu descansa sobre quatro apoios retulados.

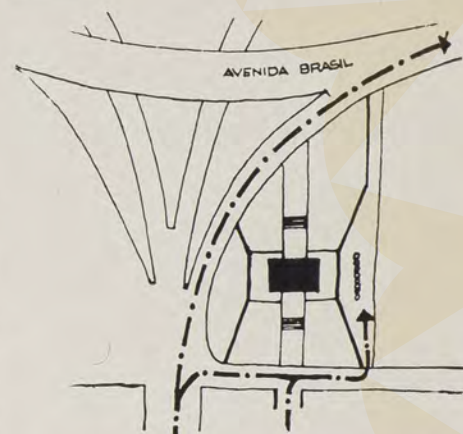
A cobertura será de "kalha tekno" com iluminação e ventilação zenitais. Este tipo de cobertura apresenta vantagens, não só pela sua praticidade, mas, também, pela diferença de peso em relação ao concreto o que favorece os esforços nos apoios. Entretanto, outros sistemas, que se caracterizam pelo seu peso conveniente poderão ser estudados.

Na plataforma que cobre o vão do auditório está um lago bastante raso com a função de evitar cargas de multidão neste local.



ANALISE FUNCIONAL

Por assim dizer, a vida do "MEMORIAL" se processa toda ela em função do grande pátio dos alto relêvos. Este espaço — além de constituir verdadeira etapa de "surpresa" no percurso de quem para ele se dirige — funciona como um grande "hall" de recepção. É mesmo o coração da idéia. E as diferenças de níveis, aqui são necessárias para que esse sentido de surpresa e, depois de isolamento, se mantenham.



A ligação de todos ambientes é função da parte do pátio que tem como cobertura o próprio bloco do museu. É o foyer destes locais.

O acesso de pedestres e automóveis é bastante claro. Qualquer que seja a chegada, ao penetrar-se no coração do espaço, tem-se aquela sensação que experimentamos ao chegar na praça de São Marcos na velha Veneza.

ESPECIFICAÇÕES

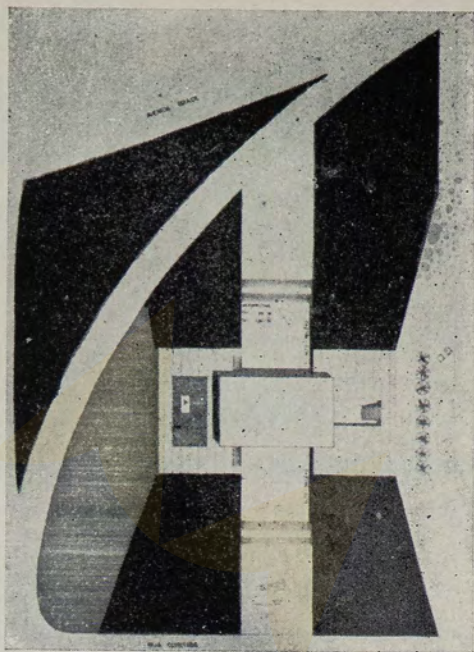
A concepção da obra, para sua boa assimilação não prescinde da especificação de certos materiais.

Tanto a pedra que serve de fundo aos alto relêvos, como os muros que ladeiam as encostas, desde o exterior, serão tratados em estereotomia. O volume do museu será em mármore negro.

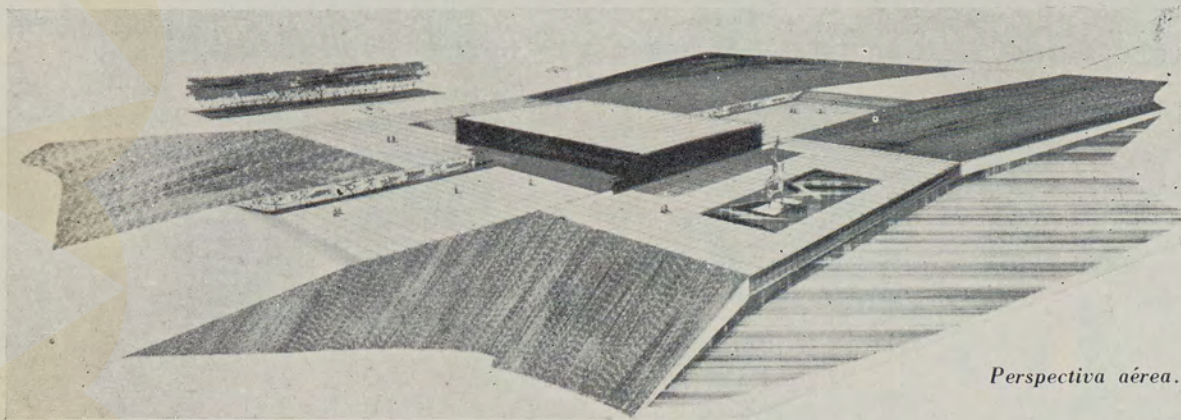
Os apoios, a parte inferior, em mármore branco; pretende-se com isso, uma certa leveza do bloco.

No interior do museu, os expositores de livros e documentos são lâminas de concreto que saem da própria parede.

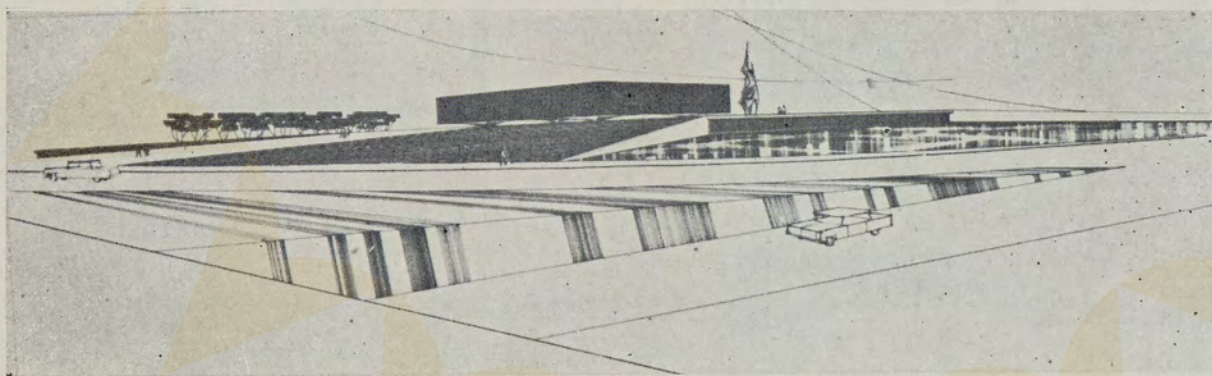
Todos os pilares são em perfis de aço, aparente e esmaltado.



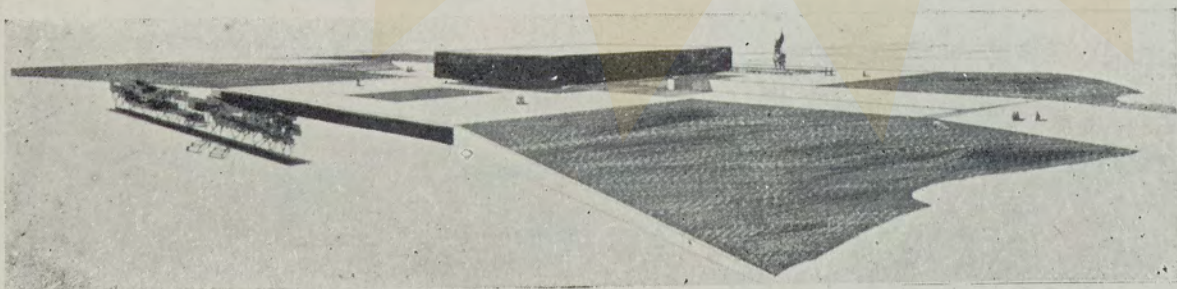
Planta de situação.



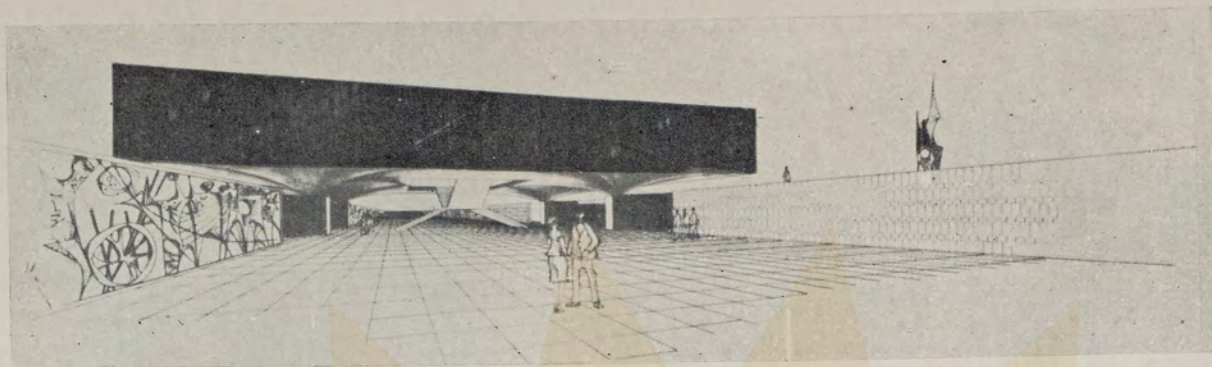
Perspectiva aérea.



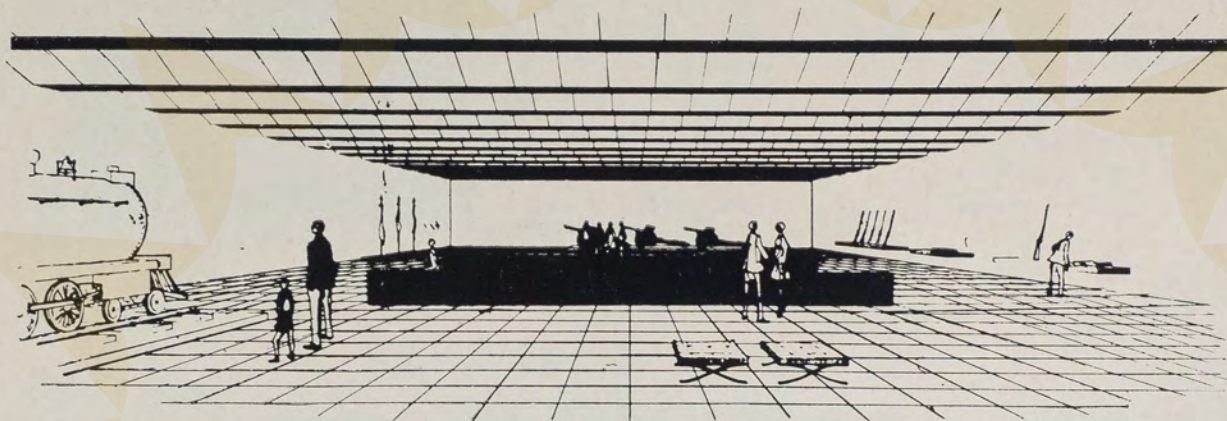
Perspectiva externa.



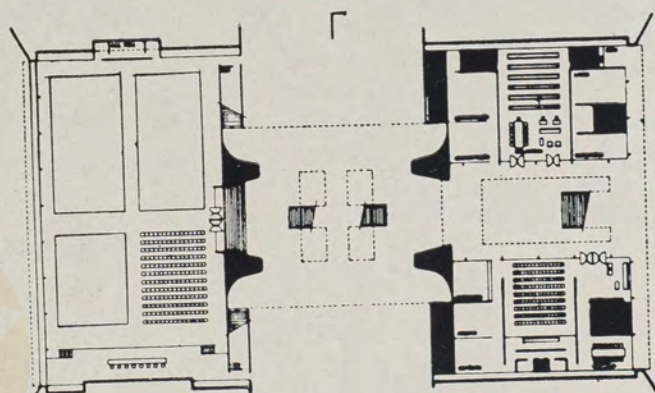
Perspectiva aérea.



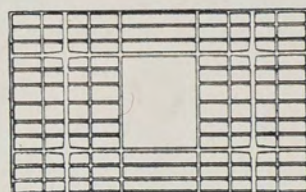
Perspectiva externa.



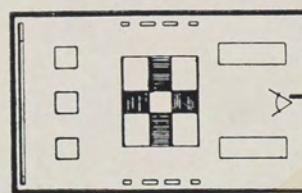
Perspectiva interna.



Planta baixa.



Planta do Museu e esquema da estrutura.



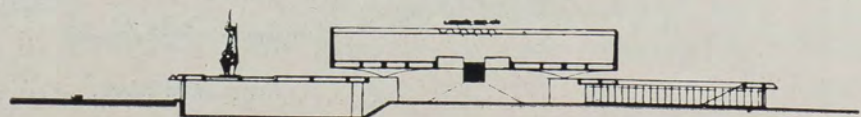
Fachada



Corte B-B



Fachada.



Corte A-A.



Alto-Relêvo, corte B-B.

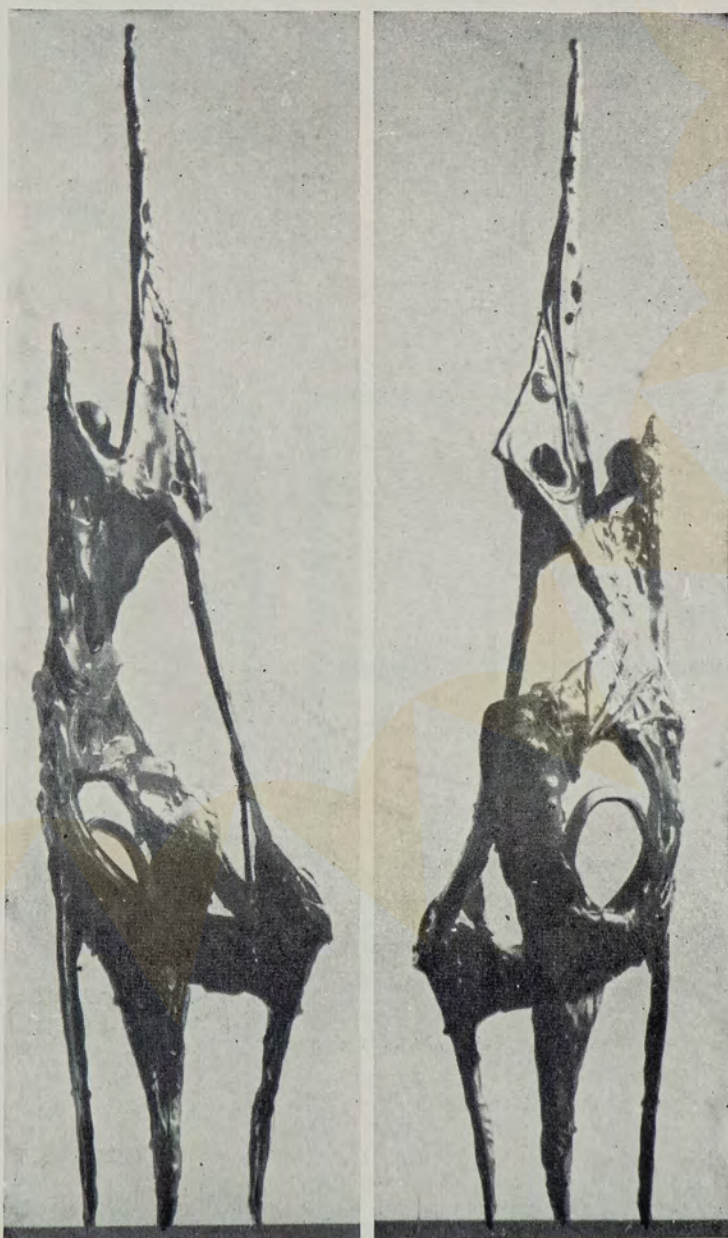


Alto-Relêvo, detalhe.



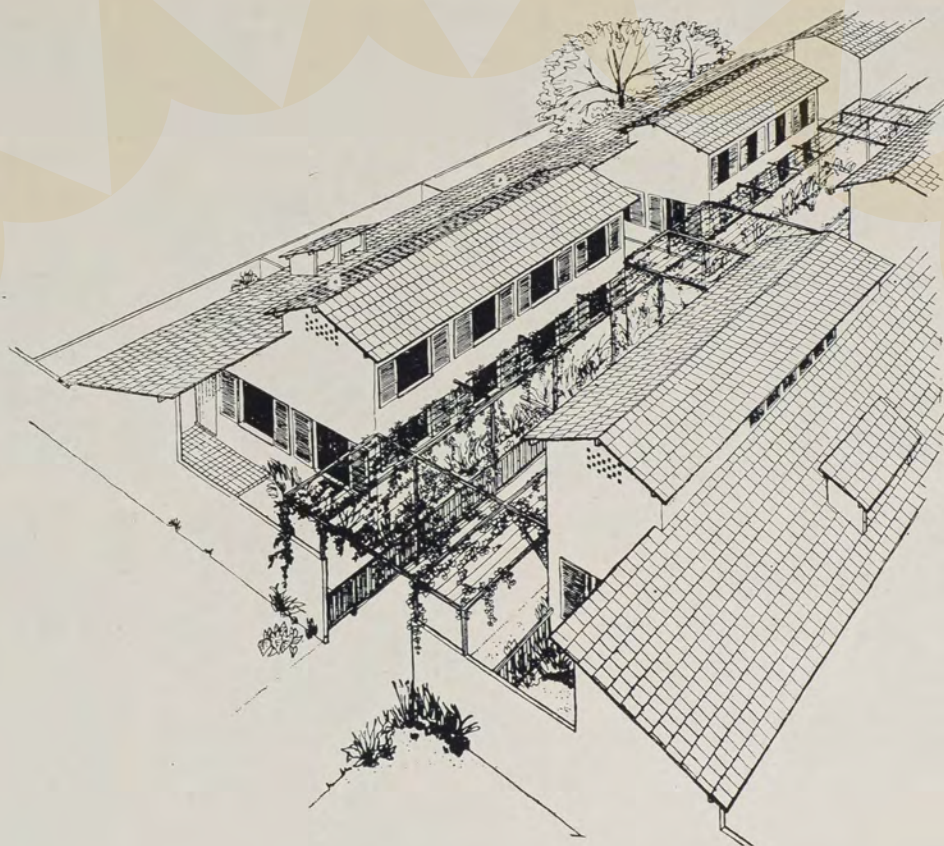
Em cima: Alto-Relêvo que ocupa uma das alas do grande pátio sob o bloco do Museu.

Em baixo: Detalhe do mesmo Alto-Relêvo.



Heróica sôbre a plataforma. Escultura em bronze, altura de 9 metros.

Núcleo residencial em Vigário Geral, Estado da Guanabara, para população provinda de favela / Projeto: arq. Pedro Paulo Guimarães



Vista panorâmica de uma habitação de 2 pavimentos.

Atendendo ao grande número de barracos que se espalham em inúmeras favelas da zona norte do Rio de Janeiro, constituindo aglomerações das mais precárias e insalubres, o Departamento de Habitação Popular do Estado da Guanabara dirigido por Stevo Roxo, fez projetar um núcleo residencial para uma das áreas mais bem situadas daquela zona, podendo abrigar nada menos do que 40.000 pessoas em apreciáveis condições de habitação, comércio, indústria e assistência social.

LOCALIZAÇÃO: — A área em questão, de aproximadamente 122 hectares, fica si-

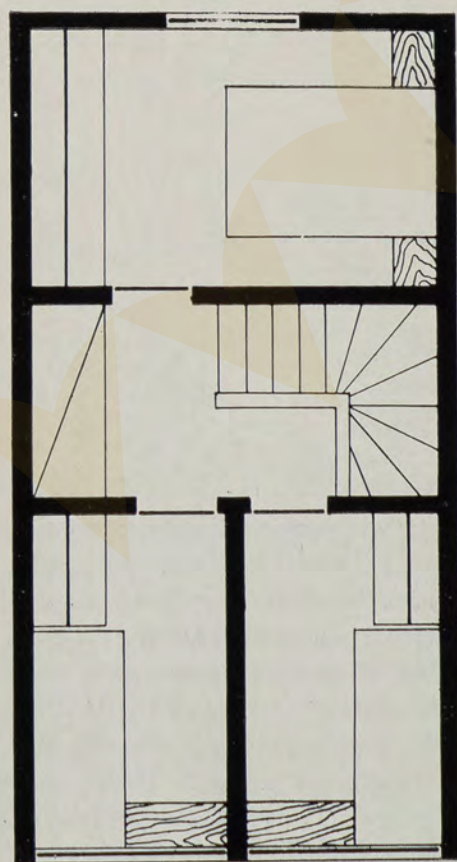
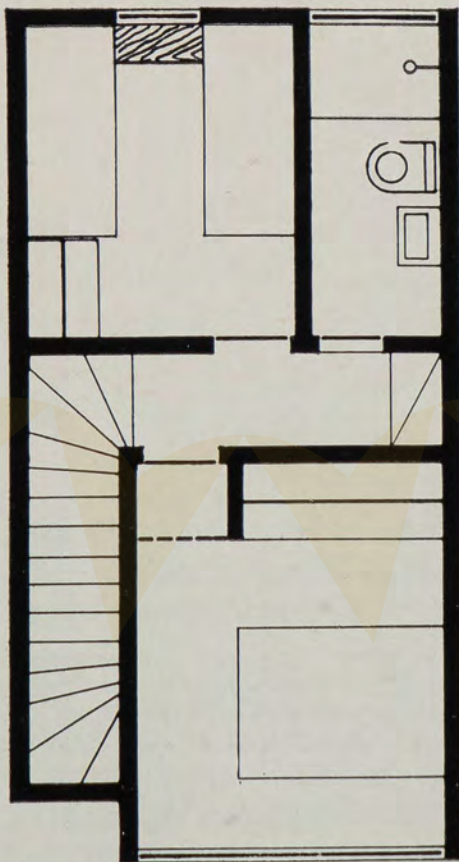
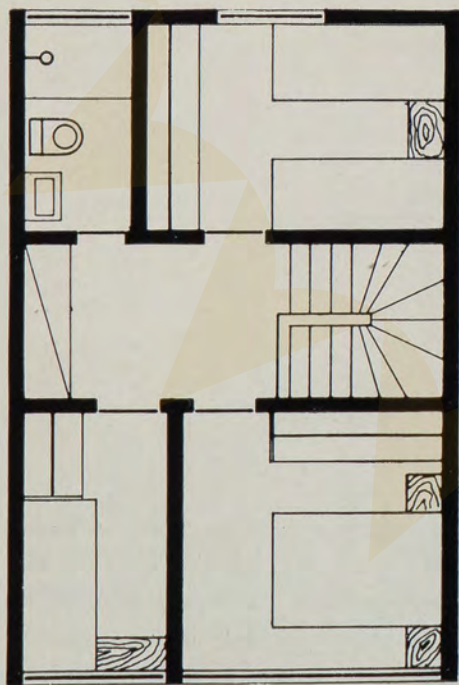
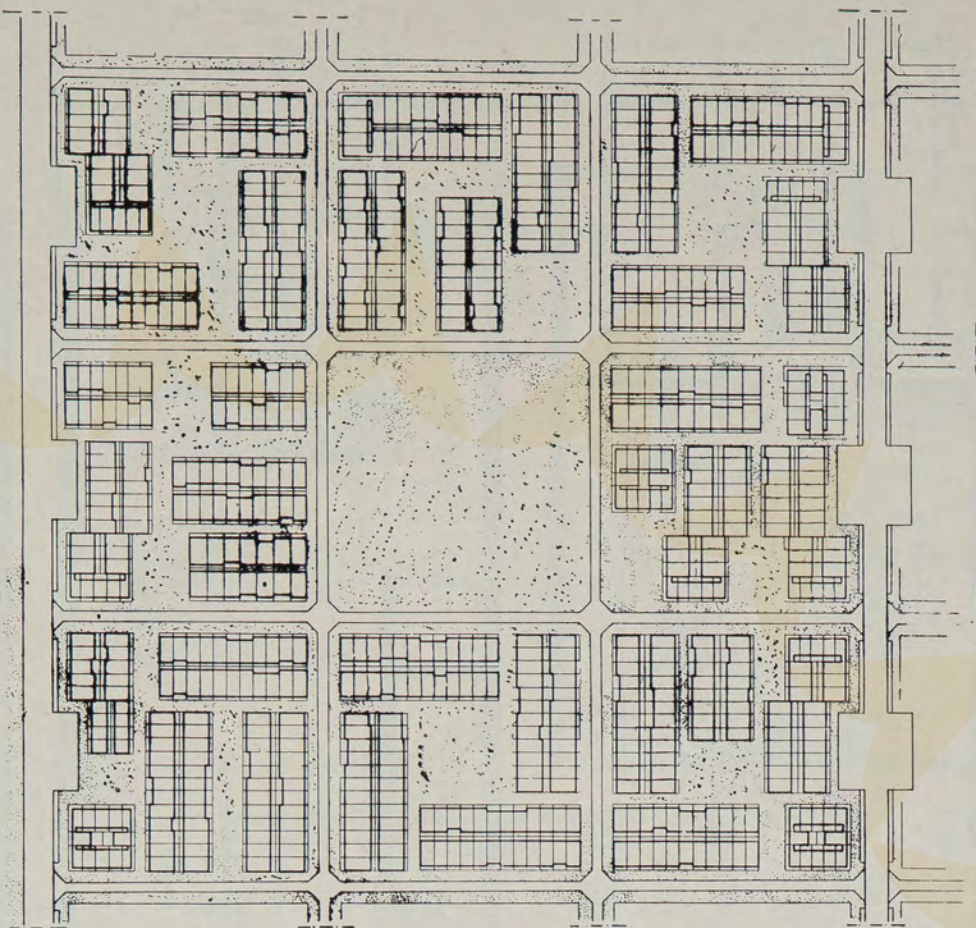
tuada à direita do leito da E. F. Leopoldina, entre Parada de Lucas e Vigário Geral, limitada pelo Rio Meriti que faz a divisa do Estado da Guanabara com o Estado do Rio e pelo cruzamento das avenidas Brasil e Rio Norte. Essa área, em nível mais baixo do que a maré alta, é atualmente defendida das inundações por um "Poulder".

VIAS DE ACESSO: — São excelentes as vias de acesso ao local. Além das avenidas, das Bandeiras e Rio Norte será acrescida da avenida Guanabara, projeto do Departamento de Urbanismo da S.G

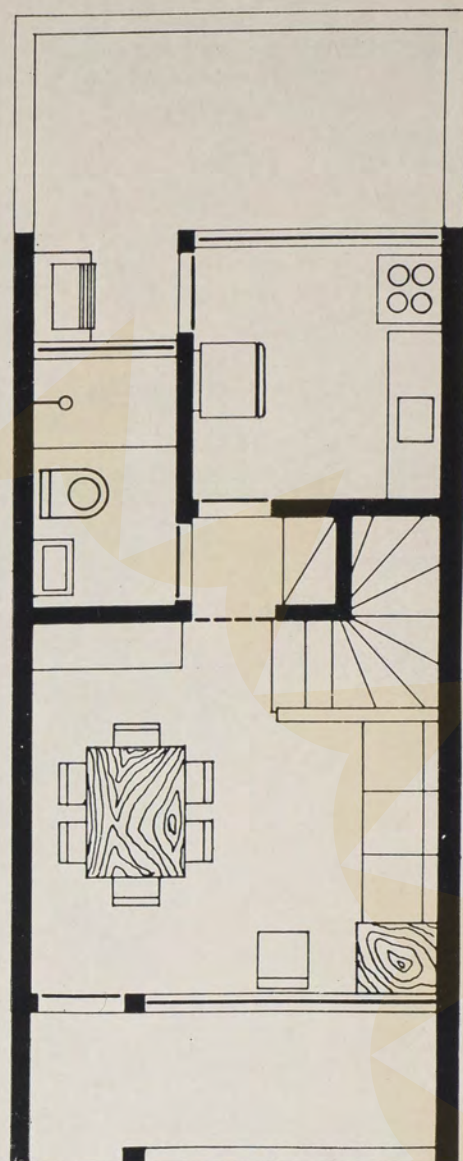
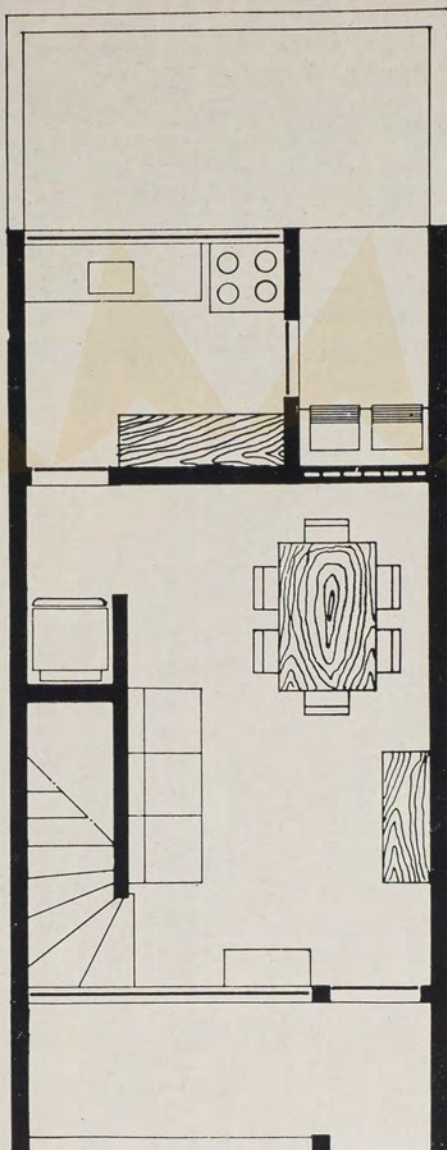
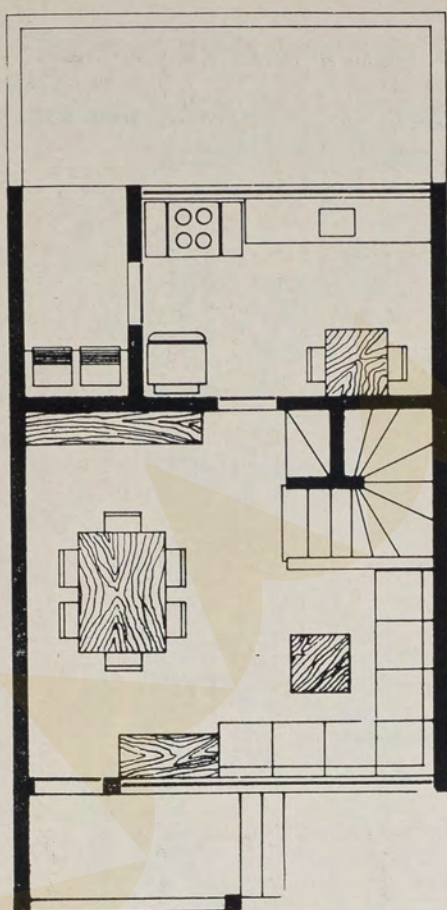
V.O., e da Avenida Meriti, proposta neste projeto, ligando à Avenida Guanabara à antiga Estrada Rio-São Paulo. Contando-se mais a linha férrea que passa pela estação próxima de Vigário Geral, verifica-se ser dos melhores, o acesso à essa área.

CONDIÇÕES DE TRABALHO: — Todos sabemos que no Brasil a classe trabalhadora não possui meio de transporte próprio. No Rio de Janeiro os transportes coletivos atingiram um nível de saturação que não permite atender adequadamente as necessidades de todos aqueles que se locomovem para os locais de trabalho. Esse problema, no núcleo plane-

Quadras residenciais: 1 —
Rua, 2 — Estacionamento, 3
— Acesso, 4 — Praça, 5
Ocupação dos lotes.



Projetos tipo de residências. 1 —
Varanda, 2 — Sala, 3 — Cosinha, 4
— Área coberta, 5 — Área de ser-
viço, 6 — Banheiro, 7 — Quarto.



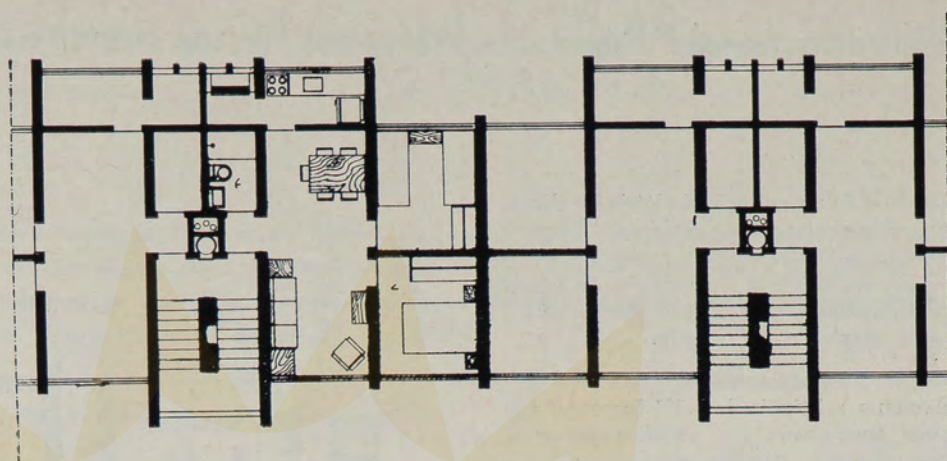
Projetos tipo de residências. 1 — Varanda, 2 — Sala, 3 — Cozinha, 4 — Área coberta, 5 — Área de serviço, 6 — Banheiro, 7 — Quarto.

jado, terá possibilidade de ser contornado. Uma parte da área em tela será reservada para a instalação de indústria que satisfaça a condição de utilizar a mão de obra existente no núcleo. Além dessas novas indústrias, existem nas proximidades dessa área, pois se trata de uma zona de elevado índice industrial, diversas outras indústria que podem absorver com facilidade o excesso de mão de obra dos ha-

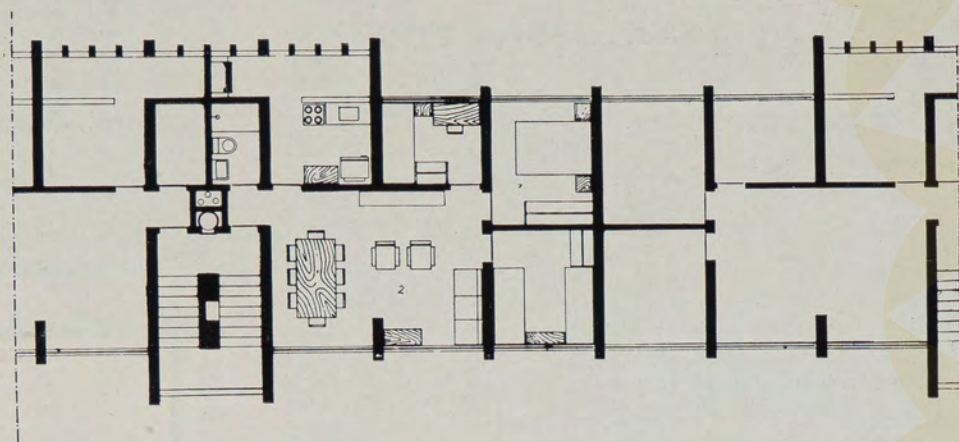
bitantes do núcleo. Com isso fica resolvido, em parte, o problema da ida e vinda dos trabalhadores aos locais de trabalho.

ENSINO E RECREAÇÃO: — As escolas primárias são localizadas de modo que suas distâncias às casas mais afastadas não ultrapassem a 500 metros. Já as escolas secundárias, terão essa distância fixada em 700 metros. As escolas ficarão

localizadas nas periferias junto a locais de recreação e espaços livres. Esses espaços livres são distribuídos de modo a não constituírem locais de travessias ao anoitecer. Os campos de esporte e os clubes esportivos serão fixados à margem do Rio Meriti, estendendo-se até a Baía de Guanabara, onde então se constituirá o grande centro regional de esportes recreativos.



Plantas dos apartamentos de 3 quartos (em cima) e de 2 quartos (em baixo): 1 — Escada, 2 — Sala, 3 — Quarto, 4 — Cozinha, 5 — Área de serviço, 6 — Banheiro.



MORADIA: — O problema da moradia foi situado em dois tipos de habitação: apartamentos e residências de dois pavimentos em lote individual. Os blocos de apartamentos foram estudados de modo a permitir a sua construção com elementos pré moldados. As residências poderão ser construídas pelos próprios futuros moradores com a assistência técnica e possível financiamento do Estado.

Essas residências ficarão agrupadas em quadras de 72 metros por 72 metros, havendo nelas espaços livres para recreação infantil. Entre as quadras, embora não seja permitido o trânsito de veículos, haverá calçamento reforçado e com largura suficiente para que, em caso de emergência, possam circular veículos (ambulâncias, fêretos, lixo, etc.). Para cada grupo de quadras, teremos um centro des-

tinado a uma praça e contorno por rua com facilidade para estacionamento.

CENTRO COMERCIAL E COMUNAL: — Praticamente todo o comércio e atividade Comunal será feito em local central e único. Foram evitados centros secundários com o intuito de não permitir a dispersão do espírito comunal que deve ser coeso e forte numa aglomeração, como essa. O centro distante no máximo de 600 metros das residências, mais afastadas

Urbanização da Praia do Pinto, no Rio de Janeiro / projeto: arq. José Henrique Rudge Rodrigues

O plano de urbanização da Praia do Pinto, pelo Departamento de Habitação Popular do Estado da Guanabara, abrange numa escala definitiva a recuperação da favela propriamente dita e mais o parque proletário vizinho a essa favela.

Recente levantamento no local da favela revelou a existência de 1.231 barracos, número aproximado das famílias existentes, pois daquele número, somente em 1% deles vivem em média 12 pessoas. A população total da favela atinge a 5.516 pessoas.

PROJETO

O projeto visa obter uma solução tal que a urbanização da favela não entrasse em choque com o que existe nas proximidades. A solução terá que ser assimilada pelo tratamento urbanístico do bairro. Constatou-se, então, que seria mais aconselhável a construção de blocos de apartamentos de 4 pavimentos, no máximo, aproveitando-se o alto valor do terreno, bem como satisfazer a necessidade de reservar-se uma área livre para atendimento do programa social, educacional e recreativo da população ali localizada. Foi fixada uma densidade de 700 hab/ha., considerada elevada, mas único caminho encontrado para ir de encontro à exigência urbanística do local, e prever um número mínimo de famílias transferidas para outros locais.

DADOS GERAIS

Serão construídos 1108 apartamentos com a finalidade de abrigar 1185 famílias, num total de 5922 habitantes, numa área disponível de 84.612 m². A área de construção, por pessoa, será em média de 10,50 m², totalizando 62.181 m². de área construída.

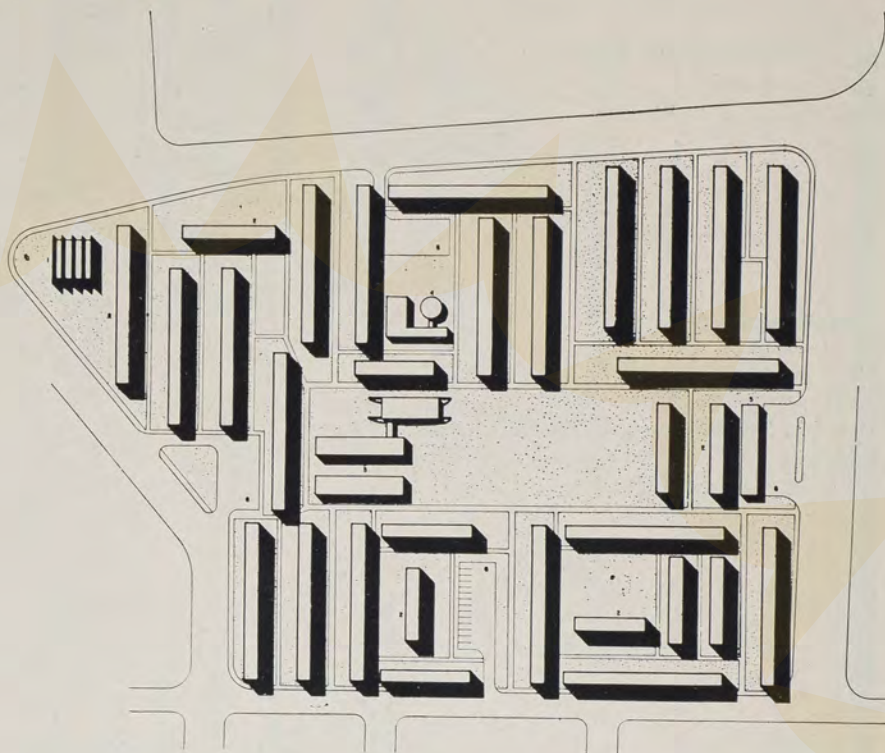
Teremos ao todo 26 blocos de apartamentos, com 4 pavimentos cada um, 13 deles medindo 6,95 x 83,40, 11 medindo 8,20 x 82,00, 1 medindo 6,95 x 41,70 e um medindo 8,20 x 41,00. A taxa de ocupação dos blocos será de 18,3%.

ESTIMATIVA DE CUSTO

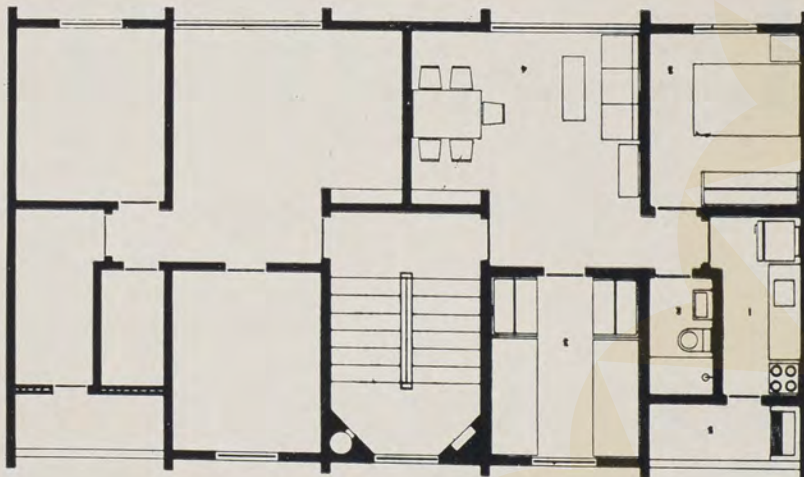
Esse plano de urbanização, que consideramos dos mais importantes dadas as características dos habitantes da favela a ser recuperada e do valor do local em que se encontra, está estimado em Cr\$ 1.000.000.000,00 (um bilhão de cruzeiros) incluindo-se nesse preço o preparo do terreno, urbanização do local, custo das galerias e construção dos blocos.

PRAZO

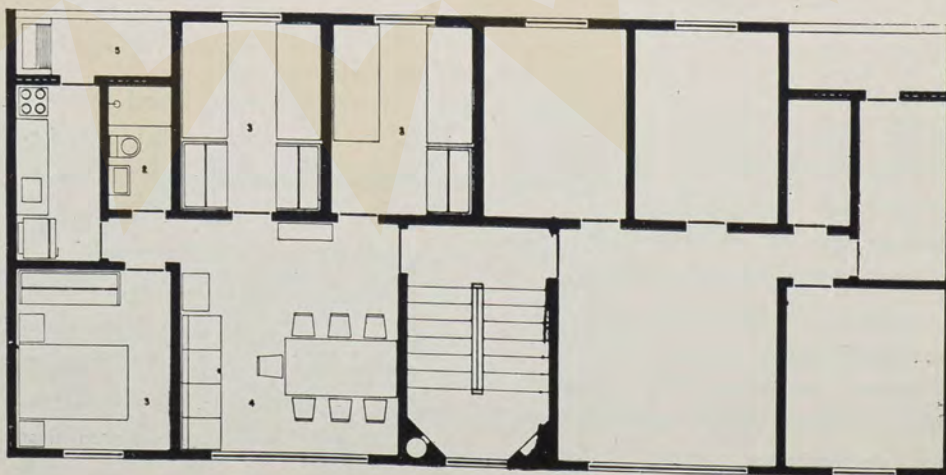
O prazo previsto para execução do plano é de 3 anos, período esse que pode ser reduzido desde que haja cobertura financeira para manter um ritmo acelerado nas obras.



Planta do apartamento de 2 Quartos (acima) e de 3 quartos (em baixo): 1 — Cozinha, 2 — Banheiro, 3 — Quarto, 4 — Sala, 5 — Área.



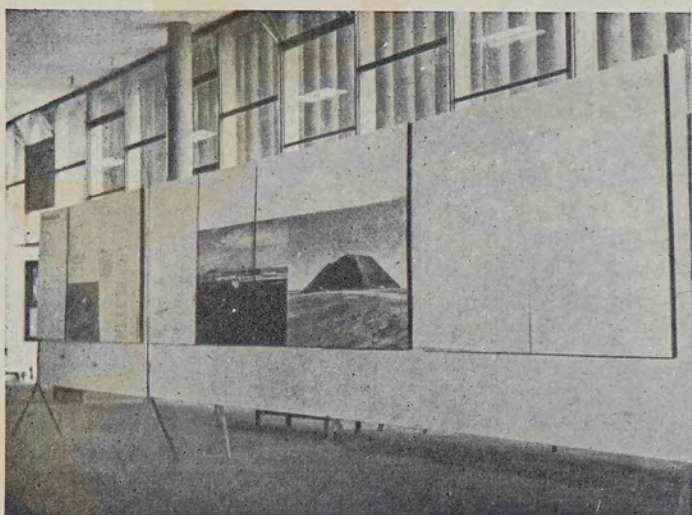
1 — Escola de Samba, 2 — Apartamentos, 3 — Escola, 4 — Creche, 5 — Mercado, 6 — Estacionamento.



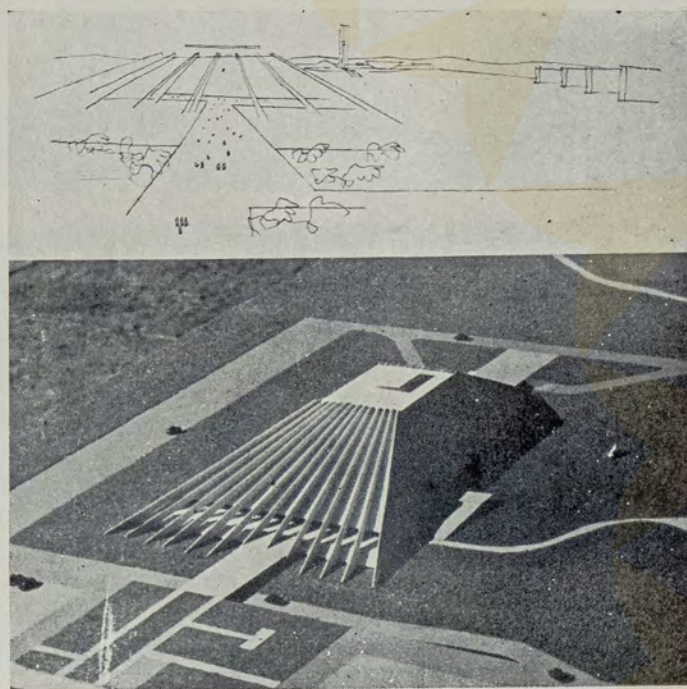
Arquitetura de Teatro da III Bienal de Artes Plásticas de Teatro

O Juri de Arquitetura de Teatro, da III Bienal de Artes Plásticas do Teatro, constituído pelos arqs. Josef Svcboda, da Checoslováquia; Ícaro de Castro Melo e Eduardo Corona, do Brasil, deliberou conceder a medalha de ouro para o trabalho do arq. Oscar Niemeyer, pelo projeto do Teatro Nacional de Brasília e uma menção honrosa aos arqs. Osvaldo Correa Gonçalves, Abrahão Sanewicz e Julio Katinski, pelo projeto do Teatro Municipal de Santos.

Quanto aos projetos dos arquitetos estrangeiros, o Juri não pôde entrar em maiores apreciações, em virude da falta de elementos esclarecedores, motivo pelo qual deixou de atribuir o prêmio previsto.

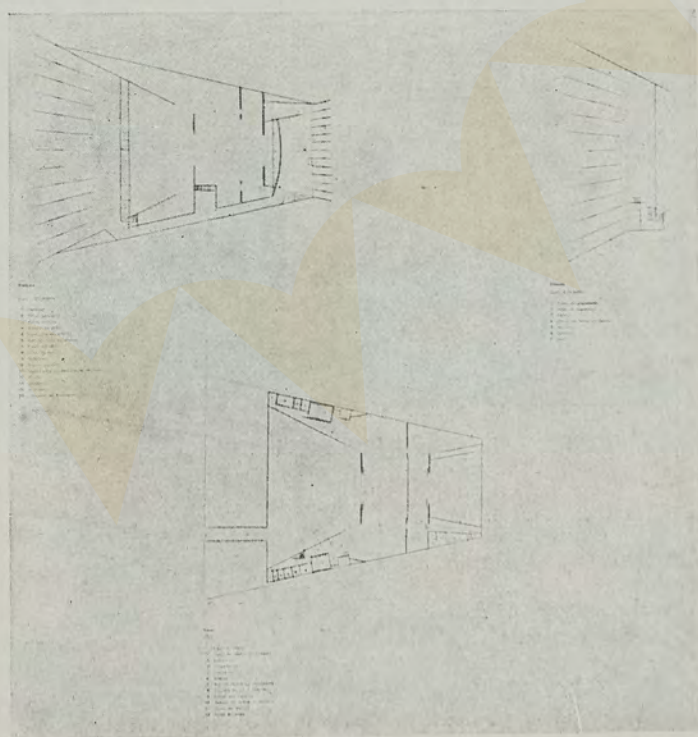


Teatro Nacional de Brasília, pranchas na III.a Bienal de Artes Plásticas do Teatro.

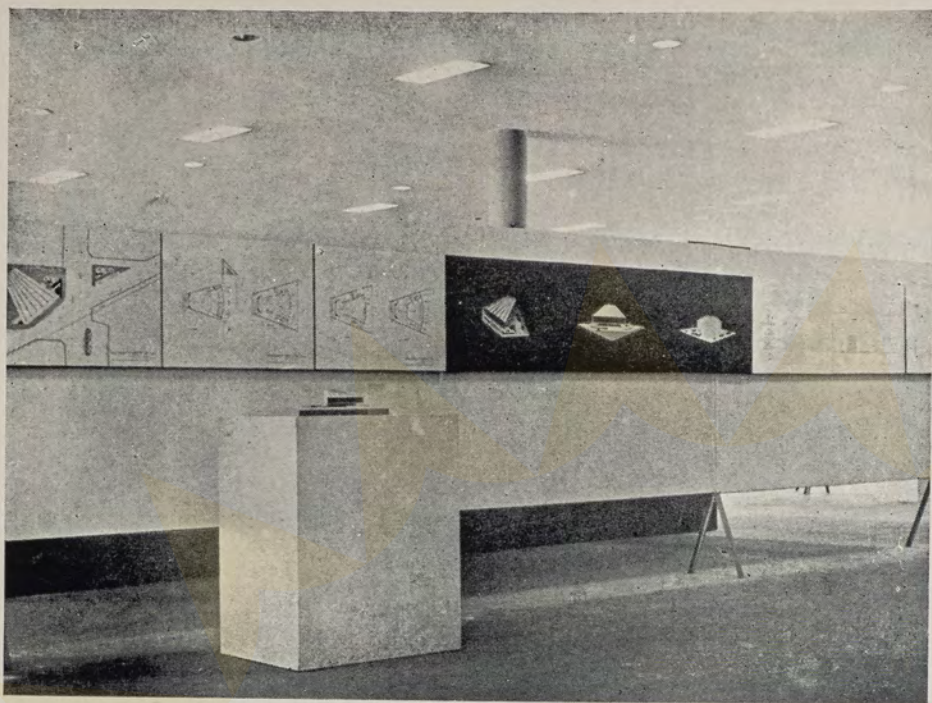


Maquete e perspectiva do Teatro Nacional de Brasília.

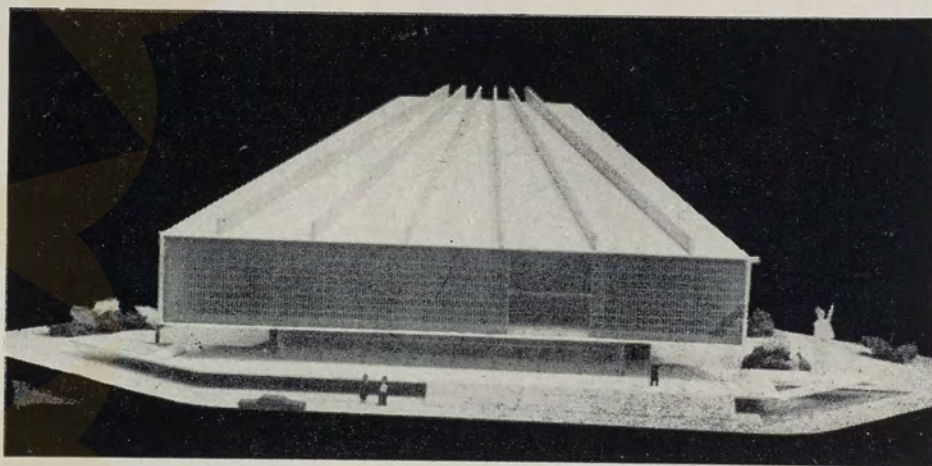
Planta da platéia, entrada e foyer do Teatro Nacional de Brasília.



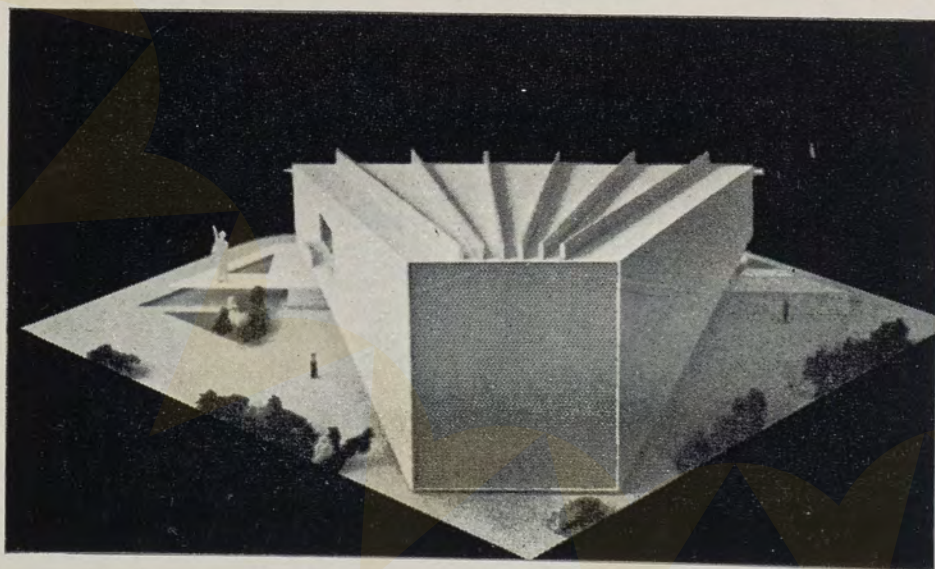
Teatro Nacional de Brasília / arq. Oscar Niemeyer



Painel na secção de arquitetura de Teatro.



Fachada principal.



Fachada posterior.

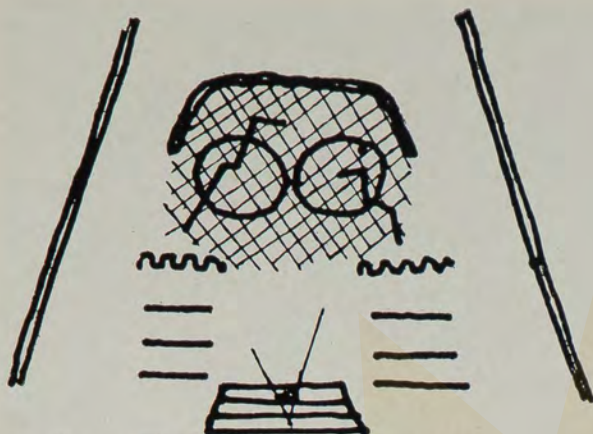
Teatro Municipal de Santos / arqs. Oswaldo Corrêa Gonçalves, Julio R. Katinsky e Abrahão Sanewicz

Visando suprir a deficiência representada pela consencia de local que concentre a atividade cultural da cidade, no momento dispersa, a Prefeitura Municipal de Santos propôs a edificação do seu Teatro Municipal, complementado por locais para exposição de artes plásticas e escola de Ballet.

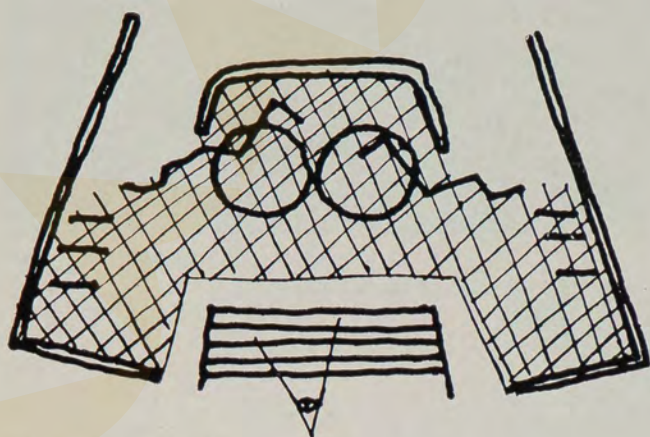
O estudo do problema pelos arquitetos levou-os às considerações seguintes:

O programa, amplo, deverá envolver:

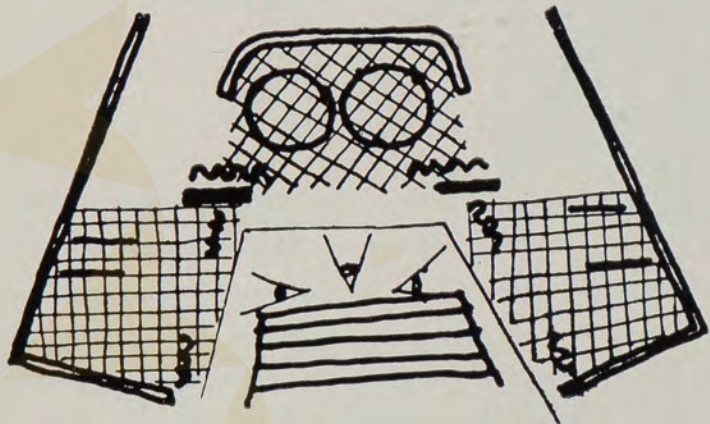
- a) Teatro de Comédia — tradicional
 - b) Ballet
 - c) Opera de câmara
- que se desenvolvem em palco conforme esquema:



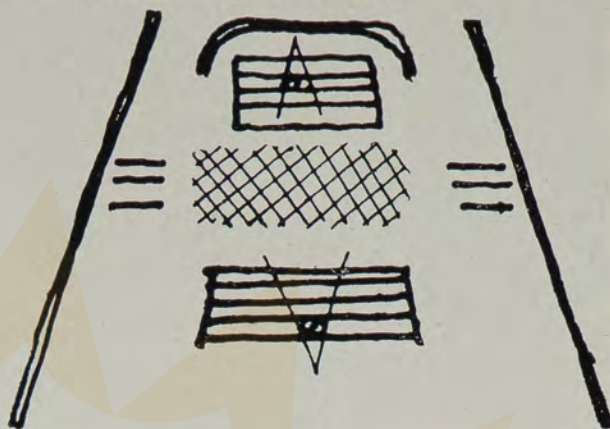
d) Teatro Elizabethano (Shakespeareano) no qual a área de representação rodeia em parte a platéia:



e) Teatro múltiplo com três palcos simultâneos representando-se cenas sincronizadas:



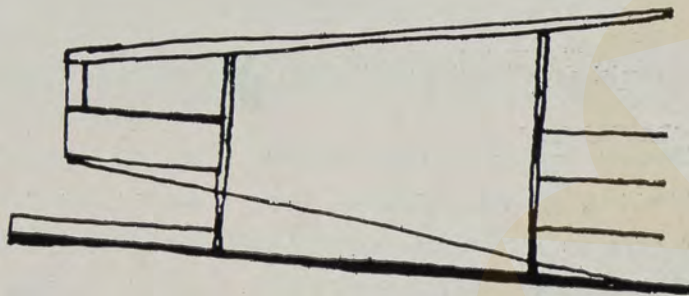
f) Teatro de Arena onde o palco é cercado pelas platéias:



- g) Sessões cinematográficas de películas de arte.
- h) Locais para exposição de artes plásticas, pintura, escultura, gravura, desenho, arquitetura bem como preleções sobre artes, feitas por especialistas.
- i) Escola de Ballet.

A parte mecânica do teatro foi projetada com ampla caixa para o palco, onde se localiza toda a trama do mesmo, bem como as coxias laterais para deslocamento de cenários. O palco será provido de dois giratórios para troca instantânea de cenários. Na parte posterior do palco localizam-se os camarins. O forro e as paredes da platéia — que conta 600 lugares — serão tratadas para se obter um grande rendimento acústico.

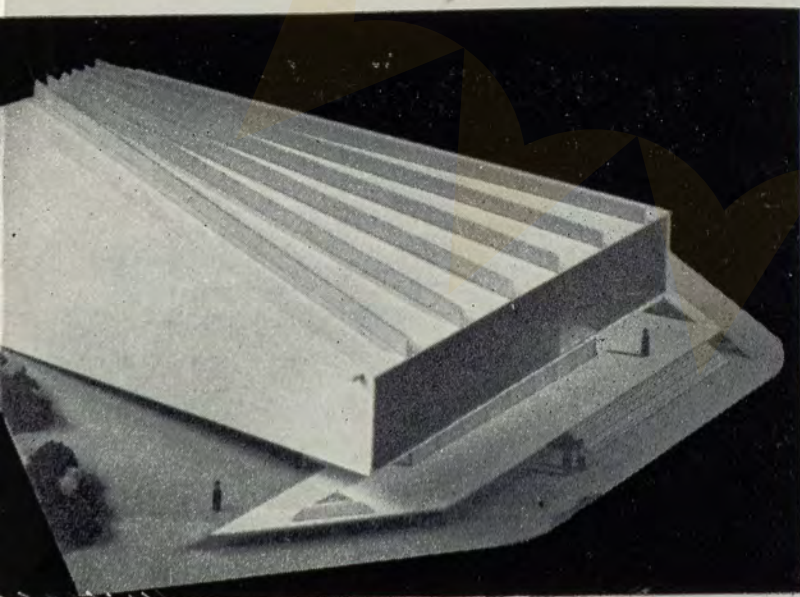
A estrutura constitui-se de 6 grandes vigas que suportam as cargas do telhado e parcialmente da lage do museu, descarregando na parede do ciclorama e em colunas embutidas na parede de fecho da platéia. A lage da sala de espera descança sobre vigas em balanço, de secção variável, acompanhando o forro da plataforma de entrada.



Em pré dimensionamento efetuado, estas vigas executadas com concreto pretendido, deverão ter 1,50 x 0,50 ms de secção aproximadamente.

O cerramento das áreas é feito pelas duas empenas laterais e por paredes de vidro providas de grelhas de alumínio para proteção contra o sol.

Os arquitetos, compreendendo o caráter dinamogênico que com certeza terá o edifício para a cultura de Santos, procuraram traduzir o espírito que anima a arte contemporânea e a arquitetura brasileira numa forma compacta e homogênea que possa exprimir o nosso comum anseio de progresso.



Vista aérea da maquete.



Maquete do Paço Municipal, Marl, Alemanha, com as quatro torres e o edifício da Diretoria da Polícia.

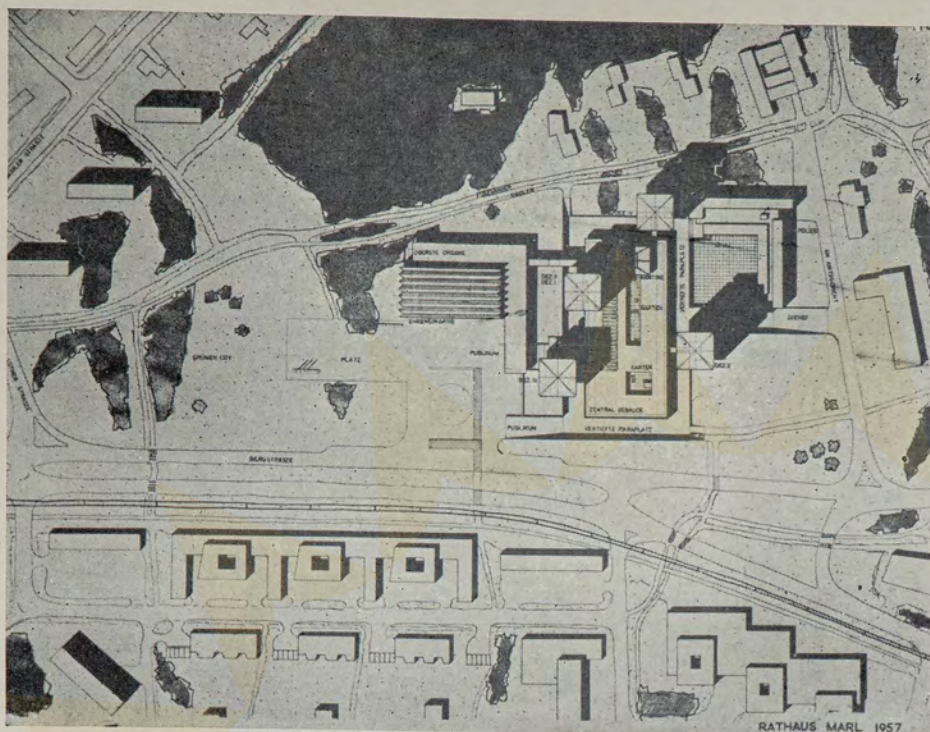
Paço Municipal, Marl, Alemanha / arqs. Van den Brock e Bakema, Rotterdão, Holanda

Memorial descritivo dos arquitetos

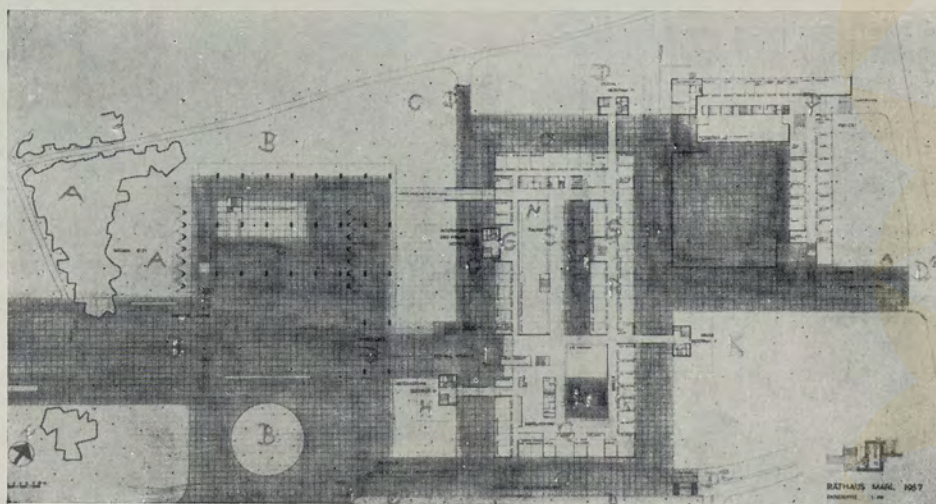
Tentamos projetar um centro com Paço Municipal, que forma plástica e organicamente um ponto central na "Cidade Verde" da nova cidade de Marl, na Alemanha. O trânsito dos automóveis, bicicletas e pedestres, cruza-se neste ponto central. A cidade verde e a praça feita de pedra, encontram-se sob o hall do executivo. Lá, acha-se uma construção de cimento armado onde foram reunidas as salas para as assembleias. Ao redor do hall, estão os escritórios dos supremos órgãos, que finalizam num grande salão do Paço, projetado acima do portão principal do edifício central. Evitamos o aglomerado de escritórios, dando a cada uma das repartições um edifício próprio: As chamadas "torres de repartições". Ao pé destas,

encontra-se o edifício central e embaixo deste último foi construído o arquivo central. Ao redor do edifício central, o terreno foi abaixado, para dar lugar ao estacionamento para 120 carros. Os automóveis não dominam a situação porque seu estacionamento se encontra abaixo do nível. O edifício central possui dois pátios internos arborizados e cada repartição tem sua torre. O porteiro não mais indica o número da sala e sim o número da torre. As salas dos supremos órgãos estão ligadas com as torres e o edifício central, mediante uma grande ponte. Os funcionários, chegando de bicicleta ou de automóvel, podem entrar em sua própria torre diretamente do portão. A construção da torre foi desenvolvida de maneira a existir um único pilar de apoio central, tendo em cima uma cabeça de cogumelo.

Colunas sustentam os assoalhos por fora, enquanto que esses se apoiam dentro de um pilar. Caso necessário, poder-se-á alongar esse pilar para cima e colocar outra cabeça de cogumelo na altura desejada e pendurar nessa os assoalhos. Se a silhueta do centro do Paço Municipal de Marl foi modificada, porque não modificar também sua organização? No momento, a torre mais alta é a número 5, talvez daqui a uns 20 anos a torre 2 ou 4 será mais alta. A diretoria da polícia é o ponto dominante do centro e tem sua própria praça. A cantina foi projetada perto do grande pátio arborizado. Suas paredes foram construídas de tal maneira a ter cada lugar sua própria fonte de luz. Foram planejadas para as fachadas do edifício central e onde não foi usado o vidro, placas de granito.

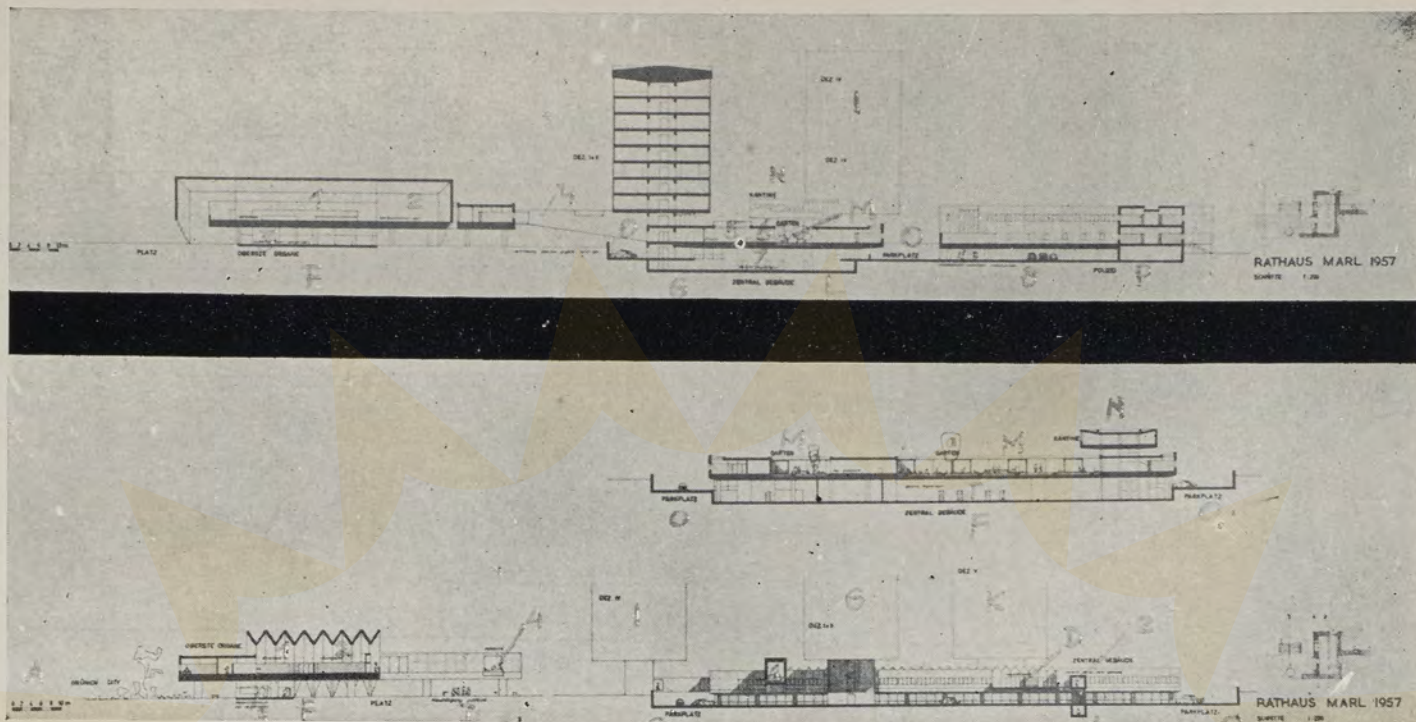


Planta de situação.



Planta do conjunto.

- | | |
|--|--|
| A Cidade Verde | K Repartição para serviço de construção |
| B Praça do Paço Municipal | L Edifício central |
| C Estação de ônibus | M Pátio arborizado |
| D Entrada principal para o público | N Cantina |
| D1 Entrada de veículos motorizados e bicicletas | O Estacionamento de nível inferior |
| D2 Entrada de bicicletas | P Diretoria da polícia |
| E Entrada especial | Q Repartição: população, escritórios no edifício central |
| F Supremos órgãos | R Repartição para construções, escritórios no edifício central |
| G Repartições de organização interna e de finanças | S Repartição de finanças e escritórios no edifício central |
| H Repartição para serviços da população | T Arquivo central |
| I Repartição para serviço social | |



CORTE AA

- 1 Salão para recepções
- 2 Salão de representação
- 3 Sala para exposições e relações públicas
- 4 Corredor de comunicação entre o edifício do executivo e o edifício central
- 5 Departamento bancário
- 6 Salas dos guichês
- 7 Arquivo geral
- 8 Estacionamento e lavatórios

CORTE BB

- 1 Salão de recepções
- 2 Salão para conferências
- 3 Sala de exposições e relações públicas
- 4 Sala dos conselheiros

CORTE CC

- 1 Corredor de comunicação entre o edifício dos órgãos supremos e o edifício principal
- 2 Corredor de comunicação da repartição dos serviços da população ao edifício central

CORTE DD

- 1 Sala dos guichês
- A Cidade Verde

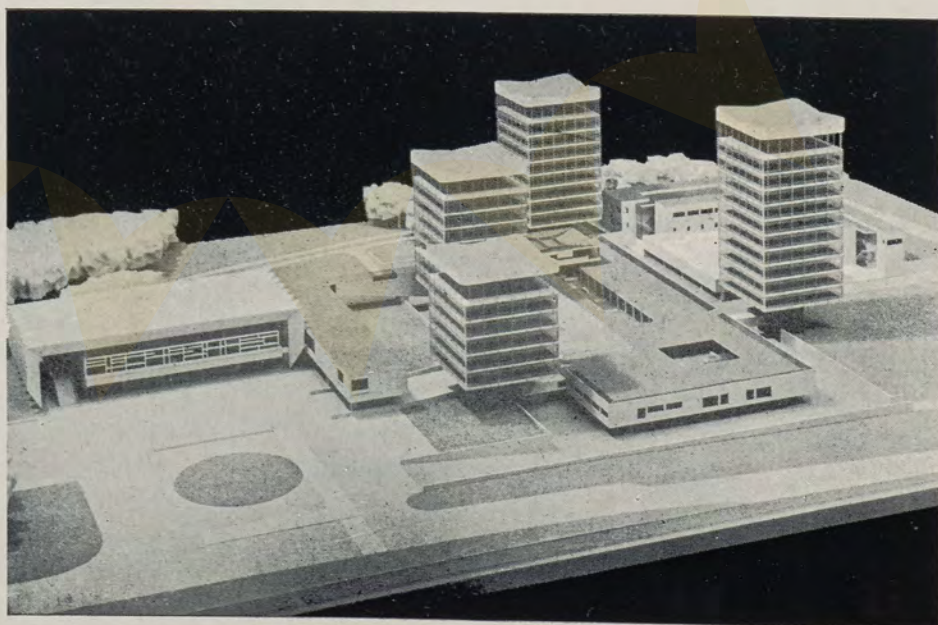
- B Praça do Paço Municipal
- C Estação de ônibus
- D Entrada principal do público
- D1 Entrada de veículos motorizados e de bicicletas
- D2 Entrada de bicicletas
- E Entrada especial
- F Órgãos supremos
- G Repartição para organização interna e finanças
- H Repartição de serviços da população
- I Repartição de serviço social
- K Repartição de serviço de construção
- L Edifício central
- M Pátio arborizado
- N Cantina
- O Estacionamento em nível inferior
- P Diretoria de Polícia
- T Arquivo geral

Vista da maquete tirada do lado Sul. À esquerda a cidade verde e o edifício dos escritórios da executivo. À direita, no fun-

do, a Diretoria de Polícia. No centro, as quatro torres das diversas repartições, o edifício central com dois pátios e a cantina.



Modelo de parte do telhado, em sanfona, do Paço Municipal de Marl, Alemanha.





A fachada do edifício, vista do lado sudoeste.

Edifício de apartamentos em Berlim, Alemanha / arqs. Van den Broeck e Bakema; colaboração de J. M. Stokla; Rotterdão, Holanda

A distribuição espacial do edifício apresentada no projeto, foi seguida como princípio na própria construção; somente nas plantas foram feitas pequenas modificações em certos detalhes. Todavia é interessante comparar o projeto e a execução, e observar quanto mais desenvolvidos foram alguns detalhes.

Cada apartamento e sobretudo os de mais quartos, foi projetado de tal maneira a dar ao morador a impressão de não se encontrar numa enorme prisão coletiva e sim ter sua vida de maneira mais independente possível. Por outro lado, os aposentos comuns a todos os habitantes, como corredores, escadas e balcões no lado sul, foram projetados afim de criar um sentido de comunidade: os habitantes não devem encontrar-se somente nos corredores e elevadores, mas também num grande salão e num balcão coletivo. Esse sentido de união e separação não decorre somente da posição das plantas, porém também do caráter da projeção do cubo de toda a construção. Os apartamentos de mais quartos foram dispostos de tal maneira, a ter cada um, os quartos nos lados leste e oeste.

O corredor e o sistema de escadaria permitiu que apartamentos de tamanhos variados fossem dispostos de maneiras diversas. Sendo que os elevadores se encontram somente em cada 2 ou 3 andares, a circulação vertical decorre sem dificuldades, e os custos de conservação dos elevadores, são muito reduzidos. Mas não somente o sistema de elevadores como também o de toda a circulação é muito racional: para 72 apartamentos são necessários somente elevadores em 6 andares, e um andar comum a todos. As portas dos apartamentos se abrem só para o andar onde se encontra a parada do elevador; atrás de cada porta encontra-se uma escada com 7 degraus que leva tanto para os apartamentos de cima como os de baixo.

Nos apartamentos de mais quartos, a sala de estar e a cozinha encontram-se no mesmo andar e neste, há uma escada de 7 degraus que leva aos dormitórios. No nível dos dormitórios encontram-se o banheiro e os sanitários.

A escadaria interna, tão pouco prática para os serviços da dona de casa, consolida

a idéia da associação de "residência para uma família". O efeito da escadaria cria certamente esta impressão de maneira mais forte, do que a possibilidade de iluminar as residências de duas fachadas opostas, onde o sol pode correr o dia todo, com excessão de duas horas.

O edifício possui 43 apartamentos de 3 quartos, 5 de 4 quartos, 1 de 2 quartos e 24 de 1 quarto só. O apartamento de 2 quartos do zelador encontra-se em cima da entrada.

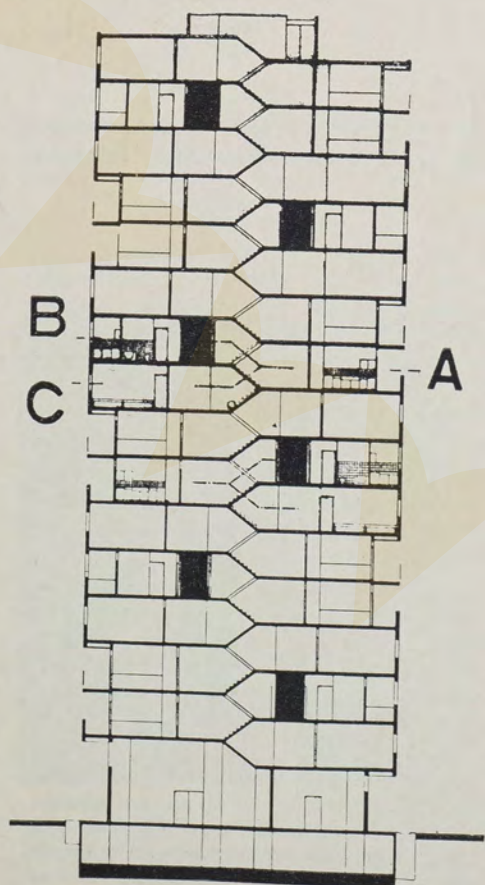
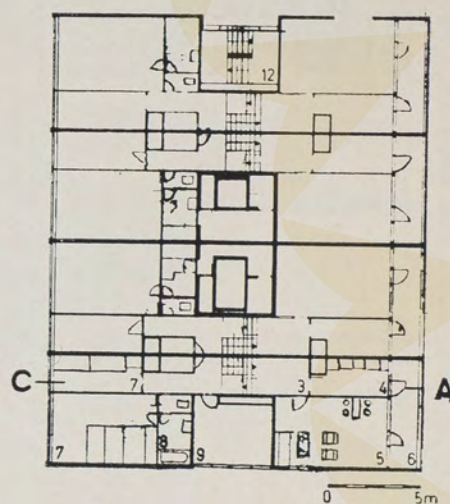
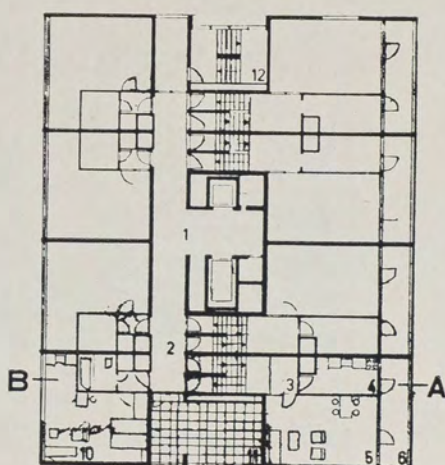
A superfície do apartamento de 3 quartos é de 92 m² e a de um quarto 36 m². Cada apartamento de mais quartos tem um balcão de 1,5 m x 6 m. No fundo do salão comum existe um balcão comum de 4 x 6 m. As medidas na planta são de 20 x 24 m, com uma altura de 50 m.

As paredes de sustentação e os pilares tem um espaço entre si de 4 m. As paredes externas foram recobertas de placas de cimento armado pré-fabricado. Os canais para as instalações de canalização e ventilação encontram-se de ambos os lados da escadaria.



Planta de situação.

Duas plantas do apartamento tipo.



Corte da fachada.

MEMORIAL DESCRITIVO

Objetivo: uma solução interessante a ser desenvolvida para prédios de apartamentos.

Solução: 73 apartamentos diferenciados entre si mediante os seguintes tipos:

a — 48 apartamentos de 3 quartos.
Superfície de 92 m².

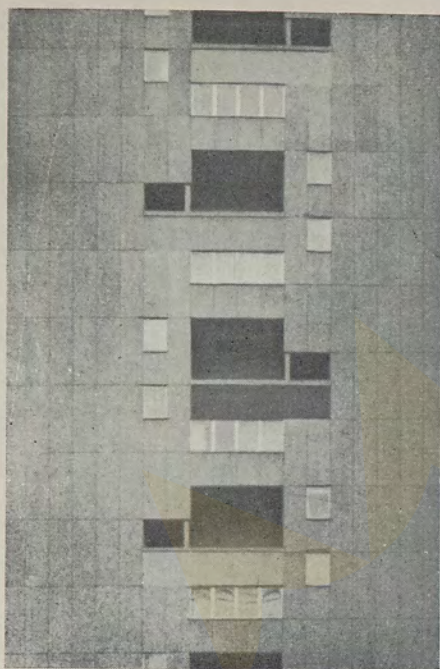
Cada apartamento tem vista para leste e para oeste, devido a isso ventilação em diagonal. Os apartamentos que dão para

o sul tem janelas grandes, dirigidas para o sul.

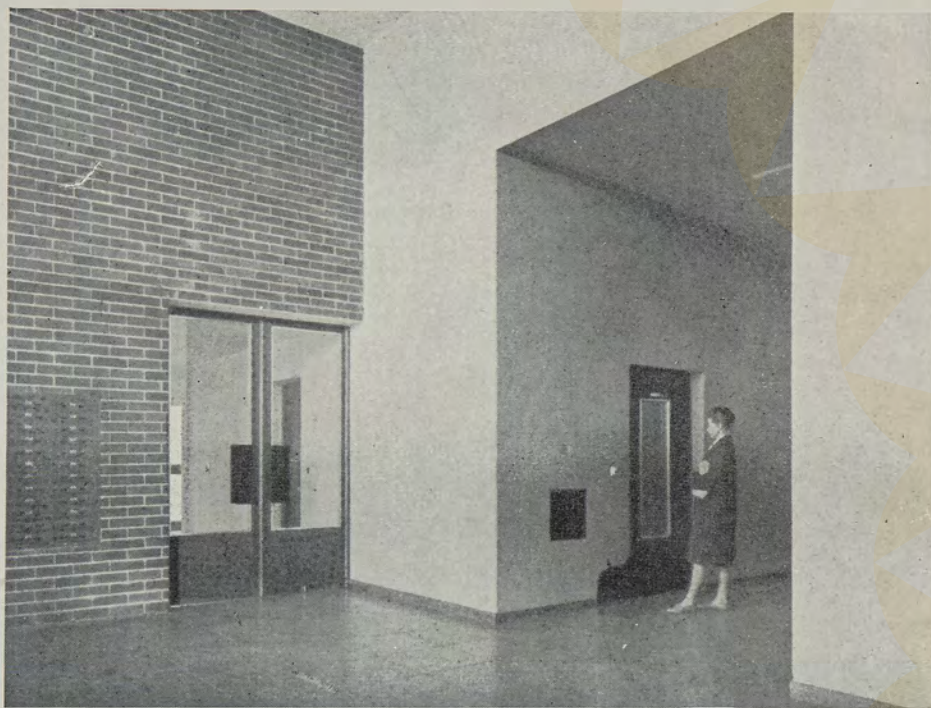
No norte encontra-se a escadaria; para os apartamentos, existem aqui pequenas janelas.

Cada apartamento tem um balcão, na largura inteira da sala de estar. Uma circulação perfeita é possível entre cozinha e sala de estar, Sanitários e banheiros estão em comunicação com os dormitórios. Muitos armários.

Características especiais diferenciam dormitórios e salas de estar.



Balções da fachada sul, acessíveis a todos os moradores.



Detalhe do saguão com elevador. À esquerda, as caixas de correspondência.

b — 24 apartamentos de um quarto (tamanho ca. 36 m²) com kitchinette no lado de fora.

c — 1 apartamento de 2 quartos do zelador no andar térreo e no mezzanino.

Total: 73 apartamentos.

Sistema de circulação: central com 2 elevadores. Somente 6 paradas dos elevadores são necessários para 72 apartamentos num prédio de 15 andares residenciais. Os elevadores dão para 6 corredores, que possuem fonte de luz natural do fundo. No sul existe um terraço; no norte uma escadaria. Os 6 corredores levam às por-

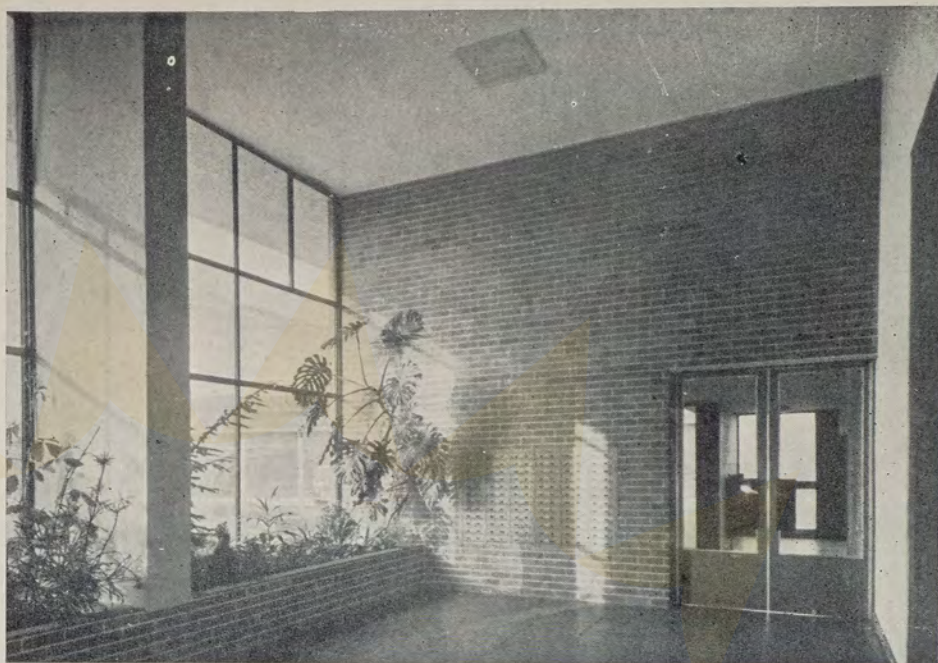
tas dos apartamentos; depois, 7 degraus levam para cima ou para baixo, para as salas de estar e cosinha. Os dormitórios são unidos à sala de estar e cosinha através de 7 degraus.

Aposentos comuns: Carros de criança e bicicletas no andar térreo; despensa geral no porão, lavanderia geral no sótão em ligação com terraço (play-ground). No sul 6 terraços.

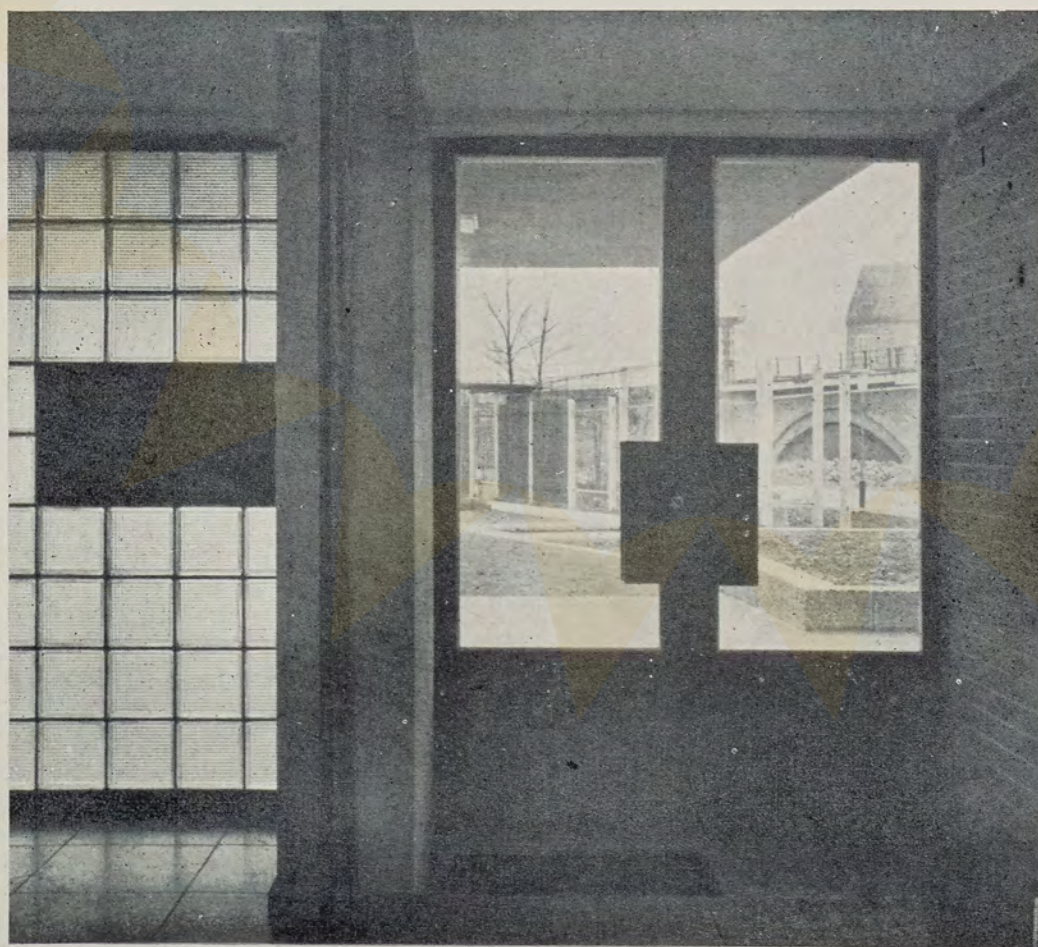
Construção: colunas de concreto armado com espaços de 4 m entre si. Paredes externas recobertas de placas de cimento armado pré-fabricadas. Ventilação e insta-

lações de canalização ao redor do elemento de circulação central, e entre os armários. As salas de estar e a parte envidraçada das cosinhas são de caráter aberto e afastadas das fachadas (loggias). Os dormitórios são de caráter fechado.

Efeito plástico: O edifício tem planta quadrada de 20 x 24 m e tem efeito vívido, devido ao fato de se encontrarem dois andares residenciais alternados, com loggias, e 2 andares com janelas horizontais. O lado norte é formado plásticamente através de uma escadaria recuada sendo que o lado sul recebe seu efeito através dos terraços (play-grounds).



Entrada principal. Vista da entrada superior em direção do hall de baixo. No fundo, escondida, a saída para a escadaria de emergência. Os ladrilhos e tijolos são azuis e as paredes cinza.



A entrada principal vista do interior do hall.



Museu Folkwang, Essen, Alemanha / arq. Horst Loy; Revista Intern. de Luminotécnica, n.º 4, 1961.

A cidade de Essen tem perfeito direito de orgulhar-se com seu novo Museu Folkwang de Arte Moderna. O antigo edifício foi totalmente destruído durante a Segunda Guerra Mundial. O projeto da reconstrução apresentava a oportunidade de aplicar os conceitos mais modernos referentes ao desenho de museus. O novo Museu Folkwang, que tem uma situação muito favorável perto do centro urbanístico de Essen, foi inaugurado no verão de 1960. Kreutzberger, o diretor de Obras Públicas, fez os projetos preliminares em colaboração com o arquiteto municipal Hösterey; o desenho definitivo é obra do autor do presente artigo. O princípio que deter-

minou os projetos, foi o de subordinação da obra criativa individual e da liberdade artística às demandas funcionais de um museu destinado à apresentação de obras de arte moderna. Isto é, o objetivo principal foi o de construir uma galeria onde a arte moderna pudesse apresentar-se nas condições mais favoráveis. Os projetos finais foram traçados em estreita colaboração entre o diretor do Museu, Dr. Köhn, e o arquiteto. Ambos tinham o propósito de buscar soluções audazes e expressivas aos problemas da idealização de museus. A partir do exterior, o museu parece uma estrutura de um andar com uma disposição horizontal e simples das fachadas,

que estão revestidas de lava basáltica, com parapeitos de pedra calcária em linhas interrompidas.

O visitante entra no museu por um grande hall de cristal situado entre a galeria de arte, de um andar, e a ala de três andares que compreendem os escritórios administrativos, a biblioteca e o auditório Folkwang. Esta parte mais alta do edifício se estende até a rua de aproximação principal, constituindo com sua fachada de basalto negro, um foco dominante no conjunto urbanístico do ambiente.

Uma vez no museu, o visitante fica surpreendido de encontrar dois pátios que oferecem uma agradável reclusão no bu-



Sala de exposição com iluminação de luminários encravados no teto com gelosias de laminais metálicas. Cada luminário leva duas lâmpadas fluorescentes tubulares.



Saguão entre os pátios iluminados, de 10 x 17 metros, com de

Parte de uma galeria iluminada por um grande teto luminoso de vidro Thermolux, que permite a entrada tanto da luz natural como da artificial.



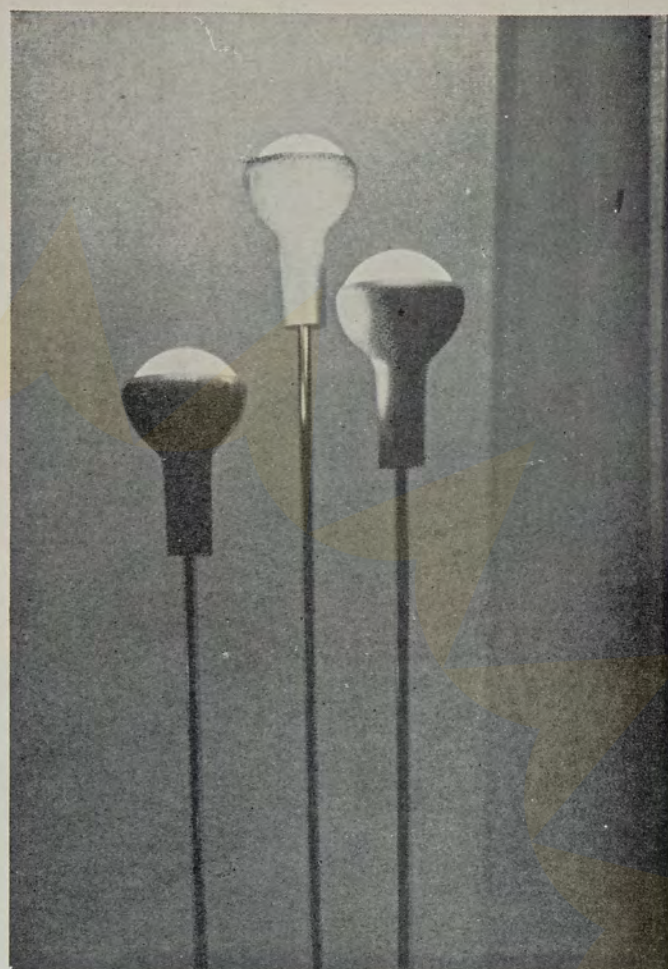
Iluminação do teto da entrada.



coração de mobiles de Calder.

licio da vida cotidiana e que convertem o museu num oásis de caráter contemplativo. O jardim encerra uma vegetação densa e, com suas esculturas de Lehmbruck e Kolbe, forma contraste com o Pátio da Música, com seus ladrilhos claros e sua fileira de esculturas de artistas vivos. Os dois pátios estão conectados e separados por sua vez com um saguão de paredes de cristal, onde os visitantes podem descansar ao cabo de sua ronda pelas galerias de exposição.

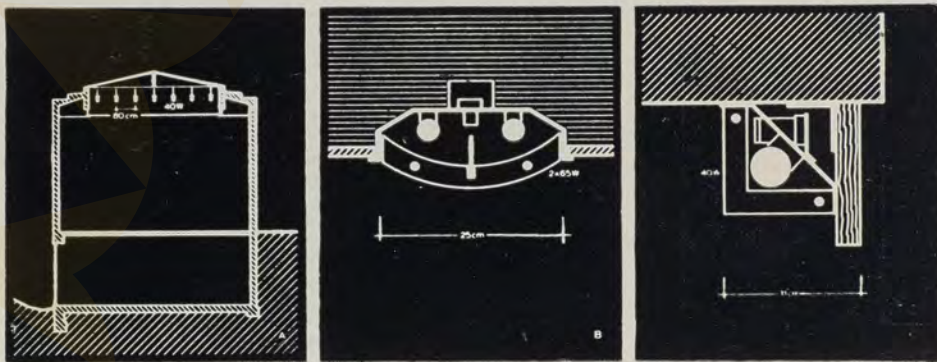
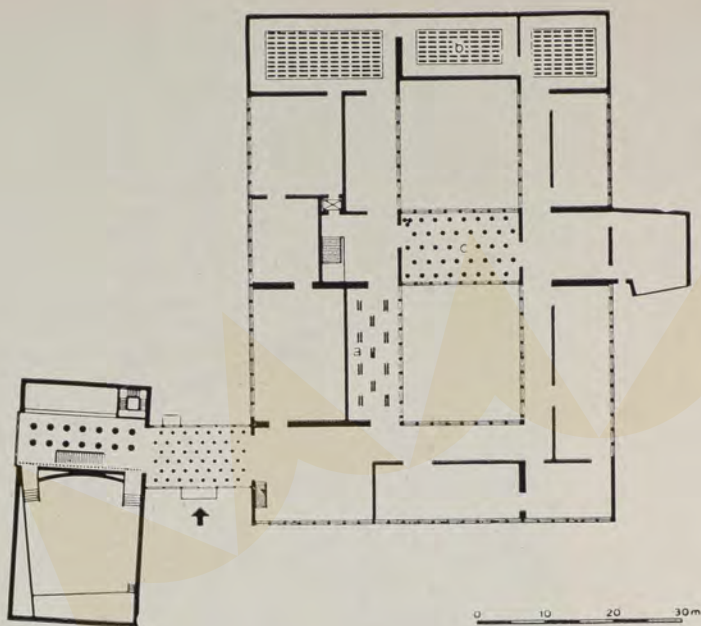
Em torno dos pátios existem corredores com paredes de cristal e com grandes aberturas através das quais pode-se passar às salas "exteriores" do museu. Ao lado sul, perto da entrada, existem três galerias altas e muito compridas para expo-



Parte superior do suporte das lâmpadas incandescentes especiais de refletor.

Sala de exposição no sótão do museu.





Planta do Museu Folkwang (50 x 70 e 15 x 40 ms.). A disposição dos focos luminosos está indicada na galeria (a), a galeria (b). O detalhe A representa um corte transversal da galeria (b). O detalhe B representa um luminário encravado para duas lâmpadas tubulares de 65 W do tipo empregado na galeria (a), tanto que o detalhe C apresenta um luminário para a iluminação mural do tipo empregado no sótão.

sições especiais; dispõem de ampla luz natural que penetra pelas paredes laterais encristaladas. Na maior parte do resto das salas, encerra-se a valiosa coleção do Museu Folkwang, chegando a luz natural através de janelas de três metros de altura sobre os parapeitos de dois muros. A iluminação natural, produzida desta maneira, e que pode ser regulada através de persianas, encantou muito aos visitantes.

A disposição das três galerias com iluminação zenital artificial é muito diferente. É nestas onde se expõem as pinturas da Escola Romântica do Museu. Estes quadros não levam vantagem com uma luz natural muito intensa; seus matizes delicados podem ser vistos melhor à luz zenital amortecada.

O diretor do museu tinha desejo de consagrar uma galeria especial às obras principais dos impressionistas franceses, e particularmente a incomparável "Lise" de Renoir; este desejo foi realizado através da "Galeria Lise" a qual dispõe de uma iluminação lateral favorável à "Senhora do guarda-sol".

Em conjunto, os problemas de disposição e colocação foram solucionados em estreita colaboração entre os peritos do museu e o arquiteto. E, desta maneira, mesmo

depois de grandes discussões, foi criada a sala com fonte circular de mármore, obra do artista belga, Minne; a sala para água-fortes e desenhos no sótão, com iluminação artificial; a ala que contém os escritórios administrativos, a biblioteca; a sala de conferências e o grande auditório Folkwang, para mais de 400 pessoas. No auditório se organizam conferências a intervalos regulares, com o propósito de introduzir o visitante no mundo da arte moderna. O auditório Folkwang, com seu solo em pendente, tem o desenho arquitetônico áustero de um espaço encerrado.

Todas as paredes são revestidas de freixo claro. Em lugar do palco convencional com um proscênio e uma tela, foi projetado um palco que constitui parte integrante da sala e cuja profundidade pode adaptar-se a qualquer forma de apresentação, seja teatro, ballet ou filme. Assim, o auditório Folkwang, pode contribuir a parte de sua função de sala de conferências, a um melhor entendimento das artes contemporâneas, com representações de música e dança moderna.

Nas salas de exposição é mantida uma temperatura conveniente por meio de um sistema de calefação do solo. Ademais, durante todo o inverno, o museu dispõe de um sistema de circulação de ar quente

te que permite uma regulação exata do grau de humidade. Um sistema de alarme elétrico no solo guarda todas as portas e janelas, como também impede que nenhuma obra de arte seja tocada por pessoa não autorizada.

Instalação de iluminação. Para que a população trabalhadora tivesse a oportunidade de visitar o museu à noite, era indispensável que se executasse uma boa iluminação uniforme. Encravados nos tetos acústicos suspensos das salas há luminários de gelosias metálicas com lâmpadas fluorescentes tubulares de 65 W.

Para a cor da luz foi escolhido o branco. Mesmo que o rendimento luminoso destas lâmpadas é menor que das lâmpadas normais (68 lm/W e 93 lm/W, respectivamente), foi feita esta concessão à eficácia por reproduzir-se desta maneira as cores o mais natural possível. Com o objetivo de ter uma visão normal dos quadros, das vitrinas e das esculturas, as lâmpadas tubulares estão eficazmente munidas de gelosias por debaixo dos luminários. Unicamente no sótão, a luz é dirigida diretamente na parede, tanto que nas demais galerias, a instalação de iluminação é a mais discreta possível. Em vista dessas considerações, as três galerias com luz zenital têm um sistema de iluminação que produz um efeito parecido à de luz natural. Aqui, as lâmpadas tubulares estão montadas sobre trilhos no teto luminoso de cristal Thermolux.

Forma contraste com a iluminação descrita da entrada do pórtico que conduz ao auditório e o saguão no centro, onde foram aplicadas lâmpadas incandescentes. O hall de entrada tem paredes de cristal de todos os lados. A disposição das lâmpadas de taça com refletores na instalação de iluminação do teto, produz uma impressão alegre ao visitante que se aproxima do museu. Também a série de lâmpadas-refletores ao longo das paredes que dão acesso ao auditório, apresentam um ritmo encantador; a título de complemento da luz que vem dos luminários circulares no centro, foi montada uma iluminação indireta.

O saguão está previsto de lâmpadas com refletor incorporado que se acham encravadas no teto de um modo usual. A iluminação direta assim conseguida, forma um contraste com a iluminação mais difusa na sala de exposição adjacente.

Grandes plantas acentuam, com os móveis, o ambiente mais íntimo deste local.

Um detalhe interessante constitui a aplicação de lâmpadas incandescentes com refletor incorporado sem luminários ópticos adicionais. Num dos recantos da galeria acham-se três lâmpadas incandescentes com refletores e um suporte metálico alto.

O fato que assista sempre um público numeroso às muitas representações noturnas no museu Folkwang, sobretudo aos filmes e música contemporânea, demonstra que um museu moderno pode ser uma parte viva das atividades culturais de uma cidade, e inclusivamente o foco das mesmas.

No desenho deste projeto, os projetistas e o diretor do museu, se esforçaram em expressar em sua obra a mentalidade construtiva de nossa época e em mostrar ao público o caminho a uma melhor compreensão da arte moderna.

II Congresso Nacional de Críticos de Arte

Realizou-se do dia 12 ao dia 15 de dezembro, em São Paulo, o II Congresso Nacional de Críticos de Arte, organizado pela Associação Brasileira de Críticos de Arte.

As reuniões efetuaram-se no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Ibirapuera) sob a presidência de Antônio Bento. Foram convidados de honra ao Congresso: Francisco Matarazzo Sobrinho (presidente da Bienal), Mário Pedrosa (diretor do MAMSP), Aloísio de Paula (diretor do MAMRJ), P. M. Bardi (diretor do MASP), José Roberto Teixeira Leite (diretor do MNBA), Icaro de Castro Melo (presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil).

Com a atenção voltada para a VI Bienal de Arte, estabeleceu-se como tema geral do congresso *A Problemática da Arte Contemporânea*. As sessões, em número de oito, foram presididas por Mário Pedrosa, José Geraldo Vieira, José Roberto Teixeira Leite, Eduardo Rocha Virmond, Antônio Bento, Icaro de Castro Melo, Oswaldo Correia Gonçalves e de novo Mário Pedrosa.

Foram relatores Lourival Gomes Machado, Mário Barata, Flávio de Aquino, Quirino Campofiorito, Attilio Peduto, Sílvio de Vasconcelos e Mário Pedrosa. Foram corelatores Maria Eugênia Franco, Marc Berkowitz, Ferreira Gullar, Pedro Manuel, Vilanova Artigas, Eduardo Corona e Carlos Flexa Ribeiro.

E diversos foram os debatedores das teses. Os temas, por sua vez, foram os seguintes: *A VI Bienal e o Atual Panorama das Artes Plásticas*, relator Lourival Gomes Machado e co-relator Maria Eugênia Franco; *Funções e Fases da Crítica de Arte no Brasil*, relator Mário Barata e co-relator Marc Berkowitz; *As Raízes da Arte Moderna no Brasil*; relator Flávio de Aquino e co-relator Paulo Mendes de Almeida; *Características Internacionais da Arte Moderna e seus possíveis traços nacionais*, relator Quirino Campofiorito e co-relator Ferreira Gullar; *Controvérsia Figurativismo-Abstracionismo*, relator Attilio Peduto e co-relator Pedro Manuel; *A Arquitetura Moderna no Brasil e seus Traços Autóctones*; relator Sílvio de Vasconcelos e co-relator Vilanova Artigas; *A crítica de Arte na Arquitetura Moderna*; relator Mário Pedrosa e co-relator Eduardo Corona; *Debates Livres sobre o Temário*.

TESES APRESENTADAS

Entre as diversas teses apresentadas e debatidas destacaram-se: *Características Internacionais da Arte Moderna e Seus Possíveis Traços Autóctones*, da autoria de Flávio de Aquino e outra sobre o mesmo tema de autoria de Quirino Campofiorito. *Socialidade das Características Internacionais*, da autoria de Antonio San-

tiago Areal. *Figuração — Arte Abstrata*, da autoria de Antônio Bento. *Pressentimento das Formas Novas*, da autoria de Celso Kelly; *Controvérsia Figurativismo — Abstracionismo*, da autoria de Attilio Peduto; *Os Operários da Undécima Hora*, da autoria de Sanson Flexor, *A Natureza, no Sub-solo do Abstracionismo*, da autoria de Celso Kelly, *As Raízes da Arte Moderna no Brasil*, da autoria de Flávio de Aquino; *Implantação da Arte Moderna no Rio*, autoria de Celso Kelly; *A Crítica Perdeu o Bonde*, da autoria de Pedro Manuel. *Funções e Fases da Crítica de Arte no Brasil*, da autoria de Marc Berkowitz. *Funções e Fases da Crítica, o Jornalismo Didático a Serviço da Arte Moderna*, da autoria de Celso Kelly; *A Bienal de São Paulo*, da autoria de Antônio Bento. *Fases e Funções da Crítica de Arte no Brasil*, da autoria de Mário Barata. *A VI Bienal e o Atual Panorama das Artes Plásticas*, da autoria de Waldemar Cordeiro. *Características Internacionais da Arte Moderna e Seus Possíveis Traços Nacionais*, da autoria de Eduardo Rocha Virmond. *A Arquitetura Moderna no Brasil e Seus Traços Autóctones. Uma Contribuição Histórica. O Salão de Arquitetura Tropical*, da autoria de Celso Kelly; *A Crítica de Arte Na Arquitetura Moderna*, da autoria de José Raznik; *A Crítica de Arte na Arquitetura*, da autoria de Pedro Manuel; *A Arquitetura e o Estilo da Vida*, da autoria de Celso Kelly.

HOMENAGENS

Na abertura do II Congresso Nacional de Críticos de Arte, no seu encerramento houve três homenagens póstumas: A Lionello Venturi, a Oswaldo Goeldi e a Lasar Segall, tendo falado respectivamente Antônio Bento, Lourival Gomes Machado, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Quirino Campofiorito e José Geraldo Vieira. Pedimos vênua para transcrever as palavras de Antônio Bento, Ferreira Gullar e José Geraldo Vieira.

HOMENAGEM A LIONELLO VENTURI

Desapareceu com Lionello Venturi o último dos grandes críticos de arte deste século que obedeciam fielmente aos princípios da teoria da *pura visibilidade*, segundo a expressão posta em voga na Itália. O movimento que os immanou decorreu, como já tem sido assinalado, da filosofia de Konrad Fiedler. Iniciou-se essa tendência na última metade do século passado, quando o pensador alemão passou a encarar a arte como simples conhecimento das qualidades visíveis das coisas depois viriam, através de caminhos mais ou menos idênticos, entre outros críticos, Alois Riegl e Wölfflin, além de Berenson, Roger Fry e Focillon, Lionello Venturi era o último grande representante dessa família, cujas idéias se ligam à tradição do



Lionello Venturi

formalismo germânico, que teve em Zimmernmann outro de seus expoentes.

Para os adeptos dessa escola a obra de arte se impõe, antes de tudo, pelas suas qualidades visíveis. Essas qualidades residem na forma, ou antes, na massa, nas linhas e nas cores. Quer isso dizer, que, para princípios legítimos para a formulação de um juízo objetivo a respeito do valor da obra de arte.

Tanto na cátedra universitária como nos livros que escreveu, Lionello Venturi aprofundou essa concepção da crítica. É claro que, no terreno da doutrina, esse formalismo não vem originariamente da Alemanha. Já existia na antiguidade clássica, pois para alguns filósofos gregos a arte identificava-se com a própria forma. Tratando-se particularmente da crítica de arte de Lionello Venturi, é oportuno acentuar-se que na Itália se encontra a mesma tendência, principalmente em plena Renascença, nas idéias de teóricos e artistas como Alberti e Leonardo da Vinci. E também nos princípios seguidos pelos mestres de Florença e Veneza. Se os florentinos davam preminência ao desenho, os venezianos preferiam a cor. Mas, uns e outros estavam de acordo, cada qual do seu lado, em imprimir realce às qualidades visíveis da obra de arte.

Nas suas idéias, Lionello Venturi, embora nutrido-se, em parte, da filosofia alemã, estava intimamente ligado à tradição histórico-filológica, que é uma constante da melhor crítica de arte do seu país. Isso explica a segurança dos seus juízos de valor, que não têm nunca a secura essencialmente técnica do formalismo de um Wölfflin. São sempre animados por um cáldo sôpro de vida, provém da vivência milenar, da apaixonada contemplação artística do seu povo. Por esse motivo, alguns dos seus livros, entre os quais a "História da Crítica de Arte", permanecem, pelo mérito estético ou didático, como obras representativas da nossa época.

Guardo ainda pessoalmente da sua presença assídua nos congressos da AICA, a recordação da sabedoria e da simplicidade

com que ele intervinha nos debates ou respondia, em conversa com os colegas, às questões que lhe foram formuladas.

Durante a assembléia que se realizou em 1949, na capital francesa, fazia parte do programa organizado a visita à abertura de uma exposição de Picasso. Reunia a mostra cerca de cinquenta trabalhos, dos quais apenas alguns de boa qualidade. A maioria era de quadros sem importância, havendo mesmo uma figura de mulher em vermelho, que parecia uma odalisca de Matisse. Alguns críticos não esconderam a sua decepção, em face do desnível de qualidade verificado na exibição. Um deles falou do caso a Lionello Venturi. O mestre ponderou que o fato era comum na imensa maioria das exposições. E apontando imediatamente, com seguro golpe de vista, uma das melhores telas apresentadas, acrescentou:

— Para mim, basta um quadro como este para justificar toda uma exposição. Mesmo um grande artista como Picasso, que produziu uma obra enorme, ficará na história com um número limitado de trabalhos; nada além de oito ou dez. O resto poderá perfeitamente desaparecer, que não faz a menor falta.

Disse isso num tom de camaradagem rissonha, dando aos que o cercavam, em poucas palavras, uma lição em que se refletia toda a autoridade e a segurança dos seus múltiplos conhecimentos da história da arte.

Confesso, de minha parte, que foi uma observação sua que me levou a pôr de lado certo preconceito que mantive de início contra algumas das limitações da arte abstrata.

Falava-se, em 1948, ainda em Paris, da pobreza de alguns quadros não figurativos, quando um colega advertiu que não era possível, por exemplo, restringir-se a pintura, como faziam alguns abstratos, a uma simples relação entre duas cores.

Sorriu Venturi como de costume e juntou com perfeita simplicidade:

— Pois a mim basta, um quadro, que exista, apenas uma tonalidade posta ao lado de outra. Do ponto de vista estético, já está justificada, com uma simples relação cromática bem estabelecida, a existência da obra de arte. Todos os que se acercavam do mestre aprendiam sempre com ela alguma coisa.

Para mim, Lionello Venturi foi um modelo perfeito para a crítica de arte deste século. Mostrando-se, acima de tudo, um visual extremamente sensível, pela finura da percepção, às inovações trazidas pelo gênio criador da nossa época, desde o impressionismo até as tendências mais recentes da abstração informal, ao mesmo tempo que não perdeu de vista, nos seus julgamentos, dentro da melhor tradição do humanismo italiano, a experiência lentamente acumulada pela história.

HOMENAGEM A OSWALDO GOELDI

O fato de ter sido eu, talvez o mais jovem dentre os congressistas aqui presentes, o escolhido para falar, em nome de todos, sobre o gravador Oswaldo Goeldi, demonstra que sua obra se fechou com o período de atividade de sua geração. Não o indaguei a ninguém, mas estou certo de que a viabilidade dessa escolha decorreu, naturalmente, do fato de ter mais de uma vez me ocupado da obra de Goeldi, do in-



Oswaldo Goeldi

teresse e da admiração que sempre demonstrei por ela. E não vai nisso qualquer mérito pessoal meu, uma vez que o nome de Oswaldo Goeldi é, desde muitos anos respeitado pela unanimidade da crítica brasileira. No que se refere à minha geração — na medida em que possa aqui falar por ela — tinha-o em alta conta e, se admirava nele o gravador magistral, não respeitava menos o homem, puro nos seus atos e inflexível em sua vocação.

Pode parecer estranho que um homem como eu, comprometido com a experiência de vanguarda, se mostre tão interessado pela obra e pela personalidade de um artista que, aparentemente, pertence a uma etapa filosoficamente superada da arte contemporânea. Goeldi é o romântico, o gravador das paisagens soturnas e dos becos solitários, impressionado com peixes mortos, urubús, bêbados e cães. Enfim, o explorador de um mundo sentimental que a realidade fria e objetiva de nossa época já não considera digna de atenção. Ele próprio viu, no início, com certa desconfiança, esse interesse inesperado — desconfiança que não impediu, mas que antes confirmava, a alegria de se ver admirado pelos jovens. E mais: jovens que se voltaram para um tipo de experiência estética tão distante da sua, tão contrária à sua, e que ele temia trazer em seu bôjo a destruição da arte de expressão individual. E talvez o trouxesse. Mas, se de modo diverso, não mais do que a própria obra de Goeldi o trazia. E era talvez nisso que residia a nossa afinidade.

Goeldi era o artista em estado puro. O que, em nossa época significa — o marginal. Dedicado a exprimir, com paixão, a sua verdade interior, tal como a concebia e tal como lhe ensinaram a formulá-la os mestres Expressionistas, não recuava um palmo dessa decisão e, pelo contrário, de tudo abdicava a fim de se manter fiel ao seu trabalho. Daí a qualidade, a autenticidade de sua obra: daí também o marginalismo do artista Oswaldo Goeldi, a sua condição de "maldito". Mas não nos cansamos de estranhar que o preço da autenticidade seja o marginalismo e a miséria.

Goeldi não é um caso isolado, muito embora se procure anunciar a idade de ouro, senão para a arte, ao menos para os artistas. (E não é estranho que o comércio de arte ganhe tamanha intensidade precisamente quando a arte em voga parece escapar a qualquer apreciação crítica objetiva?). Goeldi se alinha numa tradição de "malditos" que, se se inicia com Rembrandt, no século XVII, estende-se por Goya, Van Gogh, Gauguin, entra pelo século XX, até Wols e Pollock. A história da arte moderna é, honestamente, uma história de marginais.

E a história de uma sociedade que ainda não encontrou o meio legítimo de integrar na sua estrutura o trabalho do artista, de tal modo que ele possa, utilizando os meios atuais de produção, realizar a sua vocação de criador de formas ao mesmo tempo que contribuindo, com isso, para a vida da sociedade. E' a burguesia que, ao nascer, destrói a unidade de trabalho das lojas-maçoes, e faz surgir o artista-nobre que pinta retratos e alegorias para adornar as residências faustosas. Mas quando esse mesmo artista, levado por uma visão nova do mundo, começa a deformar a realidade ideal que a pintura consagra, ele é pôsto de lado para morrer na miséria e no anonimato. Mas a história é uma grande professora de alquimia e termina por transformar em ouro aqueles pedaços de panos cobertos de borrões de tinta. Os burgueses, os ricos os compram, então, e, por associação, passam a comprar tudo o que a isso se assemelha. Agora todos se querem antecipar à História, de modo que os malditos já não têm tempo de serem malditos e as obras de arte, ao nascer, são avaliadas a um preço que o futuro parece condenar a sustentar...

O problema fundamental é escamoteado. E o Goeldi o percebia muito bem quando reagia à comercialização de seu trabalho e ao ensino indiscriminado de "técnicas de gravar", que, como ele dizia, terminaria por transformar a gravura no "hobby" de senhoras desocupadas. De fato, Goeldi não acreditava em nenhum tipo de ensino de arte, e achava mesmo que ensinamento da técnica já levava consigo uma deformação de personalidade do aprendiz. Era uma atitude radical, mas que refletia no fundo uma grave compreensão do problema da arte em nossa época. Para Goeldi, gravar não podia ser uma distração para as horas de ócio, mas o ato de afirmação existencial. O fundamento do trabalho artístico não estava senão na sua própria autenticidade, ou seja, na possibilidade de através dele se exteriorizar, incontaminada, a imagem interior. Noutras palavras, é o trabalho que se apoia em si mesmo, que fala de si mesmo, de sua solidão. A arte aqui exige que um homem se entregue totalmente a ela, incessantemente, tanto mais que não é dado nem a ele nem a ninguém comprovar, senão por essa entrega, a legitimidade do que aí se expressa. Uma tal atitude leva ao desespero ou ao silêncio. Mas afirma, às avessas, a necessidade do homem de se comunicar. Como afirma, também, a crise profunda de uma sociedade dentro da qual os homens que não abrem mão de sua vocação legítima estão condenados ao marginalismo. Rendo homenagem ao grande artista que foi Oswaldo Goeldi e denuncio a sociedade que o martirizou.



Lasar Segall

HOMENAGEM A LASAR SEGALL

José Geraldo Vieira

Rendemos aqui preito comovido a Lasar Segall, por sua vida e por sua obra. Pois ele sempre se manteve coerente com uma ética perene ao sentir, testemunhar e transpor para a chave artística a cosmogonia humana que em sua visão teve cenários russos, ocidentais e brasileiros. Percorreu com diretriz segura os caminhos artesanais e dialéticos como desenhista, gravador, pintor e escultor.

Primeiro dedicou seus melhores dons aos períodos de vida na Rússia e na Alemanha, expressando-os ora na pauta cubista ora na pauta expressionista e cujo remate foi sua exposição no Museu Folkwang, em 1920. E depois dedicou sua experiência gráfica e plástica à vida tropical brasileira, do Rio e de São Paulo, já numa tendência direta e ecológica tanto quanto humana e social, demonstrada em trabalhos desde sua exposição na Galeria Neue Kunst de Dresde até a mostra na IV Bienal logo após sua participação na coletiva brasileira de Buenos Aires.

Os desenhos e gravuras *Criança com rabino*, *Jovem talmudista*, *Cabeça de homem dormindo*, *Crianças abandonadas*, *Figuras de Aldeia russa*, *Menino sentado e Vilna e Eu*, se comparados com os óleos *Figura*, *Viúva e filho* — do período acadêmico — ou mesmo com as telas *Cabeça de russo* e *Interior de trem*, — quadros então mais evoluídos — indicam que naquela época Segall tendia para os desdobramentos dum novo realismo linear e desmembrado, o do cubismo. Por certo o quadro onde esse cubismo se revela em estado artesanal típico e categórico é *Aldeia russa*, de 1912. Tal elaboração formal acentua-se na tela *Duas amigas*. Já em 1917, depois portanto da primeira estada no Brasil, a constante de Segall ainda era, quanto à composição e à fatura, o processo cubista. A tela *No ateliê* é conclusiva desta assecção. Também no álbum *Recordações de Vilna*, o traçado oblíquo e a desintegra-

ção dicotomizada do conteúdo ainda se prendem àquela maneira, muito embora o artista já fôsse um expressionista quanto à temática social, ao assunto criticado, ao modo de vincar a condição das criaturas.

E' em 1917, sem dúvida, que ele funde o processo cubista com a dialética expressionista. Exemplo típico disso é a tela *A morte*. Daí por diante, até o quadro *A gestante*, sua maneira ainda é cubista por algum tempo, porém já detalhada, menos sintética, conforme o desenvolvimento plástico de *Os eternos caminhantes* e *Crianças abandonadas*. Segall vai abandonando o cubismo para criar uma espécie de cartografia de efeito escultórico. Em *A gestante* e *Família enferma*, ele distende os planos, a perspectiva, as distâncias, a atmosfera episódica, e distribui os grupos narrativos, deixando aquela fusão de sínteses que ainda repontará nas telas *Duas Irmãs* e *Viúva*, já em 1919. O cubismo persistirá apenas como reminiscência volumétrica esbatida em algumas águas fortes e aquarelas e nuns poucos desenhos, bem como em suas esculturas.

E' a partir do período de temática hebraica, de motivação racial, litúrgica e familiar, que o artista enveredará deveras para o expressionismo total. Antes, repetimos, já estava na pauta expressionista como assunto e comentário, mas o arcabouço, o continente, eram ainda cubistas. E' de estranhar que na sua exposição no Brasil em fevereiro de 1913, apesar de sua maneira cubista predominante, tal certame (histórico em seu valor cronológico e didático de abertura da era modernista entre nós) fôsse considerado apenas de trabalhos expressionistas. Ora, é óbvio que nos períodos russo e alemão, Segall como desenhista, gravador e pintor, evoluído do academismo para o cubismo. Seu trabalho mais antigo no gênero é *Interior de trem*, de 1911. Por que seria que nenhum dos críticos absorvidos em carimbão desde o início como expressionista, deu atenção ao período cubista? Foi, decerto, porque os cubistas ortodoxos, em suas pesquisas de síntese e desdobramentos planos não criavam episódios, organizavam apenas uma série de coisas (rabecas, violões, jornais, cachimbos, garrafas, botões, colagens, etc.) em cima duma mesa e diante duma janela e, quer fôssem Braque, Picasso ou Gris, iam aos últimos efeitos estáticos e dinâmicos do cubismo teórico. Ao passo que Segall foi o primeiro a distribuir a técnica cubista em lances da vida, da paisagem, do enredo, etc. E' isso que já depois, no começo do seu expressionismo, o diferencia de Grosz, Corinth, Dix e Nolde. O dadaísmo e a amizade com Schwitters valeram-lhe muito para essa fórmula sagaz de assimilar o cubismo ao expressionismo. Eis por que motivo o seu expressionismo não teria as características temperamentais de Kokoschka, e sim organização individual disciplinada. Foi depois de Segall que Picasso em 1912, Braque em 1913, Gris em 1914 e Léger nesse mesmo ano compuseram episódios, paisagens, retratos, servindo-se da técnica cubista antes apenas teórica e experimental em seus epígonos.

Lasar Segall, conquanto russo, não se influenciou pelo raionismo do seu compatriota Larionov, e foi positivamente de

regresso à sua primeira viagem ao Brasil que ele, ao optar por um figurativismo expressivo, oscilou um pouco entre os processos formais de que jovens russos como Gontcharova tinham conhecimento por conhecerem as coleções de Morosov e Stchukine. Seu expressionismo diferenciase da maneira de Corinth e Franz Marc e aproxima-se da *Nova Objetividade*. Sendo eslavo, era natural que sua entrada no expressionismo tivesse mais como veículo o fato social humano e coletivo, do qual, como Soutine, jamais se afastaria. O gráfico expressionista está patente nêle na dexteridade do retrato de P.F. Schmidt e principalmente na série para o livro de Charles Louis Philippe, *Bubu de Montparnasse*. Está ainda patente nas pontas secas do álbum *O mangue*, para depois perder seu nervosismo estrábico e dióptrico e alcançar uma serenidade incisiva e quase polifônica na série *Emigrantes*. O artista ortodoxamente expressionista está evidente em *Dois Séres*, *Dois velhos*, *Murineiro sentado* e *Sofá vermelho*. Desenhista e pintor expressionista fundem-se em *Sobreviventes* e *Figuras com reposteiro*. Depois disso, definitivamente radicado no Brasil, Segall passa a ter dois temários: o brasileiro e o universal. No mais das vezes funde os dois numa ecumenicidade patética e lírica.

São ainda de teor expressionista universal os óleos do *Éxodo*, *Navio de Emigrantes* e *Guerra*, obras de intensa valia registrando uma época pré-apocalíptica. E são de fatura individualíssima, ora dum lirismo bucólico, ora duma expressividade panteística, como ecologia sublimada e plástica, as telas de classe bem brasileira tais como *A casinha branca*, *Recanto de ateliê*, *Primavera*, *A jovem de cabelos compridos*, *Retrato de Lucy*. Ai, já nada há que ver com o cubismo nem com o expressionismo: muito menos com o realismo mágico. A arte de Segall, sempre figurativa, atinge uma serenidade catatônica, quase de êxtase. E' uma obra segalliana cem por cento, de nível perene. O mundo rural, os bichos, as pastagens, as florestas, os morros são telas-éclogas. E nas esculturas, tanto as em madeira como as alvas de mármore e as arcaizantes de bronze, há ressaibos ainda de cubismo e expressionismo, algo propositalmente hirto, melancólico. Artista da condição humana e social, brasileira e russa, européia e tropical, da criatura e da natureza, dos fatos e do tempo acerbo em que viveu, Lasar Segall continuou sempre, porém, com sua alma bem russa, como Repin e Chagall, como Larionov e Rothko, como Blume e Tchelitchev, como Ibaizerman e Harvany, como Kandinsky e Ben Shahan.

As características da sua obra gráfica e plástica seriam: técnica e dialética; matéria e espírito. Com participação direta e veemente nos fatos internacionais registrados em telas onde vibra o drama da humanidade. Evasão lírica e bucólica para as criaturas e a paisagem. Fidelidade coerente à pintura figurativa, como artista e testemunha, como participante e rapso. Senso profundo de piedade quase mística pela condição do mundo. Consciência artesanal no sentido de tarefa. Eis porque, nesta homenagem, fazemos a hipostase do artista com a sua obra, num preito único.



Tapeçarias de Genaro de Carvalho

Genaro expôs em novembro aqui em São Paulo na sucursal da Petite Galerie, que acaba de ser inaugurada assim em alto estilo.

Gráficamente, os artistas podem conceber a área de São Paulo como uma elipse em cujo planisfério, como num mapa-cartaz, se disseminam museus e galerias de arte. A primeira metade é urbana, e nela se inscrevem cronologicamente a Pinacoteca do Estado, o Salão Almeida Junior (na Galeria Prestes Maia), o Museu de Arte de São Paulo, a Galeria Ambiente, o Museu de Arte Brasileira (da Fundação Alvares Penteado), o Clube dos Amigos da Arte, a Galeria da Fôlha, a Galeria São Luís, a Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo (como remanescentes dum dos recintos daquela entidade quando na rua 7 de abril), a Associação Cristã de Moços, a Casa do Artista Plástico, a Galeria Vila Rica, e por último a Galeria Astréia. A segunda metade incluiu em seu perímetro fora do Centro a Galeria Sistina, a Galeria Miani, a Galeria Etoile, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e a sucursal da Petite Galerie.

Também é fácil o artista plástico discernir entre museu e galeria. Teoricamente, os museus se constituíam em acervos dos movimentos artísticos universais e nacionais, com a mentalidade de pinacotecas. Hoje, aquela conceituação se modificou em muitos deles, quer no estrangeiro quer entre nós, tornando-os dinâmicos, didáticos e flexíveis aos atuais postulados funcionais da arte museológica. Mas foram as galerias que mais se amoldaram aos

princípios modernos, tornando-se deveras organismos vivos, orgânicos; e assim funcionam como plataformas de triagem, como "cimaises" de arte retrospectiva, contemporânea e vanguardista.

Os museus e as galerias de mentalidade vivaz não se compõem apenas de eventuais acervos e ocasionais exposições coletivas e individuais. Adotam uma política técnica e didascálica, até mesmo social, valorizando dessa forma os intentos de sua organização e as suas respectivas finalidades.

A inauguração em São Paulo da sucursal da Petite Galerie do Rio, com uma exposição de tapeçarias de Genaro resulta da tomada de consciência dos "marchands-de-tableaux" nacionais homologando-se às grandes correntes museológicas em uso. Instalação ampla com sucessão de recintos para exposições de categoria; conjunto solene, com recantos repousantes, atraindo críticos, artistas, público e sociedade. Mas tenham cuidado os dinâmicos proprietários da Petite Galerie do Rio, pois é quase fatal que São Paulo, esse robô cibernético de prodígios onímodos, venha a antropofagá-la através de sua sucursal aqui. Esta pode muito bem tornar-se maior do que a matriz como, grosso modo, sucedeu à britânica York ao transplantar-se numa ilha para um continente convertendo-se em Nova York...

Dito isto, trataremos da última exposição de tapeçarias de Genaro de Carvalho. Até agora fui o crítico de arte que mais escreveu (na *Fôlha* e aqui no *Habitat*) sobre o artista de Gamboa de Cima. Não quero agora repetir com variantes as mesmas observações.

Estive diversas vezes na Avenida Paulista 1731, percorrendo os vários recintos da *Petite Galerie* engalanados com as tapeçarias de Genaro, de modo a ter fundamentos para uma visão através de novos ângulos de análise desses trabalhos que os meus colegas tanto têm comparado aos de Lurçat.

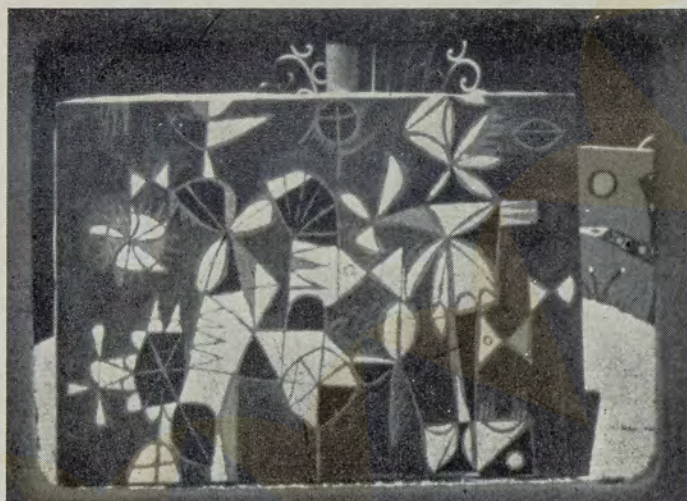
Discordo dessa analogia assim como discordo que haja vinculação técnica aos processos Gobelin. Primeiro, porque tal analogia equivaleria a filiar o artesanato de Genaro e de suas ajudantes ao processo bem ortodoxo e tradicional de Aubusson; segundo, porque a riqueza cromática e textural das tapeçarias de Lurçat obedece a uma formulação simbolista opulenta, quase medieval, ao passo que Genaro apenas estiliza com aconselhável sobriedade a flora, a fauna e, às vezes, o folclore rural dos trópicos, detendo-se mais em transfigurações da nossa inflorescência e da nossa ornitologia.

Já existe, de fato, uma tapeçaria brasileira, tanto a dos índios, com seus motivos geométricos, como a de Genaro com seus motivos do Recôncavo, e a de Douchez e Norberto com uma estilização humanística.

Creio que o valor específico e cada vez mais apurado e belo dos cartões sensíveis e, conseqüentemente, das tapeçarias de Genaro, decorre exatamente de sua fuga consciente à exuberância de Lurçat, quer no tamanho das unidades, quer na saturação dos signos e das cores dos fios empregados.

Por certo, Genaro com bastante experiência e sempre com renovada originalidade, já tendo atingido uma hegemonia artesanal e estética de alto interesse, usa processos próprios, individuais, baseando-se em motivações brasileiras e conseguindo um módulo pessoalíssimo e inconfundível. Por outro lado, as suas oficinas já adquiriram estado técnico adulto, ritmo de empresa, coerência mesmo de fábrica, com sua organização, seus teares, seu almoxarifado, suas operárias, seu estoque de fios, etc.

Ele realiza aqui no Brasil, sozinho, com responsabilidade própria o que as gerações européias realizam ao redor por exemplo da Associação dos Pintores e Cartógrafos da Tapeçaria orientados pela revista "*Cahiers de la Tapisserie*" editada pela BEOCEF da rue des Saints-Pères. Não resta dúvida que aqueles grupos europeus comandados por Denise Majorel, Louis Marie Jullien, May Dambiermont e a Galeria Dautzenberg, empregam a técnica Aubusson e de vez em quando a técnica Gobelin, e estão realizando o renascimento da tapeçaria de 1947 para cá. A diferença entre eles e Genaro de Carvalho é que os grupos europeus trabalham sob a égide "espaço poético da indústria", ao passo que o artista de Gamboa de Cima trabalha sozinho os seus cartões, superintende suas ajudantes, administra, resolve e decide tudo com a pontencialidade responsável do seu valor atento. E assim, cada nova exposição nos certifica que a tapeçaria de Genaro é ecológica, sem influências estrangeiras, tem rumo nacional e se enriquece cada vez mais. E isso através da captação sensível de temas que por sua vez são estilizados num regime de mentalidade nova em face dos ambientes e recintos a que se destina.



Algumas das tapeçarias de Genaro de Carvalho, expostas na abertura da sucursal da *Petite Galerie*, em São Paulo.



"O circo", 1944, óleo sobre tela.

A Brasileira Djanira / Ensaio crítico de José Geraldo Vieira

Ao englobarmos a pintura de Djanira numa conceituação de arte figurativa e nacional, não o fazemos adotando um critério peremptório exclusivista pois é evidente que as conquistas novas do olhar incluem até o abstrato menos analógico no realismo integral. Admitimos mesmo que os cubistas foram os mais "realistas" de todos os pintores e aceitamos sem complacência que as descobertas surrealistas, as deformações abstratas e as disciplinas concretas seriam interpretações do objetivo.

A noção de realidade, conforme acentua Herbert Read, é sem dúvida a que mais se modifica em cada época, determinada que é pelo comportamento do indivíduo. "A interpretação (ou simplesmente a imitação) da realidade era uma noção válida para o artista enquanto se admitia a existência duma realidade de conjunto e de base a pedir apenas que a expressassem; mas essa garantia tendo sido suprimida pela análise científica, a filosofia e a arte se tornaram de certa forma um leilão público em que a realidade mais aceitável é a que atinge maior lance".

A situação do artista cuja arte depende da visão direta dos objetos já foi bem definida por Whitehead. Pintura diante da coisa e pintura extraída da imaginação, eis claramente as duas vias que se abrem ao artista. Isto, quanto à conceituação figurativa. Picasso já nos advertiu: "Sabemos bem, todos nós, que a arte não é a verdade. A arte é uma mentira que nos faz devolver aquela verdade que no íntimo compreendemos".

Quanto à rubrica "arte nacional", vejamos as conclusões do último congresso da Aica (Associação Internacional de Críticos de Arte) realizado em Varsóvia e Cracóvia, onde mais de cem críticos discutiram se na arte moderna se produz o fenômeno de unificação da linguagem plástica ou se os diversos povos com os respectivos conteúdos temáticos podem conservar na arte sua especificidade nacional e, graças precisamente a esse conteúdo, contribuir para o desenvolvimento plástico em escala universal.

Três foram as teses debatidas no histórico palácio de Staszic, em Varsóvia: 1.o) A arte moderna como fenômeno internacional. 2.o) A arte moderna como expressão de copiosas tradições e tendências artísticas dos diversos povos. 3.o) A arte moderna e as perspectivas de desenvolvimento da arte dos diferentes países.

Alguns críticos consideraram que, com a atual tendência da arte não figurativa (por um lado), e as condições atuais de intercâmbio cultural (por outro lado), as fronteiras da arte nacional foram derrubadas, uniformizando-se a linguagem plástica. E nisso vêm, ainda, a libertação e o progresso da arte moderna. Outros, pelo contrário, sustentaram a vinculação orgânica da arte moderna (inclusive da arte não figurativa) à tradição nacional sempre que, naturalmente, promanar duma autêntica personalidade artística e não for mera imitação exterior. Os partidários desta opinião vêm a possibilidade do de-

envolvimento artístico na contribuição desses valores originais e particulares à arte moderna.

O crítico Georges Pillement, por exemplo, considerou que na formação total do artista influi poderosamente o meio em que ele vive, bem como atuam em sua arte as tradições locais. Mas, que, como o mundo exterior é apresentado em obra de arte unicamente por meio de signos, se torna difícil decifrar as intenções do artista; de modo que a obra de arte necessita duma análise escrupulosa e atenta. Não obstante, afirma ainda Pillement, um Bazaine será totalmente francês, e um Geer van Velde será totalmente holandês visto que na arte integralmente internacional, em que pesem as aparências, os vínculos com a terra mãe não são rotos nem é jamais cortado o fio que envolve o artista ao solo pátrio.

O crítico Hans Jaffe, historiador de arte, ventilou a mesma questão apresentando como exemplo concreto a atividade do grupo "De Stijl", demonstrou que a pintura abstrata e geométrica de pintores como Piet Mondrian e Theo Van Desburg se acha profundamente arraigada tanto às tradições do puritanismo holandês como à paisagem geometricamente organizada da Holanda. Demonstrou que os pintores do grupo "De Stijl", em seus quadros, onde dominam a linha reta, o ângulo reto e as cores fundamentais, se inspiraram na mesma linha de ordem e pureza dos engenheiros que transformaram com precisão



Ilustração para um livro de Dostoievsky, desenho nankim, 1945.

"Homem do Violoncelo", Óleo sobre tela, 1944. Coleção particular, U. S. A.



geométrica os pântanos inóspitos em terras habitadas e em canteiros retangulares de rosas e tulipas.

O crítico France Stele precisou a sua opinião de modo mais teórico. Afirmou que o maior número de equívocos sobre a arte moderna decorre principalmente do princípio de que essa arte destruía a especificidade artística dos diversos povos. Mas que a verdade é que a arte moderna nunca desdenha as peculiaridades dum povo, apenas se empenhando em dar-lhes uma linguagem comum. Hoje em dia as obras de arte se diferenciam infinitamente segundo o grau de desenvolvimento e as inclinações de cada povo, sendo portanto falso que a arte moderna se esteja tornando um volapuk ou um esperanto.

Já o crítico Jean Clarence Lambert julgou o exame da arte moderna como um resultado global; acha que as diferenças nacionais apenas têm importância episódica, e que a maior oportunidade da arte moderna é recuperar o sentido da universalidade.

E Franz Roh, ponderou que se as diferenças entre os estilos nacionais ou os círculos culturais antigamente eram nítidas, já agora, porém, se vai tornando cada vez mais forte a comunidade das formas de arte. Quanto ao perigo de monotonia, que alguns temem, acha que graças às diferenças tipológicas dos povos e à existência de destacadas personalidades, a polifonia no domínio da arte impedirá a uniformidade.

Sem dúvida, até mesmo o realismo mais ortodoxo e objetivo sempre teve aura mágica. Robert Lebel já observou que tão logo o sobrenatural se retire, só haverá lugar para a fotografia ou para uma pintura igualmente instantânea. Ora, os realistas, propriamente ditos, sempre introduzem no imediato vazio certo "quantum" de impressão, expressão e intenção.

No caso, pois, da pintura de Djanira, não será atitude perempta nem retrógrada falarmos em arte figurativa e nacional, claves típicas do seu temperamento. Podemos, portanto, considerar válida como estética a sua afirmativa:

"Venho fazendo (com grande esforço e numa constante tomada de consciência) todo o possível para conseguir uma pintura brasileira. Julgo que para que a nossa pintura venha a ser universal tem que ser primeiro nacional. A civilização dum povo deve ser marcada por sua tradição. Precisamos olhar para tudo quanto é realmente nosso. A nacionalidade brasileira se faz no cadinho efervescente onde estão em ebulição costumes e aculturações. Compete ao artista aprofundar-se, com os implementos técnicos de interpretação no âmago da emanência popular a fim de inspirar-se".

Isto pôsto, preliminarmente, observamos agora a arte direta e sincera de Djanira. O melhor "approach" não será ater-nos ao seu naturalismo, e sim àquele realismo que teve seus precursores em Bonnard e Desnoyer e seus plásticos em Gruber e Marchand, pois a pintora brasileira, sendo uma autodidata como Lorjou, sempre transforma os motivos naturais e os episódios humanos em quermesses, como Pressmane. Artista é sinônimo de poeta e de sociólogo, quando não de vidente. No mínimo observa a natureza e a vida para recriá-las; atua pela lei da bipolaridade, sua arte é fruto de conflitos intra-psíquicos e psico-sociais, e por isso todos os artistas por mais que se diferenciem uns dos outros têm um substrato comum.

Ardua foi a carreira de Djanira, como a de todos os autodidatas inicialmente isolados, carecendo de propedêutica e adquirindo desenvoltura gradual mercê apenas da tenacidade de sua vocação incoercível. Seu primeiro estágio no secretariado da arte foi no mundo da sua juventude: o ambiente doméstico, a rotina do lar, a casa, o quarteirão, o quintal, os móveis, o arrabalde, as coisas e as criaturas, os trabalhos e os dias. Principiou na intimidade dos signos domésticos, como também foi o caso de outras mulheres artistas como Grandma Moses, Henriette Groll, Seraphine Louis, Yvonne Mottet, Simone Dat e Renée Unik. Mundo da situação-limite, da convivência serena e áspera, na sua cidade de Avaré.

E principiou sob os signos também da luta econômica, pois a filha de Maria Pia e Oscar Paiva, no anonimato desvalido da cidadezinha estacionária, tanto no degrau de casa para o quintal como no patamar da porta para a estrada, sempre esbarrava e tropeçava nos alcapões da pobreza. Seu segundo cenário foi, ainda menina e moça, um sanatório em São José dos Campos, já que os pulmões tinham, à transparência dos raios X, mapas tachistas de condensações mórbidas, de modo que o seu canto de puberdade era a tosse...

Mas, da varanda do sanatório, Djanira via céus azuis e cordilheiras verdes e violáceas como os que existem não só no Vale do Paraíba mas também nas telas da ingênua Renée Unik. O terceiro cenário seria um sobrado carioca onde a moça Djanira, já pintora em potencial, era costureira e



"Crianças na neve", 1946, óleo, Coleção Tereza D'Amico.

"Vendedor de Balões", óleo sobre tela, 1948 (Queimado num incêndio de caminhão, em 1955).



dona de pensão. Essa precariedade vivencial teimou em nimbar-lhe a pessoa (corpo e alma) até 1942.

Afinal, a aluna de Emeric Marcier conseguiu ingressar, aquele ano, no Salão Nacional. No ano seguinte, já dispondo de segredos na arte do "débrouillage", pois que as lutas mesquinhas e ciclópicas apuram a fibra e dão azo a transferências e sublimações Djanira efetuava sua primeira mostra individual (na ABI) e obtinha menção honrosa no Salão Oficial. Em breve lhe foi outorgada a medalha de bronze na mesma entidade e trabalhos seus integravam a representação brasileira que exporia na Inglaterra, no Uruguai, na Argentina e no Chile. Cumpre acentuar que sua arte se fez durante a atmosfera densa e tensa da II Grande Guerra. Natural que, com a Paz, após a exposição individual no Instituto dos Arquitetos, viajasse para os Estados Unidos para expor em Washington, Nova York e Boston.

De Avaré para o sanatório. Do Rio para a América do Norte. Três degraus não só de ascensão como de espaço, como os dum quadro cubista de Léger.

Natural que seus primeiros quadros fossem de teor disponível e gratuito. Influxos barrocos como em *O passo do Aleijadinho*, *Igreja de Mariana*, *Crucificação e Cristo*. A artista abeberava-se em fontes primordiais. E influxos de ingênuos e primitivos, ao jeito de Bauchant, Bombois, Kane, Posada, Lascaux, como em *Crianças na Varanda*, *Parque de Diversões*, *Crianças na Praça*, *Crianças na Neve*. Amigos sensíveis e argutos como Ruben Navarra, Murilo Mendes, Mário Pedrosa, Gabriela Mistral, e José Valadares, no Brasil, e Jane Watson Crane, José Gomez Sicre, Ruffini, Cassou e Jaime Ovalle no estrangeiro, logo anteveram a grande artista que ela viria a ser. O acervo ainda era reduzido e precário, porém não eventual. Mas o crítico lúcido não precisava que um Le Corbusier lhe ponderasse que "a grande arte vive de meios pobres". Tratava-se, por enquanto, até às suas exposições individuais



"Carregando café", óleo, 1954, Coleção Rocha Miranda.



"Cristo negro no pelourinho", óleo, 1955.



"Pescador", óleo, 1956, Coleção Carlos C. Louzada.

"Plantação de fumo", óleo, 1961.



"Rua de Parati", óleo, 1961.



maciças no Ministério de Educação (no Rio) e no Stúdio de Lina Bardi (em São Paulo) em 1947 e 48, de divagações plásticas e vivenciais, como *O homem do violoncelo*, uma tela expressionista e ao mesmo tempo chagalliana, *Circo*, *Frevo*, *Cidade*, *Sonho de rapaz*, *Carrousel*, etc. além de têmperas, guaches e gravuras já indicando um artesanato polivalente, com implementos técnicos, soluções e ritmos próprios. Com êsse material, que lhe serve de passaporte e de *Permis de Séjour*, a brasileira ganha desenvoltura na América do Norte e se integra nos meios brasileiros de Bidú Sayão, Guiomar Novais, Vila-Lobos, Oscar Niemeyer e Jaime Ovalle. Mais do que isso, é inserida como verbete humano no *International Who's Who*. A caipira de Avaré, a costureirinha de sobrado carioca a dona de pensão de arrabalde entra e sai do subway, do Metropolitano, do Museu de Arte Moderna, da Universidade de Columbia, dos trens, dos ônibus, das salas de conferências, das galerias de Greenwich Village, e marca horas para entrevistas e debates com a sra. Roosevelt, o prof. Ruffini, o crítico Sicre, a intelectual Jane Watson Crane, o cônsul brasileiro, o embaixador brasileiro, com o mesmo aplomb com que mais tarde debateria dialética de arte na

Organisation des Nations pour l'Éducation, la Science et la Culture com sujeitos do Instituto ou da Sorbona.

Enquanto isso, num outro espaço interior, no dédalo quilométrico do seu estúdio, a artista de *Briga de Galos*, *Anjo* e *Menina e Flôres* enjeitava êsses seus filhos, as telas, na bossagem das salas dos colecionadores, como outrora entregava encomendas de vestidos às freguêças. Findava-se a década de 40, e com ela se findava também uma fase artística de Djanira. Até então, a descendente morena e obstinada de Maria Pia Job Pliger e de Oscar Paiva fizera forçoso estágio na pauta ingenuística, na chave dos primitivos, aumentando seu acervo com unidades como retratos e naturezas mortas. Procurava livrar-se do primarismo técnico incipiente para poder atender à complexidade da inspiração. Suportou as restrições de fatura e composição enquanto lhe foi difícil dominar processos de escolas, cursos, experiências e tirocínios. Tratou de transladar-se para o realismo mágico tão logo conseguiu infundir nas paisagens, nos episódios, nas criaturas, a metamorfose que transfigura o testemunhal em efeito plástico e ontológico. Foi observando os colegas, as exposições, ouvindo debates, prestando uma atenção arguta nas maneiras e estruturas modernas, lutando com o desenho, até poder reduzir o assunto objetivo, social ou mesmo dialético a conotações incisivas.

No dealbar da década de 50, já atingira outro estágio, de nível bem superior, sem nunca se trair na essência nem se desintegrar da sua sinceridade. Abandonaria os poucos, conscientemente, a composição episódica e de efeito para cuidar do ritmo e da textura, da síntese e da economia, do alusivo e do gnômico. Obteve sem demora, em superfícies preenchidas por cores primordiais em *aplats* sui generis, esquemas novos, de outra essencialidade humana e plástica. Já pertencem a essa fase consciente de artesanato quase erudito telas como *Menina na janela*, *Menino com bola* e *Namorados*. Comparem-se os efeitos com telas tais como *O circo*, *Vendedor de balões*, *São Jorge cavalgando na lua* e aquela das crianças patinando no Rockefeller Center. Acabaram-se as crianças, os colegiais, os anjos, mas já se pode ano-

tar o ingresso de Djanira nos latifúndios do Branco, êsse Minotauro das côres, conforme diz tão bem Pierre Guéguen ao tratar das alvuras das telas de Vieira da Silva e que eu repetirei sempre que me quedar diante de trabalhos recentes de Djanira, como *Dança do Marapaia*.

Longe já ficou Djanira, no dealbar de 50, da fase de descobertas líricas e cândidas, quando em busca das chaves do *metier* ia fornecendo a varejo seus tesouros incipientes da primeira exploração de suas grutas rabiscadas de escrita automática. Não mais aquêlê mundo resultante de incursões espontâneas, daqueles passeios ao sol. Agora, a responsabilidade das tarefas.



"Menina com flôres", óleo 1950 (Coleção Museu do Estado da Bahia).

Se pudéssemos percorrer os seus trabalhos constantes em 51 das várias exposições coletivas e individuais, em que lhe foram outorgadas laureas como o Prêmio Ipase, a medalha de ouro e o Prêmio de Viagem ao País, perceberíamos pericialmente as características da sua evolução.

Pois eis que então começa a série ecológica, ostensivamente brasileira e populista, como *Torrefação de café*, *Tirando Polvilho*, *Friso de Água de Menino*, *Pescador*, *Barcos e Palmeiras*, *Paisagem com bananeiras*, *Armazem de fumo*, *Saveiros*, *Imagem mineira*.

Se, na fase final da década de 40, a antiga "naive" de temas barrocos de Minas e de temas infantis de Nova York e Rio, já era a realista mágica que acrescentava ao episódio vivencial aquele *quantum* de impressão, expressão e intenção, a verdade é que no princípio da década de 50 já se assenhoreava dum estilo pictórico para adotá-lo cada vez melhor na sistemática de suas motivações brasileiras.

Se os mexicanos tratavam nessa mesma época suas motivações locais através dum expressionismo violento em proporções de painéis, Djanira executava tarefas plásticas de inspiração ecológica. Litoral, cidades mortas, profissões, lavouras, mercados, pôrtos, fazendas, usinas, sertão, tribos, lendas, costumes.

Barcaças de cacau, *Telhados de Parati*, *Fazenda de Chá em Itacolomi*, *Menino com cana*, *Tirando polvilho*, *Pescador*, *Paisagem com bananeiras*, *Saveiros no. 2*, *Paisagem de Parati*, *Cesteiro no. 2*, *Sobrados de Parati*, são telas resultantes duma programação consciente, calculada, quer na técnica *aplat* quer nos assuntos nacionais, redundando em tarefas sistematizadas que doravante caracterizarão toda a sua obra já em marcha para a escala monumental.

Pictoricamente, são listas transversais em verde, azul, ocre e terras, com (não raro) texturas em contraponto como em *Cesteiro no. 2* (em ocre e amarelo), de efeito geométrico: como em *Fazenda de Chá em Itacolomi*, de alternâncias concretistas e antropomórficas; como em *Pescador*, de retículos claros ladeando a figura opaca central: como em *Carregando café*, com efeitos de contraponto de pilhas de sacos e acordes de quiálteras humanas. Tudo como uma festa cromática e formal do fracionismo de Marchand, que ela abandona para impor impostação própria em *Feira na Bahia*.

Já nesse período da metade da década de 50, Djanira sobrepujou seus êxitos anteriores mais especificamente modernos e expressionistas como *Macumba*, *Camelô* e aquele tema *Zubumba*, da pastoral de caboclinhos do sul da Bahia e que lhe valera o Prêmio de Viagem ao País. Falar, agora, em *Casa da Farinha*, é citar uma peça museológica. Compreensível que a popularidade e a fama da pintora decorram agora de outras razões que não as iniciais do binário barroco-ingênuo. Convergem para ela, pelo tropismo de suas tarefas brasileiras e populistas, a admiração pública e a justiça crítica, soerguendo-a a *vedette* no mais alto sentido de personalidade sentida pelo povo.

Tão radical é o seu temperamento fibroso pela obstinação dos programas de sistemática ecológica (a todo instante Djanira diz: "Preciso percorrer o Brasil,

entrar por esses matos, voltar trazendo coisa muito boa!" e diz isso com sua voz gutural de solilóquio), que as viagens ao exterior, principalmente a Praga, Budapeste, Varsóvia e Moscou, longe de interferirem na sua noção básica de realismo mágico e de aliciá-la para o realismo *engagé*, lhes dão, por contrastes e assimetrias, nova consciência de temática brasileira. Por isso, uma vez de regresso, vai ao Paraná, a Santa Catarina, a Minas Gerais, a Goiás e, ultimamente, ao Maranhão e a Sergipe.

No máximo, a pintora condescende em passar temporadas em Parati, cidadezinha morta que se oferece aos curiosos das escotilhas dos aviões como presépio de conchas inserustado entre a serra do Cunha e o Atlântico. A região é, para ela, o que vale do Epete é para Jean Eve, o que a Camarga é para Brayer, o que o Delfinado é para Demonchy.

Mundo adstrito e imenso, de cordilheira e oceano, de solidão e de passado, cuja essência plástica e panteística Djanira sintetiza em traços verdes, em listas azuis, em barras ocre, em reverberos tropicais.

Paisagem de Parati, *Rua de Parati*, *Igreja de Nossa Senhora das Dores*, *Ciranda e Entérro de criança*, eis as telas que mostram a cidade pela dioptria de duas lentes, a de aumento e a de redução, dum binóculo arcáico. Oceano sempre recomçado. Dunas, Rochedos, Morros, Mato, Palmeiras, Sobrados. Alguns elementos rubros, que nos fazem pensar nos telhados de Antibes pintados por De Stael.

Anti-fauve, Djanira não quer paroxismos tropicais na paisagem hebetada e decadente. Só sabe sentir Parati com sua inércia de auto-contemplação, com seu mistério de decadência urbana e demográfica. Por isso, pinta painéis como o recente *Embarque de bananas*, com o barco, os cachos e as quatro figuras de caiçaras. O mar é lâmina líquida de jade, a montanha é sólido de esmeralda.

Mas a pintora viaja sempre, à cata de assuntos insólitos, bem brasileiros, ainda inexplorados. A Bahia estava ela devendo uma grande composição já prenunciada em temperas e óleos de outras fases. Resgatou a dívida. A tela *Candomblé* apresenta três figuras com sua indumentária de rito africano. Algo suntuoso, como um motivo antípoda de Gauguin. Pressente-se o terceiro. O transe.

Mas se o monumental nos temas djaniranos advém de assuntos nacionais, a idéia que certas figuras humanas nos despertam é a de gigantes de Delacroix e David. Pela composição estática ou dinâmica, pelas grandes proporções, pelas cores, pelos pormenores. Observem-se, por exemplo, as telas impressionantes cujos temas sintéticos são o estandarte e a dança dos Marapaiá. Não valem apenas por fixarem em reportagem plástica, em cinemascópio, cenas de congada em redor do estandarte de São Benedito. Valem, sobretudo, pela revalorização plástica da figura humana, do grupo humano, do rito folclórico, dos trajes, das cores que estabelecem polifonias tonais. O mesmo se pode sentir diante da tela de igual mérito, *Folia do Divino*, com a orgia profana das bandeiras, a imponência da corôa do imperador e o vôo imaculado dos pombos.



"Vendedor de flores", óleo, 1961.



"Terreiro de café", óleo, 1961.

"Folia do Divino", óleo sobre madeira, 1961.



Para quem se embebedar com êsse hino fluídico de côres fundamentais a serviço do homem da terra às voltas com mistérios canônicos, Djanira oferece a seguir, como antídoto, os marrons quadriculados, taciturnos, de *Terreiro de café*. Ou a composição tridimensional de *O alambique*. Numa adega primária de Parati, o instrumento ulterior a Noé, as pipas com seus bojos e seus arcos. Ou, ainda, o *Fogão para o melado de cana*. Ou mesmo, a tela *O ceramista*. E o observador dêsse acervo mais recente, dispõe ainda para arejá-lo do impacto das telas grandes, das têmperas *Bolinha* e o *Galinheiro*. *Bolinha*, é uma cadela de estimação e de pedigree equívoco, ainda nobre nas orelhas ponteadas e no focinho sensível. *O galinheiro* oferece espécimes diferentes dos de Lurçat e Aldemir.

Pode, a seguir o observador voltar à exposição e quedar-se na catatonia do pasmo diante da tela *A família do cacique*. Eis outro lance especial e ecológico na arte de Djanira. Sim, pois para nutrir sua inspiração, para enriquecer seu testemunho e para tonificar sua arte bem brasileira, Djanira redescobre o Maranhão, intromete-se pelo alto sertão, quarenta léguas além do Mearim, na barra do Corda, torna-se amiga da tribo dos índios Canela. Quando se despede da gente das malocas, índias velhas e índias novas choram comovidas. Djanira volta para o Rio, instala-se na rede, diante do cavalete, espalha pelo chão seus cadernos e rolos de apontamentos gráficos, e então vão surgindo novos quadros, diante dos quais o crítico já não se contenta em fazer comparações com Gauguin, sentindo que se acha diante dum monumental próximo de Delacroix e David.

Pois Djanira infunde na tela *A família do cacique* um sentido de painél quase pré-Cabralino, de friso pré-histórico, onde as figuras ameríndias morubichaba, da matrona, das virgens e da criança tem a majestade insigne das raças poupadas. No mesmo teor a tela *Bumba meu boi*, segundo a tradição local do Maranhão. Cinco figuras junto à bossagem de azulinhos coloniais. Estranha indumentária de rito órfico. Efeito plástico e rítmico assombroso das fitas que descem das cabeças. Ou a tela ainda de temática indígena maranhense, *Tocador de sanfona*, com cenário de aldeia indígena: a índia encostada às cangalhas, a rede, a sanfona. Remata o acervo o quadro *Crianças Canela*, de rara beleza de côres. A árvore, as duas crianças. Ao longe, a paisagem de água estagnada. Na frente, no primeiro plano, o efeito do tecido das roupagens tatuando a tela. Diferente é o quadro *Ruínas de Alcântara*, em vermelhos e ocre. A pintora fixa na tela um dos antigos palácios da Rua da Amargura, nome esdrúxulo, tão adequado agora ao ambiente!

De novo a motivação de Parati, com as telas *O bananal*, tão belo quanto a flora clorofilada de Rousseau le Douanier; mas não nos podemos esquecer do resto do Brasil, inclusive o poupado, o quase pré-histórico da tela onde o tuxaua, as mulheres e o colomim de colo nos olham lá das madres telúricas do sertão maranhense, para além do Mearim e do Corda.



"Paisagem de Parati", óleo, 1957. Coleção Guerreiro Ramos.

Feliz Djanira que traçou a sua tarefa e a vem cumprindo não mais num estúdio e sim por um trajeto cujos lances são promontórios, areias, montes, rochas, planaltos e Estados do Brasil. Longe de nós a tentação fecunda e pernóstica de falar em pintura geopolítica. Mas caberia bem, num acesso de "porque me ufanismo" falar em Djanira, a Brasileira. Principalmente agora que a sua arte, por isso mesmo, é universal.

E, repitamos: árduo foi o trajeto. Realizar-se assim sôzinha, partindo do primário cândido e atingir o complexo gnômico chega a não ser um exemplo por ser uma exceção. Decerto o eixo de tudo isso foi a autenticidade da vocação como força nativa e incoercível. Primeiro, encantamento lírico diante do mundo e das criaturas, até transfigurar o cotidiano em poema. Depois, a luta artesanal, a familiarização com os implementos técnicos para conseguir técnica e desenvoltura. A seguir, a convi-

vência com a arte alheia, para conhecer as vanguardas e os caminhos e assim se firmar em seu roteiro de sistematização figurativa e nacional. Por último, a obtenção dum estilo característico em sua tarefa consciente de inspiração nativa. Manutenção invariável, apenas, da visão primeva, através de tôdas as fórmulas já dominadas da expressividade, da coerência e do original. Assim, alcançou sua "maneira" inconfundível, local e universal, brasileira e ecumênica. E a alcançou atingindo uma vanguarda que não decorre de ingredientes e de expedientes técnicos nesta hora de espatulados anaglíficos. Permaneceu no oceano cromático infinito do *aplat*.

Do puro instinto, da carência didática, da vidência inata e predestinada, Djanira chegou, verdade que com o coração a arfar como em todos os torneios olímpicos, a essa atual serenidade das obras-primas.

1 — CONCEITO DE ESTILO

Em todas as épocas, desde os longínquos tempos pré-históricos até aos nossos dias, o homem expressou os seus desejos, as suas inquietações, as suas esperanças, pintando superfícies, modelando materiais, elevando edifícios. Essas expressões plásticas que materializam sentimentos humanos, são quase sempre dotadas de beleza, pois, no homem há uma necessidade inata de beleza e, assim, para além da utilidade ou finalidade qualquer obra que realiza, procura sempre a forma mais harmoniosa, a mais bela forma — do seu esforço criador resulta a obra de arte. E' por essas expressões espirituais que melhor compreendemos a vida, o pensamento e o ideal de um povo.

As pinturas rupestres, realizadas nas paredes das cavernas há cerca de quinze ou vinte mil anos, dizem-nos algo sobre a vida e as crenças dos seus habitantes. Essas representações mostram a fauna existente, as ocupações dos cavernícolas e, admitimos que o homem primitivo identificava a imagem com a realidade, acreditava na ação propiciatória da representação do animal ferido, na eficiência mágica dessa pintura.

A arte egípcia é consequência do solo, do clima, das condições sociais e, principalmente da religião desse povo; as grandiosas pirâmides — a mais alta mede cerca de 146 metros de altura e cobre mais de 5 hectares — exprimem o poder real e traduzem o desejo de eternidade. As catedrais medievais explicam o profundo sentimento religioso de uma época.

A arte é um modo de expressão, uma linguagem que, por meios materiais, nos diz algo sobre o artista e a sua época, logo, pelas obras de arte de um povo podemos compreender a sua civilização. De todas as artes, a arquitetura é a que reflete mais fielmente a época. "A história — disse Michelet — é uma ressurreição e é no livro de pedra dos seus monumentos que o homem pode ressuscitá-la mais fielmente".

A cada período da civilização corresponde uma arte que exprime o sentir e os ideais da época. Quando surgem mudanças profundas nas concepções da civilização, as novas necessidades provocam o aparecimento de novos recursos técnicos e estes permitem novas formas de edificações; são os novos ideais aliados às possibilida-

des construtivas da época que originam as transformações das formas existentes e a criação de novas formas, que evoluem até atingirem o meio de expressão adequado ao novo espírito da época.

O *estilo* é, pois, o conjunto das formas artísticas, caracterizadas por determinada analogia, em que se exteriorizam os ideais de um povo ou de uma época.

Para cada época temos um estilo ou, por outras palavras, o estilo depende do meio das condições sociais e religiosas e dos conhecimentos técnicos existentes nessa época. O estilo resulta dos esforços comuns dos artistas de uma época, como somatório das suas obras fundamentais.

Sendo a arquitetura a arte de organizar o espaço visando determinado fim, para a melhor compreensão do estilo da obra arquitetônica, convém não esquecer que esse volume interno limitado pelas paredes, colunas e pilares, apresenta uma proporção e tem tanta importância como os elementos sólidos da construção. A luz transfigura esse espaço acentuando as formas circundantes ou colorindo o espaço circundado.

Em cada estilo há elementos predominantes que dizemos caracterizar esse estilo:

Flecha da Torre do Relógio (Mosteiro da Batalha), desenho do autor.

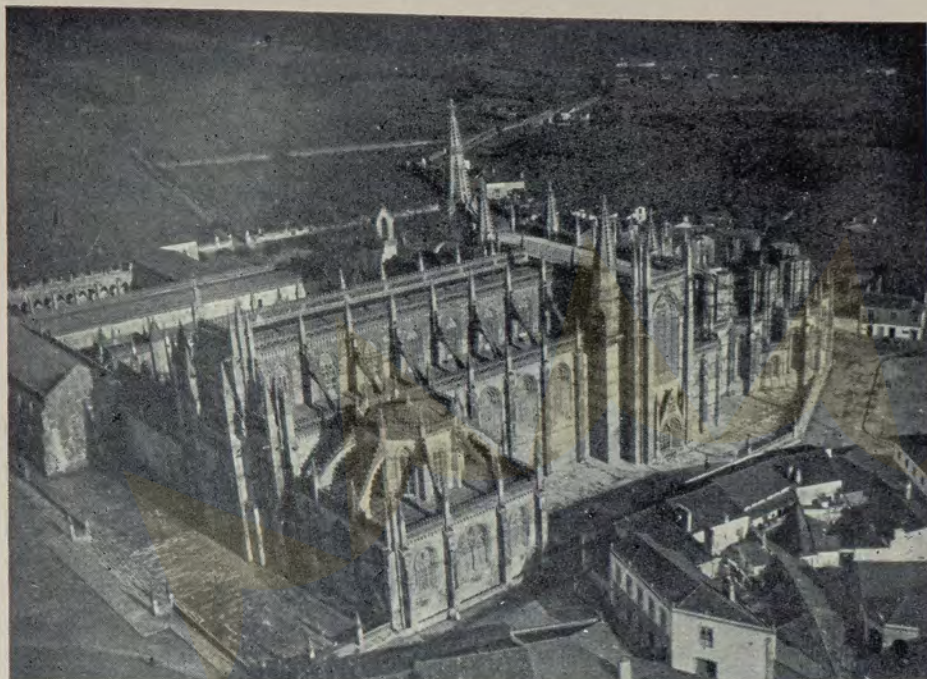


O arquivado da Casa do Capítulo (Most. da Batalha). Mísula de apoio das agivas (desenho do autor).



Um arcobotante do Mosteiro da Batalha (desenho do autor).





Mosteiro da Batalha (Vista aérea).

com mais rigor devemos afirmar que eles são vocabulário necessário à sintaxe da linguagem plástica. Consequentemente, não existem independentemente ou apenas justapostos, mas se repetem num ritmo determinado, tem uma certa proporção e se combinam e concatenam de modo a formar um todo inseparável. Os mesmos elementos realizados em períodos diferentes divergem naturalmente pelo ritmo, proporção e espírito da época. Os estilos não se copiam, não se repetem: a arquitetura romana não repete a grega; no Renascimento não houve a imitação servil da arte da Antiguidade mas a adaptação das formas do passado às necessidades reais daquele tempo — a imaginação criadora dos arquitetos apresentou uma nova linguagem das formas.

Em qualquer estilo há um determinado ritmo passando de arte primitiva ao apogeu e seguindo-se o declínio. O apogeu de qualquer estilo resulta da equilibrada composição das partes de um todo, de uma unidade perfeita, por outras palavras, da sua harmonia.

Também consideramos *estilo*, num sentido mais restrito, a maneira particular e característica de cada artista expressar o seu pensamento. Se um artista tem qualidades, preferindo determinadas formas, isto é, linhas, superfícies, volumes, compondo segundo a sua tendência, transfigurando a natureza até identificá-la com o seu espírito, esse artista individualiza o seu trabalho, dá-lhe um estilo próprio. Pela simples leitura, reconhecemos se um trecho pertence a Herculano ou Camilo e, se atentarmos nas obras de arte que frequentemente vemos reproduzidas em livros e revistas, distinguimos facilmente um quadro de Renoir de outro de Van Gogh, por exemplo.

Cada artista tem uma maneira própria de se expressar e, neste caso, *estilo* — define André Maurois — “é a marca do temperamento, do caráter, das paixões, sobre os meios de expressão”. Todos compreendemos que sem o estímulo da paixão não há obra de arte; o artista vive preso à sua obra e esta lhe avassala o espírito. A tranquilidade e a indiferença são estéreis; as grandes obras de

arte da humanidade, são geradas pelas paixões, nascem da luta de cérebros angustiados.

2 — O ESTILO ROMÂNICO

1 — ARTE PRÉ-ROMÂNICA

Anteriormente à arte românica desenvolveu-se em Portugal uma arte gerada pelos povos invasores — suecos e visigodos (sec. V) e árabes (sec. VIII) — misto de arte cristã do Oriente e da arte do Ocidente: a arte *pré-românica*. Os templos pré-românicos portugueses são pequenas igrejas como as de S. Pedro de Balsemão, em Lamego, Santo Amaro, em Beja e São Frutuoso de Montélios, nos arredores de Braga.

A particularidade desta primeira arte românica é o traçado do arco de ferradura nas plantas das ábsides e nos arcos. A civilização árabe influenciou a arquitetura cristã visigótica, gerando a arte *moçárabe* — dos cristãos sob o domínio árabe. A arte moçárabe é híbrida: cristã na simbologia da planta e muçulmana no emprego das formas decorativas.

Jardim e Claustro de Batalha (Claustro Real) — A divisão dos arcos por colunetas e a rede de ornatos que forma as bandeiras, são da época manuelina. A construção do Convento de Santa Maria de Vitória — Mosteiro da Batalha — foi iniciada em 1387, sob plano e direção de um arquiteto português, Afonso Domingues, e continuada por Ouzute ou Huguet, estrangeiro de origem ignorada. A planta é traduzida exteriormente: Três naves, sendo a central mais alta do que as laterais, transepto saliente e cinco capelas absidais: A iluminação da nave central é feita por janelas ocupando o centro dos tramos-clerestores, e a das laterais por ventanas maiores. Ao lado direito fica a Capela Real de planta quadrada e um corpo octogonal mais elevado que arcobotantes contrafortam. Na cabeceira do templo ficam as capelas imperfeitas. Abrindo para o Claustro Real, temos a Casa do Capítulo, de planta quadrada, com 19 metros de lado, coberta com uma única abóbada, com trampas em cada ângulo. Alexandre Herculano a ela se refere nas “Lendas e Narrativas”.



Mosteiro de Alcobaça, Nave Central do Mosteiro. O Mosteiro de Alcobaça apresenta três naves, que pouco diferem na altura e um transepto com duas naves; na cabeceira temos capelas radiantes. O interior mantém a simplicidade que a Ordem de S. Bernardo prescrevia. A profusão das imagens nas igrejas clunienses fora condenada por S. Bernardo, pois "o monge — dizia ele — é tentado bem mais a estudar as pedras do que os livros e a meditar mais nessas figuras do que na lei de Deus".



Portal manuelino da Igreja da Golegã (des. do autor).



Um capitel da igreja de Paço de Sousa (desenho do autor).





Arte Românica

Por arte românica ou *estilo românico*, compreendemos a arte da Europa Ocidental dos sec. XI e XII, que resultou da assimilação da arte romana pelos invasores germânicos. O nome de *românico* é dado por analogia com as línguas derivadas do latim: línguas românicas.

Quanto às origens do românico divergem as opiniões dos historiadores: uns consideram esta arte como um natural desenvolvimento ou evolução da romana e outros, como resultado da expansão da arquitetura cristã do Oriente. Na realidade, não se pode determinar com segurança as origens desta nova arte, cuja originalidade resulta da fusão da arte romana com a do Oriente. Na génese do românico, como aliás na de todos os estilos, são os problemas sociais e religiosos os fatores da necessária renovação estética: salientemos o domínio da Igreja e o papel dos monges, detentores da cultura daqueles tempos. As mais belas igrejas são as dos mosteiros — na época românica prospera o monaquismo.

A arte românica surge com o desenvolvimento de uma grande ordem monástica: a de Cluny, em Borgonha, França. Os monges negros como eram vulgarmente chamados, devido à cor do seu hábito, repartiam o seu tempo entre a oração e o trabalho intelectual e manual: *ora et labora*, era o seu lema. A arte — impõe Cluny — deve ser utilizada para glória de Deus e, assim, são fundadas centenas de abadias.

Foram os monges, excelentes arquitetos e escultores, que trouxeram para a península Ibérica esta nova arte amalgamada com elementos romanizados e orientais. Houve uma invasão religiosa, a dos monges de Cluny, que se expandiram por todo o país, sobretudo pela região nortenha. Na península Ibérica esta nova arte amalgamada com elementos romanos e orientais. Houve uma invasão religiosa, a dos monges de Cluny, e em Braga. Nesta região temos a maior parte dos mosteiros beneditinos, erguidos com o granito local, pedra de tom cinzento em que se expressa tão bem este estilo pesado e sóbrio.

Caracteres gerais

As grossas paredes das igrejas românicas encerram um espaço de determinadas proporções, características do estilo; as formas geométricas que esse espaço, quer interno, quer externo, revelam, são os primeiros elementos a considerar, se partirmos, naturalmente, de uma visão global. Assim, notaremos: a) Os volumes que compõem a igreja românica são essencialmente formas geométricas simples: cubos, cilindros e semi-cilindros, troncos de cone, etc. b) O exterior traduz a planta.

c) A horizontalidade predomina sobre a verticalidade.

O edifício é coberto de pedra, havendo no entanto escolas de arquitetura românica em que o edifício tem cobertura de madeira (escola normanda). Notemos que, na península Ibérica, não distinguimos escolas de arquitetura românica, mas agrupamentos de templos, traduzindo influências diversas.

A abóbada — A abóbada é considerada como um elemento essencial da arquitetura românica. Há igrejas românicas não abobadas (em Portugal as igrejas de Paços de Souza, S. Pedro de Rates, etc.) como acima dissemos.

Quicherat diz que na arquitetura românica tudo está subordinado à abóbada. Se há igrejas românicas com cobertura de madeira foram, no entanto, as exigências construtivas da abóbada, que originaram os novos elementos da arquitetura românica, como os pilares de colunas adossadas e as tribunas sobre as naves colaterais, cujas abóbadas de quarto de círculo contrafortavam os muros da nave axial: estes elementos ficaram como aquisição do estilo.

A novidade da arquitetura românica é o edifício religioso todo coberto de pedra. Anteriormente aparecem críptas, oratórios e ábsides abobadados, mas foi com a arquitetura românica que se cobriu totalmente o edifício basilical.

Sob as abóbadas, a intervalos regulares, vemos arcos suplementares denominados

Nos tímpanos dos portais e nos capitéis historiados os fiéis podiam ler, na linguagem das imagens, histórias religiosas e morais.

3 — O ESTILO GÓTICO

A arte gótica, também denominada ogival, sucedeu à românica e foi a França (Ilha de França, Paris) o ponto de partida desta nova corrente artística; desenvolveu-se dos meados do sec. XII aos princípios do sec. XVI.

A denominação de gótica dada a esta arte é atribuída aos italianos do Renascimento, como termo depreciativo, pois consideravam na arte bárbara, que se opunha à arte antiga que admiravam.

O sentimento religioso continuava em primeiro plano, mas as construções deixaram de ser apenas orientadas pelas ordens religiosas para passarem às mãos dos leigos que lhe davam uma nova expressão.

Caracteres gerais — A visão global dá-nos o sentido dominantemente vertical dos volumes que compõem a catedral gótica.

Agora, há inovação, quer na estrutura, quer na imaginária: o poder criador do artista gótico, apresenta um estilo novo, original que só encontra paralelo na arte grega. As linhas ascendentes simbolizam o espírito cristão elevando-se para o céu.

Os conhecimentos técnicos aumentam; o artista domina os materiais e as leis da estática; os vãos predominam.

A decoração torna-se cada vez mais abundante e é naturalista, por outras palavras, há renúncia da estilização e dos esquemas geométricos.

Os elementos que formam o vocabulário da linguagem plástica da arte gótica, são:

a) O *arco ogival* ou gótico. Na opinião popular o arco ogival é suficiente para caracterizar o gótico, mas não é assim, pois esse elemento já aparece no românico — por exemplo, numa porta da igreja românica de S. Martinho de Cedofeita, no Porto, há um arco ogival.

Notemos que, no românico, quando aparece o arco ogival, é sempre encurtado.

b) A *cruzaria de ogivas*, que são dois arcos ogivais que se cruzam segundo as diagonais de um quadrado ou retângulo — neste caso plano Barlong — e sobre os quais repousa a abóbada.

c) O *arcobotante*. Um dos elementos fundamentais da estrutura é o arcobotante que transmite aos contrafortes exteriores — botaréis — a pressão lateral das abóbadas. Estes contrafortes são encimados por elegantes *pináculos* ou agulhas, que apontam para o céu.

d) *Pilares* — A pesada massa do pilar românico é substituída por esbeltos colunelos adossados um núcleo de secção quadrada ou circular com um aspecto fasciculado. Estes colunelos, acentuando a desejada verticalidade, ramificam-se formando as nervuras das abóbadas.

e) *Ventanas*. Nas paredes, entre os contrafortes, abrem-se largas e elevadas janelas ogivais: as ogivas são equiláteras no apogeu e alongadas ou lanceoladas na decadência; neste último período surge o *arco de querená*. As *rosáceas*, ventanas circulares abertas sobre os portais, com

decorações irradias, concorrem para acentuar o desejo de leveza e luminosidade das catedrais. Mainéis delgados, artisticamente dispostos, decoram os tímpanos das ventanas; a decoração é formada por motivos geométricos: triângulos curvilíneos e circunferências. No último período do gótico a decoração complica-se num excesso de curvas sinuosas que lembram chamas: *gótico flamejante*.

f) A *planta* — A planta é ainda inspirada na da basílica romana, apresentando uma ou três naves e, nos grandes monumentos cinco naves; o deambulatório está rodeado por capelas absidais.

As elegantes torres dos templos góticos elevam-se a grande altura, geralmente sobre planta quadrada; terminam, muitas vezes, por alongadas pirâmides coroadas por um florão em forma de cruz.

Todos os elementos são estudados, calculados e devidamente proporcionados, revelando os elevados conhecimentos teóricos e práticos dos arquitetos das catedrais, a quem se deve o lógico e formoso desenvolvimento das formas arquitetónicas.

Vitrais. O novo sistema construtivo permitia aumentar o número e a superfície das janelas e, assim, surge a nova exigência de preencher esses vãos. A técnica do vitral progride, ficando este associado aos elementos que formam a linguagem plástica das catedrais. A verdadeira pintura do período gótico, são os vitrais, que transfiguram a luz dos templos e criam um ambiente místico.

A *decoração*. A decoração acusa uma oposição à dos edifícios românicos. O ornato geométrico quase desaparece e os elementos vegetais, que continuam a interessar ao artista gótico, deixam de ser estilizados, havendo um naturalismo acentuado. A escultura aparece por toda a parte; a imagem já não é um símbolo, um esquema, mas uma representação concreta do mundo: volta o realismo ocidental a superar o ideomorfismo oriental.

Estudo comparativo do românico e gótico

O *românico* — O românico caracteriza-se pelo predomínio do arco de volta inteira, pela expressão sóbria e volumosa da construção, pelos contrafortes poderosos que apoiam as paredes, frestas estreitas e majestosos portais, pelos motivos esculpidos rígidos, geométricos, estilizados; pelos capitéis historiados. Os motivos naturais, no românico, eram tratados de maneira convencional, muito estilizados.

O *gótico* — O gótico caracteriza-se pelo predomínio do arco ogival, pelas linhas ascendentes das catedrais: é elegante, rendilhado, com grandes aberturas; pelos arcobotantes, abóbadas nervadas, pináculos em agulha; pelo naturalismo do ornato e pela imaginária das catedrais.

A uma pequena fresta do românico, corresponde no gótico uma grandiosa ventana ogival.

O edifício românico é pesado, preso ao solo; a catedral gótica é leve, quase desmaterializada; a inércia românica sucede um movimento ascensional de finos colunelos, esbeltos vãos, torres em flecha.

O gótico era pura construção, pura estrutura; no seu desejo de verticalidade os arquitetos góticos lançaram as suas igrejas para o infinito.

arcos torais; para reforço nestes pontos colocaram exteriormente *contrafortes* ou *botaréis*. As necessidades construtivas geram as formas: aparece a abóbada de berço sobre arcos torais contrafortados por botaréis.

Vemos também as *abóbadas de aresta*, que resultam da intersecção, em ângulo recto, de duas abóbadas de berço.

Como as abóbadas exercem pressões sobre as paredes, estas têm grande espessura e as aberturas são reduzidas ao mínimo.

A planta das igrejas românicas é do tipo basilical, (1) geralmente com três naves — principal e colaterais — mas com *transepto*, portanto com a forma de uma cruz latina. Para que os padres do mosteiro pudessem dizer a sua missa, as ábsides multiplicaram-se por dois sistemas:

1 — colocando as ábsides paralelas entre si.

2 — Colocando em volta de um *deambulatório* — galeria circundando o altar-mór — capelas radiantes ou absidiolos.

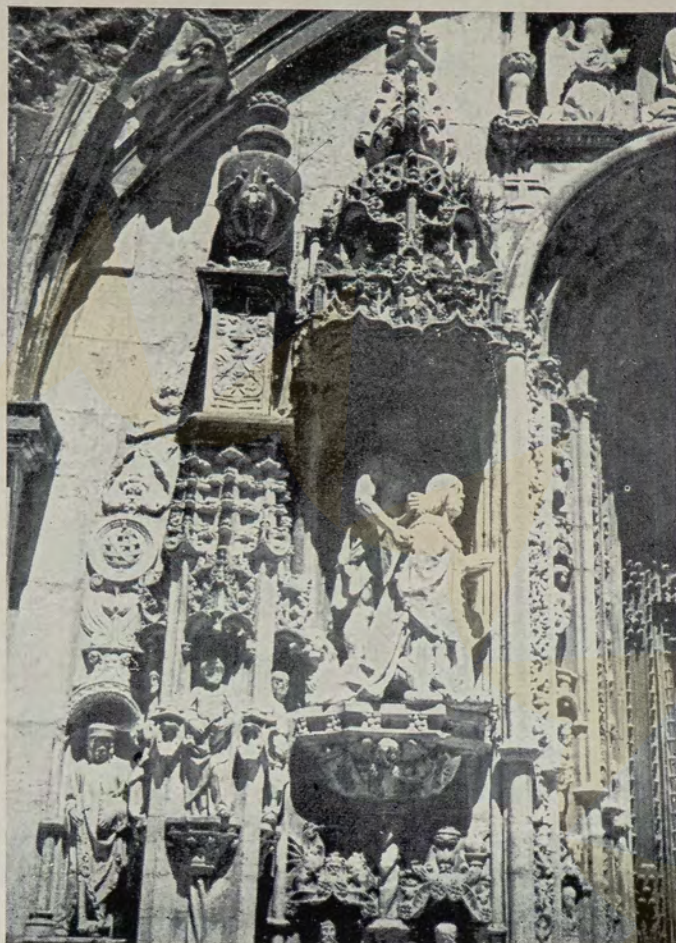
Outro elemento característico da arte românica, em que verificamos uma renovação, é o da decoração.

As influências são as do Oriente, da arte bizantina, que as Cruzadas contribuíram para revelar; as formas representadas, como em Bizâncio, afastam-se do natural, são tratadas de maneira convencional, esquematizadas; os motivos decorativos são geométricos. As formas decorativas são sempre perfeitamente adaptadas ao elemento decorado.

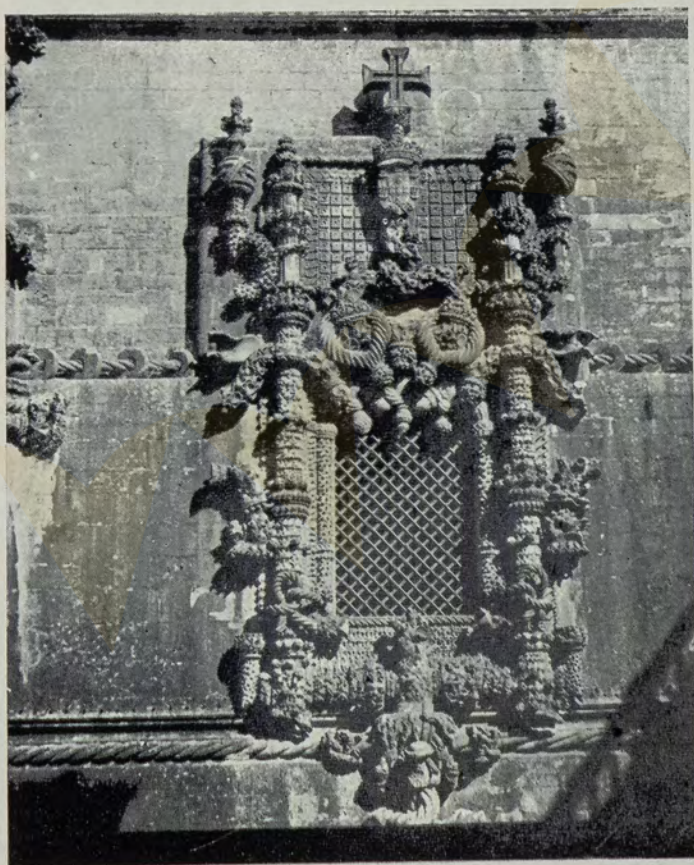
A poderosa imaginação dos estatuarios românicos leva-os a combinar a figura humana com elementos vegetais e animais e com os que encontra na imaginária do Oriente, resultando os monstros, figuras fantásticas que moldam inúmeros capitéis e tímpanos.

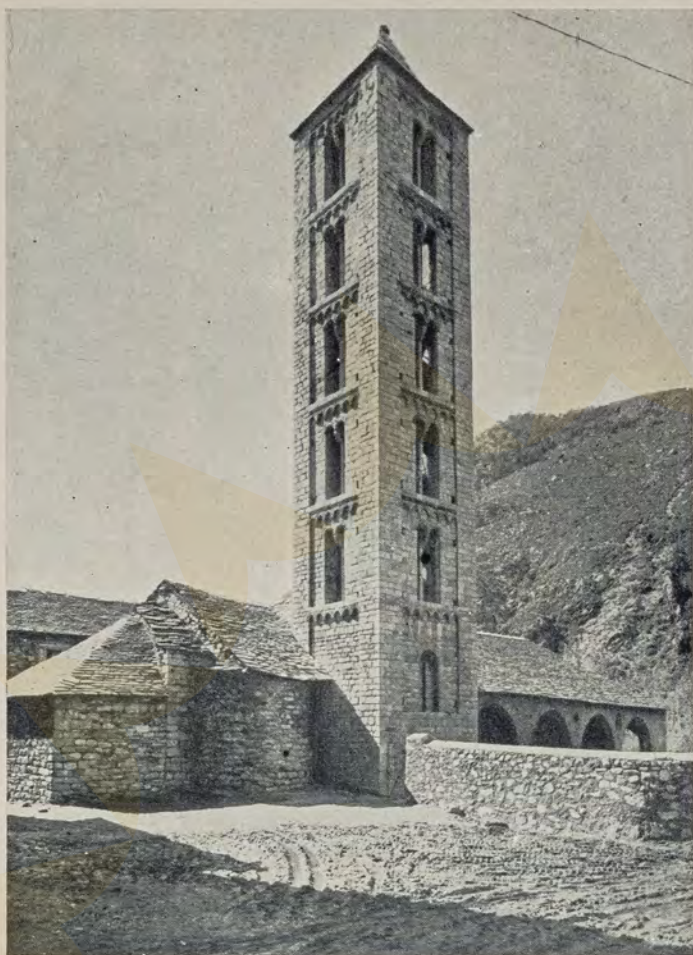
(1) A planta da basílica é um retângulo alongado, dividido em naves por filas de colunas paralelas e terminada por uma ábside situada no lado oposto a entrada. Somente a ábside é abobadada, tendo as naves cobertura de madeira.

*Mosteiro dos Jerónimos, Detalhe com El-Rey Dom Manuel I.
Portão principal.*



Tomar, Convento de Cristo. Janela em estilo Manuelino.





Exterior da Igreja de Sta. Eulàlia, Erilla La Vall, Lérída.

Capitel da Catedral de Jaca (Huesca).



VII Exposição Europeia de Arte Românica

Sob os auspícios do Conselho da Europa, o governo espanhol organizou em Barcelona e em Santiago de Compostela, com a participação de vários países, a Exposição de Arte Românica

Museu de Barcelona. Frontal da Igreja "La Virgen de la leche", escultura catalana da século XIII; detalhe. Procedência de Betesa (Huesca)





Estátua equestre de um altar. Mais de uma dúzia dessas estátuas mostrando guerreiros montados em cavalos ou burros são conhecidas. Certamente nos chegaram do XVII ou início do XVIII século. Segundo a lenda são visitantes dos estados maomedanôs situados no norte da África. Altura de 61 cms., bronze, British Museum Londres.

As culturas no continente africano

As regiões "subdesenvolvidas" estão na ordem do dia. Não há jornal, revista ou publicação especializada que não se preocupem com o problema sob os mais variados aspectos. E de todas as regiões, no centro da atenção é provavelmente a África que mais interesse desperta, o continente "colônia" por excelência, do século passado e que agora está-se tornando um fator político de primeira importância.

Como, então, de "selvagens" teriam alcançado maturidade aqueles povos, da noite para o dia? Ou, talvez não teriam sido tão selvagens assim? O interesse pelas questões da África, e, simultaneamente, o interesse pela história e pela cultura africanas estão aumentando.

Com efeito, arqueólogos britânicos encontraram no Sudão fragmentos de ferro, cuja idade é calculada em 4.000 anos. Havia, pois, uma manufatura de ferro no continente africano muito antes da época até agora admitida na Europa como sendo o marco inicial dessa habilidade. Com

efeito, a noção segundo a qual os povos africanos não têm cultura é falsa. Já em 1914 escrevia o cientista Matwei: "Até há pouco tempo presumia-se que a África era pobre em matéria e obras de arte antiga, com a única exceção do Egito. Todavia, o resultado das mais diversas expedições de estudo dos mais diversos povos africanos resultaram em coleções riquíssimas de sagas, monumentos e objetos da antiguidade. Pelo que tudo indica, esses povos têm passado rico, poderoso e envolto em lendas".

O historiador francês M. Delafosse dizia: "Povos capazes por si só de organizar Estados, construir e manter centros culturais como Tinbuktú, que produziram estadistas, líderes militares vitoriosos, cientistas e escritores, que criaram linguas, cuja riqueza e finura surpreendem os pesquisadores, esses povos não podem ser considerados, de modo algum, como povos inferiores".



Placa comemorativa. Esta placa, cuidadosa e habilmente trabalhada, mostra o sacrifício de um touro, certamente durante os funerais de um Obá. Apesar de terem sido encontrados essas placas no sótão de um palácio, onde estavam armazenados, desde o séc. XVIII, ainda em 1897 valeram como peças comemorativas históricas. Altura de 51 cms., bronze, British Museum, Londres.

Apesar do reconhecimento por parte dos cientistas, teve a mais ampla divulgação a teoria pseudo-científica que nega a existência de uma cultura africana. Nas escolas das colônias os africanos aprendiam a história das respectivas "metrópoles", mas não as de seu próprio povo; aprendiam canções européias, mas as suas próprias eram proibidas, e assim por diante, em todos os campos da atividade cultural. Revelam os líderes africanos de hoje que a história da África como foi apresentada ao mundo não só abunda em erros, como também compreende falsificações propostas.

Se assim não fosse, por que razão teria sido proibido na França, recentemente, um filme documentário, premiado, de Chris Marker, sobre a escultura africana e que terminava com a pergunta: "Por que estão estas obras no Museu Antropológico e não no Louvre?"

ALGUNS EXEMPLOS

Na região entre o Zambesi e o Limpopo, cientistas europeus descobriram extensas construções em pedra, muito antigas. Na Rodésia do Sul há mais de trezentas dessas construções. Na mesma região foram descobertas minas abandonadas, restos de fornos de fundição, uma infinidade de objetos de ferro, bronze, cobre, estanho e



Cabeça de uma estátua comemorativa. As tribus dos Dengese e Yae - Lima vivem à beira do rio Lukenier no norte do Sankuru. Estes tem muito em comum com a arte das tribus Kumdumongo, apesar de aparecerem os elementos mais importantes da cultura Buschongo, especialmente os detalhes, como essa cabeça, cujas sombrancelhas inclinadas são puxadas para fora. Altura total da estátua, 135 cms., madeira, Musée Royal du Congo Belge, Tervouren.

ouro, moldes para cunhagem de moedas de cobre, indícios de terraços artificiais, de poços e canais. Não há dúvida de que havia naquele local uma civilização altamente desenvolvida, referida na literatura como "cultura de Simbabwe" e que desapareceu por razões desconhecidas. Muitos cientistas dedicaram-se ao estudo dessa cultura, mas poucos foram os que reconheceram ter ela sido criada por africanos. Atribuíram-se aqueles testemunhos de uma antiga civilização aos persas, aos judeus, aos gregos, aos indianos, aos árabes e até mesmo aos malaíes, mas não parecia crível que africanos tivessem tido a capacidade para criar uma tal civilização.

No reino Benin, da África ocidental, foram descobertas maravilhosas obras de arte de bronze, algumas das quais se encontram agora expostas e são admiradas nos grandes centros europeus e americanos. Quem teria criado essas obras? A resposta parece evidente: o homem de Benin. Mas ainda neste caso, foi levantada a teoria segundo a qual a arte do bronze de Benin ter-se-ia originado graças aos portugueses, os primeiros europeus a penetrar na região. Essa teoria, porém teve de ser abandonada quando se verificou que na Europa daquela época não existia uma técnica tão aperfeiçoada do bronze.

No Oriente do continente africano, os primeiros viajantes europeus encontraram uma série de pequenos Estados muito bem organizados. Speke, Stanley e, posteriormente, Junker foram os primeiros europeus a chegarem a Buganda. Ficaram surpreendidos com o esplendor da corte do "Kabaka", com a excelente organização do governo com a existência de um exército e de uma marinha, com o bom estado de conservação das estradas e com o desenvolvimento do comércio. Viajantes e pesquisadores vindos da Europa não podiam compreender que tudo isto seria obra de africanos. Dêse falso conceito nasceu a "teoria hamita", segundo a qual os hamitas pertenceriam à raça "africanariana", e que estabelece que a África antigamente teria sido habitada por tribus primitivas, letárgicas, agrícolas. Os criadores de gado hamitas teriam invadido a região, vindos da Ásia, trazendo consigo uma cultura altamente desenvolvida. Teriam subjugado os nativos, impondo a sua própria civilização e fundando os Estados. De acordo com essa teoria, todos os valores culturais africanos, teriam sido criados sob influência hamita. Mas também essa teoria não pode se manter diante da investigação científica.

O papel dos Zulus, por exemplo, foi de relevante importância na África oriental e meridional, opondo feroz resistência aos conquistadores britânicos. Seriam, pois, "primitivos e letárgicos"?

O antigo Egito foi um dos berços da civilização mundial e ninguém ousará negar que os antigos egípcios enriqueceram o mundo por um grande número de descobertas científicas. O Egito é um país africano, e seus habitantes foram na antiguidade, nativos africanos. Uma das teorias mais estranhas é provavelmente aquela, segundo a qual os egípcios não teriam sido africanos, mas sim asiáticos.



Caçador. Esse trabalho achado em Benin, mostra um caeador voltando da caça com seu cão e carregando um antilope morto. É um exemplo extraordinário de um estilo, certamente do vale do Niger; esse estilo, rico de imaginação e de uma grandeza de composição, está em forte contraste com a tradição dos Benins. Seguindo uma idéia ousada artística, o fundidor eliminou a parte da perna compreendida entre a coxa e o pé. Altura de 37 cms., bronze, British Museum, Londres.

Separou-se, dessa forma, no século 19 a história e a cultura do Egito do continente asiático. O historiador britânico Arnold Toynbee chega a declarar "branca" a civilização egípcia.

O prof. Dubois, dos EE.UU. escreve: "A raça branca é atribuído tudo que for puro e superior, e aos negros tudo que for sujo, estúpido e inferior. As coisas grandes, belas, todos os êxitos na história da cultura do homem, são brancos.

E para prová-lo, declaravam-se brancos os habitantes da Índia e os negros da própria África, desde que mostrassem sinais

de progresso; todo e qualquer progresso entre os povos não-brancos era atribuído a alguma mesclagem de raça, ocorrida em épocas remotas ou em nossa Era, mesclagem com sangue branco, ou, pelo menos, sob influência da civilização branca".

Mas agora, essas coisas já estão mudando e o mundo está aprendendo a conhecer o continente negro. Já há muitos cientistas que se dedicam a tarefa de estudar com sinceridade a história daqueles povos. Trata-se, na verdade, de capítulo de importância fundamental para a história da humanidade.

Folguedo Popular do Ciclo de Natal / Folia de Reis com palhaços mascarados



Folia de Reis de Potirendaba, no Estado de São Paulo.

Palhaços mascarados de Guaraci.



Parece que o vocábulo "folia", designando uma dança barulhenta, com acompanhamento de pandeiros, apareceu, primeiro, em Portugal. Segundo contam, era executada por homens vestidos de mulher, os quais se comportavam de maneira tão selvagem, que davam impressão de estarem fóra de si.

Deve-se a mais antiga referência a Gil Vicente, que apresenta no "Auto da Sibila Cassandra" uma écloga de 1505, cujos personagens cantam uma folia. A primeira música registrada com esse título foi encontrada em Salinas ("De Musica libri septem", 1577).

Dando-a como sendo de procedência portuguesa, Curt Sachs declara que era uma dança de Carnaval, relacionada aos ritos de fecundidade. Em 1611, Govarubias a descreve no "Tesouro da Língua Castelhana", como ruidosa dança portuguesa de muitos esquemas de passos e que se executa com acompanhamento de castanholas e outros instrumentos. "Alguns bailarinos levam indivíduos mascarados sobre os ombros; outros, vestidos de mulher, com mangas ponteadas giram, dançam e fazem soar as castanholas".

Atualmente, em Portugal, a "folia" com mascarados, tal como aquelas que classificamos entre os nossos folguedos populares,

é recordada, de certo modo, na Festa dos Rapazes, registrada, em 1953, por Jorge Dias, no trabalho "Rio de Onor". Escreve o autor citado que esta se realiza a par dos grupos de reiseiros que cantam os Reis de porta em porta. Também lembram a folia que investigamos e, principalmente, os mascarados que nela aparecem, as antigas festividades do "Dia de Reis" dos negros de Havana, referido por Fernando Ortiz em "Los Bailes y el Teatro de Los Negros en el Folklore de Cuba".

E' bem de se ver que as "folias" com máscaras de Covarrubias, a Festa dos Rapazes do ciclo do Natal do Rio de Onor, em Portugal, as festividades afro-cubanas de Epifânia relacionam-se às Falias de Reis, com palhaços, ainda agora observadas entre nós, nos Estados do Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais, São Paulo e Guanabara.

A idéia geral dos nossos informantes é de que a folia evoca a visita que os Reis Magos, Gaspar, Belchior e Baltazar, fizeram ao Menino Deus. Entre os palhaços mascarados que podem integrá-la, figuram os espíões de Herodes que acabaram arrependidos e aceitando o Cristianismo. E o folguedo chama-se indiferentemente Folia de Reis, Terno de Reis e Santos Reis; o conjunto, "companhia", "tripulação", "comitiva", "bandeira"; os componentes, "foliões".



Às vezes, usam máscaras feitas de couro (Ibirá).

Seus principais componentes são: "mestre-violeiro" ou "embai-xador" ou "capitão da companhia"; "contra-mestre", também violeiro; "alferez da bandeira", "porta-bandeira" ou "bandei-reiro" que carrega a bandeira ou estandarte: um, dois ou três "palhaços". Respondem os versos entoados pelos violeiros, um como cantor principal e outro acompanhante, outros figurantes, que assim podem ser classificados, a partir da voz mais grave: "ajudante", "contrato", "tipe", "contra-tipe". Os demais refor-çam o cântico e tocam diferentes instrumentos.

Os mais importantes instrumentos musicais são a caixa ou tam-bor médio, a viola e o pandeiro. Podem, entretanto, aparecer ou-tros: violão, cavaquinho, sanfona, reco-reco, triângulo, rabeca, flauta de taquara.

As partes cantadas compreendem licença, pedido de ofertas, agradecimento e despedida; estas pelo menos são as mais comuns. O canto é iniciado pelo mestre e contra-mestre, ordi-nariamente, em terças, é depois repetido pelos demais figu-rantes, às vezes, em harmonias de três sons. Nos finais, por vezes apresenta harmônicas de três, quatro, cinco e seis sons. A "folia" tem a finalidade precípua de angariar donativos para a festa de Reis, que podem constar de frangos, leitões, novilhos

*Vistem calça e blusão
e mesmo macacões de
chita estampada.*



Na cabeça, usam baretes de forma cônica e até mesmo corôas.



e até dinheiro. Este, os "foliões" recebem no momento da visita e aqueles são enviados à casa do festeiro.

A atividade da "folia" pode ter início a 24 de dezembro ou 1.º de janeiro e encerrada a 6 de janeiro, dia da festa. Entretanto, algumas dão início à caminhada do peditório bem antes de dezembro. Já encontramos "folias" em pleno mês de novembro.

Esclareça-se que as "folias", muitas vezes, não possuem "palhaços" e neste caso, com a falta do elemento de espetáculo

teatral, não devem ser incluídas entre os folguedos populares, mas como simples grupos religiosos folclóricos, de cantadores e instrumentistas.

Estas nossas informações advêm de pesquisas realizadas em Santa Rita de Cássia, Delfim Moreira, Lavras, Monsenhor Paulo, Nepomuceno, São João da Barra (Minas Gerais) e Birigui, Borborema, Cedral, Catanduva, Fernandópolis, Guaraci, Ibirá, Ibitinga, Novo Horizonte, Presidente Prudente (São Paulo), onde predominam as "folias" com palhaços mascarados.



A chegada da "folia" na casa do festeiro, a 6 de janeiro.

Expressionistas e imagistas abstratos americanos no Museu Guggenheim, Nova York.

De outubro a dezembro ppdo. foi realizada no Museu Solomon Guggenheim, de Nova York, uma exposição de "Expressionistas e abstratos americanos". Esta mostra foi realizada exatamente 10 anos após a exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York, "Pintura e escultura abstrata americana". Ela inaugura um novo programa para a investigação das tendências atuais da pintura e escultura americana e européia. Esta exposição examina o estado presente do movimento que dominou a pintura americana desde o fim da 2.ª Guerra Mundial, que se apresenta com o nome de "Expressionistas abstratos" ou "Pintura ativa". A respeito dessa terminologia de categorias e divisões da arte moderna, encontramos um prefácio no catálogo que tem além de uma apresentação gráfica de grande beleza, vastas informações sobre a própria exposição, seus participantes e artigos de interesse para o público amante da arte moderna. A maioria das obras data de 1960 e 1961 e esta é a primeira vez que estão sendo expostas. A maior parte das obras de De Kooning, Baziot, Kline, Guston, Gottlieb, Hofmann, Matherwell e outros artistas considerados pioneiros do Expressionismo abstrato. A mostra inclui obras de artistas que têm seus nomes associados ao Expressionismo Abstrato, como Norman Bluhm, Sam Francis, Joan Mitchell e Grace Hartigan. O número de jovens pintores que durante os últimos 10 anos praticaram algumas formas de Expressionismo Abstrato é tão vasto que seria impossível falar da variedade e vitalidade do movimento continuado. Esta foi, sem dúvida, a maior e mais completa mostra de pintura abstrata e expressionista realizada por um museu de Nova York. Nas ilustrações podemos apreciar duas das obras que concorreram para o êxito desta grande exposição.



Kline, "Prêto e Branco", n.º 2, Óleo, 1960.

Pollock, "Detalhe da pintura n.º 2", 1949.



Exposições, Museus e Galerias

A PINTURA DE JOSÉ GAMARRA

O artista uruguaio José Gamarra, bolsista do governo brasileiro, aluno de Friedlaender e de Iberê Camargo, professor da Fundação Armando Álvares Penteado, expôs recentemente na Galeria da Fôlha doze trabalhos, sendo dois óxidos e resinas sobre tela, nove óleos sobre tela e uma nitrocelulose sobre duratex. Essas unidades quase sempre sem cromatismo, propositalmente severas em seu cenário geodésico, valem além do mais como experiências e soluções de matéria. Pois o artista dispõe sobre superfícies neutras camadas delimitadas por desenhos, com relativo relevo, e que lembram ora prosaicos fogões de campanha ora a matriz aberta e eviscerada de grutas. Sua maneira original de realizar tais texturas nos leva a equipará-lo, no dom dos efeitos formais e anaglíficos, a dois outros artistas que também se têm dedicado a valorizar em escala metonímica a matéria insólita. Queremos referir-nos a Aspetto, cujos emblemas opacos e anacromáticos ele designa de "Sígnio-Matéria" mesmo quando objetiva jogos gratuitos de composições com elementos e suportes outros que não o óleo nem a tela; dir-se-ia uma arte de

tegração na pintura com elementos plásticos novos. Sobretudo em José Gamarra se nota um inovador do material, com seu retorno ao estado bruto da obra mediante processos que conseguem a interdependência dos elementos constitutivos. Conquanto o aspecto seja estático, a tela e o duratex assim impregnados de substâncias como a resina e a nitrocelulose perdem seu atavismo de cavalete e assumem contingência de mural. O teor artístico propriamente dito tende para o surrealismo pela possibilidade de alusões analógicas.

OS NANQUINS DE JAGUARIBE EKMAN

O desenhista brasileiro Jaguaribe Ekman expôs na Galeria São Luís uma série de trabalhos a nanquim sob o título genérico de "Cafés em Paris". Trata-se dum artista figurativo que usa com desenvoltura o "croquis" segundo o critério objetivo e sintético da fixação imediata de figuras e episódios. Os cafés de Paris sempre deram duas espécies bem diferentes de artistas. Os desenhistas, malogrados ou não, geralmente pobres ou em eventuais apuros, que invadem os terraços e os recintos dos cafés e das brasseries de Saint Germain-



Silvio Jaguaribe Ekman, "Terraço de Café em Paris", nanquim, 1960.

tos desses "croquis" e telas se tornando célebres dentro da pauta figurativa e expressionista. Observando a coleção de nanquins de Jaguaribe Ekman, tendemos a enquadrá-lo no segundo grupo pois se trata de pessoa de posses, que viaja e que, subconscientemente filiada ao grupo Testemunhas do Nosso Tempo, segue agora nesse tema "Cafés de Paris" uma longa tradição mantida por excelentes pintores. Assim, certos terraços de boulevard que ele apreende nas malhas do nanquim têm valor inclusive gráfico. Não seria despropositado, portanto, anexá-lo à lista de desenhistas e pintores de cafés, tais como Giv de Nevrac, Boussignault, Lucille Corcos e Wallace Morgan. Certos desenhos podem mesmo aproximá-lo de ases do assunto, como Degas, Forain, Toulouse-Lautrec, etc. Esperemos que consiga livrar-se de certo teor fideidiano, demasiado direito, e atingir aquele clímax de mistério psicológico dos terraços e recantos de cafés cuja peça de cúpula é a célebre tela de Van Gogh com mesas e clientes, cadeiras e solidão, sob o mistério estrelado numa noite difusa...

A PINTORA ISMENIA COARACY

Em sua carreira artística, Ismênia Coaracy até agora tinha duas fases: uma de abstração lírica e outra de abstração expressionista. Caracterizava-se a primeira por uma interpretação quase fluida da paisagem, através de formas leves e suspensas pairando na atmosfera. E caracterizava-se a segunda por uma interpretação em "close up", quase mineral, da paisagem através de estruturas vistas em cortes transversos. Em ambos os processos a crítica teria oportunidade para filiar a artista ao grupo de Pierre Terbois e Wilfrid Moser, os pintores suíços que, fazendo arte abstrata, todavia foram estudados por Adolf Portmann como autênticos paisagistas "malgré eux".

Agora surpreendo na Casa do Artista Plástico uma terceira fase de Ismênia Coaracy. Esta terceira fase não significa desdém pelas fases anteriores, e sim uma lógica tomada de consciência para o apuro de efeitos formais e cromáticos. Há ainda paisagem impregnada de plasmas e magna, porém sem o intento direto ou inconsciente de visualizá-la. O que desta vez a pintora desejou e conseguiu foi revigorar as cores, dar-lhes liberdade e vibração tonal em superfície que são formas vagamente geométricas e confluentes. Trata-se duma nova sintaxe mediante metaplasmos cromáticos que estimulam as telas, dando-lhes força plástica e poética. Torna-se já agora difícil definir cada tela como paisagem, pois o que predomina é a formulação abstrata exteriorizando capacidade pictórica, tonificação da sensibilidade e domínio da matéria.

O DESENHISTA FERNANDO ODRIÓZOLA

Por estranho que pareça, a arte de Fernando Odriozola sempre me acode à mente associada à arte de Antoni Gaudí. Será difícil, por certo, aceitar tal analogia já que um é desenhista e pintor e o outro foi arquiteto e escultor. Mas a semelhança vem através duma ligação por sua vez também imprecisa, pois nem é o barroco e o "art-nouveau"; eu chamaria o "são-luquismo", isto é, certa renascença espanhola mais particularmente do grupo catalão que, à roda de Guell, frequentava o Circol Sant Lluc. Quando essa fantasia "art-nouveau" e outra mais recente e também catalã do grupo "O Dado de Sete Lados" ao simbolismo inato de Fernando Odriozola se compreenderá a comparação. Um crítico bastante arguto já o chamou de desenhista pirotécnico, isto é, "tumultuante de sentimentos, cultura, folclore e paixão". Eu gostaria de ampliar o conceito

Uma tela de José Gamarra.



enxofre e fogo solidificados violentamente. E queremos referir-nos ainda a Salvador Doria, que elabora um módulo específico de painel e mural. Trata-se, nos casos de Gamarra, Aspetto e Doria, de três maneiras diferentes de desintegração da pintura normativa e de re-in-

des-Prés e de Montparnasse e fazem retratos instantâneos dos freqüentes e dos turistas, cobrando bagatelas. Convém lembrar que o próprio Modigliani se servia desse expediente no Café Select e em La Rotonde. E os artistas que desenhavam ou pintavam aspectos de cafés, mui-



Alda Maria Armagni, "Gravura em metal", 1691.

a propósito da arte gráfica e plástica de Odrizola. Acho que se trata dum excepcional temperamento meridiano mas bem ibérico, da categoria de Nonell e Miró. E que tal temperamento ora se extravasa de modo plástico em superfícies rubras, em cromatismos violentos, em temários incisivos, ora se extravasa de modo gráfico em desenhos negrejantes, lineares e punctiformes, com orlas noturnas, dando aos seres humanos e aos bichos um sentido pujante de forças vitais. Aliás, este artista se exterioriza por diversos módulos artesanais e estéticos, tamanha é a sua dexteridade objetiva e a sua fantasia nebulosa (no bom sentido). Ora se manifesta através do surrealismo, como antigamente Joan Ponç; ora se extroverte através do "gaudismo" em desenhos que lembram gárgulas da capela do conde Guell; ora se barroquiza em luxos de arabescos periféricos; ora se torna simbolista a Redon, através de símbolo, signos e metonímias. De qualquer forma é sempre, em sua evolução, um artista sui generis da linha, da cor, da textura, a serviço daquela Espanha que em arte é labirinto super-povoado de escarvantes Minotauros. A exposição de Odrizola na Galeria Ambiente mostra-nos assim a sua arte onímoda, de expressões intensas.

ALDA MARIA ARMAGNI

Esta é a segunda vez que a gravadora argentina Alda Maria Armagni visita o Brasil. Antes o fez pra expor no Rio e em São Paulo. Agora obteve uma bolsa de estudos, no Brasil, após o excelente curso que deu em Cordoba, no Museu Emilio A. Caraffa, integrando o Seminário de Artes Visuais, no qual se encarregou da Arte da gravura, sua história e sua evolução.

Trata-se duma das grandes gravadoras da América do Sul, pois domina com muita personalidade a xilografia, a água forte, a ponta-sêca, a aquatinta, a litografia e as cores. Antiga artista figurativa, Alda Maria Armagni já se saturou do episódio testemunhal da vida. Interessa-se agora mais pela gravura como arte autônoma, de processos, efeitos e soluções técnicas e estéticas do que a antiga gravura, ancila direta do desenho. Alda Maria Armagni já abandonou outrossim à abstração lírica e expressionista, e hoje propende mais para os signos e as metonímias do que para a forma e o temário. A tônica predominante da sua obra, que lembra pela seriedade solene os velhos incunábulo, é contraste. Isto é, preto e o branco como atmosferas simultâneas onde pairam registros sutis de

historiografia do Oriente Próximo. Sente-se que a artista confere à sua arte um sentido e uma mensagem que medeiam entre o místico e o esotérico. Duma aventura material, como é o artesanato da gravura, ela extrai uma liturgia de cânones simbólicos e espirituais.

NELIA LIZENCIATO

Outra grande gravadora argentina que cursou no Rio uma bolsa de estudos e expôs naquela capital e em São Paulo é Nelia Lizenciatto, que ainda recentemente, no Primeiro Certame Latino-americano de xilografia, na Galeria Plástica em Buenos Aires, obteve o Grande Prêmio Ignacio Acuarone. Se o Brasil já atingiu com suas gravadoras o matriarcado nacional, convém lembrar, no entretanto, que pela América Latina florescem gravadoras da categoria de Alda Maria Armagni, Graciela Rodó, Lotte Schultz, Leonilda Gonzalez Edith Jimenez, Petrona Viera, Lesbia Vent Dumois, Ana Josefa Bettini, Ana Maria Moncalvo, Velia Zavattaro e Sara Pineiros. O temperamento artístico de Ne-

lia Lizenciatto, por exemplo, difere muito da índole plácida de Alda Maria Armagni. Esta se dedica aos segredos e experimentos da gravura em si, através de todas as modalidades artesanais, conferindo à sua arte um módulo arcaizante e severo. Já Nelia Lizenciatto é bem criatura do seu tempo, da bomba atômica, da era nuclear, e expressa essa atmosfera pungente hodierna através duma gravura explosiva, expressionista, de teor cibernético. Já Sara Pineiros, da geração mais nova, é uma artista da matéria, de fundo geodésico.

NORBERTO CRESTA

Estêve muito tempo no Brasil, freqüentando as rodas plásticas do Rio e de São Paulo, o artista Norberto Cresta, antes de recolher-se às funções didáticas em sua cidade natal, Cordoba. Expôs em galerias do Rio de Janeiro e de São Paulo. Tendo-se dedicado à cerâmica, extraiu dessa arte aparentemente popular e por certo milenária o sentido verossímil de terra conformada, de forma e espaço telúricos. Nessa arte ele obtem efei-



Nelia Lizenciatto, "Alquimia Universal", xilografia.

Norberto Cresta, Cerâmicas.



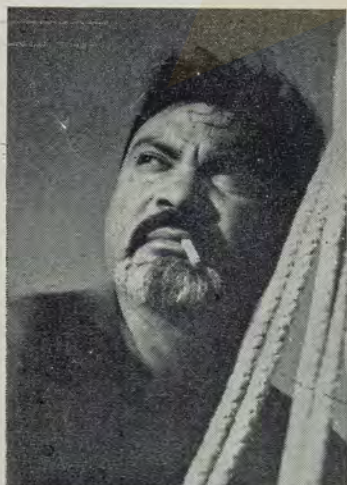


Aldemir Martins, que acaba de regressar da Europa, e Mario Cravo, que acaba de expor na "Petite Galerie", de São Paulo.

tos de volumes, contornos a serviço da matéria e da tradição. Como pintor, porém, se aproxima do nosso Aluísio Carvão, no sentido de usar as cores fundamentais. Não é um abstrato nem um concretista. Propende mais para as novas tendências do anti-objeto, do anti-tema. Essencialmente cromático, sugere substâncias através de vibrações que tanto são cósmicas, e atmosféricas, como também espaciais e volumétricas.

ANTONIO BANDEIRA

O grande pintor cearense de renome universal, que é Antônio Bandeira, expôs recentemente na Galeria São Luís uma série de guaches. E a Galeria Bonino acaba de editar-lhe uma série de trabalhos gráficos. Aquêles e estes caracterizam um novo módulo do antigo amigo de Wols.



ANTONIO BANDEIRA

De fato, tanto guaches como nos desenhos, Antônio Bandeira dá vazas ao seu temperamento dionisíaco, transfigurando o objetivo; ou melhor, desintegrando-o. De comportamento artístico paroxístico, algo a Mathieu, o artista brasileiro tão viajado evolui assim dentro de sua própria pauta, como esses aviões de rota internacional que só fazem escalas em grandes aeródromos.

Se até aqui, principalmente no óleo, e expressava deformando o figurativo em desagregações de matéria, de cor e de espaço, agora vem propendendo para um simbolismo de fundo poético autônomo. A arte gráfica encontrou nele um propugnador de soluções expressonistas que, longe da violência dessa escola, consegue efeitos plásticos, ritmos novos e signos perenes. Cumpre lembrar ainda, reportando-nos à sua contribuição pessoal à VI Bienal de São Paulo, que Antônio Bandeira também se interessou, na pintura, pelo tratamento insólito da matéria. E desta vez, recorrendo a efeitos de magna e plasma, em alusões marinhas de conchas, erosões, anaglifo e difrículos. Essa pesquisa de matéria não o fez, contudo, descuidar da sua magnífica sensibilidade cromática. E é nos guaches, principalmente, que ele obtém os efeitos escalares e tonais. Assim pois, Antônio Bandeira se apresentou este ano segundo a ambivalência dum artesanato de alto interesse. Isto é, como gráfico e como plástico. Em ambas as modalidades, segundo um critério de ordem estética que chega a atingir o virtuosismo.

AS ESCULTURAS DE MÁRIO CRAVO

Na casuística nacional, o fenômeno Mário Cravo representa o dilema da vocação e da evolução em face duma arte onímoda como é a escultura. Por isso, Mário Cravo, a braços com o virtuosismo da banca, da forja e do material, ora se tem apresentado como escultor de peças maciças e fechadas, ora como escultor de unidades abertas e espaciais. Dispõe, para tudo isto, duma encruzilhada de tentações e dum almoxarifado de implementos. Trabalhador de "full time", com uma disciplina horária inexoravelmente apensa à criação paroxística, Mário Cravo tem nas Bienais de São Paulo os seus entrepostos, como os exploradores têm nas feitorias as suas alfândegas de triagem.

Se às vezes nos tonteia recuando ou avançando, pois ora apresenta peças em madeira bruta e já aralógicamente parecendo crâneos, bustos, deuses e bichos, e ora apresenta trabalhos de olda com articulações obtidas a fogo, não resta dúvida que esse artista, de envergadura monumentalmente hugoana e nefelibata, atingiu um artesanato que já é espetacular. O fato de não seguir uma rota em linha contínua, às vezes passando da vanguarda para a tradição, do espacial para o barroco, do grandiloquente para o "bric-à-brac", não indica vacilações e dúvidas, e sim toda uma estrutura de artesanato funcional instalado como oficina de abastecimento de peças.

O que se pode averiguar na VI Bienal é que o prêmio lhe devia ter sido conferido como conjunto de obra. Pois desta vez Mário Cravo, que já merecia desde muito a láurea, apresentou uma obra por todos os títulos digna de aprêço da crítica internacional mesmo quando comparada com a de Schoffer e Penalba. Dificilmente se verá num conjunto internacional de esculturas um acervo recente tão digno de respeito e consideração. Pelo trabalho, pela intensidade magistral da confecção, pelo resultado positivo de remates, pelo efeito estético de unidades autônomas.

Abandonando de vez o barroco maciço; abandonando de vez a experimentação vanguardista, mas se atendo a um programa exaustivo de composição (e sabemos o que isso significa de horas, dias, noites, semanas e meses), Mário Cravo seguiu por pertinácia não de fantasia mas de construtividade uma linha de ritmos e massas, movimento e repleções de espaço que raramente qualquer outro escultor moderno consegue. Já atingiu, na verdade, o legítimo virtuosismo, no que isso signi-

fica de domínio e aventura, de solução e de efeito. E atingiu sem os disparates duma inspiração descontrolada, mas sim através do equilíbrio magistral. Suas mãos calejadas, seus instrumentos de banca, forja e bigorna objetivaram um resultado que só se pode comparar às soluções duma cibernética. Dir-se-ia que o artista planejou em logaritmos e em projetos os diversos lances de sua composição, conseguindo da matéria algo que é motor de aviação e lance arquangelico de milagre hodierno.

As peças tanto parecem partes dum conjunto desmembrado de parque aviatório de cosmonáutica, como parecem moldes de madeira e ferro, de aço e soldas da presença itinerante e violenta dum anjo em arremesso rilqueano. Suas esculturas, tanto a exposta na VI Bienal como a exposta ulteriormente na Petite Galerie, lhe garantem um apogeu.

ALDEMIR MARTINS

Regressou da Itália o desenhista e pintor Aldemir Martins, prêmio de Bienal de Veneza e da Bienal de São Paulo. Esse caráter nacional e ecumênico lhe valeu uma estada no estrangeiro, outorgado por um salão oficial, de menor monta.

Recebemos com frequência a documentação gráfica de suas exposições em Roma. E podemos declarar que sua evolução se fez tendo como base a essência de sua arte figurativa e ecológica e como complemento o apuro da textura e da metamorfose.

Agora Aldemir Martins regressa mais brasileiro e nordestino do que quando embarcou para a península italiana. Lá grangeou fama, pôde manter-se acima da bolsa de estulos, mediante sua produção vendida e disputada. E essa produção sempre se caracterizou pela constante do tema Cangaceiro como matriz duma arte figurativa e como pretexto episódico duma arte eminentemente gráfica. A tal respeito, Aldemir Martins, se casualmente tentou o abstracionismo, a matéria insólita, a aventura da linha, o dédalo da textura, na verdade não trouxe uma outra arte. Na verdade nos devolve intata a arte que levou daqui. Só que em variantes lineares, em metamorfoses e metaplasmos, para ele a Europa está cansada. Como bom cearense, foi e voltou usando a mesma jangada. A sua personalidade. A sua desenvoltura. E regresso com o ímpeto de quem forneceu a um banco de sangue as hematias tropicais do Nordeste. O vedetismo não o seduziu nem o desnacionalizou. Pois ele é dessa tempera dum Orozco, dum Siqueiros. Violentamente nacional.

NO ALVORECER DA VII BIENAL

"Aberta ao público durante cerca de três meses, — salienta "O Estado de São Paulo", em sua edição de 31 de dezembro — fecha as suas portas a grande mostra internacional de cultura e arte organizada pelo Museu de Arte de São Paulo.

Não cabe, aqui, o resumo crítico da manifestação que os especialistas fizeram a seu tempo, muito embora e possa indicar que, nos planos nacional e internacional, os críticos consideraram a VI Bienal Brandeirante a maior realização do gênero em todo o mundo. Nem tampouco se poderá fixar com jureza o alcance cultural de iniciativa, já que os resultados não são passíveis de qualquer medida tradicional. Mas dar-se-á uma idéia do interesse público, salientando que pelos três andares onde esteve a mostra bandeirante passaram centenas de milhares de pessoas, entre as quais se contaram mais de 50.000 estudantes.

Não havendo outros resultados, estes, ainda que considerados à distância, pois se integraram e diluem no acervo cultural do País, constituíram a prova cabal de que tudo valeu a pena para se lograr o terreno conquistado e que valerá a pena continuar atraindo para as artes centenas de milhares de pessoas que, deste modo, encontram o meio de enriquecer a sua cultura, valorizando espiritualmente a Nação.

Cinco mil trabalhos de cinquenta países estiveram ao dispor dos visitantes da VI Bienal de São Paulo, que, além de reunir os artistas plásticos mais representativos escolhidos pelas diversas nações, proporcionou igualmente vasta documentação aos interessados pela Arquitetura, pelo Cinema, pelo Teatro e pelo Livro. Nunca, até agora, o certame havia sido tão amplo, no que respeita aos gêneros representados, assim como se apresentou, desta vez, um número "record" de peças.

Mas, para voltar aos números, já que não há comentários que valham a Bienal em si mesma, pela primeira vez também a mostra funcionou como todas as outras exposições: no decurso dos três meses, foram vendidas numerosas obras, num total de 40 milhões de cruzeiros. Aí está um novo elemento que se junta àqueles que testemunham, por um lado, o crescimento do certame e que, por outro, definem o gosto cada vez mais pronunciado da nossa população pela pintura. O público deixou de ver: apenas começou a comprar, dando uma diferente dimensão, sob o aspecto econômico, às artes plásticas.

Já não há propaganda possível para a Bienal de São Paulo,



Hans Memling (1433-1494), "A Virgem, São João e as três Mulheres sentadas". Acervo do Museu de Arte de São Paulo.

que a propaganda a fez a própria Bienal no Brasil e no mundo. O propósito desde agora, é o de prosseguir, aperfeiçoando a manifestação. Com efeito, tendo nascido e crescido em São Paulo, a Bienal galgou as fronteiras estaduais e nacionais, projetando-se através dos cinco Continentes. Só nessa condição deve entender-se a sua continuação e ampliação.

Por isso mesmo, aumentaram as responsabilidades de São Paulo e do Brasil. O certame não tem mais limites. Relaciona-se diretamente com a afirmação artístico-cultural e a capacidade de organização do País. É motivo de orgulho para todos os brasileiros. A responsabilidade do empreendimento que o gigantismo paulista soube lançar pertence, hoje, à Nação.

Os governos não podem alhear-se da principal realização do

Museu de Arte Moderna. É natural que participem não só da glória, mas também da tarefa, pois a Bienal continuará crescendo, não poderá deixar de crescer. E, na circunstância, recorda-se que a verba de 25 milhões de cruzeiros do governo federal ainda não foi concretizada. Ora, um certame como este que ora se despede dos bandeirantes, do Brasil e do mundo só pode erguer-se com o dispêndio de muitos milhões. Por isso é que os governos municipal, estadual e federal têm de participar mais decisivamente na organização da VII Bienal de São Paulo — organização que vai principiar amanhã".

A ORIENTAÇÃO CULTURAL DO ITAMARATÍ

O ministro Lauro Escorel de Moraes, chefe do Departamento

Cultural e de Informações do Ministério das Relações Exteriores, falou recentemente sobre as bases e projetos da política cultural que o Itamaratí executará em 1962, em atendimento a um plano cuidadosamente preparado.

Pelo tom de suas declarações verifica-se que o ministro Lauro Escorel de Moraes está apto a desempenhar com sucesso a missão que lhe foi confiada pelo governo. É um diplomata experimentado e sempre se interessou de perto pelas atividades culturais.

Segundo a sua observação, a política cultural do Itamaratí está intimamente ligada aos postulados da nova política exterior. Política "pacifista" baseada, consequentemente, no reconhecimento da independência dos povos, política dedicada à segurança, ao bem-estar do povo

brasileiro e objetivando o desenvolvimento econômico. Daí a política cultural brasileira ser norteada por dois objetivos: "lançar pontes de entendimento e compreensão entre o Brasil e todos os povos do mundo" e captar no exterior os conhecimentos, as técnicas, os valores, indispensáveis ao nosso desenvolvimento.

Essa é a filosofia da nossa política cultural, muito bem formulada pelo ministro Lauro Escorel de Moraes.

Divisão de Difusão do Departamento Cultural e de Informações está organizando várias exposições de arte brasileira, que serão feitas no correr do próximo ano, ao mesmo tempo que nove mostras de artistas nos seus percorrem atualmente vários países.

Entre as exposições projetadas para 1962, a que será enviada à França, em outubro vindouro, é a maior até hoje organizada sobre a arte brasileira, desde a fase pré-cabralina até os nossos dias.

Nessa mostra será dada especial ênfase ao barroco brasileiro. Para a realização do programa da exibição, que vai ser apresentada no amplo espaço do "Petit Palais", o ministro Lauro Escorel de Moraes organizou uma comissão de técnicos. A primeira reunião já foi realizada no Itamarati, tendo Lúcio Costa, por proposta de Rodrigo M. F. de Andrade, sido designado relator do programa.

Trata-se de uma exposição de alto nível, cuja idéia nasceu por ocasião da visita de André Malraux ao Brasil.

MORRE AUGUSTO JOHN, UM DOS MAIORES RETRATISTAS DE SUA ÉPOCA

O mundo da arte lamenta o desaparecimento de Augustus John, o último dos boêmios e um dos maiores retratistas de sua época, que faleceu há pouco, com a idade de 83 anos.

John pintou heróis e estadistas. Entre eles Winston Churchill, o famoso Lawrence, da Arábia e a Rainha-mãe Elizabeth.

Este último retrato não foi completado por John quando morreu.

"Augustus John — diz um periódico — era o único representante vivo de uma tradição da boêmia hoje totalmente extinta".

Nasceu em 1878 e tem sido, desde o princípio do século, uma das figuras de maior destaque da pintura britânica. Entrou em 1894 para a escola Slade que é a secção artística da Universidade de Londres. Era o mais brilhante de uma série de jovens que saíram dessa escola mais ou menos na mesma época, entre os

quais Spencer Gore, Harold Gilman e Ambrose McEvoy. A escola Slade rivaliza já com as escolas da Real Academia mas quando John surgiu e fez rapidamente nome, ultrapassou-as.

O Novo Clube Inglês d'Arte, fundado por alunos da Slade, ultrapassou em breve a Real Academia. Influenciados pela fase sucessiva da pintura francesa, interessavam-se mais pela cor e pela luz. Mas os membros da Real Academia tinham orgulho de sua arte tradicional e acusavam os do Novo Clube e seus prototipos franceses de não saberem desenhar. Na exposição em Temple Newsam, figuraram dois dos primeiros desenhos de John, segundo o estilo dos mestres antigos: um, segundo o estilo de Watteau, o qual ganhou um prêmio na escola Slade, e outro segundo o estilo de Rembrandt. John pôde mostrar nestes quadros que sabia reproduzir com igual habilidade e corajosa vitalidade que os homens de Watteau revelam por baixo dos seus vestuários de

fantasia de seda ou a alma delicada que vive nos corpos toscos das mulheres de Rembrandt.

Em 1903 foi convidado para professor no colégio de Arte de Liverpool e entrou no mesmo ano para o Novo Clube Inglês de Arte.

John foi em determinada altura um pintor de retratos da moda.

Pintou a maior parte da sociedade elegante da Inglaterra, tendo visitado os Estados Unidos onde pintou muitos da sociedade elegante daquele país. Possuía, porém, uma musa muito sua que o afastou da sociedade elegante. Ele não se interessava demasiado pelo caráter de seus concidadãos. Desde os primeiros tempos costumava desaparecer dos que vinham para se fazer retratar, e dos seus colegas, para ir viver entre os ciganos gauleses ou entre os camponeses irlandeses. Encontrava nêles uma vida simples e fácil que agradava à sua im-

pressionabilidade e na verdade a sua sensibilidade. Eles estavam livres daqueles folheados minuciosos que cobriam quase todas as camadas da sociedade eduardina. Pintou-os com as cores acentuadas tendo como fundo as mesmas cores acentuadas das charneças em que viviam. Pintou sua esposa e as esposas e filhas dos seus amigos usando vestuário simples de cigano sobre rochedos com a cor do pôr do sol e tendo como fundo mares purpúreos. Revelou um gênio para combinar figuras com paisagens e os pequenos quadros que assim combinou têm uma qualidade lírica que lhes garante um determinado lugar pelo menos na história da pintura britânica. Eram nesta ocasião seus companheiros os já falecidos J. D. Ines e Derwent Lees, tendo criado em conjunto um mundo sedutor e ricamente colorido para o qual as gerações futuras podem olhar e considerar como parte do mundo britânico nas primeiras duas décadas deste século.

Raffaello Sanzio (1483-1520), "A Ressurreição de Cristo". Acervo do Museu de Arte de São Paulo.





◀ *Diego Velazques (1599-1660), "Don Gaspar de Guzman, Conde Duque de Olivares", Acervo do Museu de Arte de São Paulo.*



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

RIO DE JANEIRO

MUSEU DE BELAS ARTES

Realizou-se em dezembro, uma exposição constando de 28 esculturas de Frei Agostinho da Piedade, escultor beneditino que trabalhou na Bahia durante o século XVI. Esta exposição foi comemorativa do tricentenário do frade beneditino, sendo constituída de peças cedidas pelo Museu do Convento dos Beneditinos da Bahia.

Realizou curso sobre "Situação da Arte Brasileira", sendo que a aula inaugural foi ministrada pelo prof. Quirino Campofiorito, sobre Escultura. As demais aulas foram: "Crítica de Arte" por Mário Barata; "Arquitetura" por Marc Bercowitz e "O Artista na Sociedade" por Ferreira Gullar.

O museu vai firmar um convênio com a Editora Civilização Brasileira, para a edição conjunta de livros de arte, a partir do ano de 1962. O Ministro da Educação já homologou a exposição de motivos de José Roberto Teixeira Leite, pela qual o Museu Nacional de Belas Artes indicaria os livros a serem publicados, pagando também 30% da edição.

Está sendo feita, pela Sociedade dos Amigos do Museu Nacional de Belas Artes, com a finalidade de enriquecer o seu acervo, com doações e depósitos, edição de livros, revistas, programação de cursos e concertos. Inaugurou-se em dezembro o "Ciclorama". Foram apresentadas três sessões diárias sendo o tema inicial "A Mulher nas Artes Visuais".

PETITE GALERIE

Expõe o acervo com obras de Fukushima, Bozzolini, Istrati, Hellman, Georges Noel, Guadagnicci e Gauco Rodrigues. Na segunda sala exposição de Carlos Magano e Tsutaka. Em fins de dezembro expôs tapeçarias de Genaro de Carvalho, constituída de 40 obras.

Galeria Santa Rosa

Expôs obras de Pedro Correia de Araujo, o pai, sendo que estas, obras inéditas.

Piccola Galeria

Mostra de mosaicos com motivos abstratos de Freda Jardim Bon-di.

Italma

Mostra de pintura primitiva de Micky Colín.

Bonino

Expôs durante o mês de dezembro seu acervo com obras de Portinari (dois projetos para o painel "Guerra" da ONU, Ostrower, Cuevas, Sakai, Djanira, Basalda, Grillo, Clorindo Tessa, Loio Persio, Gertrudes Chale, Romualdo de Juan.

Copacabana Palace

Durante mês de dezembro expôs motivos natalinos do Clube dos Decoradores do Rio de Janeiro.

Macumafma

Expôs desenhos a bico de pena e pintura de Maria Tereza Vieira.

I.B.E.U. (Instituto Brasil-Estados Unidos)

Exposição de artistas primitivos: Gerson de Souza (Pernambuco), Elisa Martins da Silveira (Piauí), José Antonio da Silva (São Paulo), Graubem do Monte Líbano (Ceará), Rosina Becker do Vale, Carlos Coelho Lousada, Ivan da Silva Moraes e Pedro Paulo Leal (Rio de Janeiro).

Oca

Expôs jóias de Amélia Toledo (que em outubro último obteve

o Prêmio "Stern" para desenho da melhor jóia moderna), trabalhos de prata e pedras semi-preciosas. Também expôs tapeçarias de Norberto Nicola e Jacques Douchez.

M. A. M. (Museu de Arte Moderna)

Expôs cerâmica argentina, pintura do "Grupo Sur" (sobre o qual já noticiamos em uma de nossas últimas edições), pintura de Martin Bradley e Antônio Prado. Tapeçarias de Gna Prado. Jóias de Renhée Sasson e maquete (projeto Cães de Caça) de Helio Oritica.

O F. A. A. apresentou também uma exposição de tecidos de Faiga Ostrower e de Hilda Campofiorito, Cerâmica de Regina Bolonha, Jóias de Burle Marx e de Pedro Correia de Araújo Filho. Tecidos de Holly, plantas de Luiz Correia de Araújo. Exposição de alunos do curso de Ivan Serpa e Domenico Lazzarini e tecidos de Hilda.

Galeria Penguin

Apresentou uma exposição de tecidos de Otto Waltz. Foi aberta, à rua Gustavo Sampaio, 11-A, uma nova galeria de arte, antiguidades artesanato, intitulada "Sinhá".



Micky Else Collin, "Dois de Maio".

MICKY ELSE COLLIN

Micky Else Collin realizou em novembro na Galeria Itama no Rio de Janeiro uma exposição constando de suas pinturas primitivas. Para o catálogo da exposição escreveu o crítico Pedro Manuel:

Pertence Fiky Else Collin àquela categoria de pintores, que dedicados a outras artes, descobrem em si a música das cores somente depois de maduros. A cultura e à experiência não correspondem igualmente sólidas noções nem suficiente treinamento visual, orientado segundo uma especialidade, própria de uma época ou de uma corrente.

Por outro lado o sucesso universal de Rousseau e a fortuna merecida de Cardosinho, aliados à formação autodidata de Djanira, e à premiação de Heitor dos Prazeres na 1a. Bienal, incentivaram um grande grupo de artistas a seguir a trilha de primitivismo, caindo num convencionalismo deplorável. Este não é porém o caso de Micky Else Collin, que como todos os autodidatas conserva uma ingenuidade infantil, mas não aderiu à visão deslumbrada e requintada do pitoresco nacional. Se, com efeito, raramente sabe fugir ao regional, a pobreza dos meios usados e uma certa vulgaridade de composição a salvam do banal.

Embora não sempre feliz, quando focaliza muitos personagens, adquire maior originalidade a medida que estes somem da tela e limita os campos cromáticos com menor número de notas. Contrariamente outros primitivos, a imaginação não inventa cenas, mas apenas funciona na divisão do quadro preferindo constantemente as diagonais. Obedecendo a esta escolha, inclina casas e seres libertando personagens, arquiteturas e composição da lei da gravidade. Este, na realidade, é o maior vício desta artista que, se não mergulha nos campos da magia, sabe desconhecer, em cores, as leis da ciência.

GUIGNARD

A fim de estudar em conjunto a melhor maneira de preservar e divulgar a arte de Guignard, reuniram-se em novembro passado, figuras representativas dos círculos artísticos, culturais e sociais de Belo Horizonte, na residência do Diretor do Museu do Ouro, sr. José Joaquim de Almeida. Ficou deliberado constituir-se uma Fundação, na presidência da qual tomou lugar o senhor Milton Campos. Toda a produção dos artistas será diretamente fiscalizada por pessoas de confiança, que deverão morar em sua companhia. Os trabalhos serão levantados ao cofre forte de um estabelecimento bancário, onde serão examinados por uma Comissão de Avaliação, que também se encarregará de estudar as propostas de compra.



Desenho de Guignard.

É projeto ainda a aquisição de um imóvel em Ouro Preto para Guignard, onde futuramente será organizado o Museu Guignard. A Fundação Guignard está recebendo propostas de galerias de arte, para contratos de exclusividade para a venda de quadros do artista.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

Sem verbas, sem pessoal, sem instalações adequadas, mas com tenacidade e sobretudo imaginação, o Museu Nacional de Belas Artes, a partir de junho de 1961, passou a ser um centro de cultura vivo e ativo, pesando consideravelmente na vida artística nacional, da qual se achava praticamente excluído havia longos anos.

A seguir damos, resumidamente, as principais atividades do MNBA em 1961, afim de que possam ter, os leitores, uma idéia do que foi feito, e sobretudo do que poderá vir a ser feito nos anos vindouros.

EXPOSIÇÕES — Foram realizadas três: Retrospectiva Goeldi, com 180 obras em sua maior parte pertencentes ao acervo do Museu Goeldi, de São Paulo (junho); Obra Gráfica de Lasar Segall, com 230 obras (setembro); Comemorativa do tricentenário da morte de Frei Agostinho da Piedade (dezembro). Foram igualmente levadas a cabo, no saguão, as seguintes mostras: Miniaturas Flamengas (setembro), Ukiyo-e (outubro) e Gravuras de W. Ayala, artista boliviano (novembro).



Sakai do Embú, "Boi Zebu", Cerâmica.



Sakai do Embú, Cerâmica.

DOAÇÕES — Entre as principais doações que vieram enriquecer o patrimônio do Museu acham-se a do gravador Carlos Oswald: mais de 600 gravuras de seus antigos alunos de aguaforte, entre elas peças de Fayga Ostrower, Henrique Oswald, Darel, etc.; a de Isai Leirner, que pôs à disposição do MNBA as 13 obras de arte contemporânea adquiridas pela Galeria das Folhas, de São Paulo, em 1960; a de livros, do Serviço de Documentação do Ministério da Fazenda; etc.

MNBA E BIENAL — À VI Bienal de São Paulo esteve presente o Museu Nacional de Belas Artes, com Sala Boudin organizada por seu diretor.

CARTAZES — Foi instituído um concurso de cartazes (Visite o Museu Nacional de Belas Artes), vencido por Salvador Ferraz. O trabalho vencedor foi editado como selo e como cartaz.

ARQUITETURA — No Museu foi criada a Assessoria de Arquitetura, orientada pelo arquiteto Elias Kaufman, e à qual estão subordinados os Arquivos de Arquitetura Brasileira.

RESTAURAÇÃO — Edson Motta foi convidado para orientar os serviços de conservação e restauração do MNBA. Luiz Carlos Palmeira assumiu a direção da Assessoria de Restauração. Esforços foram feitos junto ao Itamaraty e à UNESCO no sentido de que o Museu, breve, venha a contar com um completo gabinete de conservação e restauração de obras de arte.

CURSOS — O Museu levou a termo 4 cursos em 1961, a saber: A Gravura em Metal (Orlando Silva, 4 aulas); Introdução à Pintura Moderna (Carlos Cavalcanti, 12 aulas); Introdução à Arte Indígena (Luiz de Castro Faria, 6 aulas); Situação da Arte Brasileira (vários professores, 6 aulas). Os cursos foram freqüentados por aproximadamente 250 alunos.

CINEMA — Foram efetuados às quintas-feiras, e depois às quartas e sextas-feiras, às 18 horas, sessões cinematográficas, num total de 20 exposições. A entrada esteve franqueada a todos os interessados.

PEQUENO AUDITÓRIO — Um pequeno auditório, no subsolo, com capacidade para 40 ouvintes, e que servia até então como depósito, foi recuperado e, graças a doação da "General Electric", dotado de ar refrigerado. No auditório em questão realizaram-se cursos, conferências e, por três vezes, reuniões da Organização Nacional do International Council of Museums.

AQUISIÇÕES — Entre as principais aquisições de 1961 figuram: um grupo de gravuras e desenhos de Oswaldo Goeldi, num total de 25 peças; obras de Eliseu Visconti, Pedro Américo, etc.

DEOCLECIO REDIG DE CAMPOS — A convite do MNBA, esteve no Brasil o professor Deoclécio Redig de Campos, do Museu do Vaticano. O professor D. Redig de Campos sobre "A Virgem" oficialmente para estudar os quadros italianos de Museu, identificando entre os mesmos obras dos ilustres pintores, como Guardi, Latour, Magnasco, Lorehzo Lotto, etc.

CONFERÊNCIAS — Foram realizadas várias: a de Deoclécio R. de Campos sobre "A Virgem de Foligno, de Rafael"; e de André Gouber sobre "Conservação de Obras de Arte na União Soviética"; e a de José-Augusto França sobre "Situação da Arte Portuguesa" foram as mais importantes.

GALERIA DO 3.º ANDAR — Foram concluídas as obras nas galerias do terceiro andar, onde se acha presentemente em organização a mostra de Prêmios de Viagem (1894-1961).

INVENTÁRIO — Foi iniciado o inventário completo das coleções artísticas do Museu Nacional de Belas Artes. O último inventário fora realizado há 20 anos.

ESTAGIÁRIOS — Seis jovens estagiários, alunos dos últimos anos do Museu Histórico Nacional, passaram a colaborar com o Museu Nacional de Belas Artes, no qual prestaram ajuda inestimável, ao mesmo tempo em que, na prática, aperfeiçoavam seus conhecimentos teóricos.

HORÁRIO — O horário do Museu, que era o das 11 às 19 horas, passou a ser o das 12 às 21 horas.

MÚSICA — Foram iniciadas as atividades musicais, ainda em caráter experimental, com as exposições do Pessoal da Velha Guarda, em novembro (com grande sucesso), e do violonista Solon Ayalá em dezembro.

GABINETE FOTOGRÁFICO — No subsolo foi instalado um moderno e completo Gabinete Fotográfico.

CONSELHO TÉCNICO — Para o Conselho Técnico do MNBA foram designados os senhores José Simeão Leal e Rodrigo M. F. de Andrade, bem como os conservadores Regina Liberalli e Maria Barreto.

INQUÉRITO ENTRE VISITANTES — Talvez pela primeira vez num museu sul-americano, foi levado a cabo um inquérito entre os visitantes do Museu Nac. de Belas Artes, sob o tema: "Porque veio ao Museu?"

SALÕES — Ainda em 1961 foram realizados no MNBA os dois Salões Nacionais de Arte Moderna e de Belas Artes.

CICLORAMA — Foi montado no Museu Nacional de Belas Artes o ciclorama, aparelho destinado a projetar slides sonoros reproduzindo obras de arte.

SALÃO DE BELAS ARTES NO MUSEU DE ARTE MODERNA EM BELO HORIZONTE

Está exposta até meados de janeiro de 1962, no Museu de Arte Moderna de Belo Horizonte, a mostra de obras dos artistas participantes do XIVo. Salão de Belas Artes. Esta mostra contou com a presença de 65 artistas brasileiros que concorreram com um total de 420 obras, sendo que foram selecionadas pelo júri 136 trabalhos, entre desenho, pintura, gravura e escultura. Embora o prêmio ter sido entregue a uma artista que vem procurando uma pesquisa mais formal e geométrica, Diva Rolla, o maior peso na seção de pintura foram os informais. Também notamos essa predominância nas seções de gravura e desenho, com raros exemplos de abstratos geométrico ou figurativos. Os prêmios destas duas seções foram concedidos respectivamente a Walter Gomes Marques e a Helena Maria Beltrão de Barros. O prêmio de escultura foi entregue a Francisco Stockinger.

SÃO PAULO

Realizou-se em novembro p. na Galeria Kaboré, uma exposição de "Batik" (pintura sobre seda pelo processo conhecido como "javanês", de Alice Bril e Eva Fernandes. Luigi Zannotto, que obteve o primeiro prêmio do Concurso para Desenho de Jóias (100 mil cruzeiros), apresentou 27 temperas na Galeria Bevilacqua La Masa, em Veneza.

Realizou-se no Clube dos Caiçaras, uma venda de quadros e antiguidades em benefício da

Tapeçaria de Nicola Domichez, "Terra Quente".



Sakai do Embú, "Lutadores", Cerâmica.

ABBR, por preços abaixo dos cobrados nas Galerias. Participaram entre outros, os artistas Enrico Bianco, Augusto Rodrigues, Roberto Delamônica, Heitor dos Prazeres, Lucy Calenda, Carlos Scliar, Tayga Ostrower e as lojas Snob, Old & New, Vimar, Vila Rica e Aleijadinho. O leilão de obras de arte de artistas brasileiros (280 peças), em benefício do Hospital Albert Einstein, realizado no Museu de Arte de São Paulo atingiu um resultado total de 13 milhões e 85 mil cruzeiros. Alcançaram maior preço as seguintes obras: desenho de Segal, por 720 mil cruzeiros; desenho de Marcelo Grassmann, 600 mil cruzeiros; escultura de Bruno Giorgi, 580 mil cruzeiros; escultura de Felícia Leirner, 450 mil cruzeiros; escultura de Brecheret 400 mil cruzeiros; e óleo de Di Cavalcanti 400 mil cruzeiros.

LIVROS DA GALERIA BONINO

A Galeria Bonino está lançando as suas últimas publicações de arte de sua ativa editoria, a exemplo de suas realizações em Buenos Aires. Trata-se do livro da pintora Djanira e do album de serigrafias da mesma artista. Também faz parte de sua programação neste setor, um album de litografias do pintor francês Georges Mathieu.

O livro de Djanira leva prólogo de Jorge Amado e um profundo estudo do crítico José Geraldo Vieira. Compreende muitas reproduções em cores. O album consta de cinco serigrafias inéditas, sobre Paratí (lugar que tantos motivos de inspiração lhe oferece) e Odorico Tavares compôs um belíssimo poema para acompanhar seus trabalhos.

Não todos conhecem o dom poético de Antonio Bandeira, mas agora terão oportunidade de ler cinco poemas seus, ilustrando as serigrafias do album de Djanira. O album de Georges Mathieu contém cinco litografias feitas em Buenos Aires, quando o artista apresentou suas obras na Galeria Bonino, dessa cidade. Juntamente com o lançamento dos albums e do livro, serão apresentadas guaches dos citados artistas. Não duvidamos que os interessados no movimento das artes aproveitarão o máximo destes ótimos volumes que são as primeiras edições brasileiras e que temos certeza continuarão como na Argentina o trabalho em prol da difusão dos artistas de reconhecido valor.

MONUMENTOS NACIONAIS

A Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a Fundação Armando Alvares Penteado, representada, aquela pelo seu Diretor, Dr. Rodrigo Melo Franco de Andrade, e esta pelos seus Diretores Dr. Annie Alvares Penteado e Dr. José Xavier de Souza, Presidente e Tesoureiro, respectivamente, assistidos pelos demais membros da Diretoria, Prof. Dr. Roberto Pinto de Souza, Prof. Dr. Octales Marcondes Ferreira, acordam em firmar o presente convênio, com o objetivo de criar e instalar na Capital do Estado de São Paulo o Museu dos Monumentos Nacionais.

Cláusula 1a.

A Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, daqui por diante designada pela sigla DPHAN, confia à fundação Armando Alvares Penteado em depósito, sob a guarda e responsabilidade desta, todas as moldagens de obras de arte tradicional brasileira já cedidas, a título de empréstimo, à mesma entidade para figurarem na exposição "O Barroco no Brasil"

Cláusula 2a.

A Fundação instalará e manterá, com as peças referidas, em

prédio destinado a esse fim, e aberto à visitação pública, o Museu dos Monumentos Nacionais, que irá crescendo com outras obras na medida das possibilidades.

Cláusula 3a.

As peças que são objeto deste convênio serão devidamente zeladas e, quando necessário, restauradas pela Fundação e a expensas desta, de modo que se encontrem em perfeito estado de conservação, ao serem restituídas à DPHAN, uma vez findo ou rescindido o presente convênio, não podendo ser reproduzidas total ou parcialmente sem autorização expressa da mesma DPHAN.

Cláusula 4a.

A propriedade nacional das peças, bem como a sua cessão a título precário serão objeto de menção escrita em local visível do Museu, bem como nos catálogos de exposição e outras publicações que a Fundação editar e nas quais se alude a tais objetos.

Cláusula 5a.

A DPHAN está autorizada a proceder a vistoria nas peças, sempre que o julgar convenient-

te, cabendo-lhe ainda solicitar à Fundação providências que se fizerem recomendáveis em benefício das mesmas.

Cláusula 6a.

O presente convênio terá vigência de dez anos, a contar do dia de sua assinatura, podendo ser revigorado automaticamente se assim o entenderem as duas partes, ou rescindido antes disso no caso de falta de cumprimento de suas cláusulas.

E, por estarem assim justas e avençadas, assinam as partes o presente convênio.

Rio de Janeiro,

(ASS) RODRIGO M. F. DE ANDRADE

D. P. H. A. A.

(ASS) ANNIE ALVARES PENTEADO

F. A. A. P.

(ASS) JOSE' XAVIER DE SOUZA

F. A. A. P.

(ASS) ROBERTO PINTO DE SOUZA

F. A. A. P.

(ASS) MGUEL REALE

F. A. A. P.

(ASS) OCTALES MARCONDES FERREIRA

F. A. A. P.



Hieronimus Bosch (1460/62 — 1516/18), "A tentação de Santo Antônio". Acervo do Museu de Arte de São Paulo.

NIEMEYER CONSTROÍ PARA SI UMA CASA EM ESTILO COLONIAL

Há em Brasília, quase em frente ao Sítio do Ipê, uma casa branca coberta de telha francesa e cercada de varandas sustentadas por colunas. Está em construção há 10 meses e dentro de mais uns 3, com seu ar de fazendinha, estará pronta para receber seu criador e futuro morador: Oscar Niemeyer.

Nela, nada existe do construtor de Brasília, exceto a revelação do lado humano de Niemeyer.

A casa, com apenas um andar, está situada num terreno de 100 m x 200 m e tem 563 metros quadrados de área construída. Aream-na 7 portas e 12 janelões (portas de sacada) de igual tamanho e dispostas a igual distância. A cumieira de telha-vã, em tesoura, apenas pousa na estrutura, permitindo a livre circulação do ar por baixo das telhas vermelhas cobrem um leve forro de tábuas de pinho. Seu custo ficará por volta de 10 milhões, já tendo sido consumidos 8. É barato, se considerarmos o preço da construção em Brasília.

No terreno, em que o cerrado atual não esconde a visão dos jardins que ali florescerão, já existe o buraco onde haverá uma piscina: seu traçado irregular é uma das duas únicas concessões feitas por Niemeyer aos modernos métodos arquitetônicos; a outra é a cobertura da cozinha e das dependências de empregados, feita de zinco, com pé-direito de apenas 2,45 m.

A casa tem mármore, mas não muitos: apenas numa espécie de biombo que, à entrada, veda o salão às vistas indiscretas, e nos cinco outros tantos quartos. Dêsses, apenas dois têm armários embutidos.

Em cada quarto há uma janela, isto é, uma porta de sacada, que vai do chão ao teto e é defendida por um gradilzinho de ferro, formando um balcão elegante e romântico.

A casa é retangular. Nas faces compridas, as telhas avançam 3 metros além das paredes, cobrindo duas espaçosas varandas de 39 metros de extensão. As colunas mediocres paralelepípedos, sustentam uma viga de concreto, que a maquiagem colonial revestirá de madeira.

O salão abre uma porta e quatro dos tais janelões para o lado da entrada; para o oposto, bre seis portas, todas dando na varanda dos fundos, onde se revela a escassa intimidade de Niemeyer com os processos convencionais de construção: o alpendre despeja as águas bem no meio da varanda, invalidando-a, pelos respingos, para os dias de chuva.

Não há porão, mas a casa faz por parecer que tem: seu piso está quase um metro acima do

chão, o que valoriza as sacadas dos janelões, cujas esquadrias serão em azul escuro. Só não existe propriamente porque o forro de tabuinhas não lhe dá firmeza.

Branca e alpendrada, a casa desmente quase todos os princípios defendidos por Niemeyer em seu curto e prolixo livro "Minha Experiência em Brasília".

O sol e o ar a penetrarão; suas aberturas darão vista para jardins; seu telhado isolará o calor e alegrará a fachada; suas janelas abrirão de par em par e terão venezianas.

Os hóspedes ficarão em bangalôs de igual estilo, a serem construídos mais tarde.

É uma bela casa, grande e acolhedora. Poderá transformar-se em atração turística, pois que se trata de uma casa simples daquele que construiu a cidade mais arrojada do mundo.

FALECE EERO SAARINEN

Em 2 de setembro, aos 51 anos de idade, faleceu em Michigan, Estados Unidos, Eero Saarinen, arquiteto de renome internacional.

Filho de Eiel Saarinen, arquiteto finlandês de fama mundial, Eero foi um dos que mais contribuiu para o desenvolvimento da arquitetura de nossa época. Entre suas obras mais conhecidas estão o edifício da Embaixada dos Estados Unidos em Londres, a terminal da "Trans World Airlines" no aeroporto de Idlewild e o extenso centro técnico da General Motors, nas proximidades de Detroit. Saarinen nasceu na Finlândia e vivia no subúrbio de Bloomfield Hills, em Detroit. Criado com vigoroso espírito de emulação, pelo pai, que era perito em vencer competições, aos 11 anos de idade, participou de sua primeira prova, em concurso patrocinado por um jornal

sueco, no qual os candidatos deveriam escrever uma história e ilustrá-la com quadros feitos de palitos de fosforos. Eero venceu a competição, com a trágica história de uma dama que ficou abandonada, quando os dois pretendentes morreram queimados. "Meu pai ajudou-me a escrever o texto", recordava mais tarde.

Com uma figura rodinesca, conquistou o primeiro prêmio, em uma competição nacional de escultura em sabão, quando ainda estudava na escola secundária, em Michigan. De 1931 a 1935, durante os anos em que frequentou a Escola de Arquitetura de Yale, em New Haven, Estado de Connecticut, conquistou tantos segundos prêmios em concursos de belas artes, que passou a ser chamado de "Saarinen do Segundo Prêmio". Obteve também primeiros prêmios, entre os quais em 1930, o da Galeria de Arte da Instituição Smithsonian; em 1941, com

Andrea Mantegna — (1431-1506), "São Jerônimo penitente". Acervo do Museu de Arte de São Paulo.



Charles Eames, o do concurso de Desenho de Móveis Orgânicos do Museu de Arte Moderna de Nova York: em 1944, o de uma competição de projetos de pequenas casas da "Californias Arts & Architecture".

Alimentando, na adoção, com biografias de grandes homens por Maurois e Ludwig, aceitou seu pai como "grande homem". Viviam e trabalhavam na comunidade que cerca a Academia Cranbrook de Artes, perto de Detroit, da qual Eliel foi presidente, de 1932 a 1947. De 1945 até 1950, data do falecimento do pai, ambos trabalharam como sócios. Caminhando à sombra de Eliel, Eero apesar disso agia dentro de sua periferia. Com exceção do projeto da Galeria de Arte da Instituição Smithsonian, os trabalhos de pai e filho sofriam a influência daquele. "Eu muitas vezes contribuía com soluções e planos técnicos — dizia Eero — mas, apenas dentro do conceito que ele criava. Um nome mais adequado para arquiteto é criador de forma e eu trabalhava dentro de forma de meu pai".

Em 1948, pela primeira vez, pai e filho concorrem separadamente, na mesma competição, o do projeto de Jefferson National Expansion Memorial de St. Louis, no Missouri. Quando foi recebido o telegrama anunciando a vitória de Saarinen, Eero e a esposa ajudaram a preparar as comemorações do triunfo de Eliel. Todavia, o telegrama era destinado a Eero. Foi uma das mais bonitas penas do seu cocar: o monumento central consiste de um arco parabólico de aço inoxidável, de 180 metros.

Saarinen pratica o que prega.

"A função é apenas um dos elementos da arquitetura" — explicava. "Os anos que se seguiram a 1920 e 1930 fizeram da expressão da função a característica dominante da arquitetura. Em um auditório, por exemplo, a função — acústica e visibilidade — deve ser respeitada, mas a forma básica pode provir da estrutura e essa forma deve demonstrar-se uma verdade arquitetônica duradoura e reconhecível, mesmo que desapareça a função particular".

Assim, no enorme Centro Técnico General Motors, as complicadíssimas exigências técnicas e de engenharia foram escrupulosamente atendidas com o auxílio de uma firma de engenheiros. Mas os edifícios foram tornados arquitetonicamente dramáticos expressando a excitante relação entre o homem, a ciência e a indústria do século XX. Representa uma das obras de maior vulto das projetadas pelo escritório de Eero Saarinen, em Detroit. Consiste num grupo de 25 edifícios, em torno de um lago artificial de 90 mil metros quadrados, com duas grandes fontes. A silhueta foi obtida por meio do revestimento com tijolos

cerâmicos esmaltados de vermelho, grená, laranja, amarelo, preto, cinza, azul-celeste e azul-marinho. O conjunto é conhecido por "Versalhes Industrial" e a General Motors tem grande orgulho em exibí-lo aos visitantes.

Foi crítico visitante da Universidade de Yale em 1951, membro do Instituto Tecnológico de Massachusetts, em 1955; presidente da Divisão de Detroit do Instituto Americano de Arquitetos, em 1953; faz parte da Academia Nacional de Desenho e da Academia Nacional de Artes e Letras.

Saarinen visitou o Brasil em 1959 por ocasião do Congresso Internacional de Críticos de Arte, realizado em Brasília pela Associação Internacional de Críticos de Arte.

NOTICIÁRIO INTERNACIONAL

A Galeria Mollien apresentou no Museu de Louvre uma importante mostra dos quadros de ateliê de Georges Braque.

Foram oferecidas pelos representantes da Iugoslávia, Israel e Turquia, bolsas de estudos e uma estadia de 2 meses em seus países para os participantes da Bienal de Paris.

Por ocasião da Bienal de Paris, o Sindicato dos Críticos de Arte conferiu um prêmio de pintura a Benra'h, um de escultura a Somaini, e um de desenho ao artista Masurowsky.

A obra completa do escultor Jacob Epstein foi doada por sua viúva ao novo Museu de Jerusalém.

Na Parke-Bernett Galleries, em Nova York, realizou-se a primeira das grandes vendas internacionais de quadros modernos.

A venda das 39 obras pertencente a coleção de Adolf Juviler, ultrapassou a quantia de um milhão de dólares. Nesta venda foram obtidos 3 recordes mundiais: uma tea de Benra'h foi adquirida por 100 mil dólares, uma de Soutine por 75 mil e uma de Chagall por 78 mil dólares.

Um autógrafo de Rafael foi descoberto num dos álbuns manuscritos do arquiteto italiano Giocomo, de posse do Museu Eremitage.

Realizaram-se em dezembro duas mostras do pintor Toffoli, uma na Suíça e outra na França.

Horst Antes, jovem pintor alemão e o escultor grego Yerasimos Skalos, receberam os dois prêmios para "artistas da Bienal de Paris", fundados por André Malraux e concedidos pelos artistas participantes da Bienal.

Na Exposição Internacional de Pinturas e Esculturas Contemporâneas, organizada pelo Instituto Carnegie em Pittsburg, foram

distribuídos nove prêmios para artistas americanos e estrangeiros, num total de 13.250 dólares.

O primeiro prêmio de pintura, de 3.000 dólares foi conferido ao americano Mark Tobey, e três de seus compatriotas: Jules Olitski, Adolph Gottlieb e Elsworth Kelly, que receberam o segundo, terceiro e quarto prêmios, respectivamente, e o quinto prêmio de pintura coube ao austríaco Wolfgang Hollegha. No setor de esculturas, o artista franco-belga Alberto Giacometti recebeu o primeiro prêmio no valor de 3.000 dólares. O segundo e terceiro prêmios foram respectivamente concedidos aos americanos George Frew, com a dotação de 1.000 dólares, foi conferido ao pintor inglês Henry Mundy.

Em Londres, um retrato equestre do Marechal Ligonier, pintado por Reynolds, foi vendido por nove mil guineas (aproximadamente Cr\$ 8.000.000,00).

Uma grande mostra do pintor italiano Emilio Vedova, que recebeu o grande prêmio de pintura na XXX Bienal de Veneza, esteve em exposição na Galeria Mathilde Giorgini, em Veneza.

O professor Roberto Longhi, da Universidade de Florença, descobriu num convento em Bagnacavallo, na Itália, um quadro de Albrecht Dürer, representando uma "Madona".

O pintor Gougita recebeu por intermédio do embaixador da Itália em Paris, a Medalha de Ouro que lhe fora concedida pelo júri da Primeira Exposição de Arte Sacra em Trieste.

Em junho de 1962, realizar-se-á na Holanda o Congresso Internacional de Museus.

Uma grande exposição de Toulouse-Lautrec foi apresentada na Casa de Arte de Munique, na Alemanha. As peças procedem de diversos Museus Franceses.

No Salão de Exposições da Casa do Brail em Roma, figuram 30 obras entre desenhos, xilogravuras e litografias de Aldemir Martins e Arna do Pedroso d'Horta.

148.ª Exposição do "Taller Torres García".

Realizou-se em novembro ppdo. no "Taller Torres Gardia" em Montevideu, a 148.ª exposição, sob o patrocínio do Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro. O motivo foi de Faisagens do Brasil. Ótimas e interessantes são as exposições que regularmente são organizadas pelo Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro, e esta foi, sem dúvida alguma, mais uma realização desta categoria. Participaram os seguintes artistas: Walter Delioti, Guillermo Fernandez, Mário Lorieto, Manuel Otero, Oroño Dumas, e Horácio Torres.

A maior parte das obras expostas foram vistas das cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Santos e Porto Alegre.

NOTÍCIAS NACIONAIS

A Galeria Rozenblit, em Recife, apresentou 19 trabalhos de Ionaldo, que integrou o Ateliê Coletivo da Sociedade de Arte Moderna, sob a direção de Abelardo de Hora.

O artista brasileiro Caribé foi o expositor da VI Bienal de São Paulo que mais vendeu quadros no setor nacional.

Estão sendo procuradas em São Paulo, pela Interpol, as 28 telas recentemente roubadas, do Museu Municipal de Saint Tropez, na França. As telas são avaliadas em 500 milhões de cruzeiros.

Realizou-se na Escola de Belas Artes de Salvador uma exposição de pinturas de Jenner Augusto.

Um casal de fotógrafos das revistas "Time" e "Life" estiveram no recinto da Bienal de S. Paulo, afim de colher flagrantes para uma completa reportagem sobre essa mostra.

A Galeria Paulo Valente, em Curitiba, apresentou uma exposição de Loio Persio, Manabu Mabe, Yolanda Mohalv, Danilo Di Prete, Maria Polo, Sheila Brannigan e do escultor Giuliano Vangi.

Ibirapuera. O Festival constará da inauguração das exposições de fotografia, cerâmica, ikebana e caligrafia japonesas além de números de música e dança.

Está marcado para a segunda quinzena de maio de 1962, na cidade de Salvador na Bahia, o III Congresso Nacional de Museus, promovido pela Organização Nacional do ICOM.

★

A Ideal-Standard S.A. Indústria e Comércio, uma de nossas maiores indústrias produtoras de aparelhos sanitários de louça altamente vitrificada, acaba de realizar novas e expressivas remessas de seus produtos para a Argentina, no valor total de 200.000 dólares. Anteriormente vinha já aquela indústria realizando exportações para a América Latina, merecendo porém o atual embarque especial destaque, uma vez que coincide com os esforços que ora se realizam em torno do Mercado Comum Latino Americano, bem como corresponde a uma vitória da indústria brasileira frente a produtores hispano-americanos, europeus e norte americanos.

★

Realizou-se em novembro passado, a exposição circulante de 452 obras de arte pelo Japão, as quais figuram na VI Bienal de Arte Moderna de Tóquio. Participaram desta mostra 4 artistas brasileiros: Fukushima, Iberê Camargo, Sheila Brannigan e Anatol Wladislav, representados por 12 pinturas.

O pintor Carlos Scliar desligou-se da Petite Galerie, firmando contrato exclusivo com a Galeria Tenreiro, no Rio.

A VI Bienal de São Paulo foi filmada em curta metragem e a côres, numa produção da Agência Nacional, em cooperação com o Departamento Cultural e de Informações do Itamarati e com o Museu de Arte Moderna de São Paulo.

O Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro em Montevidéu, apresentou um importante conjunto de gravura gráfica brasileira. Consta de uma seleção de obras em xilogravura de autoria de Renina Katz, Livio Agramo e Severio Castellano.

Uma exposição da obra de Burle Marx, compreendendo 200 fotografias de seus principais trabalhos, foi realizada em Buenos Aires. A exposição faz parte do programa de mostras circulantes levadas a efeito pelo Departamento Cultural do Itamarati, em colaboração com museus e galerias particulares, devendo depois percorrer as demais capitais latino-americanas. A mostra incluiu os trabalhos mais recentes do paisagista e arquiteto brasileiro, entre os quais os jardins do MAM do Rio de Janeiro e os da Faculdade de Arquitetura da Cidade Universitária, da Ilha do Governador.

A Aliança Cultural Brasil-Japão realizou em comemoração a seu quinto aniversário de fundação, um Festival de Arte Japonesa, no Pavilhão Japonês do Parque descrito pelo eng. L. Voelkel, da Fábrica de Luminários G. Schanzenbach & Co.

O arq. A. Berté trata dos problemas especiais surgidos da remodelação da iluminação de uma antiga loja em Veneza.

Além destes encontramos outros de grande interesse para engenheiros e demais interessados em assuntos de iluminação.

LIVROS E REVISTAS

REVISTA INTERNACIONAL DE LUMINOTÉCNICA — número 1, no XII, Amsterdam.

No número mais recente da Revista Internacional de Luminotécnica, editada em Amsterdam encontra-se no artigo de fundo, o novo código de iluminação da Illuminating Engineering Society da Grã Bretanha. Até esta data, a iluminação constituía a norma principal e sobretudo quantitativa. Pela introdução do índice de iluminação como segunda unidade de medida, acaba-se de ajustar outra norma qualitativa. O método desenvolvido por uma equipe de peritos daquela sociedade inglesa, permitirá antes de

tudo determinar as condições que devem cumprir uma boa iluminação através de um cálculo simples. Sem dúvida, este novo procedimento arraigar-se muito interesse também fora da Grã Bretanha.

Pierre Simard, de Paris, dá neste número um relato da montagem de uma enorme instalação de projetores para um jogo de "Luz e Som" no Egito, cujo motivo central constituem as pirâmides. Centenas de projetores foram montados em lugares ocultos, os cabos e caixas ou comutadores tiveram que ser transportados penosamente por camelos através do deserto, nas velhas tumbas instalou-se o mais moderno material de regulação, para apresentar a imponente beleza e a dignidade destas obras antigas de modo mais concentrado do que é possível à luz do dia.

Henry W. Wenson, engenheiro técnico, descreve os Wing Buildings do Aeroporto Internacional de Nova York. Neste grande aeroporto, as diferentes companhias aéreas, como BOAC, Air France, KLM, SAS, Lufthansa e Swissair, tem seus próprios edifícios administrativos. Nos projetos daqueles edifícios deu-se grande importância ao particular da arquitetura de cada país, cabendo observar também algumas novidades interessantes no campo da iluminação.

No Museu de Folkwang de Essen, o arq. Horst Loy nos dá um dos exemplos impecáveis do ponto de vista luminotécnico na aplicação funcional de lâmpadas incandescentes. Para conseguir isto, não é suficiente basear-se na forma típica de lâmpada elétrica, porém deve-se também tomar em consideração a repartição luminosa de tais lâmpadas sem luminários.

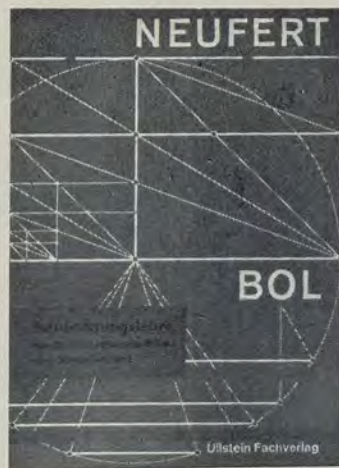
No centro de banhos de Frankfurt, foram aplicados luminários especiais para a iluminação sub-aquática de piscinas de natação.

Casa de campo e Bangalôs / Klara Trost

Editôra: Verlag Ullstein, Frankfurt, Alemanha. 156 páginas, com 72 desenhos e 168 fotografias; formato 27 x 21 cm; encadernação de linha brilhante, DM 42.

Bangalô é a palavra mágica, que hoje em dia, ocorre a todos que tem idéias ou somente desejos de construir e que tem na imaginação, uma moradia moderna não constrangida por qualquer convenção fora do tempo atual. De fato, a técnica atual de construção permite formas e construções de residências que de maneira alguma tem algo em comum com o tradicional das cons-

truções antigas. Portanto, serão demonstrados neste livro, bangalôs em inúmeros exemplos. Também foram valorizados os interiores e o mobiliário. Nunca na história da construção de residências reduziu-se a fronteira entre interior e exterior da casa como agora; assim que a parte externa da casa, poderá ser entendida e julgada somente em relação à parte interna ou vice-versa. O ance único e o teto raso são os pontos mais notados dos bangalôs. Seria porém errado julgar que somente em residências com características próprias deste estilo seria possível morar hoje em dia. Também casas de um ou mais andares podem possuir o mesmo espírito. Casas de campo desta categoria, quer dizer, de uma planta mais acentuada de acordo com nossos costumes modernos de moradia, com janelas que deixam entrar no interior bastante ar e sol, com uma zona de contato bem acentuada entre o lugar aberto e o lugar fechado, todos esses detalhes foram também introduzidos neste livro. Portanto, foi apresentada uma grande oportunidade de escolha entre os múltiplos desejos individuais dos futuros proprietários. O texto de introdução com esquemas instrutivos, dá resposta sobre as tantas questões que aparecem na idealização e execução da casa própria.



Ernst Neufert/Bauordnungslehre (Ensino de coordenação da construção).

Editôra: Ullstein Fachverlag, Frankfurt, Alemanha, 336 páginas com 1144 ilustrações, encadernação em linho, DM 78.

Saiu finalmente a tão esperada grande edição do "segundo Neufert". Já em 1943, a "Bauordnungslehre" foi publicada numa reduzidíssima edição, a qual se esgotou imediatamente. O autor preparou a obra à base dos atuais sucessos técnicos alcançados até hoje e a completou na suas partes mais importantes. A base de uma coordenação da construção como está desenvolvida em todos seus mínimos de-

talhes neste livro, é um sistema uniforme de medidas em forma de uma retícula quadrada de superfície e espaço, e, a introdução de medidas preferenciais através das normas do controle de todas as matérias primas de construção e peças pré-fabricadas e a necessidade de reduzir as despesas cada vez maiores de uma construção pela racionalização, exigem, sem dúvida, uma coordenação mais intensa da construção. O livro "Bauordnungslehre", em seu novo feitiço, aparece agora em tempo justo e atende às necessidades prementes de toda uma classe. A maior parte do livro trata de construções industriais. Neste campo, as normas coordenadoras são mais importantes, porém, mais fáceis de serem realizadas.

Além disso aparecem no livro reduções de custo, facilmente constadas nos algarismos dos orçamentos. Uma coordenação da construção industrial: ela precisa abranger também todos os outros campos da construção. Em tópicos separados, foi tratado o problema da normalização da construção de residências particulares e para a agricultura. Finalmente demonstra este livro como a proposta da uniformização reflete nos concursos e na economia de custos tanto quanto no tempo de trabalho. Este ponto também é importante para o levantamento estatístico das obras.

Residências seriadas para uma família/ Otto Kindt

Editôra: Karl Kraemer Verlag, Stuttgart, Alemanha. (1961), 168 páginas, 320 ilustrações (fotos, plantas de situação, cortes e plantas); formato 22 x 26 cm, capa de cartolina e celofane, DM 32.

Com justa razão, foi chamada a residência seriada para uma família a forma de moradia do futuro. Otto Kindt escolheu 50 exemplares dentre os melhores na Europa. Com 110 plantas e cortes e mais de 200 fotografias, foi tratado o tema "Residências seriadas para uma família" de maneira perfeita. Agora de uma introdução na qual o autor trata de problemas diversos, temos a disposição a exemplificação através de documentários e um apêndice com um ensino das plantas das casas seriadas. Todo exemplo foi publicado com planta de situação, programa, perspectivas, fotografias de fachada e do ajardinamento, e com seus respectivos cortes. A obra contém exemplos destas casas na Holanda, Inglaterra, Dinamarca, Finlândia, Áustria, Itália, Alemanha, Suécia, Noruega e Suíça.

Admiramos a exemplar escolha das casas, habilíssima paginação e excelente impressão da obra a qual podemos recomendar aos nossos leitores.



"Isto é Japão" (This is Japan), 1962, Publicação anual de grande tiragem, editada pela Asahi Shimbun Publishing Company, Toquio.

Mais uma — a nona — publicação da famosa Asahi. Como sempre um volume excelente com as mais interessantes publicações da ciência, indústria, turismo, etc. sobre todos os campos de cultura do Japão. Excelente veículo de difusão e propaganda desse país, apresenta neste luxuoso volume a mais perfeita qualidade gráfica. Do seu conteúdo mencionamos autores como Michitaro Takada, Hiroshi Muramatsu, Theyre Lee-Elliott, Momo-o Ktagawa, Bin Watanab, Ryosuke Saito, Guy le Riz, Ko Toda e outros, e artigos de grande interesse como "A arte derrota os elementos", "Quando Hokkaido foi uma república", "Sobre a neve... sob a neve", "O gastrônomo japonês", "A fase do Japão", "Uma grande vista num pequeno país" e outros.

Muito interessante especialmente a parte turística, com fotos, indicações e preços de hotéis e outras acomodações para os viajantes.

Anual da Associação de Arquitetos, engenheiros e planejadores de cidades. Publicado pela "The Publishing Corporation of India", Calcutá, Índia.

Do prontispício reproduzimos o seguinte a respeito do anual:

"Um fato muito interessante e fora do comum, sucedeu na época da publicação deste anual. Vários jovens arquitetos, engenheiros e planejadores vieram para ajudar-nos das mais variadas maneiras. Cada um deles tem uma outra qualificação — músico, cantor, poeta, escritor, linguísta ou dançarino. Todos eles tem uma meta única — resolver os problemas nos campos da arquitetura e planejamento, que podem ajudar a melhoria das condições de vida para a grande massa do povo.

Sem dúvida, nossa Associação será fortalecida por eles. Num futuro próximo, o anual se tornará um jornal publicado qua-

tro vezes ao ano e será realmente órgão de arquitetura e planejamento para os países Afro-Asiáticos e para as regiões tropicais e sub-tropicais.

Para um trabalho eficiente, será organizada uma nova organização para a publicação. O ramo da editora será assistida pelo "Internacional Board of Advisors and Consultants" e pelo "National and Regional Board of Advisors and Consultants", consistindo de eminentes arquitetos e planejadores.

O anual será distribuído gratuitamente à todas as organizações, jornais, e particulares, que estão em contato com a promoção do conhecimento de arquitetura, estrutura e planejamento".

"O planejamento de uma nova cidade" (The planning of a new town), Hook, Hampshire, Inglaterra. Editora: London County Council, Londres 1961 (Estudo de uma nova cidade para 100.000 habitantes).

A proposta L. C. C., nova cidade em Hook, em Hampshire, Inglaterra, planejada para abrigar população e indústria de Londres, não será construída agora. Ao invés, foram feitos em Andover, Basingstoke e Tadley, um esquema em grande escala do desenvolvimento da cidade, em colaboração com o Distrito e os Conselhos Distritais interessados e o Hampshire County Council. Esta é a primeira ocasião em que um Conselho Distrital se tornou participante ativo em expansão de cidade com Londres e o Conselho local, e é importante notar o ímpeto que esta cooperação trouxe. É importante também para o governo local que esses corpos encontrem além de uma possibilidade de trabalho em conjunto, uma experiência feliz e estimulante.

O trabalho planejado para Hampshire, contribuirá significativamente para os problemas surgindo da expansão das cidades, cujo encanto e caráter tem que ser preservados enquanto, ao mesmo tempo, redeseñovido para ir de encontro às modernas necessidades de tráfego. Hook, com seus grandes lagos para barcos e natação e vias para pedestres entre vegetação, teria sido certamente um agradável lugar para se morar. Seria uma grande experiência construí-la e, naturalmente houve grande tristeza devido ao fato dos esquemas não poderem ser transformados em realidade.

Grande parte do trabalho do projeto Hook, feito antes da decisão, foi realizado em meados do ano de 1960. Muitos dos estudos, executados em conexão com a preparação e um planejamento aplicado para a cidade proposta, alcançaram avançada pre-

paração, e, em particular, um plano total detalhado foi executado.

O Conselho decidiu, portanto, publicar os estudos e os primeiros planos para a nova cidade, em conhecimento de sua utilidade em seu próprio trabalho, tratando-se de problemas de expansão de cidades e da esperança de que eles se tornem assistência a técnica e estudantes em qualquer lugar ou ainda relacionados com a expansão de novas cidades e com os problemas que eles envolvem.

Os estudos técnicos aqui descritos são trabalho de uma equipe especial do Departamento de Arquitetos cujo trabalho principal foi de produzir o plano principal inicial. Mesmo tendo sido mostrado aos comitês, nunca foi discutido no mesmo e não pode ser considerado como aceito pelo Conselho. O trabalho parou na época em que várias propostas teriam sido postas em exame intenso em relação ao Conselho, e antes que decisões oficiais poderiam ser tomadas sobre muitos aspectos do princípio enviado.

NOTICIÁRIO DIVERSO

Por decisão das Assembléias Gerais das duas companhias, realizadas em dezembro de 1961, a Sociedade Anônima Indústria de Tubos foi incorporada pela Sociedade Anônima de Tubos Brasil, a qual, de acordo com a lei, lhe sucede em todos os direitos e obrigações.

Os tradicionais produtos da marca Situbos, continuarão sendo fabricados e vendidos, agora pela Brasil, com o mesmo elevado padrão de qualidade que os caracteriza. A nova firma, já conta com pessoal devidamente habilitado a prestar todos e quaisquer esclarecimentos e assistência aos interessados. Pelos motivos acima, a Brasil, espera continuar a merecer a honrosa preferência com que a Sociedade Anônima Industrial de Tubos foi distinguida até o presente, o que desde já agradecemos.

Sociedade Anônima Tubos Brasil.

Rua Marconi, 131, 7.º andar, Telefone 34.4127 — São Paulo.

CRISTO INACABADO

Realizou-se em dezembro numa loja do edifício Avenida Central no Rio, a exposição de escultura "Cristo Inacabado", obra esculpida em madeira de lei, por um artista desconhecido. A escultura foi descoberta há 30 anos, numa igreja de São João Del Rei, Minas Gerais e data do XVI século.

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 Editora Ltda., Rua do Lavapés, 540, Tels.: 35-2837 e 36-3689 S. Paulo

CHUPETA

Tu-Ca-Leve

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



A chupeta leve
como uma folha!!!

IDEAL PARA O RECÊM-NASCIDO !

APARELHO PARA LAVATÓRIO 1875-D-45

FOLHEADO A OURO - 24 QUILATES

o Bom-Gôsto
e a
experiência
recomendam

DECA

torneiras
metais sanitários
registros



ESCOLHIDOS POR QUEM CONHECE
APROVADOS POR QUEM USA
ADMIRADOS POR QUEM VÊ...



funcionam melhor durante mais tempo!

ARTEFATOS DE METAL DECA S.A. - Rua Libero Badaro 582 - 11*
Tels 37-0801/37-1878 - Endereço Telegrafico METALDECA - São Paulo