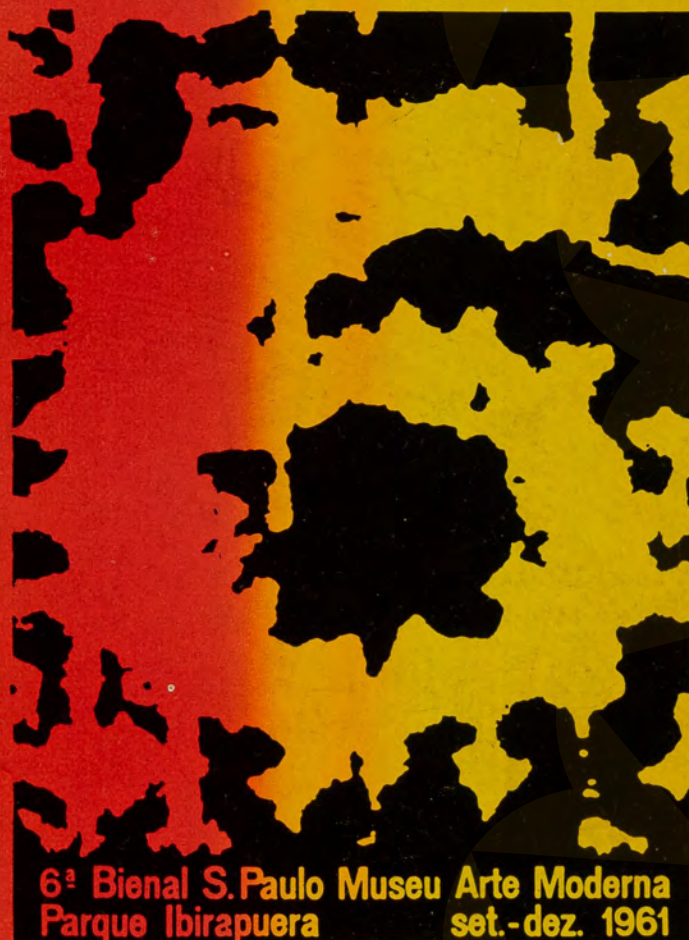


65

1 9 6 1

HABITAT

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



6ª Bienal S. Paulo Museu Arte Moderna
Parque Ibirapuera set.-dez. 1961

Nêste número:

Praça Pública e Capela em
Presidente Venceslau

Centro Esportivo de Brasília
Raimundo de Oliveira

Pintores alto-peruanos dos
séculos XVII — XVIII — XIX

Arte Barroca Paraguaia

O Barroco no Brasil

VI Bienal de Arte de São Paulo

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 SEGUINTE VANTAGENS:

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

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

Departamento de Silicones

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

silicones



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

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

VATÓRIOS COLETIVOS DE GRANILITE

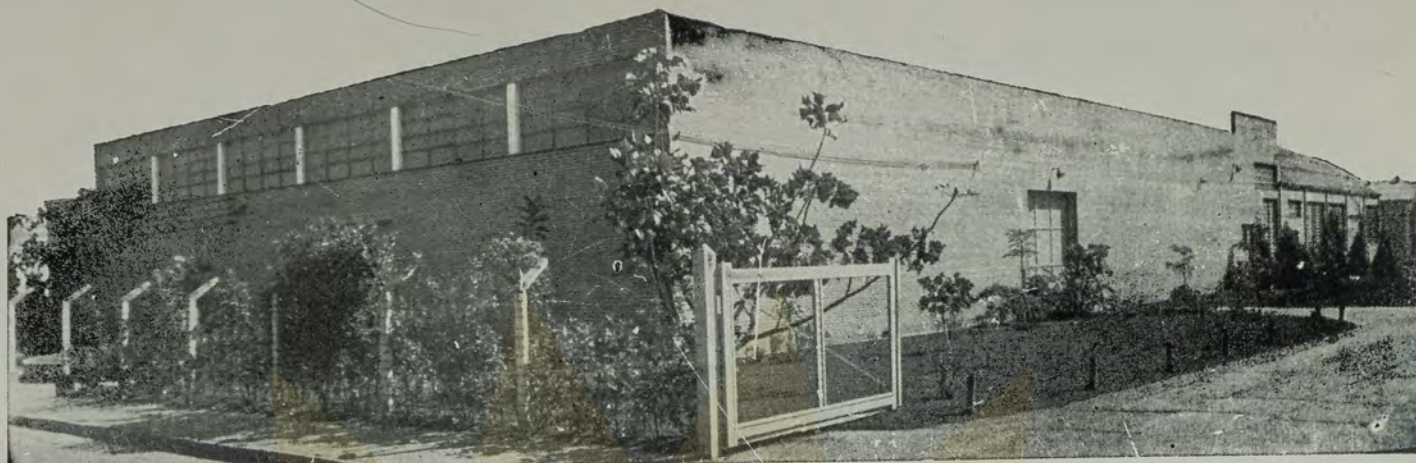


NEO-REX DO BRASIL LTDA.
RUA JOAQUIM FLORIANO, 737 - TEL. 8-2126 (REDE INT.) - CX. PL. 7221 - END. TELEG. "NEOREX" - SÃO PAULO

DEPARTAMENTO: "MÓVEIS DE ESCRITORIO"



DECORAÇÃO — MÓVEIS MODERNOS
GALERIA DE ARTE



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



CLADDING

**PILKINGTON'S NO ESTRANGEIRO
A COR VEIO PARA FICAR, GRAÇAS AOS
REVESTIMENTOS DE VIDRO PILKINGTON.**

Um edifício tão atraente, tão cheio de cor, com revestimento de vidro Pilkington e cor tão profunda integrada no vidro para assegurar a permanência.

Dirija-se ao seu fornecedor habitual de vidros para obter revestimentos de vidro Pilkington, mas em caso de dificuldade procure o nosso agente:

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

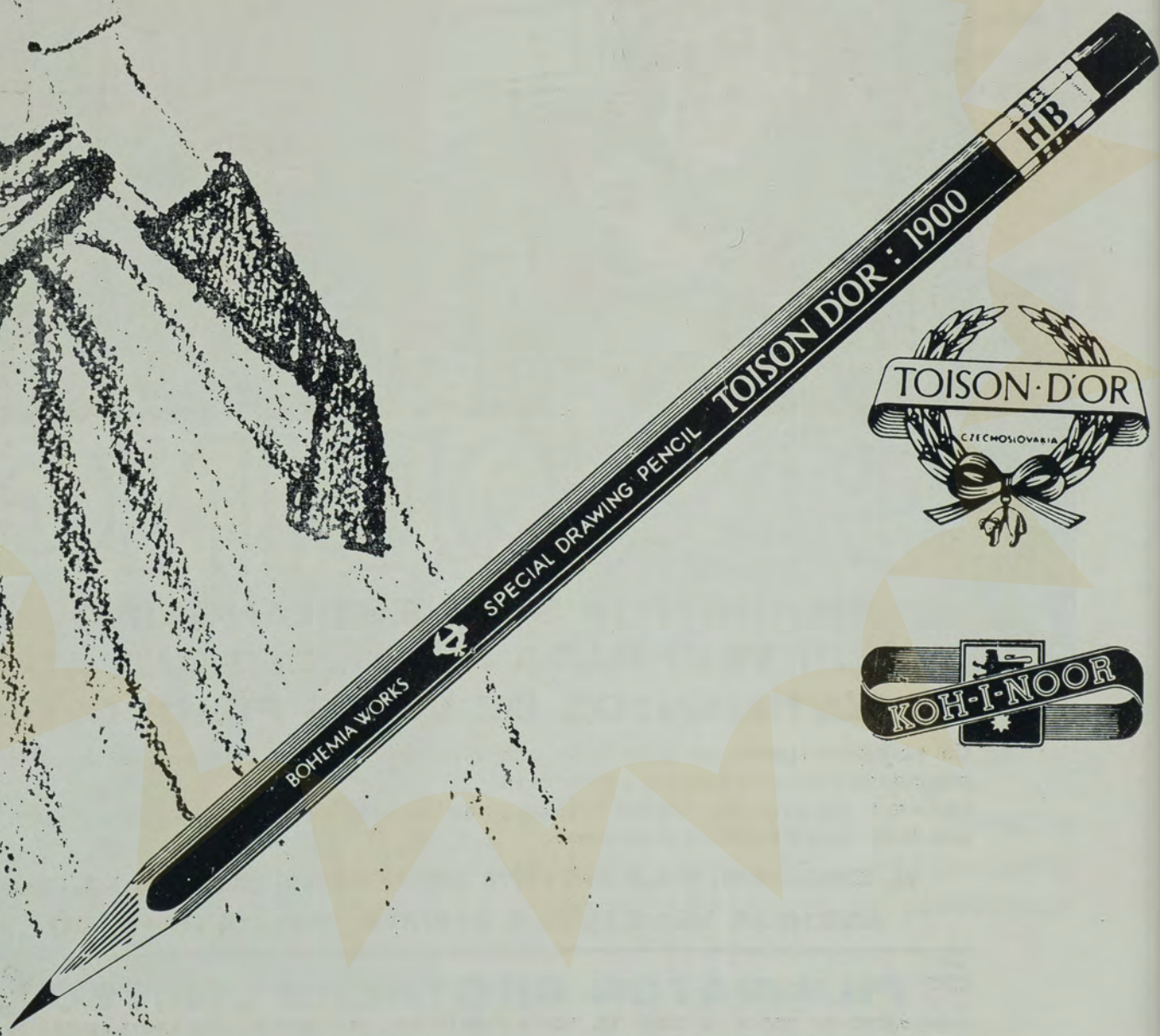


PILKINGTON BROTHERS LIMITED



FABRICANTES DE TODOS OS TIPOS DE VIDRO ESTRUTURAL. ST. HELENS, LANCASHIRE, INGLATERRA.

TOISON·D'OR, um novo lapis de
classe, em 21 graduações. O mais
alto grau de qualidade e perfeição.



À VENDA NAS CASAS DO RAMO

Representantes para Importação:

SÃO PAULO: Max Ekstein, Rua 7 de Abril, 342 — 2.º — s/24 — Tel. 36-2732

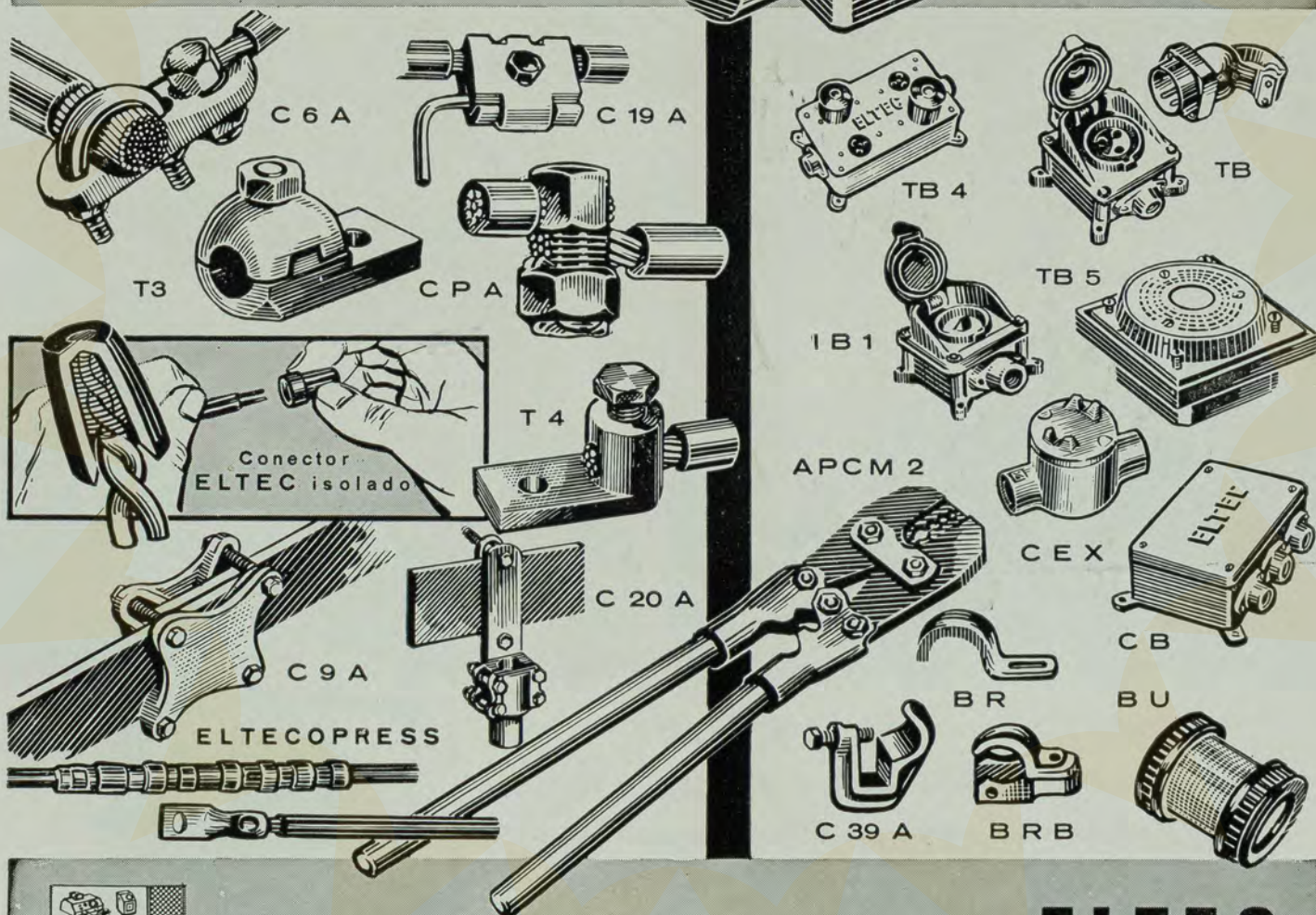
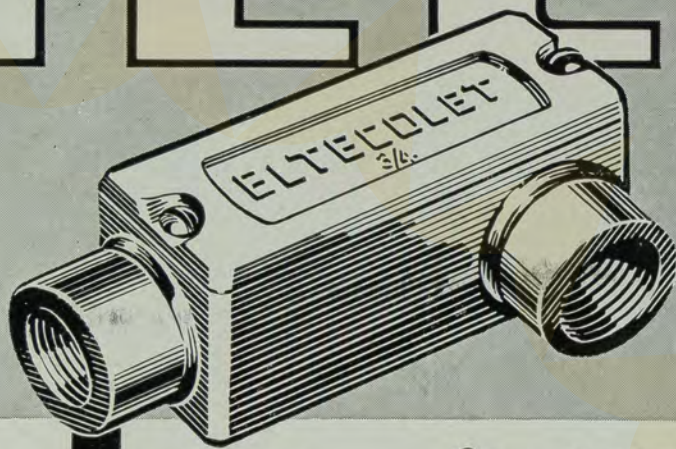
Importadores:

CORAMET COMÉRCIO E INDÚSTRIA LTDA. — Rua 7 de Abril, 264 — 3.º — conj. 306 — Tel.: 35-4482 — S. 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.

- aqui estamos presentes

possibilitando melhor
técnica e maior economia

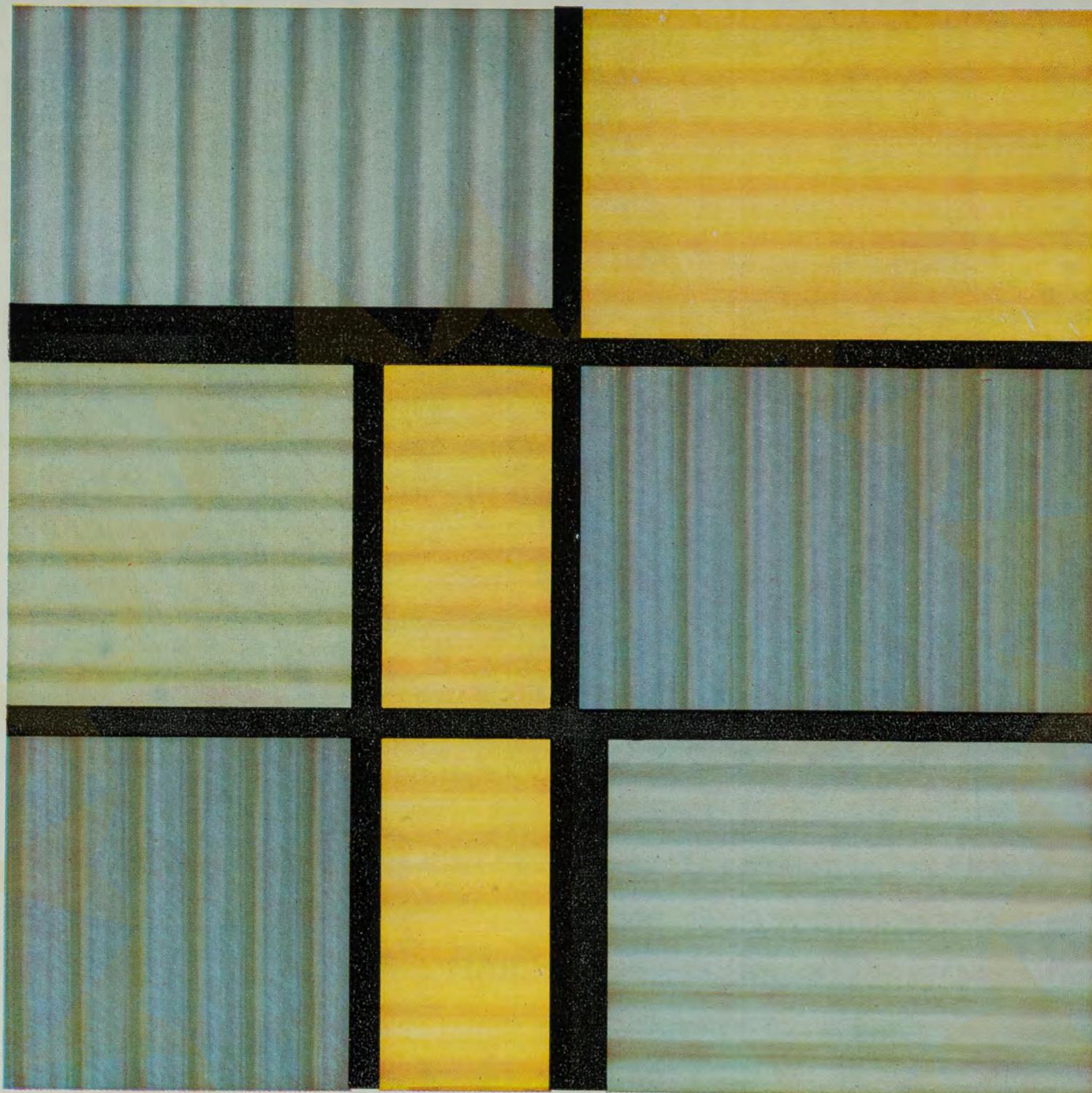


EM SÃO PAULO - a qualidade de Helitor 5.000 e Helitraco 4.000 estão presentes na cidade que mais cresce no mundo. Rapidez, economia e alto rendimento são características insuperáveis destes produtos para a construção, presentes em todas as cidades do Brasil.



ARMADURAS **HELITRACO** S. A.

São Paulo: Rua Senador Queiroz, 498 - 9.º - s/ 91 - Tel.: 35-0756
Rio: Praça Mauá, 7 - 8.º - s/ 823 e 824 - Tel.: 23-5323



VAUMART

côr e luz para seu conforto...



côr e
espessura
uniformes

transparência
homogênea

resistência
ao tempo

translúcida
ou opaca

inestilhaçável

reforçada
com nylon

côres
variadas

um elemento novo para a beleza de seu lar
para múltiplas aplicações, para maior conforto, use agora
F I L O N

Distribuidores em todo o País

Um produto das

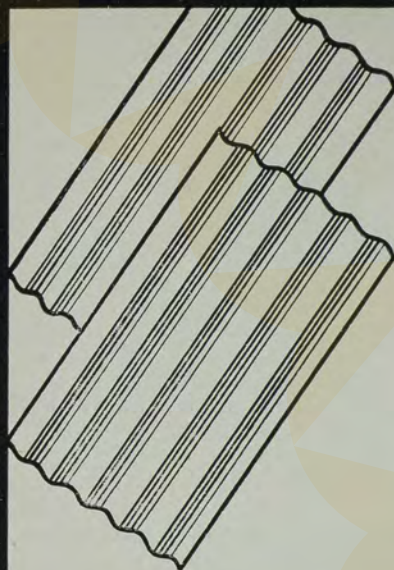
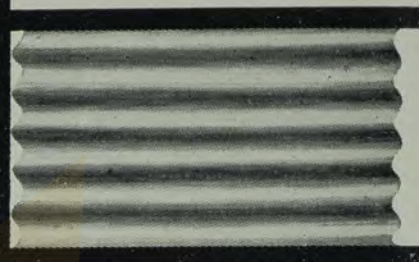
INDÚSTRIAS REUNIDAS VIDROBRÁS LTDA.

Praça Dom José Gaspar, 30, 8.º andar,
fone: 36-6667 – S. Paulo

FILON®



a mais moderna e perfeita chapa plástica,
reforçada com fibra de vidro e nylon



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.

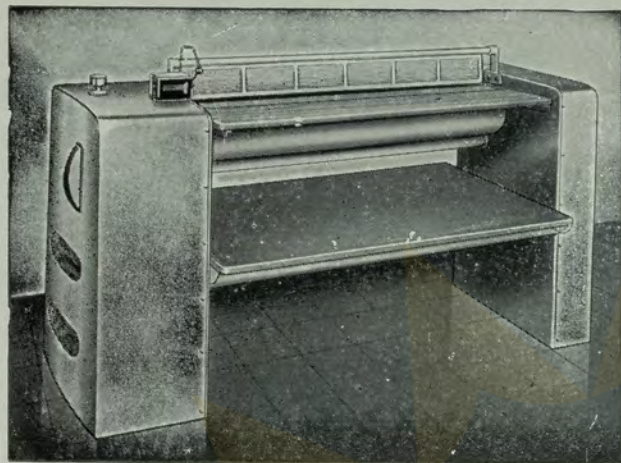
SÃO PAULO: RUA MARQUÊS DE ITÚ, 70, 3.º ANDAR - TELEFONE 36-9154.
RIO DE JANEIRO: RUA BENEDITINOS, 16, 10.º ATÉ 12.º ANDS. - TELEFONE 23-5816.
FILIAIS EM BRASÍLIA - BELO HORIZONTE - CURITIBA - SANTOS

ASSISTÊNCIA TÉCNICA...

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

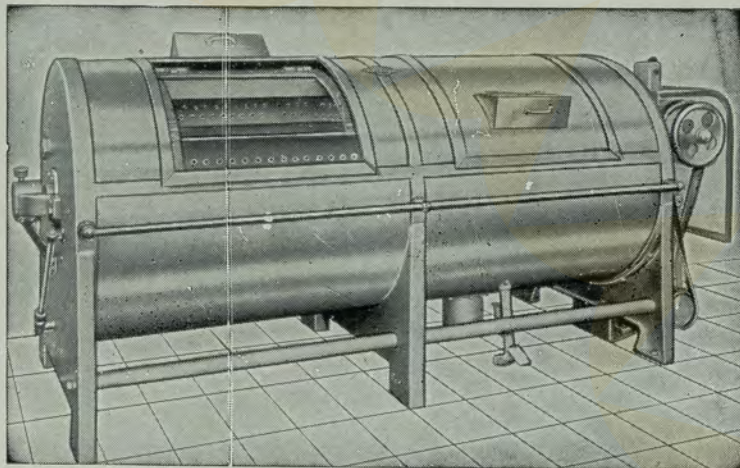
REVENDEDORES EM TODO O BRASIL

MÁQUINAS PARA LAVANDERIAS



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

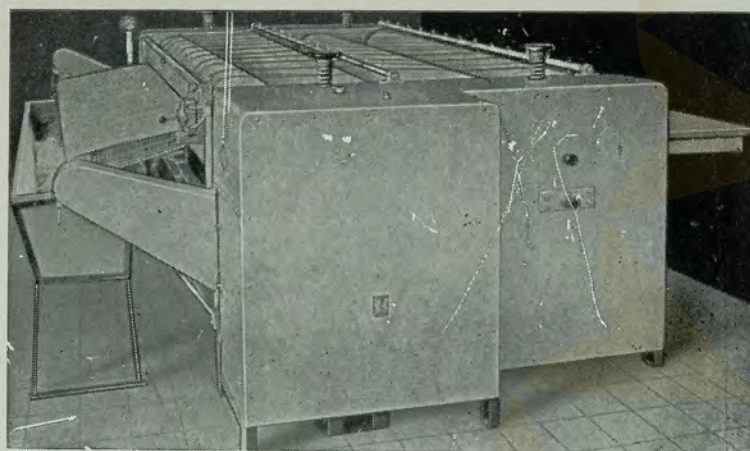
- Fornecemos um tipo de lavanderia de acôrdo com a finalidade do estabelecimento a que se destina
- Planejamentos, plantas e orçamentos sem qualquer compromisso
- Máquinas em aço inoxidável de ótima qualidade e acabamento esmerado
- Garantia contra qualquer defeito de fabricação
- Serviço completo de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



Painel de Alfredo Mucci executado em Vidrotil.

Mosaico Vidroso

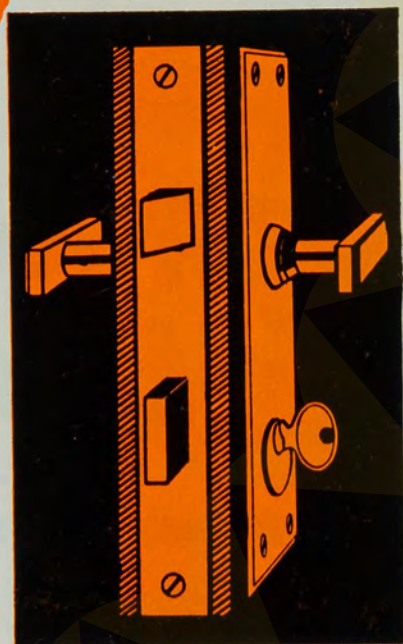
VIDROTIL

VENDAS:

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



ESTEJA
SEGURO
DA
QUALIDADE
DO
MATERIAL



empregue
FECHADURAS e ESQUADRIAS

AMC

em suas construções

PROTEGIDAS PELA MARCA

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

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

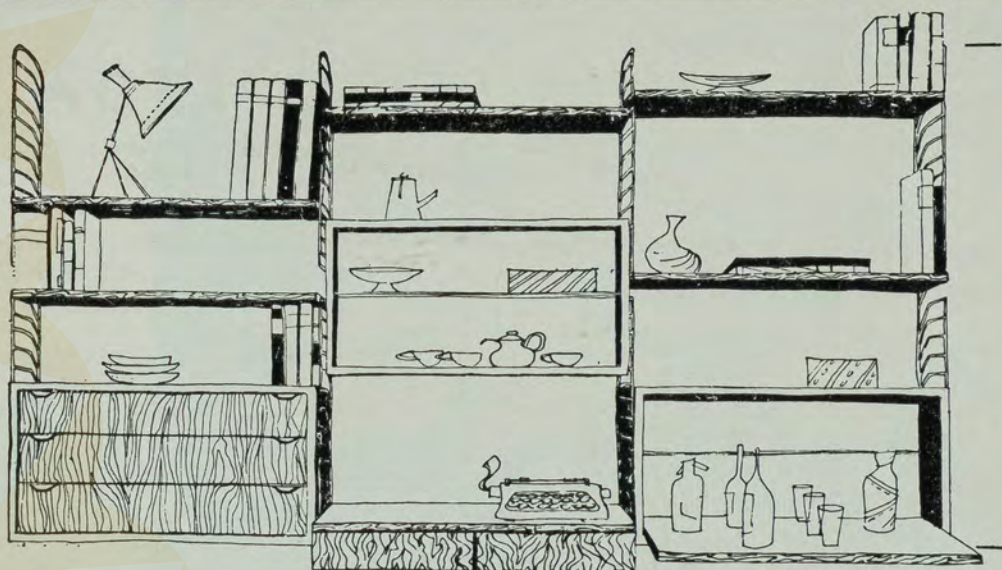


PARQUE BALNEÁRIO HOTEL

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

AR CONDICIONADO EM TODOS OS SALÕES

GANHE ESPAÇO PARA LIVROS E REVISTAS



O pleno aproveitamento do espaço horizontal disponível, quer no escritório quer na residência, é obtido através das ESTANTES MÚLTIPLAS AMPLIÁVEIS da série MOBILINEA. A construção modular utilizada permite a colocação instantânea de Prateleiras entre os montantes, podendo a altura de colocação ser facilmente variada de acordo com o tamanho dos livros, pastas ou revistas a guardar. A Estante é AMPLIÁVEL pelo mero acréscimo de montantes, podendo absorver desta forma o crescimento normal da biblioteca. A sua utilidade é MÚLTIPLA, pois estão previstos móveis-unidade, de colocação tão simples como a das prateleiras, para os mais diversos fins. Tanto o gaveteiro de três gavetas, quanto a escrivaninha ou o bar revestido de fórmica, bem como outros tipos, permitem adaptar o conjunto às necessidades próprias de cada instalação.

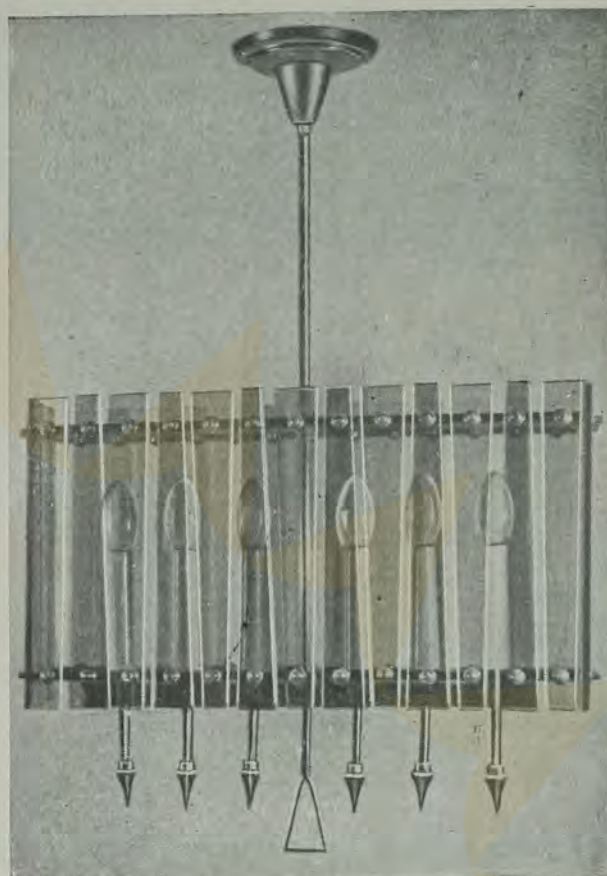
ernesto hauner & cia. ltda.

Rua do Bosque, 1782 - Fone: 52-3372 - SÃO PAULO

Rua República do Perú, 143-A - Sub-Solo - Fone: 37-1484 - COPACABANA - RIO DE JANEIRO

FÁBRICA DE LUSTRES

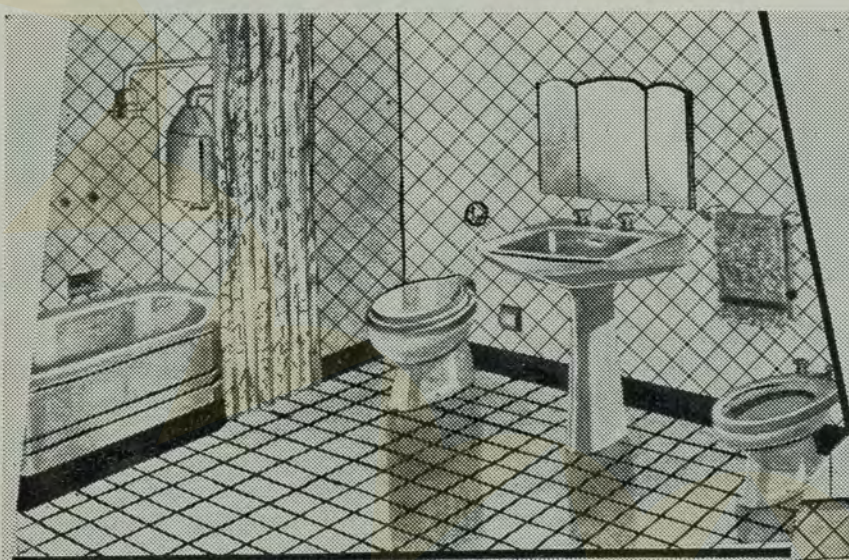
Lustres de Iluminação moderna, funcionais, Cristal Nacional e da Boêmia, Imperial Maria Tereza, Orveley em côres, Pendentes para Dormitórios, Lanternas, Plafonier, etc.. Aceitamos encomendas para Igrejas, Jardins, Fazendas, Casas de Campo, Lojas, Hoteis e qualquer tipo sôbre desenho.



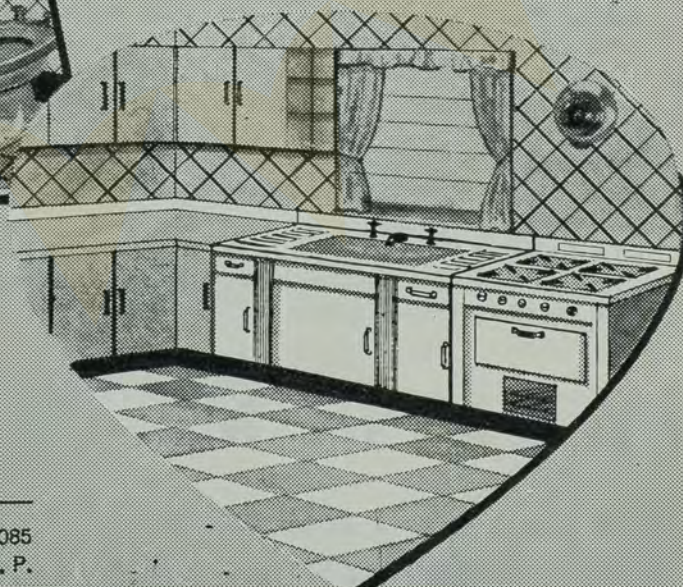
V. RIBEIRO LTDA.

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

R. CONS. FURTADO, 1123 (Aclimação) - TELS.: 34-8597 - 37-4682 - S.P.
 Filial: RUA CONSOLAÇÃO, 2228



AZULEJOS
 CERÂMICOS
 SANITÁRIOS
 AQUECIMENTO
 CENTRAL



CONSULTEM

I. V. FRANCO S. A.



MATRIZ - RUA GUAIANAZES, 182 - TELS.: 34-2039 - 36-1289 - 36-1085
 FILIAL - R. GRAVATAÍ, 87 - TEL.: 36-8672 - CX. POSTAL 5926 - S. P.



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

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 cores, atrai mais freguêses. Em qualquer parte - escolas hospitalais, hotéis ou restaurantes - MODERNFOLD obtém o máximo de espaço aproveitável.

Distribuidor **modernfold**

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

Fabricadas por



home fittings do Brasil s.a. Rua Maria Marcolina, 848 - Fones: 9-7507 e 9-7508 - São Paulo

HABITAT

Arquitetura e Artes no Brasil

DIR. RESP.: GERALDO N. SERRA

12.º ANO

N.º 65

Propr. de HABITAT EDITORA LTDA.
RUA 7 DE ABRIL, 230 -- 8.º AND.
CONJUNTO 837/8 - FONE: 35-2837
SÃO PAULO BRASIL

Redator-Chefe:
GERALDO N. SERRA

Redator:
RODOLFO KLEIN

Artes Plásticas:
JOSÉ GERALDO VIEIRA

Arquitetura:
GERALDO FERRAZ

Secretária:
SUZANA KLEIN

Redação, Administração e Publicidade:
Rua 7 de Abril, 230 - 8.º andar
Conjunto 837/8 - Telefone: 35.2837

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

ASSINATURAS

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

Exterior:
(4 ns. anuais) porte reg. ... US\$ 8,00

NÚMEROS AVULSOS

Brasil:
Porte registrado Cr\$ 130,00

Exterior:
Porte registrado US\$ 1,50

NÚMEROS AVULSOS ATRASADOS:

Brasil:
Porte registrado Cr\$ 150,00

Exterior:
Porte registrado US\$ 1,75

HABITAT

Sumário

Editorial	2
Prça Pública em Presidente Venceslau — arq. Miranda Martinelli Magnoli	3
Capela em Presidente Venceslau — arq. Abelardo de Souza	4
Nova cadeira holandesa	5
Centro Esportivo de Brasília — arq. Oscar Niemeyer	6
A aventura Parisiense — Sigfried Nagel	8
O muralismo integrado na arquitetura — Rafael Squirru	10
Raimundo de Oliveira — José Geraldo Vieira	12
Rosario Moreno no Museu de Arte de São Paulo — Augusto Barbosa	14
Raquel Forner — Sigwart Blum	17
Pintores alto-peruanos dos séculos XVII — XVIII e XIX — P. M. Bardi	18
Arte Barrôca Paraguaia — Reinaldo Castro	21
O Barrôco no Brasil — Manuel Germano	24
VI Bienal de Arte de São Paulo	31
Cerâmica Folclórica do Bairro de São Francisco	60
Noticiário	62

DISTRIBUIDORES

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

Um programa

Em várias edições tivemos ensêjo de apreciar alguns aspectos dos programas de ensino ministrado em nossas escolas de arquitetura, num evidente interesse de colaborar com as sucessivas gerações de jovens que, escolhendo tão atrativa meta de suas ambições, ajudam de certa forma, a edificar a estrutura dêste chamado "país do futuro" e desta "nação da esperança". Aqui estamos, hoje, para dizer aos leitores que fazemos nosso o programa que Lourival Gomes Machado pretende realizar à frente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de São Paulo.

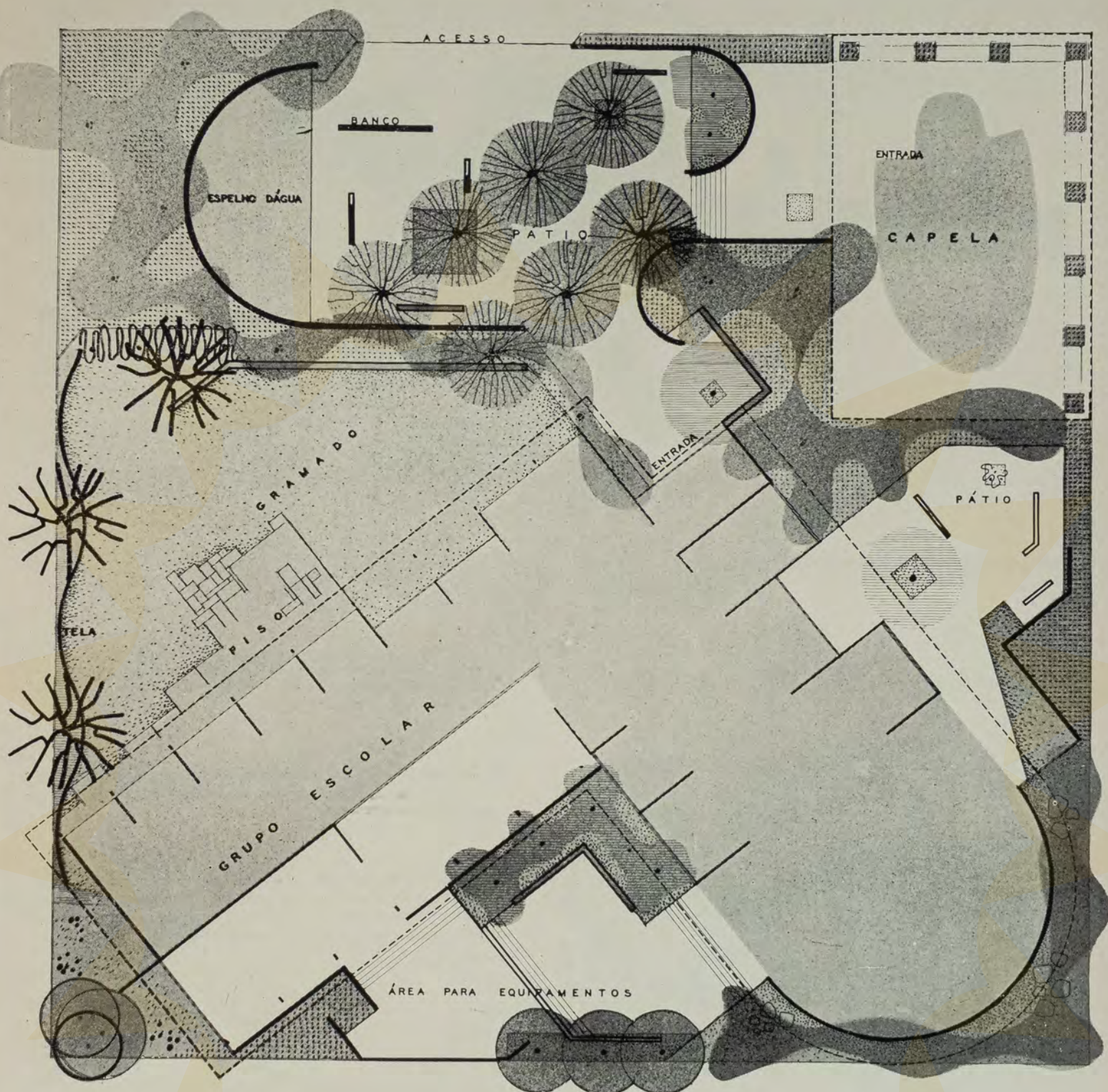
Quando de sua assunção no importante setor da Universidade de S. Paulo, o ilustre crítico, escritor e professor universitário, afirmou que "a redefinição do ensino de arquitetura, com a lógica implicação da reestrutura dos institutos que a êle se dedicam, é velha aspiração dos arquitetos e estudantes não só de São Paulo, mas de todo o Brasil.

Surge, a cada passo, como parte indissolúvel do programa de reivindicações profissionais que, de longa data, vem sendo proposto e defendido pelos arquitetos, como também constitui objetivo sempre reclamado pelos alunos de escolas de arquitetura, cuja atividade, nesse sentido, merece todo o respeito e admiração. Não poderia, portanto, assumir a direção da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo sem, de imediato, ter presentes tão sentidos propósitos dos principais interessados em seu bom funcionamento. Daí, a rigor, deverei partir para dar sentido e conteúdo à minha gestão.

Não obstante, formulado em termos práticos, o problema exigirá consideráveis esforços e, sobretudo, incessante cautela. Em primeiro lugar, não é possível reduzi-lo a esquemas simplistas de "contra" ou "a favor", pois que exige, para efetiva solução, uma harmonização de vistas e uma conjugação de esforços cuja base principal estará, sem dúvida, na franca e mútua compreensão de todos, sem exceções. Depois, cumpre lembrar que o ensino superior oficial, em contrapartida de tôdas as vantagens derivadas do patrocínio governamental, padece de alguma rigidez estrutural e, portanto, qualquer revisão ou reforma deverá processar-se no ritmo, relativamente pausado, que lhe impõe o próprio sistema geral, sobretudo no que tange à legislação. Basta ter em mente, por exemplo, o fato de ter a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo sua atual regulamentação consagrada em lei estadual e, em consequência, que alterações substanciais só poderão ser alcançadas por intermédio de novas decisões do poder legislativo.

Assim, tendo presentes aqueles objetivos revisionistas que já encontro, por assim dizer, preformulados, não poderei iludir-me acerca das dificuldades que surgirão no ajuste de sua expressão ideal à realidade atual e, ainda na sua futura concretização em termos práticos. Mas também não ignoro que, se souber merecer-lhe o apôio decidido, a própria Faculdade poderá oferecer ao diretor elementos decisivos, tanto no que dispõe de energia e amplitude de vistas o seu corpo docente, quanto no que oferecem de consciência de propósitos e disposição de ânimo as duas centenas de alunos. Cabe, pois, uma atitude otimista, embora despojada de qualquer ingenuidade, em quem foi convocado, fora dos quadros da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo para com ela colaborar nessa caminhada rumo a novas perspectivas.

Disponho, contudo, de suficiente experiência universitária para saber que, nesses momentos inaugurais, melhor será poupar manifestações gratuitamente esperançosas, que poderão de futuro ser vantajosamente substituídas pelo relato do que se conseguir fazer. Se, pois, deixei escapar uma expressão de esperança é porque, realmente, ela me é infundida pelos alunos professores, pelas apreciáveis realizações já cumpridas e por todas as potencialidades não realizadas desta escola de nossa "Universidade", que poderá transformar-se, se quiser, em um instituto padrão do ensino de arquitetura e urbanismo em nosso País".



Praça Pública em Presidente Venceslau / paisagismo: arq. Miranda Martinelli Magnoli

O planejamento da área externa aos edifícios do grupo escolar e da capela, a menos das áreas (para equipamentos e gramado) que foram reservadas para uso particular do grupo, procurou entrosar completamente as atividades de ambos, dando solução única que viesse atender aos requisitos particulares de cada um.

Tendo o terreno bastante diferença de nível em relação às calçadas, adotamos uma entrada única à praça localizada de modo

a permitir o acesso ao grupo escolar em nível, com declividade suavíssima resolvida dentro do próprio piso geral. Atrás do espelho d'água o tipo de folhagem que será adotado virá de per si indicar a não acessibilidade, além da conformação natural do terreno.

Devido às características das construções que nesse terreno se alojam foi dada à área solução que viesse realmente permitir um grande contato entre a comunidade

por meio de uma área única comum tratada com grandes planos (muretas) e grandes volumes (árvores) frisando com a particular localização dos bancos a idéia de inter-relação a que se quer chegar.

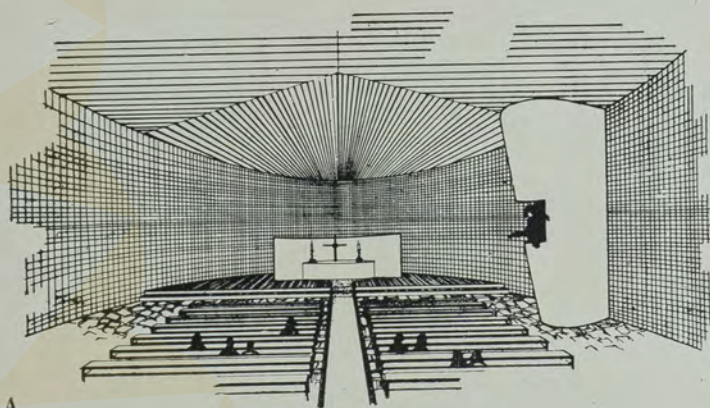
Junto à sala dos professores e a uma das saídas do recreio criou-se um pequeno pátio, que viria, no caso de festas escolares, reunir as famílias dos alunos e professores num contato mais íntimo.



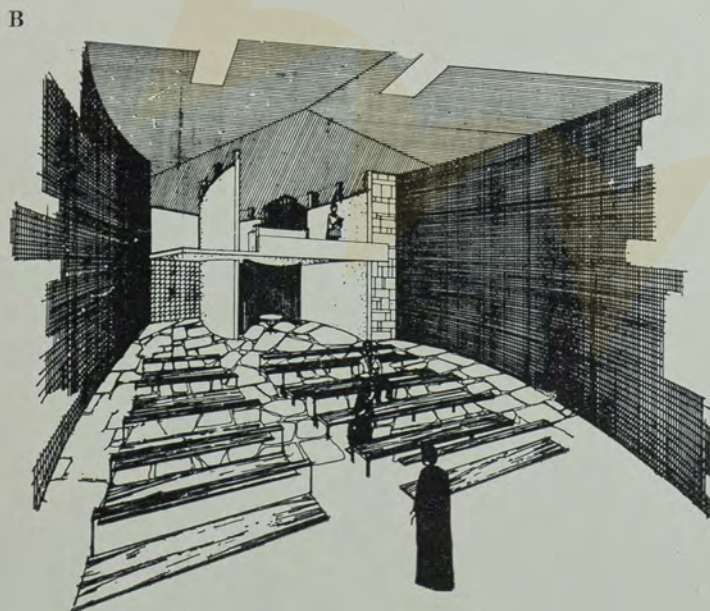
A capela fica situada no canto de uma praça onde se localiza um Grupo Escolar. Ao conjunto foi dado o mesmo tratamento, inclusive o paisagístico, que é de autoria de Miranda M. Magnoli. A nave da capela é formada por uma parede curva de tijolos furados que lhe darão uma luminosidade difusa. Junto a porta de entrada fica uma parede cheia, pintada de azul claro. O paisagismo de Miranda M. Magnoli veio, de modo feliz, complementar o conjunto.

Capela em Presidente Venceslau / Projeto: arq. Abelardo de Souza

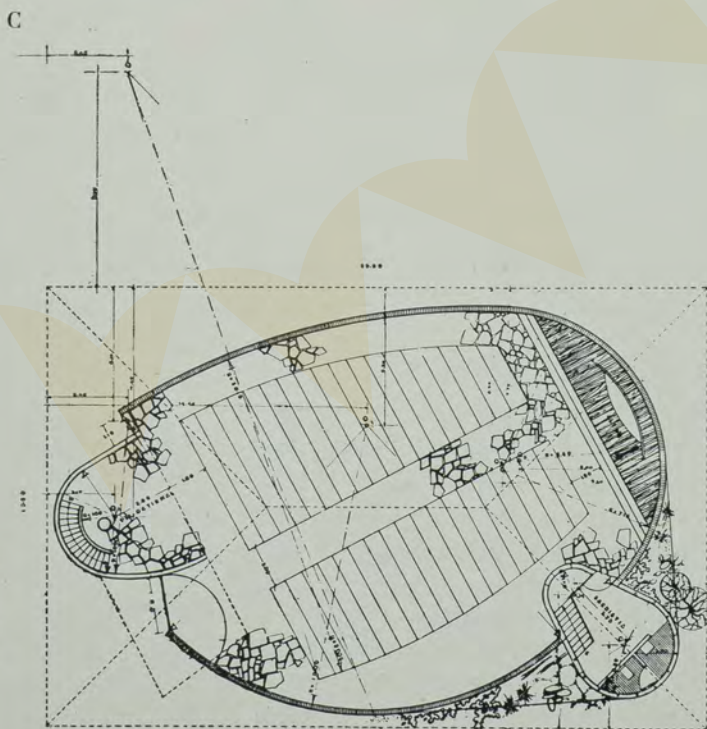
A — A sacristia e o púlpito formam um bloco maciço que se destaca da parede vasada. A cobertura será de telha canal, pintada de rosa e o fôrro de tábuas tipo macho e fêmea.

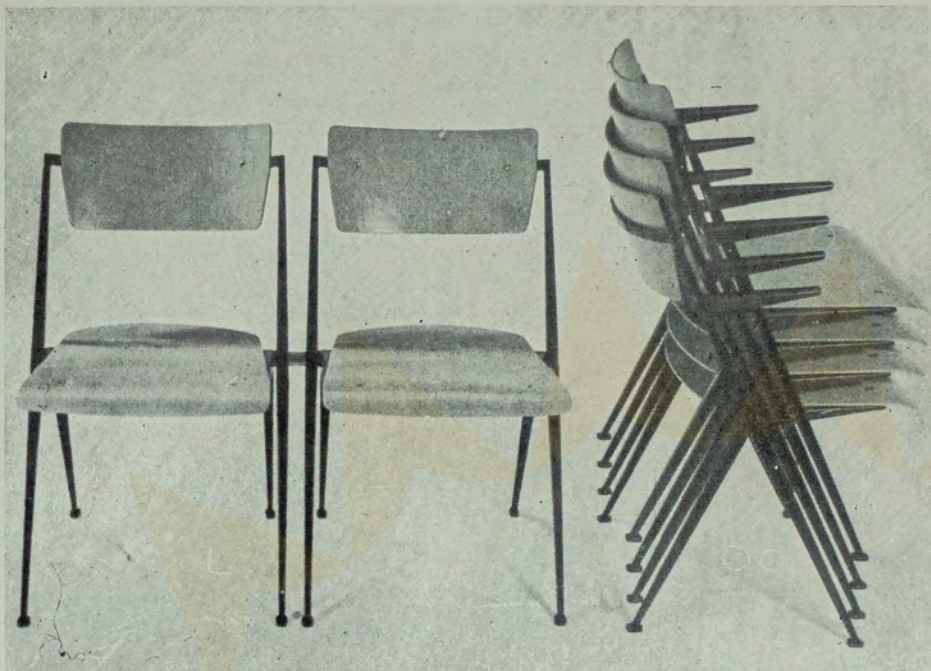


B — Vista do côro que será feito de concreto aparente. Todo o piso será em lageotas de arenito irregulares com juntas de marmorite branco.



C — Na planta se pode observar que as diversas partes — coro, sacristia, e a forma da parede — funcionam como elementos estruturais. O piso interno se confunde com o externo dando a pequena capela uma maior amplidão.





Nova cadeira holandesa

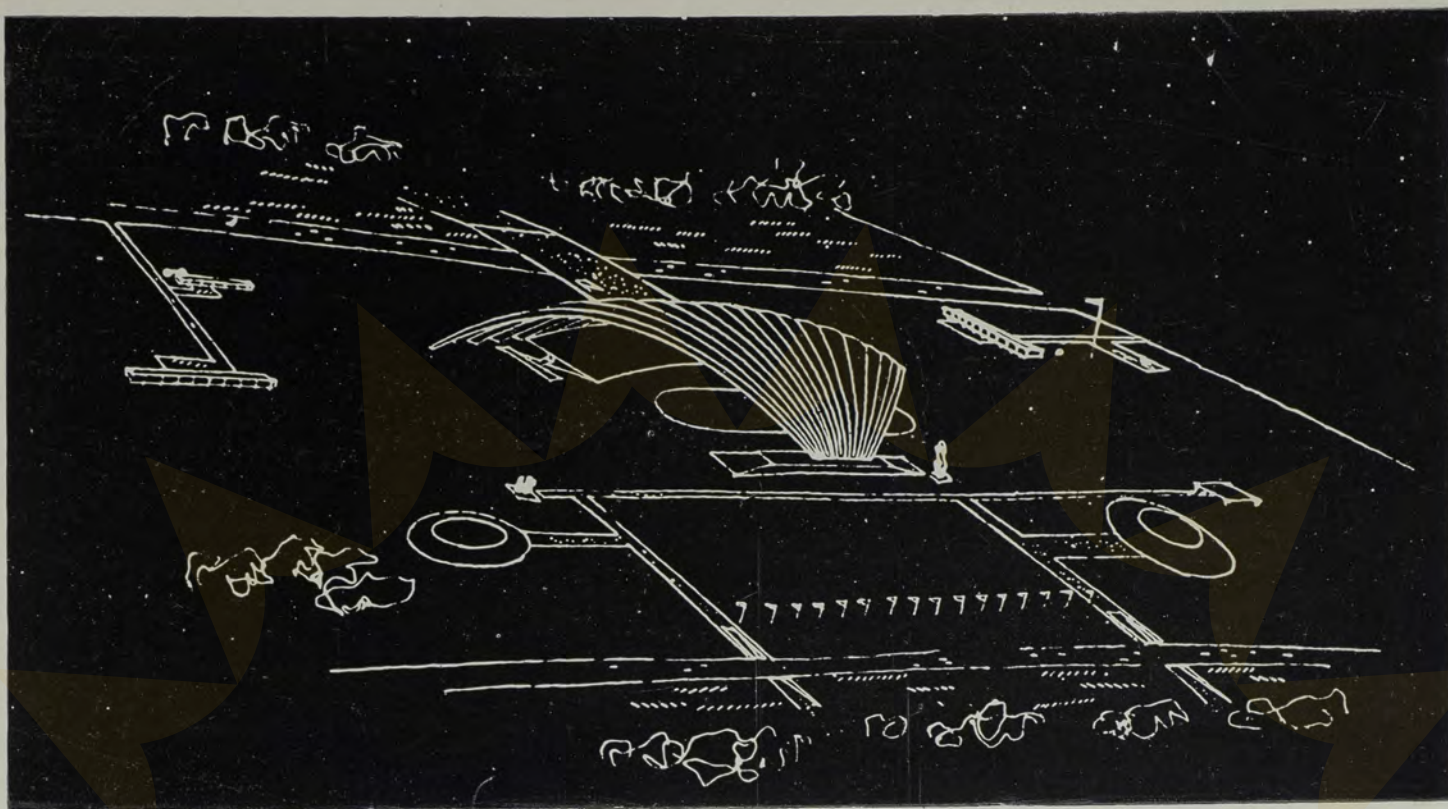
A nova cadeira para encaixar "Pyramide" foi desenhada por Wim Rietveld e fabricada pelo Ahrend Circle, ambos da Holanda. É construída em chapas de aço e devido a isso é mais leve e mais aplicável que as de tubos de aço. Muito importante é que o uso das chapas de aço livra o desenhista industrial da rigidez da forma, imposta pelos tubos de diâmetro uniforme. A cadeira "Pyramide" é altamente adaptável.

Pode ser encaixada uma sobre a outra, até uma altura que vai além de 2 metros.

Através de simples encaixes horizontais, e adquiridos separadamente, podem ser formadas fileiras de qualquer largura.

O assento e o encosto, ambos envernizados, estão regulados para a posição de espectador, ideal para auditórios e salas de conferências. É fornecida em três côres, com ou sem apoio para braços.





Perspectiva do conjunto.

Centro Esportivo de Brasília / projeto: arq. Oscar Niemeyer



O Centro Esportivo de Brasília prevê um estádio principal com capacidade para 50.000 pessoas, destinado ao futebol e ao atletismo.

Nesse projeto evitou-se a solução de arquibancada circular — difícil de proteger (desenho 1), localizando-se por isso o público apenas num lado do campo (desenho 2).

A cobertura foi prevista por meio de grandes arcos que, nascendo atrás da arquibancada, cobrem a área esportiva, para se juntarem depois da área no eixo transversal da composição (desenho 3).

A solução adotada permitiu estudar a utilização do estádio para grandes espetáculos de música e de teatro, pois a disposição da arquibancada e a própria cobertura, os sugeriam. Isso, levou o arquiteto a projetar na parte oposta à arquibancada, um enorme palco e debaixo dêste os camarins (desenho 4).

Além dessas utilizações, o estágio possibilita a realização de paradas cívicas, juvenis ou olímpicas em seu interior.

Foram localizados mais dois estádios cobertos, ambos com capacidade para 5.000 pessoas. Um destinado à piscina olímpica; outro, ao tênis, basquete, vôlei, balet, etc. (desenho 5).

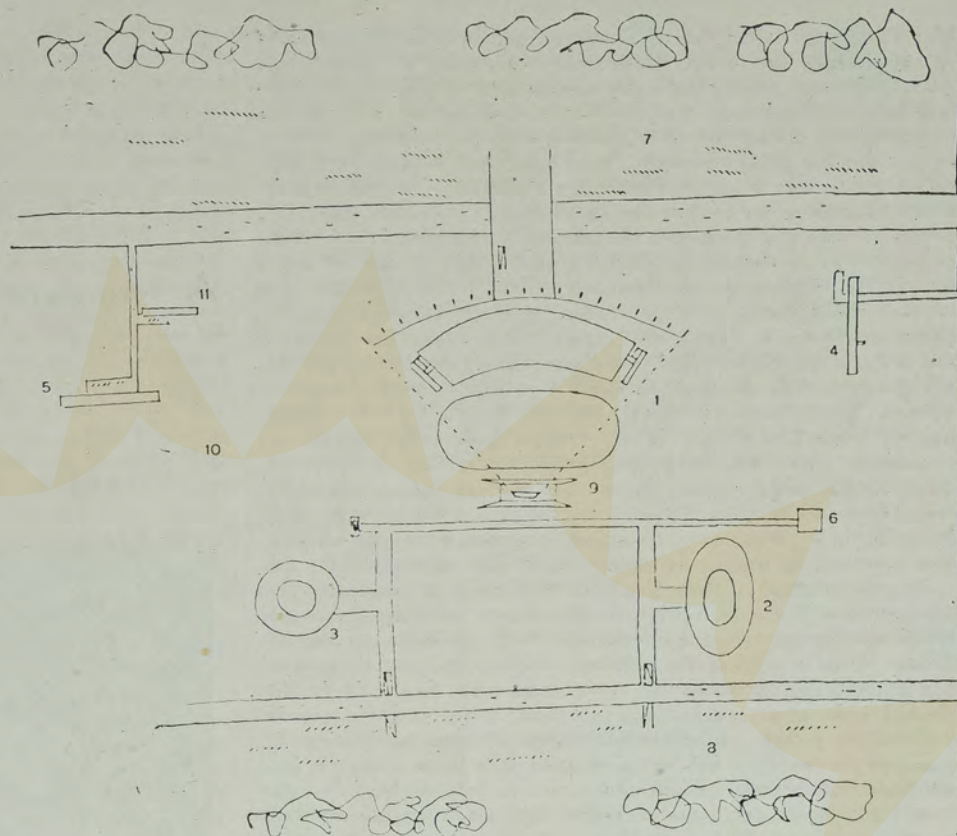
Constam ainda do conjunto o edifício da administração, o alojamento das delegações estrangeiras, a Escola de Educação Física e o restaurante.

A circulação é rigorosamente disciplinada, estando projetados dois estacionamento para 15.000 e 2.000 carros.

A construção do estádio principal pode ser feita em duas etapas. A primeira compreende: ruas, arquibancadas e campos de esporte; a segunda, a cobertura propriamente dita (desenhos 6a e 6b).

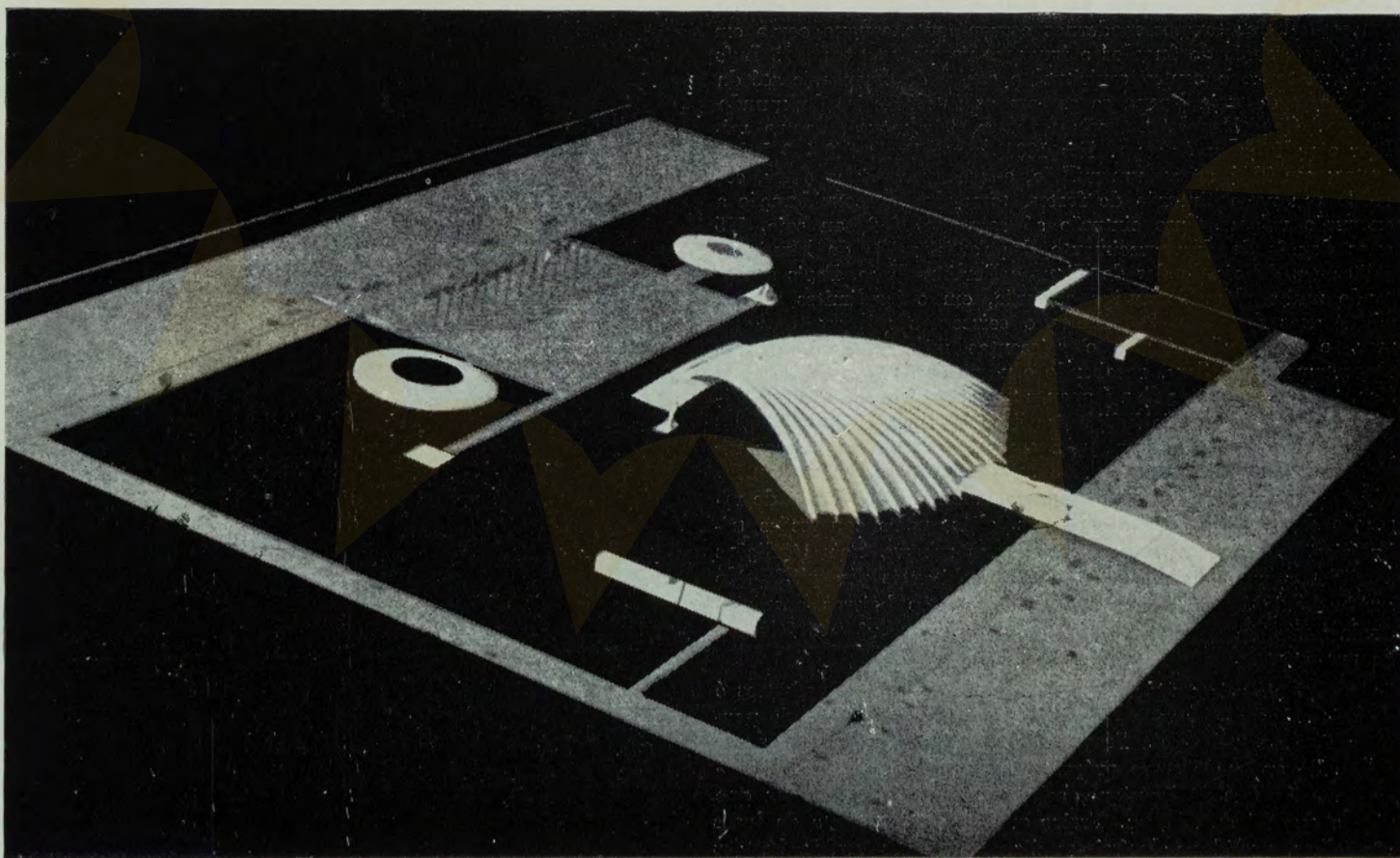
PLANTA DE SITUAÇÃO

- 1 — Estádio (futebol, atletismo, etc.) para 50.000 pessoas.
- 2 — Piscina coberta olímpica (5.000 pessoas).
- 3 — Ginásio coberto (5.000 pessoas).
- 4 — Edifício da administração.
- 5 — Edifício para alojamento de delegações estrangeiras.
- 6 — Restaurante.
- 7 — Estacionamento (15.000).
- 8 — Estacionamento (2.000).
- 9 — Palco (música e teatro), camarins, etc.
- 10 — Jardins.
- 11 — Escola de Educação Física.



Planta de situação.

Perspectiva.



É a época de visitar Paris. Terminou o afluxo da Páscoa, mas as agências de turismo anunciam novos recordes nas inscrições. Atarefadíssimos arquitetos, com apenas alguns dias livres, vacilam pouco tempo entre a cômoda cadeira de jardim e Paris que tem o hábito de vencer. Por motivos culturais, dizem. As desculpas são tão velhas como os erros quanto à verdadeira Paris. As viagens rumo à metrópole do Sena são hoje em dia confortáveis. Foram-se os tempos em que Benvenuto Cellini, em 1537, se viu atacado por um bando de salteadores na estrada de Paris. O assalto, possivelmente de maneira modificada, se faz no termo da viagem. Apesar de ser fácil viajar até Paris, a cidade tem as suas dificuldades com os visitantes. Cada um leva consigo, tirada de livros e ilustrações, certas idéias, cada um possui o seu próprio ângulo de visão, cada um acaricia no íntimo um determinado padrão de sonhos. Céu de veludo e Sena, Napoleão e Noto, Notre-Dame e Champs Elysées, Bairro Latino e Montmartre, Mona Lisa e Dior, Ritz e Place Pigalle entrelaçando-se, constituem uma ilusão atraente à qual cabe resistir à realidade. Na primeira visita, verificaremos — o que já é ganhar bastante — que não há uma só Paris, e sim muitas: a Paris da história, da política, do urbanismo, da arquitetura, das artes, das ciências, dos museus, da moda, da gastronomia, das diversões, do trabalho, da miséria... para só enumerarmos alguns aspectos. Não falaremos da Paris da Cité e da Banlieue, das duas Paris que rivalizam à esquerda e à direita do Sena, da Paris da Ilha da Cidade que, à sombra da catedral, é como se sentisse erguida à categoria da exclusividade, nem tampouco da Paris da Ilha de São Luís, quase ainda mais exclusiva, onde, atrás de pesados portões de gonzos enferrujados, vivem duques verdadeiros em palácios do século XVII entre quitandeiros, uma pequena burguesia e intelectuais. Paris não tem um destino fácil, pois os seus aspectos são em demasia, o que vem a ser graça e maldição simultaneamente. Mas é também isso que lhe imprime a sua unicidade.

Na verdade, nem sempre foi tão única. A cidade, evoluída, através de seculares reveses, da colônia celta, anterior aos romanos, Lutetia, e, após a sua destruição, da colônia galo-romana Lutetia Parisiorum, fundada por César, sempre viveu alternadamente, até o século XI, à sombra de Lyon, Toulouse, Laon e Orleans. A partir do século XII, Paris chama-se capital da França. Só então se inicia um duradouro florescimento, interrompido, todavia, por convulsões políticas. Não é à toa que o século XIV assiste à construção da Bastilha, destinada a fortaleza ao povo de Paris eternamente inquieto. Mas, não obstante padecer pestes, guerras e rebeliões em macabra variação, no ano de 1500, quando Colônia contava 35.000 habitantes, Paris, com os seus 300.000 era a maior cidade da Europa. O ano de 1572 traz a noite de São Bartolomeu, e quase 220 anos depois a Revolução Francesa descamba para sangrenta loucura. Em nenhuma capital dos tempos modernos correu tanto sangue como em Paris que, cheia de ângulos e imundas ruelas no tempo de Luís XIV, se torna o centro espiritual e social da França, e até da Europa, e de cuja língua se servem as inteligências do mundo inteiro. Com Napoleão, Paris torna-se, finalmente, centro militar e político da Europa. Em 1800, conta Paris 550.000 habitantes; em 1846, atinge um milhão, após haver, pouco antes, erguido um novo cinturão de fortes, tomando em consideração a expansão urbana. Esse cinturão só caiu em 1919, ou seja, 125 anos depois do desaparecimento das fortificações de Munique, e 60 anos depois do das de Viena e Berlim. Hoje, Paris se estende muito além do antigo cinturão, em cujos limites vivem, há dezenas de anos, 2 milhões e seiscentos mil seres humanos, e atinge 5 milhões e seiscentos mil, se incluirmos o Departamento do Sena, recebendo o nome de Grande Paris. Com isso, todavia, o que se fixa é apenas um arbitrário limite de administração. O oceano de habitações da gigantesca cidade, incluindo-se as comunidades que, praticamente, constituem bairros residenciais de Paris, conta com 8 milhões e meio de habitantes. Quase a metade da indústria francesa, apesar dos esforços de remoção do governo, muito atraentes, aliás, pelas concessões tributárias, se concentra nessa enorme zona urbana. Tais condições se refletem numa densidade de 37.000 habitantes por quilômetro quadrado da Paris "oficial", em deprimentes bairros operários ainda hoje existentes. É claro que isso não se vê nos folhetos de propaganda.

Quem vai a Paris e percorre a pé a cidade — só os pedestres é que descobrem a grande cidade! — quem, nas horas de ponta, assiste ao tráfego da Praça da Concórdia, e quem tem a coragem de andar de carro próprio, sem precisar dominar diariamente o Stachus de Munique, acha o tráfego da cidade em que vive o que há de melhor. Freios que guincham diante de luzes vermelhas, partidas velocíssimas diante de luzes verdes, bastões

A aventura parisiense

/ Siegfried Nagel / DBZ 6/61.



A praça de l'Etoile.

brancos, rodopiantes, de guardas ("Dégagez, allez-y, vite, vite, vite!"), irritantes apitos, acrobacias ao volante com distâncias de milímetros, batidas de paralamas e parachoques... ça c'est Paris. Entre outras coisas. Os cálculos dizem que o tráfego em Paris já devia, há tempo, ter sucumbido. Só os automóveis locais, enfileirados, constituem uma linha várias vezes maior que a extensão total das ruas. Não obstante, o tráfego roda, ou melhor, corre, persegue, precipita-se. Em Paris, até as alegadas modernas dificuldades de tráfego possuem a sua história: a primeira lei de tráfego data de 1502; em 1607, Henrique IV emana uma proclamação proibindo o estacionamento de "carruagens, carroças, e outros objetos" nas ruas, a fim de evitar engarrafamentos; em 1624, Luís XIII decreta, para todas as ruas de menos de 15 pés de largura um perfil mínimo de duas larguras de carruagem. Mas ninguém toma em consideração a medida. Boileau, na segunda metade do século XVII, conta como, nos cruzamentos de ruas, portadores de liteiras, cavaleiros e carros de toda espécie formavam inextricável novelo, no meio de imprecações e brados. Naquele tempo, todavia, ainda não existiam os guardas com seus bastões e apitos. Restaram as imprecações e o caldeirão de bruxas do tráfego.

Não produziu grandes modificações a incumbência dada pelo imperador Napoleão III ao prefeito do Departamento do Sena, barão Haussmann, de abrir, através da multidão de vielas, boulevards de quilômetros de comprimento. Seria um erro considerar tal medida, verificada somente uma vez na história do urbanismo, e que naquele tempo acarretou a despesa de 2,5 bilhões de francos, uma dádiva afetuosa de um soberano inspirado. O imperador necessitava de espaço livre para o exercício dos seus canhões, no meio dos bairros formigantes de operários, precisava dominar a incontrolável floresta virgem das casas de pontos situados nos cruzamentos das ruas. O que daí resultou foi verdadeiramente magnífico sob o ponto de vista do urbanismo, em virtude também da altivez de quem abre ruas amplas e longas, que avançam triunfalmente de cenário a cenário.

Assim, desde a antiguidade, foram tidos por todos os tiranos como imagem urbanística do seu poder, como expressão simbólica de uma vontade despótica a romper todos os obstáculos, desde Sanherib em Ninive e Nabucodonosor em Babilônia, até os dois Napoleões em Paris. Os ditadores da era moderna aprenderam com eles. A Place de l'Étoile, a estrêla de ruas, com os doze boulevards convergindo para o Arco do Triunfo, colocou um final majestoso à série de antepassados urbanísticos, desde Palma Nuovo até Karlsruhe. Para o objetivo da atual técnica de tráfego, constitui um monstro irreparável, e vista da plataforma de 50 metros de altura do arco do triunfo de Napoleão é uma experiência urbanística. Podemos facilmente ser vítimas de

reflexões heréticas quanto ao sentido e limites do nosso tão útil e necessário objetivo, ao desfrutarmos do panorama dos Champs Elysées, da Place de la Concorde coroada de um obelisco, do jardim das Tulherias e do Louvre, até as longínquas torres de Notre Dame, até a torre Eiffel, mais perto, até as cúpulas dos Inválidos e do Panteão. Uma vez que todas as vantagens deste mundo são adquiridas com desvantagens, cabe-nos pagar o funcionamento irrepreensível do sistema de ruas, o quebra-cabeças com pedras rasas ou altas, a vida seguramente livre de germes em casinhas enfileiradas e fomentadas pelo Estado, todo esse fastio transbordante de exatidões e higiene, mediante a renúncia da abundância que costuma atrair a arte. Não mais construímos catedrais, nem castelos, nem artérias magníficas, nem uma torre Eiffel desnecessária, nem um arco de triunfo inútil, nem uma Porta de Brandenburg sem nenhum proveito. Atrás de qualquer desordem pitoresca, cheiramos empecilhos e anarquia: o olhar desinfetante não nota mais a fronteira entre o romantismo e a decadência. Nada fazemos sem razão, sem proveito.

Mais um pensamento herético se impõe a nós, quando contemplamos o mar interminável de casas, os rigorosos cortes dos boulevards que se cruzam e entrozam, e a balbúrdia de ruas e ruelas e telhados que dão para o enorme sistema de pontos e coordenadas das monumentais praças e ruas, e para os poderosos blocos das grandes construções. É o reconhecimento de que esta cidade possui efeito tão fascinante precisamente por não ser um organismo planejado. É, como a maioria das criações urbanísticas do passado, uma coisa planejada nos centros de gravidade. O resto cresceu por si próprio. Contraria o método pragmático de pensar, mas em última análise representa o encanto, o segredo, o feitiço, o terror dessa cidade, e ao lado de um estrangulamento oferece uma amplidão libertadora: opõe o cotidiano fútil ao fulgor festivo, a pobreza à riqueza, une o idílio de cidadezinha ao esplendor de cidade mundial, acrescenta o barato e falso à arte e ao luxo, e tudo com a naturalidade de um povo já completamente romanizado, para quem a Liberté e a Égalité não são palavras e que parece viver em todos os graus da civilização segundo a sabedoria da natureza.

Essa, além da aclamação glorificadora e turística, é uma imagem da outra, da maior, da verdadeira Paris, uma das poucas cidades que formaram o mundo, e a única que ainda mantém o seu encanto sorridente, por entre misérias e lágrimas. A face vivamente colorida da Place Pigalle não participa disso.

Talvez seja este o erro mais divulgado sobre Paris: o de ela ser tão excitante como a imaginação desejosa de aventuras de inúmeros dos seus visitantes. Ela é de modo inteiramente diverso muito mais excitante: é a aventura urbanística mais surpreendente da Europa.

Vista aérea da parte central de Paris, ao redor do rio Sena.





O muralismo integrado na arquitetura / Rafael Squirru — Diretor do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires

O problema da integração das artes é um dos que apresentam, na atualidade, maior importância e talvez por isso é um dos mais interessantes para se tratar.

O conceito de uma arquitetura "pura", liberada de toda preocupação que não seja a lisa e plana estruturação de espaços; uma arquitetura de ângulo reto, alheia a tudo que lembrasse a mais leve reminiscência do barroquismo, tal conceito está cedendo, paulatina, mas insistentemente, ao que poderíamos chamar de um humanismo um tanto epicúreo.

A pureza do mondrianismo tem, em sua frente, no campo pictórico a irracionalidade informalista, e essa reviravolta de sensibilidades repercutiu nos espíritos alertas da arquitetura contemporânea tais como Gropius, Saarinen e Le Corbusier. Sempre existiram, sem dúvida, aqueles que preferem morrer de pé, ao lado do canhão; devemos

ressaltar, entretanto, com Rops, que o conceito do verdadeiro martírio está sempre ligado aos que morrem para impor uma nova ordem e não o contrário.

O que foi heroísmo em Mondrian ou Brancusi, para liberar uma forma que se encontrava sobrecarregada de escôlhos de toda a índole, não o é para o artista de hoje, o qual já teve a oportunidade de fortalecer-se aspirando o ar saudável propiciado pelos neo-plásticos. Ao funcionalismo mecânico-econômico opõe-se, hoje, o funcionalismo visual; êsse humanismo epicúreo se nos é permitido falar de epicurismo para quem pretende gozar a identificação do homem com essa natureza da qual faz parte: ao homem-esqueleto sucede o homem-côr, o homemsom, volta-se a pintar os olhos em seu rosto como nas primeiras épocas gregas, volta-se a não mais envergonhar-se dos cabelos como tomada de consciência

de que também aí reside a força, como em Sansão, ou a santidade, como em Samuel; voz de rebeldia contra o "crewcut", que tem sabor de militarismo e de personalismo. E aqui tocamos em um ponto crucial da "nova integração" que se faz necessária na estética como em todas as outras atividades de nosso ser.

As indagações levadas a cabo sobre êsse tema nos mostram que a dificuldade para lograr esta desejada integração é fruto do individualismo que começa a tomar corpo a partir do Renascimento. O problema do individualismo estava perfeitamente resolvido em todas as grandes épocas artísticas que precederam o Renascimento, tais como o ciclo do paleolítico, egípcio, grego e medieval. É importante assinalar, aqui, que entendemos que o individualismo é inimigo da personalidade. O individualismo desintegra, a personalidade integra o ser

humano. O homem de então não tinha o problema de integrar-se na arte de sua época, em suas manifestações, porque estava integrado numa sensibilidade comum a todas as manifestações artísticas. Os templos e as catedrais surgiam em harmonia com o pensamento daqueles que participavam em elevar êsses testemunhos da fé na divindade; os homens de então participavam dessa fé, com a mente e com o espírito.

Essa harmonia é a que, a partir do Renascimento, começa a perder-se até chegar, em nossos dias, a uma atomização social que vai levando cada homem a isolar-se mais e mais dentro de si, a desinteressar-se cada vez mais pela comunhão e êsse desinteresse é o reflexo do divórcio que existe entre o homem e a arte, essa incomunicação entre as duas entidades e, em última instância, a sua mútua hostilidade.

Contra essa realidade, que me limito a verificar com critério sociológico, surge um novo espírito, o do "homem novo" que nós estamos engajados a colaborar pelo seu nascimento e propagação dentro e fora de nós mesmos.

E, seguindo a tônica desse espírito do "homem novo" que tem como uma das características o sentido de trabalho de equipe, é que verificamos o êxito do projeto que hoje nos impulsou a estas reflexões sobre a integração das artes. Esse projeto, que já é realidade, é a nova loja da VARIG, situada em Buenos Aires, onde se enquadra em perfeita integração com o problema arquitetônico, o mural "dinâmico" do escultor Roberto Matiello. Não se trata de algo superposto. O mural nasce como parte de um todo ideado por DIC, que é a sigla da equipe dos arquitetos Héctor Del Valle e Emilio Díaz Llano, e do engenheiro Héctor Augeri.

Os próprios artistas executores da obra, declararam: "a simplicidade de formas e volumes permitiu lograr um espaço puro onde se destacam os materiais de caráter permanente, com suas texturas naturais, que emolduram o mural da escultura que constitui o núcleo da composição plástica, obtendo-se, dessa forma, a integração buscada pelos projetistas. Os planos normais, superfícies compostas por linhas perpendiculares e volumes paralelepipedais, caracterizam o aspecto ortogonal da composição".

O objetivo do mural foi brindar ao espectador uma visão de uma viagem dinâmica através do espaço.



Matiello aceita haver buscado um equilíbrio entre o informalismo, cujo clima nasce sobre a base do tratamento de textura dos materiais que jogam em planos diferentes, polidos e côncavos, com o elemento formal da estrutura da composição.

O mais importante, todavia, que eu quero destacar aqui, não é o acêrto formal da experiência, senão, no meu entender, a estrutura mental dos componentes dessa aventura artística, à qual se pensa completar com sons eletrônicos que acentuem

o caráter dinâmico e integral da expressão; a estrutura mediante a qual se superaram as supostas barreiras que conspiram contra essa integração das artes, que deve começar pela integração dos homens. É muito encorajador vêr como, graças à iniciativa inteligente de uma empresa comercial, se leva a cabo em nosso país essa bem sucedida manifestação do espírito novo, em cujo triunfo se consubstanciam as soluções dos mais graves problemas que afligem as comunidades do presente e do futuro.

Por ocasião da recente exposição de Raimundo Oliveira na Galeria Astreia, José Geraldo Vieira, escreveu a seguinte apresentação para o catálogo:

"Há em Raimundo Oliveira duas vocações: a religiosa e a artística. Mas como as contingências vivenciais o obrigam em S. Paulo é um regime láico, o jovem de Feira de Santana se tem valido dum recurso já usado na Renascença por outros jovens da Toscana e da Úmbria. Transformou o seu atelier em cela.

A Vida atual numa metrópole de catadura profana lhe tem criado complexos. Trata, portanto, de desrecalcá-los mediante penitência adequada: fazendo seu autorretrato que multiplica e repete, com o mesmo semblante sempre intercalado em textos bíblicos.

A sim, Raimundo Oliveira não precisa da turba para os milagres da Transsubstanciação, para as parábolas, para a Fuga ru-

mo ao Egito, para a subida o Calvário, para as raças aglutinadas nas volutas da Torre de Babel. Reproduz-se à si mesmo, no envolo místico dos testemunhos e das participações. Está presente à entrada em Jerusalém, torna-se doze vezes Apóstolo para receber o Espírito Santo, etc.

A graça do Pentecostes facultou-lhe o dom ingênuo e cândido de êmulo atual de Fra Angélico. Habilita-o a ilustrar os temas da História Sagrada assistida ainda e sempre com a inocência da infância. O catecismo é a sua saga. A sua epopéia. Este Henry Rousseau de Feira de Santana faz com o pincel sobre telas e sobre papel o que Franc-Nohain fazia com a pena: temas do Velho e do Novo Testamento".

Mas não é só no desenho, cujas unidades Raimundo multiplica ao infinito em seus suportes — casas, árvores — que está a originalidade deste artista genuinamente primitivo. Cumpre reparar-se também na sua cor difusa, esmaltada por sobre o te-

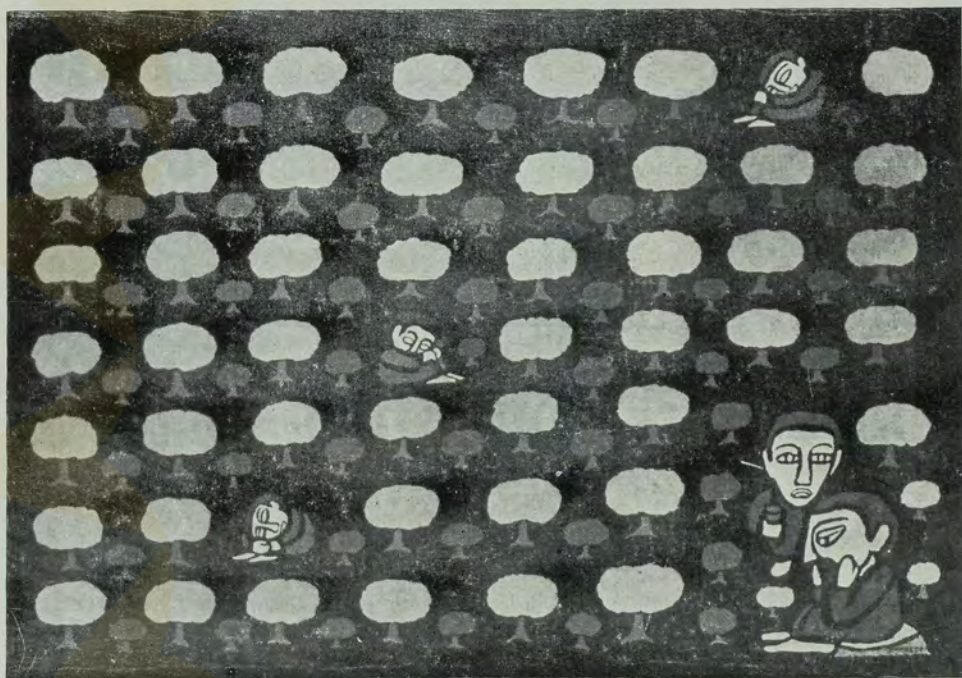
ma. Além das gamas e escalas tonais serem belas, acabamos descobrindo que o artista as usa levado pela lembrança e pela saudade dos vitrais. Assim, os enredos, bíblicos, do Velho e do Novo Testamento, os profetas, os reis, os juizes ou os apóstolos, a turba, a Ceia, a Entrada em Jerusalém, a Oração no Hôrtos das Oliveiras, o Pentecostes, a Fuga para o Egito, os Passos da Paixão, são episódios conseguidos pelo artista mediante recursos que dão classe distinta aos seus trabalhos.

Primeiro, a multiplicação das figuras e das formas. Uma cidade como Bethlém ou Jerusalém, por exemplo, não se apresenta com muralhas, ruas, torres, templos. Apenas casas iguais, primitivas, cúbicas, distribuídas em pautas verticais e transversas. Um jardim, um horto, não se caracteriza por muros, vegetações, lagos, grutas, rampas, colinas e flores. Apenas a mesma árvore sintética, multiplicada como uma constelação verde.

"Cristo entrando em Jerusalém", 1961.



"Cristo entrando em Jerusalém, 1961.



"Agonia no jardim das Oliveiras", 1961.

Ora, por sobre tudo isso, qual luminosidade destinada a criar num recinto de templo o efeito suave ou dramático, poético ou pungente das cores dos vitrais, existe na superfície átona dos trabalhos de Raimundo uma cor difusa, bela, própria das gamas filtradas pelo vidro da luz solar de manhã ou à tarde. Aquela luz solar, material e energética mas que ao transpor o vitral se espiritualiza, se dosa de serenidade e derrama na ambiência uns azuis plácidos, uns violetas místicos, uns tons de granadas, uns laivos de ametista. A classe que existe nos trabalhos primitivos de Raimundo, provém de três qualidades específicas. A sinceridade do tratamento ingênuo mas geométrico dos temas religiosos. A locupletação do efeito pela multiplicação ao infinito das figuras e das formas. E a aura de vitral que as cores realizam. Assim, o observador não se emociona apenas pelo assunto litúrgico nem pelo tratamento "naif" dos temas. Emociona-se sobretudo pela categoria poética, de mistério e retiro espiritual, que as cores dão às ambiências, soerguendo os temas à síntese das iluminuras.



"As trombetas de Jericó", 1961.



Mulheres das montanhas, guache, 1951.



Figuras ou pedras? guache, 1958.

Rosario Moreno:

uma notável revelação no Museu de Arte de São Paulo / Augusto Barboso

Oito anos de trabalho de um artista em oitenta obras expostas: plenamente justificados os esforços para a realização de uma exposição que revela ao público brasileiro (e a seguir ao público argentino) uma personalidade de uma artista sem dúvida rica de talento (que aliás não é coisa rara hoje em dia — as Bienais atestam) — e sim rica de sentimentos, coisa esta que é realmente muito rara. Rica também de seriedade pois não pertence à categoria dos artistas que expõem duas vezes por ano, fazendo as mais incríveis acrobacias para pular de Bazaine a Mabe, do concretismo superado ao tachismo na moda. Rosario Moreno não. O que se vê de exemplar nesta exposição é justamente a fidelidade a uma inspiração inicial e o amadurecimento de uma poética que do contingente imediato passa a mais amplas e universais expressões. Mas disto falaremos.

Rosario Moreno demonstra mais uma vez que “ninguém é profeta em sua terra”: conhecida e apreciada em Paris, onde trabalha na equipe dos artistas que formam o grupo da École de Paris, da Galeria Charpentier, ela é quase que desconhecida entre nós e na Argentina, onde nasceu e educou-se.

Não queremos insistir demasiadamente sobre o caráter “americano” de sua pintura,

pois isto poderia trazer um equívoco de interpretação em termos de geopolítica estética, mas sem dúvida os Andes que ela conheceu e que a impressionaram, são a base de sua inspiração e continuam nutrindo-a de elementos, revividos à luz de uma mais aceitável e ampla visão, que contribui de maneira sobremodo positiva à variedade de expressões e criações da sempre viva École, na cidade que ainda é a capital das artes.

Assim o Museu de Arte, que no passado já foi o responsável pelo aparecimento entre nós de notáveis valores artísticos vem propôr com esta exposição um exemplo entre os mais significativos da evolução, característica de muitos artistas de nossa época, do figurativo para o abstrato. Como no ano passado, quando da exposição de Lula Cardoso Ayres, este ano também o Museu edita na ocasião desta exposição, uma pequena e elegante monografia, em português e em francês, na qual o crítico Geraldo Ferraz fala eficazmente da artista e da evolução das artes contemporâneas na Argentina e o diretor do Museu relembra por sua vez os quinze anos de atividades, o que dá uma idéia exata da importância do trabalho feito, em condições, como todo mundo sabe, de extrema limitação de meios, pois não possuímos as consideráveis verbas que são levanamente



Pescadores, óleo, 1954.



Pedras, guache, 1961.

jogadas em empreendimentos tipo “sete quilômetros de pintura abstrata”. Fossem somente as exposições didáticas e já o Museu de Arte poderia ufanar-se de ter feito algo de extremamente útil num país onde o ensino da história da arte não existe, nem existem seminários para a formação de professores em tais assuntos, nem cadeiras de história da arte nos colégios, nas faculdades, nas escolas de arquitetura e onde até diretores de Museu, quando se atrevem a escrever (e sobretudo a publicar, para que sejam eternizadas suas superficialidades) sobre história da arte, conseguem juntar seis erros mastodônticos em quatro linhas...

No que diz respeito à crítica, esta limita-se a um exercício literário de gosto superado e um rabisco de qualquer modesto ilustrador de capas é examinado com pretensões, entre nós, como se fôra obra de um Michelângelo... Isto é a crítica! O que existe no Brasil, em matéria de exposições de arte, contra todas as lógicas, é a imitação cega de outras manifestações que já são incompatíveis com as nossas necessidades, mas que de qualquer forma refletem o caráter de outros ambientes.

Não chegamos a entender porque num país sem tradições e sem possibilidades de direta informação, se vê o absurdo de apresentar, cada dois anos, tão alegres e irres-

ponsáveis coletâneas da assim chamada arte moderna. Nem chegou-se a pensar que deveríamos de uma vez por todas decidir o que é moderno e que, se o problema de hoje é chegar à tão invocada unidade das artes, poderíamos muito bem apresentar juntamente a produção “moderna” de um povo desaparecido há três mil anos, ao lado de um industrial designer atual; ou a produção do artesanato popular ou culto deste ou daquele país.

Se em um determinado país não existe pintura ou escultura, queremos dizer, algo de interessante e autêntico, haverá provavelmente um pintor de cartazes, um gráfico, um arquiteto, os quais sôzinhos poderiam muito bem dar uma valiosa contribuição à resenha das artes contemporâneas. Isto pelo menos evitaria as angustiantes e monótonas repetições e hibridações de pequenas fórmulas velhas de mais de quarenta anos, oferecidas sem explicação alguma a um público sem preparo e com muito pouca vontade. Mas o uso é misturar bonecos barrocos populares com cópias de antigos afrescos, tristes paisagens com vacas, que de moderno nem tem a sombra, com inexplicáveis painéis decorativos com a flora e a fauna brasileira, do pior gosto, gênero “Bar-Lanches Velha Coimbra”. São desperdiçadas exposições de importantes artistas contempo-



Sol nos Andes, guache, 1961.

Cemitério de pedras, nankin, 1958



râneos por serem feitas sem qualquer critério didático, e, pela mesma razão, obras de calígrafos japoneses que precisaríamos, para serem por nós compreendidas, das necessárias explicações histórico-estéticas. Existem, é verdade, os monitores mirins, mas é fácil imaginar o que estes inócuos rapazes podem proporcionar ao público. Quanto à enchurrada dos escritos que à estas alturas a imprensa vai proporcionando ao público, o tom é o mesmo das apresentações dos artistas nos catálogos destas paquidérmicas manifestações: o elogio é a regra, queira se trate de um tachista ou de um realista socialista; e a crítica sempre ausente.

Poder-se-ia mesmo trocar o catálogo de uma com outra destas manifestações e o resultado seria o mesmo: e assim alegremente podemos seguir as evoluções acrobáticas dos nossos improvisados artistas e as ainda mais acrobáticas ginásticas dos assim chamados críticos de arte.

Tôda esta longa digressão pela qual queremos pedir desculpas, vem como um comentário à essencial e apenas documental informação sobre as atividades do Museu de Arte, lembradas na monografia sobre Rosario Moreno, pelo seu Diretor, prof.

M. Bardi.

Voltando à artista expositora, longe de cair na costureira literatura, procuramos apenas vêr o que está diante dos nossos olhos. São composições pintadas a guache e a óleo, e mostram figuras e elementos de uma paisagem de montanhas. São os Andes e seus habitantes, um mundo tão diferente da costa atlântica que a artista conheceu na infância e na mocidade e que aparecem como tema destas composições. O grafismo inicial e a distinção entre as figuras e os elementos da paisagem; o conflito, resolvido inteligentemente, entre imagem e fundo, na primeira fase, deixa, numa segunda, mais amplas possibilidades ao elemento cômico em composições mais livres. Ainda numa terceira fase, a textura da matéria e uma identificação maior entre imagem e ambiente, nos falam de um progresso não somente de domínio exclusivo da linguagem plástica mas sim da visão e da expressão de uma poesia mais profundamente humana e universal.

A última fase, na qual estes elementos arquitetônicos, sugeridos pelas velhas pedras dos Andes, aparecem mais decantados e dramáticos em soluções quase luminísticas de branco e preto, é o mais alto ponto alcançado pela artista. Uma evolução enfim lenta e responsável, como é a evolução de cada artista possuidor de uma verdadeira e necessária vontade de expressão e o controle e o domínio dos meios. Assim mostrada a obra de Rosario Moreno, com riqueza de exemplos e com uma leitura crítica atenta e sutil na monografia preparada por Geraldo Ferraz pode-se tomar como exemplo, então, de trabalho bem feito e do qual resulta evidente que a coisa mais importante à ser, de um artista, são suas qualidades humanas, sua seriedade, constância e fidelidade à uma tarefa que requer consideráveis dotes morais.



Raquel Forner / Sigwart Blum, Bs. Aires

A afirmação artística de Raquel Forner, espelha desde o início um mundo que é simbólico e dramático. Figuras, a maioria das quais mulheres, dentro de uma paisagem grotesca, mostram o homem torturado de nossos dias. Guerra e podridão passam de uma maneira apocalíptica em suas primeiras obras. Sua pintura não está ligada nem ao tempo nem ao espaço. Pois sempre, desde o início da história da humanidade, em todas as partes do nosso planeta — assim conta a História — os homens não quiseram ver nem ouvir onde existia a necessidade, onde haviam acusações e não falavam onde uma palavra pudesse levar a um diálogo.

Quando dizemos que os artistas espelham em sua arte a sua época, isso refere-se grandemente a respeito da obra criativa de Raquel Forner. Como um fio vermelho para a acusação através de sua pintura, de coração compadecente, pintados com esses seus traços masculinos e fortes que condissem com o seu temperamento.

Sua pintura está sempre em contato sentimental com os acontecimentos mundiais. Qualquer seja a causa dessa tensão, a Guerra Civil Espanhola, a segunda Guerra Mundial, com seus males e suas desastrosas consequências, a temática do "Welt-

schmerz" equivale a sua natureza de luta. Com a ajuda do lápis e do pincel, ela procurou sempre sublimar esses movimentos de sentimento sobre a arte. Essa é sua verdadeira linguagem. Sua mente vivaz, une de tal maneira as forças deste "Weltschmerz", em alegorias, símbolos, que tem validade em todas as épocas.

A expressão artística, de um desenho ou de uma pintura, não está ligada a integridade moral da pintora, que com sua obra, se coloca ao lado dos maiores pintores de nossa época.

A fase atual de sua pintura, como mostram as ilustrações, deu lugar a uma abstração, na qual notamos reminiscências muito fracas de um figurativismo. São imagens que habitam o espaço como fantasmas, cheios de coloração, de intensa luminosidade e que deixam a imaginação do observador seguir seus próprios rumos. "Lua", e "Vôo pelo espaço", "Terra" e "Cosmos", são os títulos de uma "Série com o tema Lua" que dão testemunho da beleza madura dessa composição.

Ao lado de Horácio Butler e Juan del Prete, é a única de sua geração, cuja obra se afasta mais e de maneira consequente de seu ponto de partida.

A grande alegria na cor, no ritmo das formas, é apesar da linguagem universal,

marcada por fortes acentos de sua personalidade. Das obras do ano de 1936 até a obra atual, segue um caminho reto, cheio de trabalho intensivo, amadurecido lentamente, para colocar-se com sucesso perante um Fórum internacional. Através das gerações, a obra de Raquel Forner tem um lugar privilegiado na arte argentina. Como convidada de honra à atual Bienal de São Paulo, foi dado o direito a uma artista de, ao lado dos maiores artistas de todas as partes do mundo mostrar sua obra a um público compreensivo e amante da arte.

Le Corbusier, o famoso arquiteto, cuja pintura lhe era mais achegada e importante que sua arquitetura, disse uma vez: "A pintura é uma batalha terrível e firme, sem perdão, sem testemunhas. Um duelo do artista consigo mesmo. A batalha é interna, invisível externamente. Quando o artista a relata, está traindo a si mesmo". Em nenhum outro artista argentino contemporâneo notei essa ruptura do artista com sua obra, como diante dos quadros de Raquel Forner. Cada quadro é para ela uma aventura, que não sabe como terminará. Cada criação, que se apresenta diante de seus olhos críticos, é uma batalha ganha.





Pintor do século XVII. "Adoração da Eucaristia", óleo sobre tela.

Pintores alto-peruanos dos séculos XVII, XVIII e XIX / P. M. Bardi

O estudo da pintura colonial espanhola é relativamente recente: muito trabalho resta ainda a fazer para chegarmos à interpretação de uma arte que está a meio caminho do popular e dos esquemas importados da arte da Contra-reforma. A maior parte da produção chegada até nós, geralmente em condições lastimáveis pela falta de conservação, quando não era produto do trabalho de algum artista secundário que havia atravessado o oceano para aventurar-se pelas cidades pitorescas do Novo Mundo, é quase sempre produto de santeiros, executada por encomenda de uma clientela de gosto fácil, mas todavia desejosa de intervir na temática com exigências extravagantes das encomendas caprichadas dos ex-votos, o que determinou pouco a pouco uma originalidade iconográfica que constitui a singularidade da pintura colonial. O interesse desta pintura está justamente na interpretação iconográfica, mesmo quando a falta de ofício lembra mais a desenvoltura do artesão que a da tradição da pintura. O gosto contemporâneo, aceitando as "palavras em liberdade" e toda forma de primitivismo à la Douanier Rousseau, aproxima bem mais de nós esses improvisados pintores, e o desejo de reconstruir racionalmente a história dos países americanos na sua formação e raízes européias, vem aumentar hoje a nossa curiosidade. Por outro la-

do, a história de um tio da família pode ser bem mais importante na América do Sul do que a história de Carlos V, como afirmam muitos historiadores locais, motivo pelo qual o interesse despertado pela arte colonial não deve escandalizar ao esteta europeu que põe sistematicamente de lado toda manifestação artística fora de Florença, Veneza, Paris, Delft, etc... Um célebre crítico italiano, ao qual mostrávamos no ano passado uma parte desta coleção, respondeu-nos categoricamente, ao falarmos do Padre Bitti, o fundador da Escola de Cuzco: "não conheço este nome, mas, nesse tempo, Leonardo, Rafael, Miguelângelo, já haviam desaparecido da cena, e tudo que seja derivação, ou derivação de derivação, não tem importância nenhuma". Asserção que assenta perfeitamente quando se quer colocar os grandes criadores acima da imensa oporosidade da arte. Mas parece-nos também um dever procurar um lugar para o modesto pintor domingueiro, que contribui para o entusiasmo criador do mundo visual, iluminando também um pouco a nossa vida vegetativa.

Pequenas, minúsculas, microscópicas coisas as obras destes modestos coloniais mas tão poéticas e naturais no colher um sentimento, que a história que coleciona também e particularmente as minúcias,

não pode deixar de anotá-las. Por analogia pensamos na importância que damos hoje aos escultores sumeros e aos chamados "bárbaros", considerados que foram por muito tempo uma espécie de "criança dada". E' bem verdade que os milênios trabalharam para eles: ao passo que para os nossos coloniais contamos com apenas uns magros séculos, e o nosso gosto curioso somente agora parece começar a compreender que pode-se discordar, aliás com muito proveito, dos preceitos de Winckelmann.

O Expressionismo, deformando a figura e substituindo-a até por tatejantes hieroglifos do ignoto, orientou a cultura mais para o Barróco, motivo pelo qual a cordialidade para com esse degenerado Barróco Colonial em franca liberdade americana vai ganhando cada dia mais simpatia, descobrindo-se pouco a pouco, qualidades naturalmente não de "grande arte" mas afinal qualidades dignas de serem registradas. Vimos recentemente com prazer que um historiador do quilate do saudoso Martin S. Soria incluiu o melhor da arte colonial em seu livro intitulado "Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500-1800", Baltimore, 1959. Este livro, e aqueles de Kelemen ("Baroque and Rococo in Latin America", New York, 1961),

Pintor peruano do século XVIII. "Nossa Senhora do Rosário".



Pintor peruano do século XVII, "Cristo na coluna com São Pedro chorando". Óleo sobre tela. No Museu de Toledo, Espanha, conserva-se uma pintura da mesma época bem próxima desta, ambas derivadas de uma gravura de Van Diepenbeck.

o de Diego Iniguez Augulo, Enrique Marco Dorta e Mario A. Buschiazzo ("História del Arte Hispanoamericana", Barcelona, 1945 e segg.), o de Robert C. Smith ("The Colonial Art of Latin America", Washington, 1955) aconselhamos sem reservas ao leitor desejoso de estudar os problemas da arte colonial. Para nós, o melhor da pintura colonial é a veia de trovador, da interpretação popular do conto ou da historinha supersticiosa contada aos domingos à sombra das igrejas.

Anos atrás, um jornalista de São Paulo, tomado talvez por súbita antipatia pessoal, teve a coragem "crítica" de escrever: "Miguelângelo não interessa ao Brasil". A princípio a frase nos pareceu enorme; depois, pouco a pouco, nos acostumamos a considerá-la, quicá como uma espécie de revolta aborígene em vista do desajuste ambiente-arte, sugerida talvez, pela moda das horrendas reproduções de "Ceias de Leonardo", "Madonna della Seggiola" de Rafael e a "Piedade" do gênio máximo, que a culturalmente modesta imigração italiana introduziu no Brasil, infestando as casas gráficas e, pela lei da reciprocidade, as casas humildes. De fato, que representam nesses países as apagadas reproduções daquelas obras primas? Para que olhar Roma quando temos aqui o nosso místico, escreveu acertadamente Raul Bopp. Por esta razão, as despidas pinturas coloniais, executadas muitas vezes sobre uma tela sem preparo, com as histórias reduzidas a uma anedota de leitura fácil e edificante, tomadas aqui e ali nos Testamentos e nos Evangelhos, constituem um fato artístico peculiar à história hispanoamericana. Mesmo quando se tratava de artistas de sacristia que executavam a tarefa conforme o conselho não erudito do pároco, mas movidos por um respeito e uma devoção que alcança às vezes a emoção pura. O crítico acostumado ao elogio de Beato Angélico poderá ficar escandalizado, mas nós pensamos em alguns pintores coloniais pintando no mesmo espírito de Fra Giovanni ou dos Pisanos do século XIII sem as tradicionais e bem inventadas lágrimas, com pureza mística ainda mais celestial, pois tratava-se de dar semblante a seres sobrenaturais em países violentos e estranhos, onde o sangue humano ainda manchava os templos dedicados ao Sol.

O encontro com uma daquelas estátuas articuladas, envoltas num manto de veludo listado de ouro, as cabeleiras de cabelos naturais, que representam o Cristo emaciado carregando a Cruz, imagem comum nos séculos XVII e XVIII colonial, é uma aparição, cada vez que encontramos uma, potente e inesquecível. Esta mesma representação de Cristo pode-se ver nesta coleção, na "Deposição da Cruz", entre o estático e monótono conjunto de frades. É um primitivo que obedece à uma única lei, a do próprio sentimento. Naturalmente esta pintura não pode ser analisada conforme o método dos "valores táteis". Os críticos a definem como um documento, mas, por outro lado nossa apreciação não tem um fim crítico. A arte colonial e o valor novo que a ela se atribui, fazem parte de uma polêmica a favor de novas possibilidades formais de uma arte que não pode ter outra fórmula a não ser aquela da livre e espontânea expressão dos sentimentos.

Por que muitas destas pinturas hoje reunidas no Museu de Arte Sacra confortam

o visitante, e, apesar da linguagem primitiva, às vezes quase inarticulada, conseguem o *trait-d'union* com as idéias que representam? A resposta é simples: porque são a expressão viva de um ambiente determinado. Tentemos reconstruir idealmente a história destas imagens no cheiro áspero das velas, na consumação das rezas, na solidão imensa da aventura colonial, somas de anseios, dúvidas e esperanças. Procuremos recolocá-las como elemento de espetáculo nas capelas das igrejas: não demoraremos em descobrir seu valor exemplar como comunhão da devoção. Frades, magistrados, soldados, artesãos, exilados, convertidos, aventureiros bancando os "conquistadores", índios amedrontados, africanos transplantados, um mundo estranho com a ancoragem de salvação da Igreja para todos os pensamentos. A pintura reflete este mundo católico e o conta com acentos inéditos, com erros formais e correções aos cânones, com os equívocos e as confusões históricas. E tudo está muito bem situado. Não se pode dizer "Se El Greco tivesse descido aqui". A arte colonial espanhola possui, limitada, autonomia própria. Eis uma ocasião, nesta pequena exposição apresentada num dos mais ilustres conventos de Salvador, por iniciativa do diretor do Museu de Santa Tereza, o Reverendo Padre D. Clemente da Silva-Negra, para considerarmos fatos artísticos que apresentam estreitas ligações com o do Brasil. As pinturas expostas provêm da Bolívia, devem por isso ser circunscritas a região peruana, isto é uma das regiões mais ricas quanto à produção de imagens religiosas destinadas à ornamentação das igrejas e ao culto doméstico. Não é possível alguém se interessar neste momento pela arte colonial sem entrar em contato com o Prof. José de Mesa e com a Sra. Tereza Gisbert, autores do fundamental estudo "Holguin y la Pintura altoperuana del Virreinato", La Paz, 1956. Neste estudo se estabelecem as bases da classificação do vasto patrimônio que, por motivos ainda não bem esclarecidos, está se transferindo, uma parte pelo menos, para o Brasil. Já são de fato quinze anos que da Bolívia chegam ao Rio e a São Paulo remessas de telas mal enroladas, após terem sido tiradas, à uns quatro cortes de navalha, dos chassis sobre os quais geralmente estavam coladas. Se este êxodo continuar, a Bolívia acabará por perder grande parte de seu patrimônio artístico colonial como aconteceu com o México e outros países sul-americanos. Em um certo sentido eis as vantagens da repartição e do intercâmbio irmanador da arte: os Estados Unidos, até hoje, já recolheram, e continuam recolhendo a parte melhor do material artístico que a Europa não pôde guardar e conservar, com o indiscutível mérito de sabê-lo apreciar, estudar, e sobretudo preservar. No que diz respeito à imigração no Brasil destas pinturas das repúblicas vizinhas, podemos afirmar que o lado positivo da coisa consiste no fato que, ao chegarem ao Brasil, elas são objeto dos melhores cuidados, com a imediata reintelação e restauração, executadas por especialistas no assunto. Estas obras que estamos apresentando foram inteligentemente limpas pelo Prof. João José Rescala, do Serviço do Patrimônio Histórico da Bahia.

Na classificação da pintura colonial é costume proceder-se a uma divisão que entretanto ainda não tem limites bem delimitados: seja, a "arte culta", e a "popu-

lar-mestiça". O introdutor da pintura culta no Alto Peru foi o jesuíta Bernardo Bitti, que sem dúvida ensinou o ofício tanto aos outros religiosos como aos residentes espanhóis e aos indígenas. Bitti levava para o Peru, em 1585, a técnica e o estilo do manierismo italiano. Vindo da cidade de Camerino, conhecia obras de Barrocci; existe, de fato, em algumas de suas Madonas, uma leve lembrança daquele pintor rebelde ao Barroco. Na base das identificações de Soria será possível reconstruir esta personalidade singular de inaugurador da pintura cuzquenha. No século dezessete, como derivado dessa pintura, formam-se ateliers regionais nas cidades mais povoadas, determinando-se dois gêneros: o Chuquisaqueño e o Potosino. Mas é muito difícil, se não impossível, sobretudo quando as inscrições e as assinaturas não ajudam as pesquisas, estabelecer as diferenças entre os vários centros. Sem dúvida, em volta da fama e da exportação de Cuzco, andou-se formando automaticamente, especialmente entre os elementos mestiços, um espírito de emulação-imitação na reprodução das imagens que paulatinamente acabaram perdendo as características dos protótipos ibéricos, na simplificação típica das traduções, e com o acréscimo de acessórios e a substituição e a adaptação de hábitos, como o de criar inconscientemente uma nova maneira livre e popular.

Uma participação na formação desse gosto devia chegar da própria Espanha, daquelas oficinas que José Antolínez, como se vê na Pinacoteca de Munich, pintou certa vez, e de onde saíam caixas de imagens "tipo exportação", obedientes àquela maneira de fazer colonial, da qual se possuía pleno conhecimento devido às contínuas relações políticas, conventuais e comerciais.

Nesta coleção podemos ver uma pintura, o "São Domingos de Guzman", com uma inscrição que diz haver sido pintada em La Plata, isto é, em Sucre; mas na verdade parece-nos tratar de uma pintura ibérica. Ao julgar a pintura colonial é necessário tomar em consideração as importações da mãe-pátria européia. Por exemplo, quem poderia afirmar que o "Cristo na coluna com São Pedro chorando" que é atribuído a um pintor anônimo do século XVII, tenha sido pintado em Sucre, ou determinar sua procedência? Deste mesmo esquema iconográfico podemos ver um exemplo no Museu de Toledo, mas sem a figura de São Pedro. Kelemen pensa que a origem destas obras seja uma gravura que teve na época muito sucesso, gravura essa de autoria de Abraão van Diepenbeck. É uma típica obra "contra-reforma", de evidentes caracteres eruditos em seu barroco rebuscado: sem dúvida repetida em série, no centro de Sevilha, justamente para ser exportada. Uma outra demonstração de que muita pintura era confeccionada na própria Espanha com o propósito de ser exportada, está no fato de poder-se encontrar na Espanha telas com legendas mencionando as Índias.

Deveria chegar-se um dia à publicação de uma antologia da pintura colonial espanhola e portuguesa, fixando as maiores personalidades que tomaram parte nesta atividade, e com exemplos do vasto e vivo trabalho dos anônimos. Seria uma antologia de interesse certo. Esta exposição pretende ser uma pequena chamada de atenção para o problema.

Dentre as variadas manifestações artísticas no quadro da VI Bienal de São Paulo, destaca-se, quer por seu ineditismo, quer por sua importância, a sala especial do Paraguai, reservada à exposição do Barrôco Missionário Paraguaio. Aí estão expostas 60 peças representativas das diversas fases do chamado *barroco hispano-guarani*, designação que comporta esculturas religiosas: cristos, retábulos, estelas de altar, santos, etc. em madeira. Em sua quase totalidade, trata-se de obras realizadas entre os séculos XVII e XVIII, e são resultado da catequese levada a efeito por missionários dominicanos, franciscanos, e, principalmente, jesuítas, entre os índios guaranis, no Paraguai. (Também no Brasil no Estado do Rio Grande do Sul, encontram-se vestígios de missões jesuíticas, as chamadas "Missões dos 7 Povos", de cuja destruição poucos exemplares da arte missioneira-indígena puderam ser salvos).

A exposição ora montada na VI Bienal é exclusivamente representativa da arte das paróquias e Missões, podendo-se observar os diferentes níveis de realização existentes.

Cada Missão possuía na época seu estúdio próprio, tendo alguns deles (San Nicolás, Santa María de la Mayor, etc.), em determinados momentos, avultado sobremaneira.

MODALIDADES

Três distintos processos criadores, com diferentes resultados, intervieram na criação da obra de arte, na época: 1) as obras produzidas pelos missionários, professores dos indígenas; 2) obras produzidas pelos "alunos", isto é, os artesãos indígenas; e, 3) obras resultantes de co-operação entre os missionários e os indígenas.

Entre essas últimas, pode-se observar nitidamente, a justaposição do trabalho do mestre e do indígena. O primeiro estabelecia os cânones, trazendo sua perícia à realização, em maior ou menor extensão, de acordo com o caso, deixando ao artesão índio ou mestiço os aspectos considerados menos importantes, secundários, especialmente na realização da parte posterior, menos visível.

Na maioria das obras, porém, o artesão local impregna fortemente a obra com seus ritmos peculiares, ao livre sabor de sua inspiração.

Não se deve deixar de levar em conta, ainda, a transferência de artesões de um estúdio para outro, quando exigido pela importância de um trabalho ou pela fundação de uma nova Missão. Como não podia deixar de ser, essa transferência, a passagem das mãos de um mestre para as de outro, causavam sensível influência na consecução da obra, por parte do artesão.

"Estela de Altar", peça da antiga Igreja de Jesus, da localidade do mesmo nome.



Arte Barrôca Paraguaia / Reinaldo Castro

"São João Baptista, São João e Menino Jesus", procedente da antiga Igreja de Jesus.



"O verdugo e o soldado", peça da coleção do Museu Bogarin, procedência desconhecida.

"Cristo na coluna".



BARRÓCO MESTIÇO

Do ciclo estilístico do barroco missionário, obras não idênticamente distribuídas, a arte mestiça, não apenas por sua pujança, como ainda pelos peculiaríssimos predicados formais, é, incontestavelmente, a manifestação mais transcendente e representativa.

Bastante diminuto, com efeito, o número de exemplares do barroco peninsular e das criações, em tom menor, de um barroco nativo e popular. Como resultado, o cerne dessa imaginária singular é constituído pelo barroco mestiço — obra de artífices europeus elaborada sobre motivos e requisitos autóctones, ou de aprendizes indígenas exprimindo-se através dos canônes que lhes chegavam de fóra.

Reside talvez nesse determinismo histórico e geográfico a responsabilidade pela evolução diferente do barroco paraguaio.

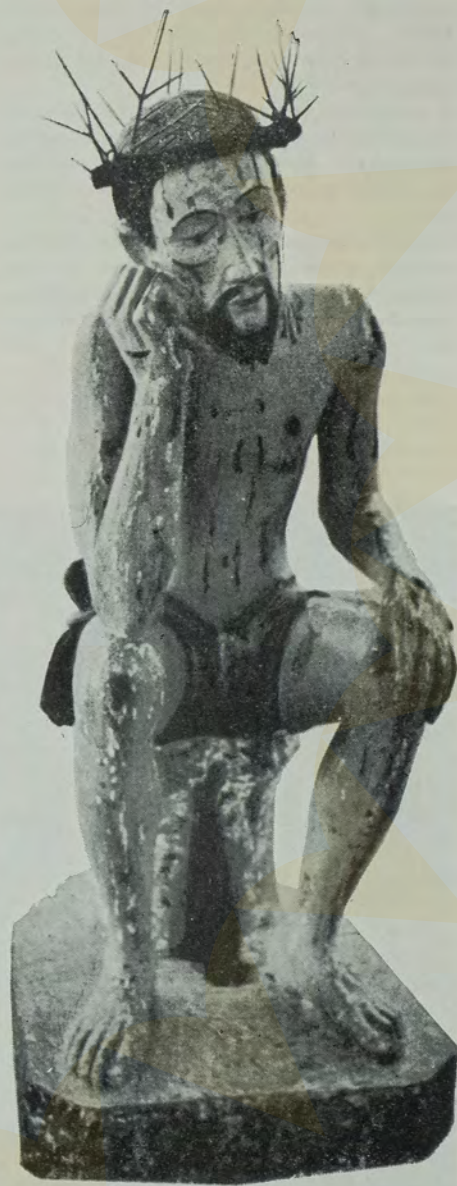
HISTÓRICO

País de economia essencialmente agrária, vamos logo encontrar os jesuítas trocando seus produtos — erva-mate, vinhos e tabaco — por corantes, ferramentas e lâminas de ouro e prata, procurados nas províncias vizinhas para o ornato de seus retábulos e imagens.

As guerras guaranis, entretanto, aliadas às depredações causadas pelos mamelucos, e o enclausuramento da província, iriam logo provocar um processo degenerescente, imobilizando-se as formas culturais numa rigidez de fórmulas expressivas.

As primeiras consequências fizeram-se notar: em matéria de arte, o Paraguai nada, ou quase nada recebe, das correntes artísticas e inovações de estilo do século XVIII.

Por outro lado, a escassez das explorações minerais do país obrigam os artífices e imaginários das Missões a prescindir, ca-



"Cristo da paciência", procedência da Igreja de Quypuyó?



"Cabeça de Jesus", procedência da antiga Igreja de Jesus, localidade do mesmo nome.

da vez mais, da utilização de metais nobres, passando a servir-se, quase exclusivamente, da madeira dura ou da pedra, e, chegando mesmo a abandonar o estuque característico neste gênero artesanal.

Graças a isso, não sofreu o barroco paraguaio de um defeito comum ao barroco decadente: a substituição do assunto — suposto intelectual — pela exaltação da forma, recurso ornamental, permanecendo, assim, uma arte que esgota suas virtualidades em níveis mais puramente plásticos.

Recorrendo à poesia linear ao movimento, equilibra expressão e vontade estrutural.

CARACTERÍSTICAS

A ausência quase total do motivo profano ou mitológico — abundante na arte religiosa de outras áreas coloniais — e uma latitude de composição em que se combinam, indiscriminadamente, elementos renascentistas e mesmo do baixo gótico e do bizantino, com outros elementos do barroco tardio, ou se complementam com o realismo dos motivos locais. Esse um dos principais traços característicos do barroco paraguaio.

O outro traço característico é constituído pela contribuição do índio, que, embora não contribuindo para o encontro de uma cultura, em virtude de sua quase inexistente experiência plástica, trouxe uma atitude diante do circundante, experiências vitais, uma determinada disposição de espírito, enfim, todas as inerências de seu intelecto primitivo. Destruindo os cânones clássicos, trouxe ele sua primeira contribuição. Na tendência à ênfase horizontal, faz-se sentir o estatismo de sua cosmovisão; ainda: na modificação da curva — passa de fechada para aberta ou linha poligonal; tendência à simetria; uma resistência sutil à continuidade provocando a justaposição sem ligamento, isolando os motivos e, assim, introduzindo a série descontínua: sua incapacidade de dissociar forma e movimento; a convencionalização dos valores reduzindo-os a esquemas acessíveis a seu universo; propensão decidida à nivelção do relevo. Em consequência, a obra atinge um acentuado acento primitivo, esquemático mesmo. Transcendendo intenção e movimento, somos assim colocados face a um primitivismo realista, em pleno domínio

dos signos, paralelamente à arte bizantina ou românica.

OS POVOADOS

Trinta foram os povoados missioneiros, enquanto as outras Missões e paróquias do Paraguai atingiam, no mínimo, a casa dis 70. Únicamente na área jesuítica — cerca de mil léguas quadradas — calcula-se em 50 o número de templos levantados no espaço de um século e meio. Muitas vezes, devido aos ataques, os templos tiveram que ser reconstruídos até três vezes.

A produção, da qual reduzido número de obras chegou até nós, é calculada em cerca de duas mil peças — unicamente imagens. Em Santo Angel, por exemplo, todas as talhas de imagem ou relevo, eram de anjos; em Santiago, havia mais de quatrocentas peças; em Santa Rosa, trezentas.

DECADÊNCIA

Com a expulsão dos jesuítas, em 1767, deixou praticamente de existir a razão da vitalidade espiritual e laboriosa das Missões. As populações dispersaram-se, as igrejas ficaram vazias, as oficinas desertas.

Meio século mais tarde, os assaltos e incêndios provocados, reduziram a menos da terça parte o que existia inicialmente. De 1820 para cá, a destruição, causada tanto pelos elementos naturais, aliados à ação do tempo, como ainda pelo homem, embora em ritmo mais lento — mas igualmente eficaz — reduziu ao mínimo o que ainda restava.

Refreada, assim, em suas próprias bases, diluiu-se a tradição artesanal, envolvendo para um popularismo cada vez mais híbrido baseado na cópia indiscriminada das estampas.

Essa exposição foi possível graças a uma viagem realizada pelo sr. Livio Abramo, enviado especial do Museu de Arte Moderna de São Paulo, ao Paraguai, onde, juntamente com o professor Ramiro Dominguez e o arquiteto Fernando Saturnino de Brito, visitou as localidades de Caacacu, San Luiz, San Ignacio, Carapegua, Santa Rosa, Jesus e Trinidad, selecionando-se, entre as peças encontradas, os exemplares mais característicos e interessantes, principalmente no que diz respeito à identidade que oferecem, relativamente à arte barroca brasileira da mesma época.

"Cristo crucificado", procedente da localidade de Trinidad. É a mais importante peça desta exposição.





Cadeira de canto, Museu Imperial de Petrópolis.

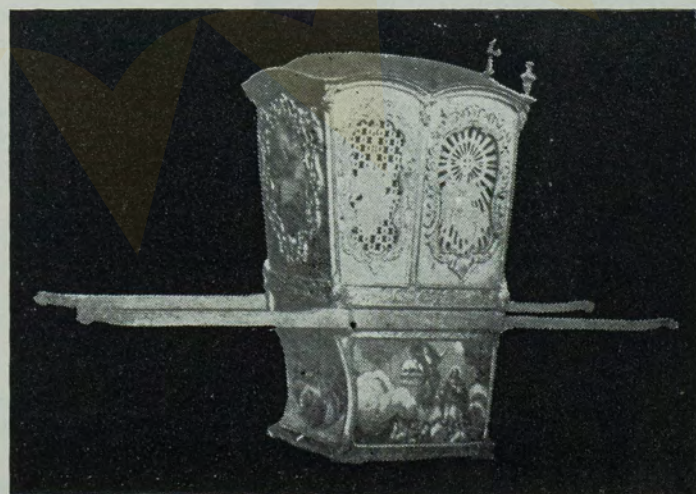
○ Barrôco no Brasil / Manuel Germano

Inaugurou-se na tarde de 10 de agosto, no Museu de Arte Brasileira, a exposição "O Barroco no Brasil".

Público brasileiro: senta-te naquela cadeira de canto (transferida da Sala Tobias Monteiro do Museu Imperial de Petrópolis) e contempla à vontade o conjunto colonial que te é apresentado. Pois tu, público, és unidade coletiva, presença demográfica. E a própria cadeira de canto se transforma em anfiteatro donde, de diversos vieses, admirarás: mesas de jacarandá, consolos de vinhático, cômodas dom José, catres de casas-grandes, canapés dom João VI, oratórios de conventos, imagens da corte doméstica de Sant'Ana, crucifixos, retábulos, altares, tocheiros, báculos, relicários, ostensórios, turíbulos, coroas, jarras, arcas, credenciais, palanquins, ex-votos, lampadários, portadas, esculturas, quadros...

Tu, desdobrado em povo na cadeira de canto desdobrada em anfiteatro. E diante de ti, coleções de igrejas e solares. Padrões de valores fixos e evoluídos rústicos e estilizados; em talha e em mobiliário; em joalheria e em ourivesaria. Mundo histórico, profano e sacro, confluindo de Pernambuco, do Maranhão, de Minas, do Rio e de Mato-Grosso. Com sua carga de séculos, herança e acervo de civilizações clássicas com tatuagens de continentes exóticos.

Pensa no esforço desenvolvido para a reunião de tão precioso tesouro. Sentado na cadeira de canto, te sentirás transportado em transe de levitação, regressando às madres coloniais. Tu, fôça presente testemunhando o passado. Pois a arte é gerundial, onímoda, como um patrimônio cujos juro são teus.



Liteira-palanquim. Museu do Estado de Pernambuco.

Torna-se intransitável, como uma igreja com suas três naves repletas de fiéis, o Museu de Arte Brasileira, na Fundação Armando Álvares Penteado. Em meio a duas mil pessoas, naquela atmosfera de Haendel e Vivaldi que as harpas criavam na tarde da inauguração qual incenso acústico, eis que o convidado agnóstico se sentiu desintegrar-se da sua euidade e tornar-se inúmeras vêzes heterônimo retrospectivo de labirínticas fugas e súbitos retrocessos. Por fim, reduzido apenas a alma envolta no plástico do aevum, o convidado agnóstico conseguiu safar-se da compressão quase fanática de dois mil corpos e refugiar-se em proporções flúidicas numa liteira-palanquim da antiga igreja do Corpo Santo (até recentemente recolhida ao Museu do Estado de Pernambuco). E imediatamente, adormecido como o apóstolo ressupino do **Passo do Horto**, se viu trasladado para um itinerário espacial de séculos. Assim, sonhou sucessivamente com a antiga Sé de São Paulo; e estêve na igreja de São Pedro dos Clérigos; no côro do Embu, na nave de Nossa Senhora dos Remédios; numa cela da Ordem III do Carmo; no capítulo da extinta irmandade do S.S. Sacramento, de Santos; no adro de Nazaré; na torre de Nossa Senhora da Escada, de Guararema; no púlpito de Sant'Ana, de Parnaíba; na escadaria da matriz de Antônio Dias; no pátio do convento de Santa Teresa; no batistério da Sé, de Mariana; numa alcova de sobrado de São João d'El-Rei; na arcada da Sé de Olinda; no claustro do convento de Nossa Senhora das Neves; na ladeira de Igarçu; no Museu da Inconfidência; no santuário do Bom Jesus de Matozinho em Congonhas do Campo; no altar de Nossa Senhora das Mercês. Pois de fato grande mercê de Deus e do arcanjo assexuado, a Arte, é a possibilidade dum visitante agnóstico fazer em segundos tamanho trajeto sacro através do **compound** barroco do Brasil.



Portada do Solar do Saldanha.



S. Francisco dando seu manto. Óleo sobre madeira. Convento de Sto. Antônio, Recife.



Estante de coro, Igreja do Convento de Nossa Senhora das Neves.



Nossa Senhora das Dores. Atribuido ao Aleijadinho.



Mesa de tremidos. Museu Imperial de Petrópolis.

Poltrona. Dom João V.



Painel. Óleo sobre madeira com molduras recortadas. Igreja N. Senhora do Carmo, Olinda.





Apóstolo dormindo. Passo do Hôrto, Aleijadinho. Santuário do Bom Jesus de Matosinho, Minas Gerais.



Apóstolo dormindo. Passo do Horto, Aleijadinho. Santuário do Bom Jesus de Matosinho, Congonhas do Campo. Minas Gerais.

Por suas proporções como conjunto; por suas sedes como origens ou translações; por sua abundância como sedimentação, seria impossível conglomerar num recinto (mesmo com proporções profanas de **stadium**) as peças da arte barroca do Brasil.

Já a sua guarda e preservação, desde a área maciça arquitetônica duma portada até a imagem diminuta dentro da respectiva donzela de cristal, constituem, por sua responsabilidade, atributos da excelente junta técnica que é a Diretoria do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional. Como recinto de confluência, recentemente se organizou o Museu de Arte Sacra da Bahia, razão pela qual não há acervo baiano na atual exposição de São Paulo. E permanecem alhures entidades como as curias das diversas dioceses e as reitorias das várias universidades, podendo-se ampliar o diâmetro para incluir salas capitulares de Ordens, naves e ábsides de templos, e salas de colecionadores. De modo que o audaz intento (seguido de exequibilidade) da Fundação Armando Álvares Penteado, de organizar uma exposição desta amplitude tem seu êxito garantido quer entre as rodas intelectuais quer entre o povo.

O que ingentes esforços pessoais e coletivos, de cúpula e de tarefas, obtiveram, e estamos vendo no Museu de Arte Brasileira (à rua Alagoas 903), representa um acontecimento da mais alta importância artística, museológica e didática, sem se falar na proeza quimiotática de reunir num só recinto acervos esparsos pela esfera nacional.

Juntar-se num quadrilátero a arte barroca disseminada por São Paulo, Minas, Mato-Grosso, Rio, Pernambuco e Maranhão, corresponde ao milagre litúrgico de reunir-se nas quatro faces duma estante de côro (como a da igreja do convento de Nossa Senhora das Neves, de Olinda), os incunábulo gráficos e orais do rito católico. No Museu de Arte Brasileira, na atual exposição, encontram-se trezentas peças originais e algumas réplicas, capazes de objetivar de modo vectorial a arte do Brasil colônia. Desde as peças rústicas de artesanato ainda satélite das corporações ibéricas, italianas e germânicas, até aquelas outras já adultas e autônomas criadas segundo inspiração autóctone. Desde a assimilação empírica até a criação genial.

Por certo o barroco atingiu sua hegemonia, entre nós, nos trabalhos de talha para temários hagiológicos, não obstante o conceito de exibicionismo irracional e desbragado que Hausenstein dá à arte barroca, e não obstante o influxo laico que ela teria sofrido, segundo a opinião de Balet.

Os trabalhos de talha em madeiras do país não só atingiram desde logo expressão iterativa, quanto aos assuntos religiosos, como até alcançaram módulo monumental nos lances escultóricos de José Coelho de Noronha e Francisco Vieira Servas, sem ser preciso aqui enaltecermos, por pleonástico, o extraordinário Aleijadinho. A nossa escultura barroca apresenta alto nível plástico, havendo peças que podem ombrear com as peruanas e mexicanas, com as peninsulares europeias.

Esta exposição decorreu da busca, do encontro, da cessão, da possibilidade de transporte e da garantia de preservação de excelente material esparso. Poderia o Museu de Arte Brasileira transformar-se momentaneamente num depósito de **bric-à-brac**, tantas são as variantes e as séries de pequenas peças ainda



Cristo do "Passo do Hôrto". Aleijadinho. Santuário do Bom Jesus de Matosinho. Congonhas do Campo. Minas Gerais.

Anjo. Atribuído a Francisco Vieira Servas. Museu da Inconfidência, Ouro Preto, Minas Gerais.





Profeta Amos, do Adro de Congonhas do Campo.

encontradiças pelo nosso território. Contudo, preferiu selecionar as unidades de maior porte até agora não deslocadas de suas bases. Tendo prevalecido êsse critério, eis que a exposição assumiu assim proporções majestosas por causa principalmente das esculturas de Antônio Francisco Lisboa — tanto as originais como as dez reproduções dos Apóstolos.

Citaremos apenas as esculturas de temário sacro, como o **São Pedro** da Igreja dos Clérigos, galardão da Curia Metropolitana; a **Santíssima Trindade**, atribuída a José Coelho Noronha; os admiráveis anjos atribuídos a Francisco Vieira Servas. Devemos, porém, detêr-nos mais no conjunto monumental **Passo do Horto**, de Antônio Francisco Lisboa, removido de Congonhas do Campo para aqui. São peças de valia universal como arte sacra e antropomórfica.

Outro aspecto de envergadura da exposição é constituído pelas pinturas. Já tivéramos na II Bienal de Arte de São Paulo, no Ibirapuera (de dezembro de 53 a fevereiro de 54) diversos quadros das igrejas de Monte Serrate e da Graça, unidades baianas anônimas do segundo e do terceiro quartel do século XVIII; mas o que naquela mostra organizada por Rodrigo Melo Franco de Andrade mais nos empolgou foi a série barroca, datada de 1729, de artistas pernambucanos desconhecidos; trabalhos provindo da matriz de São Cosme e São Damião, de Igarçu.

Pois bem: entre as obras plásticas da exposição "O Barroco no Brasil", há outras unidades pernambucanas de alto interesse. Não só o **Escarnecimento de Jesus**, óleo sôbre madeira, proveniente da Sé de Olinda e pertencente à arquidiocese local, como **Santa Quitéria**, óleo sôbre madeira, do convento de Santo Antônio e propriedade da O.F. Menores de São Francisco, do Recife; um painél de tema sacro, com moldura recortada, da igreja de Nossa Senhora do Carmo, de Olinda; **São Francisco dando o seu manto**, óleo sôbre madeira, também do convento de Santo Antônio, do Re-

São João Nepomuceno. Capela do Seminário Menor. Mariana.



Milagre de Santo Antonio. Óleo sôbre madeira. Convento de Santo Antônio do Recife





Extase de Santo Agostinho. Óleo sobre tela. Museu da Curia, São Paulo.

Crucificado. Coleção Abelardo Rodrigues.



cife. Trata-se de pinturas ainda com influxo italiano, antes da fase de autonomia plástica. Este material e mais o de Igarau possibilitam falar-se numa escola pernambucana de pintura colonial, que está a merecer exegeses e estudos.

Mas a pintura barroca nordestina ora apresentada em São Paulo na pauta da atual exposição não chega a estabelecer-se como termo simétrico para ombrear com a escultura mineira; e nem mesmo com a unidade em óleo sobre madeira atribuída a Manuel da Costa Ataíde, **Nossa Senhora dando o seu manto a um santo**, que procede do Museu da Inconfidência e que esteve anteriormente na igreja do Pilar, de Ouro Preto. Todavia, há um óleo sobre madeira, do convento de Santo Antônio de Igarau, **São Francisco falando aos pássaros**, que quase estabelece equilíbrio entre a pintura pernambucana e a mineira. Parece-nos que o quadro que mais deve chamar a atenção do público no Museu de Arte Brasileira é **Jesus à beira do poço de Jacó com a Samaritana**, unidade pertencente à Ordem III do Carmo, do Rio. Depois, seria a estação da Via Sacra, da autoria de Manuel da Costa Ataíde.

Quanto ao barroco como arte, explicam suas características diversos críticos especializados. E há teorias tentando esclarecer-lhe os atributos.

Segundo Woelfflin, o barroco seria uma forma situada entre formas anteriores e ulteriores, de acordo com a marcha da história da Arte, evoluindo e involuindo conforme a lei da mutação incessante dos estilos. Segundo Dvorak, a evolução de qualquer arte decorreria da própria evolução do espírito humano. Segundo Balet, o domínio da Arte se condiciona à interação de todos os domínios históricos, quer os objetivos, quer os ideais. Assim ela, a Arte, se situaria como **compound** social das manifestações materiais e espirituais, como ações e reações.

No caso do barroco, por exemplo, Woelfflin acha que, em determinado período histórico de descobertas e aculturações, as artes plásticas se hipertrofiaram em módulos retóricos a serviço duma mentalidade dominante, no caso, a dos colonizadores. Acha Dvorak, que o barroco teve seus fundamentos artesanais no maneirismo evoluído desde Rafael e Tintoretto até Corregio e Bernini.

Balet julga que se trata dum movimento que apenas foi possível em regimes absolutistas, de poder temporal exagerado, tendo-se desbragado em virtuosismos híbridos.

Cra, como preponderam na exposição "O Barroco no Brasil" peças hagiográficas, isso parece provar que o tema ainda era dirigido, como o foi na Renascença. Teria havido, no entretanto, forte influxo materialista e profano, até mesmo na arte sacra. Por isso, decerto, um dos estudiosos do barroco, Hausenstein, não reconhece nenhum sentido místico nas igrejas desse estilo (embora chamado também "jesuítico") e julga os altares e as imagens meros nichos e figuras de efeito pomposo indiscriminado devido ao materialismo econômico das descobertas cujas riquezas teriam forçosamente que dar, como já dera antes o estilo bizantino, características orgíacas pagãs.

Não é aqui o momento de opinar a tal respeito. De qualquer modo instintivamente cumpre admirar o que o barroco significou como arte importada e que logo se tornou autônoma no Brasil. Arte que vale situada no seu tempo, e da qual as peças expostas são documentos e testemunhos.



**6ª Bienal S. Paulo Museu Arte Moderna
Parque Ibirapuera set.-dez. 1961**

VI Bienal de Arte de São Paulo / Museu de Arte Moderna — Parque Ibirapuera — São Paulo / José Geraldo Vieira

Na edição anterior, de n.º 64, publicamos um resumo, sem ilustrações, focalizando as várias representações enviadas por dezenas de nações, à VI Bienal que ora se realiza no Ibirapuera.

Na presente edição prosseguimos a divulgação do importante certame sem contudo esgotá-lo por absoluta falta de espaço. Prometemos, contudo, em nossa edição de dezembro próximo, n.º 66, dar aos nossos leitores, mais um apanhado, objetivando assim, dar completa cobertura sobre o indiscutível grande empório artístico-cultural que cada dois anos, coloca São Paulo em posição de invejável destaque em tão importante setor de atividade humana.

Concluído o trabalho de seleção dos artistas inscritos à VI Bienal de São Paulo, pelo júri votado pelos artistas, integrado pelos srs. José Geraldo Vieira, Lourival Gomes Machado e Nelson Coelho, e pelo júri nomeado pelo Museu de Arte Moderna, integrado pelos srs. Quirino Campofiorito, Bruno Giorgi e Ferreira Gullar, procederam os seis membros à reunião conjunta, sob a presidência do Diretor-Geral do MAM, Sr. Mario Pedrosa.

Resultaram aceitos os seguintes artistas:

SECÇÃO DE PINTURA — Sheila Brannigan, Thomaz Ianelli, Arcangelo Ianelli, Carlos Magano, Henrique Oswald, Hiroyuki Kawano, Luigi Zanotto, Paulo Chaves, Tikashi Fukushima, Cyro del Nero, Tomie Ohtake, Francisco Petit Reig, Wellington Virgolino de Souza, Douglas Marques de Sá, Mauricio Nogueira Lima,

Willys de Castro, Hercules Barsotti, Fernando Romani, Ernani Vasconcellos, Eleonore Koch, Annibal de Mello Pinto, Olympio de Araujo, Iberê Camargo, João José Silva Costa, Manoel Francisco Ferreira, Ivan Freitas, Almir Gadelha, Regina Lucia Aranha Nogueira da Costa, Domenico Lazzarini, Rubem Mauro Ludolf, Ivan Moraes, Roberto Mariconi, Mara Pereira Nunes, Loio Persio, Clauco Rodrigues, Vera de Sant'Anna, Rubem Valentin, Decio Vieira.

SECÇÃO DE ESCULTURA — Francisco Stockinger, Tadayoshi Ito, Giuliano Vangi, Mario Ormezzano, Amilear de Castro, Roberto Consolaro, Fernando Jacson Ribeiro.

SECÇÃO DE GRAVURA — Isabel Pons, Dorothy Bastos, Servulo Esmeraldo, Zo-

ravia Bettiol, Braz Erci Dias Furtado, Miriam Chiaverini, Antonio Henrique Abreu Amaral, José Maria de Souza, Almir Mavignier, Farnese Andrade, Edith Behring, Adir Botelho, Margarida Montarotti Carrio, Anna Bella Geiger, Hermano José Guedes, Roberto De Lamonica, José Lima, Dulce Magno, Walter Gomes Marques, Martha Zelt de Millan, Anna Leticia Quadros, Gilvan M.L. Samico, José Souza, Rachel Strosberg.

SECÇÃO DE DESENHO — João Suzuki, Odila Mestriner, Rita Rosenmeyer, Luigi Zanotto, Italo Cencini, Miriam Chiaverini, Acacio Assunção, Renina Katz Pedreira, Darel Valença, Abelardo Zaluar, José de Azevedo, Eurydice Bressane, Maria Estela de Pinhos Campos, Maria Cecília Manuel Gismondi, Maria Luiza Leão Litsek.



Aspecto geral do interior da Bienal.

Grande Prêmio Prefeitura de São Paulo

Maria Helena Vieira da Silva



O quadro de Maria Helena Vieira da Silva, premiado.

Se os prêmios nacionais e estrangeiros de desenho, gravura, escultura e pintura, na Bienal de Arte de São Paulo, devem destacar platôs em cada setor de concorrentes, já o Prêmio Prefeitura de São Paulo, por sua importância material e por seu significado de hegemonia e de cúpula, só pode ser atribuído como reconhecimento de zenite no círculo do Ibirapuera.

Sabemos que êsse prêmio de um milhão de cruzeiros foi outorgado a Maria Helena Vieira da Silva, artista portuguesa naturalizada francesa e muito conhecida dos meios artísticos e intelectuais brasileiros pois durante a II Grande Guerra residiu no Rio.

Conforme disse Pierre Guéguen, em estudo analítico da sua pintura, Maria Helena Vieira da Silva se distingue principalmente por sua capacidade técnica e estética de dominar o Branco, esse "minotauro" das côres, esgeruendo-o a um estado carismático de candura espiritual e até metafísica. Aliás, essa tendência é antiga na artista, segundo provamos com a fotografia duma tela antiga, figurativa, "Ciranda". De então em diante, em sua arte abstrata, Maria Helena Vieira da Silva continua a sublimar o Branco, com sua sensibilidade sempre impregnada pelas rendas, pelos azulejos e pelas faianças de Portugal, testificando o que disse Eugênio

d' Ors: "Lisboa e Veneza são as duas pernas das calças de rendas da Europa". E intercala nessas alvuras o azul do Tejo, o ouro atmosférico de Nazaré, a clorofila de Sintra e Setubal. Sabe-se da frase de Maria Helena: "Há mais mosaicos em Portugal do que terra na Holanda". Ora, tudo isso ela dinamiza em suas telas subdivididas em losangos, em fusos e em besantes. Fusão da primavera e do outono. Do verão e do inverno. Sim, hipóstase dessas antonomias dos solstícios... Sem dúvida uma das pintoras mais plácidas da atualidade, trabalhando com sua almofada de bilros como o sol trabalha com as geleiras no cume do Marão.

Prêmios à artistas estrangeiros

Pretendemos caracterizar em breve resumo os atributos mais específicos da obra de cada um dos artistas estrangeiros distinguidos com os prêmios da VI Bienal de Arte de São Paulo.

Tadeusz Kulisiewicz, o polonês que obteve o prêmio de Desenho, já está habituado a esses impactos, pois ainda recentemente, em 1956, lhe foi atribuído na XXVIII Bienal de Veneza o Prêmio UNESCO. O velho professor e o membro da RYT (equipe de gravadores) veterano de exposições em sua pátria e em três continentes, remeteu para o Pavilhão Armando Arruda Pereira 46 desenhos do ciclo "México", alguns em nanquim e os demais em diversas cores todos de pequeno formato (31 por 39, etc.).

Citaremos entre os de mais efeito, quer pelo figurativismo metamorfoseado quer pela síntese linear e textural, "Carcaça duma barca", "O pequeno porto de Campeche", "As Montanhas negras", "As Mulheres de Merida", "Os aldeões de Chamulas", "Os Pescadores da lagoa Patzcuaro".

Esses, e os outros do ciclo, caracterizam-se por um virtuosismo onímodo que sem dúvida Tadeusz Kulisiewicz atingiu através do tirocínio de gravador em madeira e em metal, vencendo a matéria e dando desenvoltura ao traço. Parece-nos que a medida de seu virtuosismo escolheu como média de interpretação e deformação aquele senso intuitivo primeiro e em seguida profissional de que o desenho sempre foi e sempre será o arcabouço essencial de toda e qualquer obra plástica. Arcabouço porém, não de sedimentação fixa duma realidade objetiva, mas como trave de sucessivas desintegrações e reintegrações. Fruto duma disciplina que se estiliza mesmo quando consequência contínua de pesquisas digitais no suporte.

A marca mais fundamental dos desenhos de Tadeusz Kulisiewicz parece-me ser a série nunca satisfeita nem terminada de procuras e buscas de assuntos ao longo de viagens, paisagens, costumes. Ora, essa ânsia peripatética subteve num mestre da linha e da textura uma fuga pertinaz ao estatístico e ao perempto, e uma vontade sempre aguda de testemunhar e registrar as verônicas da Terra, as efigies dos povos. A decisão de confiar mais na objetividade geográfica e social do que na imaginação solitária dum pequeno mundo de algibeira. Prova desse intento é a série "México" onde ele, sem se filiar a Orozco, a Rivera, a Siqueiros ou a Tamayo, redescobre um México sublimado pelo mormaço de sua ecologia incisiva.

Yoshishige Saito, o japonês que obteve o prêmio de Pintura não é, como poderia parecer pelo fato de sua proveniência oriental, um pintor de estilo antípoda ao dos artistas do Ocidente. Pelo contrário, durante a mocidade foi um revolucionário da técnica em seu país, por adotar o futurismo milanês e o abstracionismo kandinskiano. Até um ano antes da II Grande Guerra, sua participação intensa no movimento artístico nipônico se fez através de sua atuação de chefe de fila na Bijutsu-Bunka (Associação de Cultura Plástica). Durante a hecatombe mundial ele se isolou numa aldeia de pescadores, dedicando-se todo o tempo desse exílio a um



Tadeusz Kulisiewicz, Polônia. 1.º Prêmio, melhor desenhista estrangeiro.

Yoshishige Saito, Japão. 1.º Prêmio Internacional de Pintura.





*Leonard Baskin, Estados Unidos.
1.º Prêmio de gravura.*



*Alicia Penalba, Argentina.
1.º Prêmio de Escultura.*

Juan Ventayol, Uruguai. Prêmio melhor artista latino-americano.





Tadeusz Kulisievwicz, Polónia. 1.º Prémio "Melhor desenhista estrangeiro"

expressionismo quase mágico. Conquanto nascido em Tóquio, atualmente ainda mora naquela aldeia; porém desde o fim da guerra voltou a expor, tendo sido premiado em 1957 e em 1958 respectivamente no Museu de Arte Moderna de Kamakura num prélio internacional e na Exposição de Arte Niponica Contemporânea.

Yoshishige Saito apresentou à VI Bienal de Arte de São Paulo quinze telas, todas elas com o formato 181 por 121 cm, exceto duas com o formato 130 por 96. E humildemente designadas como "Trabalhos". São pinturas a óleo onde, porém, predomina certa constante gráfica servindo de arcabouço à pigmentação. Resulta um conúbio gráfico-plástico, certa base oriental e certa atmosfera ocidental. Ambos os recursos despertam, como efeito simultâneo, uma ordem severa de fatura e um temário aparentemente abstrato.

Dizemos aparentemente abstrato, porque a atenção analógica, o vêz das comparações nos levam a descobrir nessas superfícies áridas, uma espécie de "make up" da guerra. Algo assim como o chão pátrio após a bomba de Hiroshima. Através do que Cirlot denomina transinformalismo, a pintura de Saito infunde por sua severidade trágica a impressão geodésica das terras taladas pelos monstros nucleares pré-apocalípticos. Tem razão o comissário japonês Kenjiro Okamoto em afirmar que as pinturas de Saito são uma estranha e incisiva união de extrema crueldade e sobrenatural beleza.

Alicia Penalba, artista argentina radicada em Paris, obteve o prêmio internacional de escultura, não obstante a presença no Ibirapuera das peças dum outro grande escultor, Schoeffler. Esta frase não subentende uma vã discordância de nossa parte quanto ao referendado dum júri de tamanha responsabilidade; quer apenas dizer que entre os atributos maciços e espaciais das esculturas da argentina e as características cinéticas e fluoroscópicas das peças do francês, a entidade julgadora preferiu aquelas.

Aliás, os dois escultores pouco diferem entre si quanto a outros aspectos, mormente os formais. A escultura longitudinal, aberta, de composição fina e trabeculada de Schoeffler, tem menos peso atômico do que a escultura quase sempre transversa, de composição densa, apenas fenestrada, de Penalba. Ambas, contudo, não se caracterizam, como volumes e intervalos ou como repleções e esvaziamentos do espaço, por nenhuma pesquisa formal extrema. Qualquer delas se filia artesanalmente aos processos já elaborados por Consagra e Lardera. Mas as peças de Schoeffler podem ser legitimamente catalogadas dentro do verbete "esculturas cibernéticas" devido à aplicação complementar de dispositivos como o luminoscópio, que as reproduzem em superfícies projetando-lhes as rotações em penumbras cromáticas de efeitos mágicos. Ora, esse recurso decerto paraceu ao júri um processo de aplicação viável em qualquer outra escultura dotada duma base móvel.

Assim pois, analisando apenas as esculturas como unidades estáticas e espaciais, e não como instrumentos passíveis de anexação a um suporte movediço e passíveis de projeção em pantalha mediante um foco luminoso, o júri teria julgado realizações plásticas melhores as peças de Alicia Penalba. Deve mesmo ter suposto que elas, inseridas num dispositivo igual, cinético e luminoso, também girariam e também projetariam em superfícies estranhas imagens e metamorfoses de suas rotações, supinações, pronações, flexões e traslações. Apenas esse critério pode explicar a preferência. Pois como peças desprovidas de aplicação outra que não seu efeito meramente plástico, não resta dúvida de que as unidades de Alicia Penalba são vanguardistas por seus atributos meramente escultóricos.

Prosseguindo no programa de análise das obras premiadas na VI Bienal, vamos agora caracterizar os atributos das doze

gravuras em madeira remetidas para o Ibirapuera por Leonard Baskin, o artista norte-americano que obteve o prêmio de Gravura.

Trata-se dum artista objetivo e culto, cujo tirocínio técnico e humanístico tem sido feito tanto em anfiteatros de universidades como em bancas de estúdios. Durante a II Grande Guerra, ele cursou primeiro a Universidade de Nova York, depois a de Yale. Após a hecatombe mundial, foi para Paris aperfeiçoar na Grande Chaumière e para Florença intensificar na Academia de Belas Artes as experiências iniciadas em 49 na New School for Social Research. Isso não implica em afirmar "full time" só em artes, pois de 43 a 46 serviu na marinha norte-americana.

Escultor além de gravador, fez suas primeiras exposições individuais dos dois ramos especializados em Nova York e em Florença. Hoje em dia já é artista que expõe no Museu de Arte Moderna de Nova York, tendo recebido bolsa da Fundação Guggenheim. Atualmente leciona no Smith College, em Northampton lá em Massachussetts.

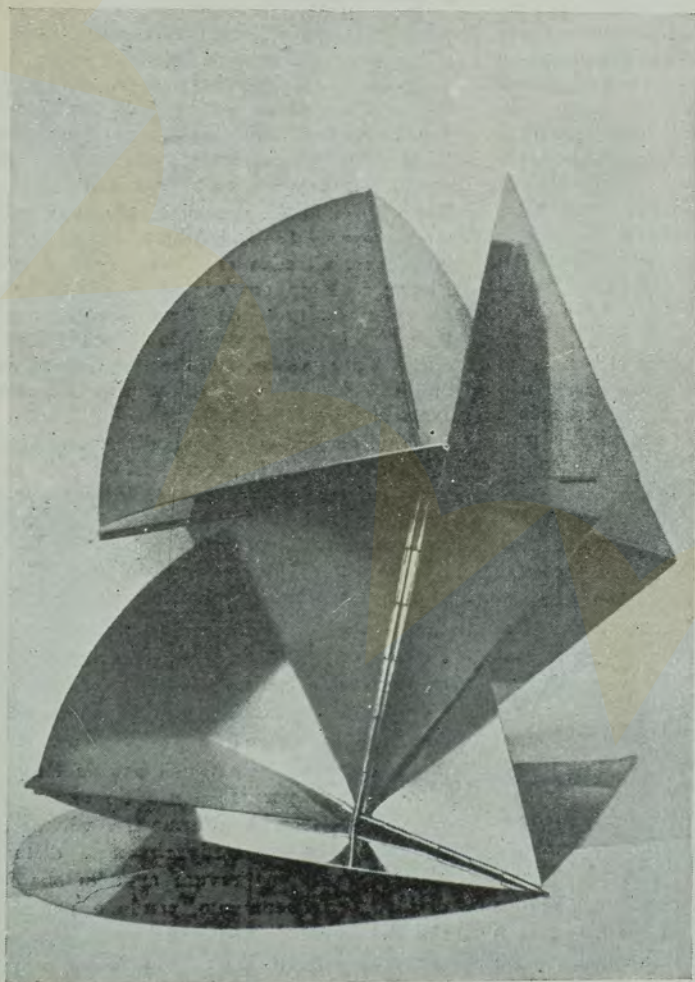
Suas xilogravuras a bem dizer são obra de arte "engagée" pelo temário e pelo expressionismo que as vinca. Temas como "Homem enforcado", "Homem aterrorizado e aflito", "Morte entre cardos", "Tormento", "Morte do Laureado", tornam a contribuição norte-americana à VI Bienal mais diretamente participante das angústias do mundo e do espírito humano do que as contribuições dos artistas da Cortina de Ferro.

Arte trágica, de feição goyesca, testemunha e registra a situação-limite da Humanidade neste período tenso de expectativas angustiosas. Conforme se vê, neste período de arte paradoxalmente distanciada da vida, a gravura mantém sua fidelidade ao documento, sendo o ponteiro fiel das horas diurnas e noturnas, dos reverbos e trevas do mundo de hoje.



Maria Helena Vieira da Silva, "Ciranda". Antiga obra da artista premiada agora com o Prêmio Prefeitura de São Paulo.

Lygia Clark. 1.º Prêmio Nacional de Escultura.



Conhecemos bem as peças premiadas no contingente nacional porque fizemos parte do júri que as selecionou para o atual certame.

Pareceu-nos, quando examinávamos o lote de pintura, que o conjunto de Iberê Camargo oferecia possibilidades de obter a láurea que, afinal, obteve mesmo. Grandes telas transversais, em que matéria e monocromatismo se fundiam em hipóstase pujante. A ausência proposital de grafismo e textura, o impacto duma impregnação clorofilada de efeito denso e maciço, em superfície fibrilante de matéria, eis o resultado a que chegou Iberê Camargo trabalhando com dois elementos opostos mas de ação anfíbia: o magma e o plasma.

Assim, a tela premiada, como aliás as suas outras irmãs, é uma superfície perene-mente umida, como um leito de piscina vazia onde só quedasse a fosforescência de milhares de pirilampus, penátulas, piróforos, lamelibrânquios, além dos microrganismos de profundidades abissais. De modo que a tela em si agiria como suporte-plasma: isto é, como leito vivencial para os notículos. E estes, junto com o polípeiros, as medusas, os cefalópodos e os gastrópodos, seriam a parte pigmentar dum magma difuso dotado de refrangibilidade e radiação incidente.

Claro que se trata duma impressão intelectual, quase cientificista, porém que resulta das características da pintura singular de Iberê Camargo.

Por certo, o artista não programou nesse sentido analógico as suas telas. Chamou-as prosaicamente "Carreteis". Fêz apenas o que acima já sintetizei: a hipóstase da matéria e do cromatismo reverberante. Por escolha voluntária da côr, obteve talvez ao acaso o dito efeito como, se, ao invés de pintar com óleo, pintasse com piroforina.

O resultado é bonito, imponente, como uma paisagem valeriana.

Já em escultura nacional, havia três ou quatro candidatos potenciais, qualquer deles capacitado a receber o prêmio. O júri internacional optou por Lígia Clark. Vejamos se percebemos o motivo predominante. Parece-nos que, depois de Oteiza, jamais se apresentou na Bienal de São Paulo, um escultor tão radicalmente renovador e inovador. Se a problemática do artista espanhol girava entre as alternativas de repleção e esvaziamento do espaço, mercê de esquemas quase sempre trigonométricos, já na artista brasileira a tarefa artesanal dizia respeito a soluções cinéticas e a soluções de metamorfoses.

Expliquemo-nos melhor: Lígia Clark evita o discursivo, a ênfase, a retórica, a sintaxe, em escultura. Quer dar-nos apenas a semântica plástico-formal através dum léxico já por si carregado de essência. Resultam substantivos de ademã geométrico que são dotados de função cinética, que se desdobram, quais metaplasmos, transformando-se em sucessivas formas diferentes: ora um avião, ora um passaro, ora um arcanjo, ora uma quilha, ora uma parábola metálica. Essas metamorfoses caracterizam uma escultura aparentemente esquemática, capaz de variar sempre em determinadas sínteses, mas cujo efeito seria o mesmo que na poesia concreta os fonemas mudarem de lugar no léxico, e uma palavra base se transmutar em outras palavras, mediante fenômenos de transposição. Assim, Lígia Clark opera na matéria, no volume e no espaço, com suas peças potenciais, fenômenos de



Iberê Camargo. 1.º Prêmio Nacional de Pintura.



Anatol Wladyslaw. 1.º Prêmio nacional de desenho.

aférese, apócope, epêntese, metátese e protese. De modo que se explica a atenção especial e preferencial do júri por suas esculturas. Pois os demais escultores capacitados a prêmio também, mesmo apresentando unidades de alto interesse maciço ou aberto, intrínseco ou espacial, em materiais diversos, bronze, ferro, etc., se sujeitaram à órbita duma tradição mesmo que recente, na linha dum Consagra, dum Chadwick, dum Lardera, etc.

Quanto ao desenho nacional, tanto as equipes de aventura da linha periférica como as equipes da textura endógena, estavam capacitadas através de quatro artistas a concorrer sèriamente ao prêmio. O júri atuou mediante uma política de preferir a simbiose do periférico com o textural, do gráfico com o plástico. Por isso, Ana-

tol Wladyslaw, o artista que mais trabalhou em seu estúdio, preparando-se para esta Bienal, pintando quilômetros de telas expressionistas de cromatismo difuso, veria, surpreso, o júri preferir seus desenhos. E preferi-los exatamente por essa maneira híbrida de produção. Expliquemo-nos melhor, também neste caso:

Wladyslaw antigamente fazia desenhos do tipo Herbin, isto é, pura Escola de Paris. Linhas quebradas descendo em impacto de gravitação, como o itinerário dum raio sobre uma superfície. Ultimamente, porém, se tornou um desenhista "plástico". Isto é, prepara o suporte em aguada ou em aquarela, formando uma espécie de base. Depois intromete nessa superfície como que um elemento gráfico e cinético que, segundo as leis prodigiosas do

acaso em Klee, em Miró, em Bissier, evolui da direita para a esquerda, da periferia para o centro, do zenite para o nadir, do equador para o polo, da latitude para a longitude, com a força cósmica dos ventos e das correntes marítimas. O nanquim, que outros desenhistas atuais corporificam em faixas, em sombras, em penumbras, quando não em formas, em cubos, em losangos, em besantes, se toma duma velocidade fisiológica de corpo animado e vivaz que realiza trajetos surrealistas e dadaístas. De forma que o desenho Wladyslawiano se torna, paradoxalmente, gravura, pelo efeito.

Ora, o desenho atual, em sua gratuidade disponível, fugindo a analogias episódicas e antropomórficas, se tem reduzido a coágulos maciços, a eixos, a fusos, quando



Isabel Pons, 1.º Prêmio nacional de gravura.

"Objeto ativo"

Na página 50 do número 64 de HABITAT, publicamos com os clichês invertidos e sem o nome do autor, o artigo "OBJETO ATIVO". Queremos pedir desculpa a Willys de Castro. Como gráfico que também é, ele entenderá e perdoará esses enganos de tipografia.

Aliás, nosso intento era justamente explicar aos leitores os trabalhos em madeira, da autoria de Willys de Castro que já sabíamos terem sido aceitos em número de 5 na VI Bienal de São Paulo.

Willys de Castro nasceu em Uberlândia, MG. Desde pequeno reside em São Paulo, onde estudou e se formou. Iniciou seus estudos de desenho com André Fort (1941). De 1944/45 trabalhou como desenhista técnico e durante algum tempo, como figurinista e cenografista. Desde 1951 trabalha como projetista gráfico. Expôs pela primeira vez em São Paulo no "1.º Salão de Agosto" — (1953); nos "3.º, 6.º, 7.º e 8.º Salões Paulistas de Arte Moderna" — (1954, 1957, 1958 e 1959); na 4.ª Bienal de São Paulo — (1957) e na "1.ª Bienal de Teatro" — (1957); na "Exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo" em Assuncion — (1959); no "9.º Salão Nacional de Arte Moderna" — Rio de Janeiro (1960); na "Exposição Internacional de Arte Concreta" em Zurich — (1960) e em exposições coletivas em São Paulo, Porto Alegre, Salvador e Terezópolis. Exposição individual na Galeria da Fôlha — São Paulo (1959). Prêmio da "Associação Paulista de Críticos Teatrais" (1957) e 2.º prêmio "Governo do Estado" (1957). Viagem de estudos pela Itália, Suíça, Portugal e Espanha (1958). Membro da "Comissão Organizadora e do Júri de seleção e Premiação" do 8.º Salão Paulista de Arte Moderna (1959). Obras em várias coleções no Brasil, Japão, Suíça e U.S.A.

não, em disciplina concretista, a arabescos de plasticidade tipo Morellet. A quebra dessa constante iterativa e estatística, quebra essa realizada por Wladyslaw em perigosas incursões surrealistas, foi que lhe valeu o prêmio nesta Bienal.

Com referência à gravura, o setor sempre mais forte do nosso contingente artístico em prêmios nacionais e estrangeiros, o prêmio desta Bienal foi outorgado à artista espanhola Isabel Pons, desde muito radicada no Rio onde até recentemente ainda fazia pintura normativa. Mas se a tela em branco a atarantava como a exaustão dum deserto propício apenas a miragens, o suporte a atraiu pela oferta de suas mil possibilidades. Assim, Isabel Pons, com seu temperamento polêmico e com sua desenvoltura catalã, fez incidir sua vocação gráfica sobre tarefas e mais tarefas que sucessivamente a foram soerguendo a diversos níveis até conseguir "performances" duma estabilidade de cognição artesanal plurivalente, quase onímoda.

Primeiro se especializou em todas as propedêuticas da gravura, desde as tradicionais, familiarizando-se com quaisquer suportes, munindo-se de verdadeiro arsenal e não vacilando diante da aventura das

pesquisas. Uma vez adquirida a ciência gráfica, procurou condimentá-la com o tema e o episódio, para depois tentar a abstração e a disponibilidade. Em seguida condimentou a textura dos vinhos e das incisões com os lances dos contrastes e dos tons, passando logo dos efeitos de textura para as soluções cromáticas e para a alternância dos relevos, ora altos, ora baixos.

Para isso não vacilou em incluir nas já por si ilimitadas gratuidades decorativas e nas desde muito ilimitadas essências da arte e da ciência do "grabado", os recursos da escultura e da pintura. Assim, não obstante o perigo de mistigar uma arte pura, de biotipologia específica, com tatuagens e sedimentações, conseguiu um processo pessoal que, longe de ser uma pesquisa confinada de laboratório, se tornou uma libertação de canones e uma forma de arejamento. Tornou porosa a gravura, com perspectiva e radiolucência. Qual folhagem exposta ao sol e aos ventos. Principalmente aos passaros, esse tema tão constante em suas gravuras que se tornaram ninhos fofos e fartos para repouso antes das migrações aladas.

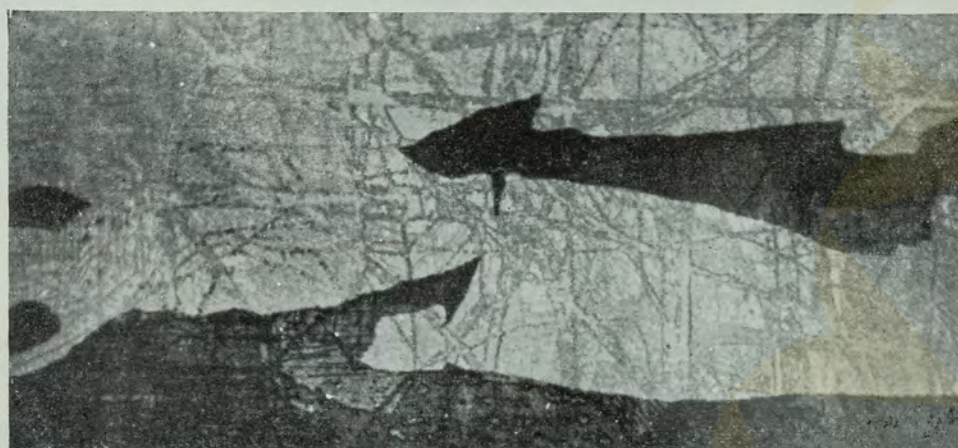


Zoran Petrovic, Iugoslavia. Prêmio para desenhista estrangeiro.



Fernando Jacson Ribeiro, Brasil. Prêmio Ricardo Xavier da Silveira.

Juan Vilacasas, Espanha. Prêmio Leirner para gravador estrangeiro.

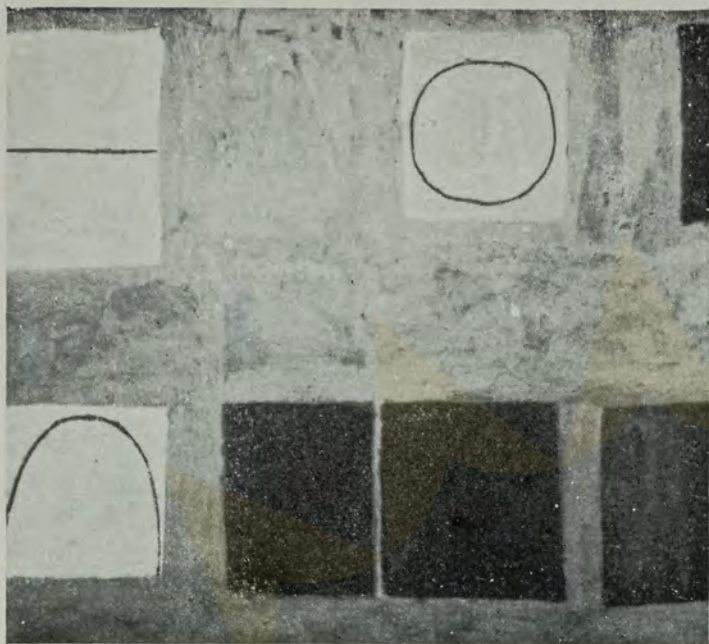


Mladen Srbinovic, Iugoslavia. Prêmio de aquisição Banco do Estado de S. Paulo, pintura.



Anna Letycia Quadros, Brasil. 1.º Prêmio Moinho Santista S.A., gravura.





William Scott, Inglaterra. Prêmio Sanbra, pintura.

Sheila Brannigan, Brasil.



Ivan Serpa, Brasil. Prêmio Ardea S. A., pintura.



Ewert Hendriks, Suécia. Prêmio de aquisição Shell Brasil Ltda., pintura.



Moshe Tamir, Israel. Prêmio de aquisição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Luciano De Vita, Itália. Prêmio de aquisição Círculo Italiano, gravura.





"O Príncipe dirige o seu exército para a guerra" — episódio tirado do Syama Jataka e pintado nas paredes da caverna n.º 10.

Afrescos de Ajanta

A Sala Especial que a Índia montou no Pavilhão Armando Arruda Pereira, transformou um trecho desse recinto de cimento armado e vidro em caverna da Índia. Isso porque as cópias remetidas para a VI Bienal dos afrescos de Ajanta criam efeitos estereoscópios de grutas.

Há nada menos de dezesseis cavernas talhadas nas pedras e que ali conservam um patrimônio de séculos. Não só trechos de pintura em superfície, como também vãos, relevos e anaglifos arquiteturais e escultóricos.

Tanto as fachadas em si, como as pilstras propriamente ditas já apresentam frisos de esculturas em alto e em baixo relevo. Há ainda peças de teor místico, tais como as figuras chamadas "Voadores Celestiais", cujo efeito maciço e plástico se

alterna com o efeito gráfico dos afrescos episódicos. Essas cavernas permaneceram escondidas na floresta quase um milênio, e data de pouco tempo a descoberta dessa espécie de mosteiro com suas capelas e clausuras, com seus pórticos e pátios.

Das trinta cavernas descobertas, dezesseis apresentam pinturas feitas com pigmentos vegetais e minerais. Desconhecem-se os autores, supondo-se que os afrescos e as esculturas tenham sido feitos ou por monges em equipes ou por corporações contratadas. Os temas, excusado dizer, inspiraram-se na vida de Buda. E é lógico que os afrescos só podem datar de quando já não havia proibições puritanas que vedassem embelezar-se a nave com pinturas e esculturas episódicas e monumentais. Há influxos persas, na técnica e no temário.

Arte Barrôca Paraguaia / Seleção de Lívio Abramo.

A sala paraguaia compreende interessante conjunto barroco das Missões. A seleção foi feita pelo artista e crítico Lívio Abramo que percorreu junto com Fernando Saturnino de Brito e Ramiro Rodrigues as localidades de Carapegua, Caapacu, Trinidad, San Miguel, San Luís, Santa Rosa, San Juan e San Ignacio. O acervo trazido para o Pavilhão Armando Arruda Pereira, no Ibirapuera, oficialmente é um conjunto típico, de sabor bem primitivo e já autóctone do barroco guarani, uma arte que promanaria do barroco hispânico. São unidades de interesse vário, em número de sessenta, pelo menos a metade caracterizando bem os pródromos artísticos da região sujeita à disciplina jesuíta. Trata-se de material plástico versando temário sacro de modo muito diverso da riqueza retórica e da pompa decorativa do barroco peruano, boliviano e mexicano; e sem grandes afinidades, outrossim, com o barroco brasileiro do Nordeste nem do Centro brasileiros. Caracteriza-se mais por um primitivismo, sem dúvida por sua proveniência artesanal de origens guaranis.

Essa exposição designada "Arte Religiosa das Missões no Paraguai" não diz respeito apenas a temas hagiológicos. Consta

dum acervo que pode ser separado em três lotes: um, de material e confecção propriamente espanhol, provindo da Metrópole, outro, de material e confecção propriamente locais, de índole jesuítica; e o terceiro, ainda de material local e de artesanato já totalmente guarani, ou autóctone. Isso corresponde a admitir-se um divertículo interessante na pauta barroca colonial americana, divertículo esse que se caracteriza por uma arte de teor peninsular mas realizada nas Missões por elementos guaranis. Destrói um pouco a teoria de Hausenstein de que o barroco é arte proveniente de regiões ricas dominadas por colonialistas. A não ser que se considere o território paraguaio de então dominado pelos jesuítas e fazendo contrafação de arte européia. Seria mais certo considerar-se essa arte de mero teor primitivo, apenas lembrando o barroco hispânico pelos aspectos antropomórficos e hagiográficos das respectivas peças ou unidades. Arte contemporânea do guarani autônoma dentro em breve, logo após o influxo meramente didático dos módulos sacros. Talvez, por isso, arte mais humana, mais expressionista, de sabor mais popular, conquanto artesanalmente empírica.

Vide à pág. 21 "Arte Barrôca Paraguaia" / Reinaldo Castro



Kurt Schwitters, "Merzbild L5A. Das Sternbild", 1920.

Kurt Schwitters

Tôda grande convulsão histórica pede um *make up* antes da reconstrução. Natural que dos meados para o fim da Primeira Grande Guerra Mundial o dadaísmo se arvorasse em caterpillar na arte, deslocando *cimaíses* e recintos de exposições. Ora, um dos maiores tratores do dadaísmo foi Kurt Schwitters, de cuja obra (tanto a efêmera e histórica quanto a perene e emanente) temos um bom lote numa sala da VI Biental.

Bacharel humanista, nascido no Hanover, estudaria até o comêço da Primeira Grande Guerra Mundial na Academia de Dresden. Durante a guerra e depois também foi poeta influenciado pelo bisavô do concretismo, August Stramm, e iniciou sua obra plástica pré-surrealista. Difere dos componentes do dadaísmo suíço, francês e norte-americano por sua feição típica, a bem dizer registrada com o rótulo *Merz*. Sua fama se consolidou mais, porém, como a dum intelectual, devido à publica-

Julius Bissier

A IV e a V Bienais de Arte de São Paulo estabilizaram no Brasil a contribuição estrangeira ao informalismo, de modo especial ao tachismo, mórmente com a pesquisa em que entra a matéria insólita. Nesse ínterim, a vanguarda francesa se entremostrava através de Mathieu e outros. E ignorávamos a arte alemã de vanguarda, exceptuando-se a dum Hartung, exilado. Todavia, esta VI Biental preenche as lacunas anteriores a tal respeito, mostrando-nos de que maneira um grande artista alemão reagiria, no silêncio de Hagnau, na orla do lago de Constança, às perseguições oficiais nazistas à arte abstrata. Pois não é apenas a arte do pós-

ção de seus poemas em *Der Sturm*, *Der Zeitweg* e *Der Zweemann*, até ele ingressar deveras na equipe de Hausmann, Arp e Hoech. Mas sua forte personalidade só encontra paralelo na de Marcel Duchamp, o surrealista francês transplantado para a América do Norte. Ao passo que sua atuação no sistema das colagens é comparável às de Braque e Picasso, entre 17 e 22. De fato, muitas das colagens apresentadas agora no Ibirapuera lembram o dealber do material insolito em pintura, ao tempo do cubismo hermético e rococó.

Aquarelas, montagens, colagens e técnicas mistas constituíram os passos primordiais na história hoje já bem adulta da evolução do suporte e do uso de material dinamizador. Foi através dessas experiências que Kurt Schwitters se tornou um artista singular, passando das tropelias *beatniks* dos seu tempo e da época dos cartazes *Commerz und Privat Bank* para a sedimentação criteriosa duma pintura específica, de valor perene além de seu significado pioneirístico.

guerra e sim também a arte clandestina durante o regime hitlerista que podemos analisar nas chamadas "miniaturas" de Julius Bissier, exemplos do abstracionismo lírico.

Bissier (que não deve ser confundido com o seu quase homônimo francês Bissière) é apresentado no Ibirapuera por um acervo até recentemente conhecido apenas através de exposições em Hanover, Duisburgo, Ulm, Bremen, Haia e Bruxelas. Trata-se de desenhos feitos a nanquim e de pinturas em diversos formatos, com predomínio dos pequenos suportes, "as miniaturas". Sobriedade serena, de teor oriental. Opacidade difusa e cromatismo hialino. Formas e texturas. Resultam es-



Julius Bissier, "Miniatura".

petáculos visuais que poderíamos, no máximo, homologar ao estado de puerilidade seráfica de Klee. Grafismo e plasticidade. Contraste e interpenetração. Aventura consciente da forma noturna na parede alva da Graça.

Julius Bissier é um desses "animadores do silêncio", de que nos fala Georges Duthuit. Até agora só conhecíamos da mais recente pintura alemã as obras de Carl Buchheister, Karl-Otto Gotz, Otto Greis e Bernard Schultze, que vimos na Europa em 58 e 59. Estávamos ansiosos por conhecer as obras de Oelse e Bissier. Pelo menos um ensejo nos é proporcionado, agora.

Se compararmos a imagística do solitário de Hagnau à simbologia de Klee, estaremos repetindo por acaso, por coincidência ou por afinidade crítica, o conceito do comissário alemão, dr. Werner Schmalenbach. Mas cumpre não descermos apenas às suas formas esquemáticas, nucleares ou essenciais. Devemos sentir também a aura que impregna os desenhos e as telas. Ocorre-nos então comparar Bissier a Morandi. São da mesma idade, praticamente vivem retirados dentro da atmosfera de seus trabalhos, e que não é nem de luz nem de sombra, mas de silêncio dilucular. Há ainda a psicologia que reuma da arte de Bissier. Um estado de alma em que paira a pureza duma santidade vinculadora de amigos afins. Sabemos de sua amizade por Brancusi, Schlemmer, Grosse, Baumeister e Arp.

Todavia, se em certa caligrafia de nanquim espesso ou fino, ralo ou denso, as formas de Julius Bissier recordam invenções de Miró e Klee, criando mundos surrealistas, já nas miniaturas em tempera e em aquarela ressaltam atmosferas de celas estoicas.

Quanto às imagens imbrincadas entre si, não vemos analogias com Kandinsky, que era frio, organizado. Parecem-nos, isso sim, penumbras brancusianas esbatidas em paredes, sombras de esculturas se projetando. O suporte, mesmo quando de vidro, não é apenas uma área para impregnações negras ou cromáticas, difusas ou geométricas. É um retábulo espacial, digamos assim, uma camada de atmosfera onde as coisas pairam. Nessa aura só vicejam elementos vivazes, como ideogramas de semântica poética. Paramentos duma arte sacra e laica, como a das Ordens Menores, equidistantes de Deus e do Homem.

Entre os grandes méritos das Bienais de São Paulo, devemos destacar sempre as salas especiais, principalmente de sentido retrospectivo. Pois, devido à sua função e ao seu interesse, apresentam significado didático, atraem visitantes e se tornam os núcleos positivos e essenciais de cada um desses certames periódicos do Ibirapuera. E' o caso, por exemplo, da Sala Orozco, do contingente mexicano. Foram distribuídas ao longo da *cimaíse* cinquenta e uma peças, demonstrativas da evolução sempre monumental do grande artista de Guadalajara. Fêz bem o comissário prof. Horácio Flores-Sanchez em mandar imprimir um catálogo em grande formato com reproduções em cores e em preto-e-branco, contendo além do seu preâmbulo dois excelentes ensaios da autoria de Justino Fernandez e Luis Cardoza y Aragon. No âmbito da arte expressionista de fundo dialético, a contribuição mexicana de Rivera, Siqueiros, Orozco e Tamayo já exerceu seu impacto aqui no Ibirapuera, em exposições individuais ou coletivas anteriores. Assim é que na II Bienal, por exemplo, tivemos ensejo de apreciar a coleção Carillo Gil, composta só de gravuras desses quatro ases, doze litografias de José Clemente Orozco, dez litografias de David Alfaro Siqueiros, doze litografias de Diego Rivera e dez litografias de Rufino Tamayo. Depois, este último ganhou um dos prêmios da Bienal, com suas pinturas surrealistas.

Agora, numa espécie de *close up*, dispomos até dezembro do incomparável conjunto de Orozco. Aliás, se acham em São Paulo a viúva e o filho deste artista. Sua companheira o acompanhou desde 1923, testemunhando criações da categoria de *Los Zapatistas*, *La Trinchera*, *La Destrucción de Nova York*, *Catarsis* e *Dive Bomber*. Aos seus olhos, portanto, certo recanto do Pavilhão Armando Arruda Pereira, no Ibirapuera, se transformou por assim dizer na antecâmara do seu estúdio em Guadalajara, essa cidade da província de Jalisco tão amada pelo artista. Esta revista, que já por diversas vezes dedicou espaço à obra plástica e à obra gráfica do México, aproveita a oportunidade para apresentar a dona Margarida Valladares de Orozco e a seu filho, o arquiteto Alfredo Orozco, suas homenagens sinceras. Passemos agora a analisar o conjunto de José Clemente Orozco distribuído ao longo de sua Sala Especial.

Sabemos que à medida que Rivera e Siqueiros faziam arte empenhada em luta frontal, servindo-se dum expressionismo atuante, Orozco sempre se manteve em plano bem menos polêmico e retórico, agindo através dum plasticismo semântico enquanto os outros usavam um grafismo de pauta sintática.

O que deveras caracteriza e destaca Orozco na arte ocidental é sua atuação maciça no renascimento do painél e do mural, em plano mais impressionante do que suas tarefas gráficas.

Hoje, mais de dez anos após a sua morte, dispomos de perspectiva para uma visão de sua arte empostada em clave que não



José Clemente Orozco, "O Cemitério", 1931.

destoa da de Goya, Delacroix e Tintoretto. Na gradação que estes nomes citados eriam, ressoam títulos plásticos como *Prometeu*, *America*, *Juarez*, *Dive Bomber*, etc.

Não são apenas os murais que lhe dão grandeza. Também a pintura de cavalete, bem como as gravuras ressoam em diapason de sinfonia.

Se a obra de Rivera e Siqueiros, de empostação marxista, ultrapassa épocas e litígios por sua perenidade especificamente plástica, será uma categoria de impacto sempre dialético. Ao passo que a freminência da empostação dos murais de Orozco decorre duma verticalidade que já não é batalha, mas vitória.

Quanto à personalidade humana tão debatida de Orozco, logicamente o manacial mais adequado é a sua própria autobiografia escrita em 42 e publicada em 45. Como todo temperamento contunder-

te, Orozco mesmo depois de morto ainda tem detratores que o taxam de reacionário, de haver usado ostensivamente a cruz esvástica na lapela, de haver odiado os judeus e os índios, de ter detestado tanto Roosevelt e Churchill quanto Stalin e Mao Tse-Tsung. Há que desconfiar destes doestos, mesmo quando partidos de Rivera ou de Siqueiros que o apodavam de contra-revolucionário, fascista e nazista. Se Inés Amor declarou que ele odiava a humanidade inteira, sendo um esquiso-frênico, já os informes de Alma Reed garantem que se ele, Orozco, foi grande no painél, no mural, na pintura de cavalete, na gravura, maior foi ainda como alma, por sua magnanimidade.

Que dirá, quanto a isso tudo, a sua obra? Acaso lhe espelha o caráter? Ou se acha acima do Bem e do Mal, não é angélica nem demoníaca, apenas permanece humana, em clave monumental?

Jacques Villon

O contingente de pintura e gravura que Jean Cassou escolheu para integrar a Sala Jacques Villon na VI Bienal de São Paulo tem valor ambivalente de homenagem e de retrospectiva didática, já que o mestre de Puteaux foi e é uma das figuras exemplares do artista moderno e renovador. O mesmo se poderia dizer, por certo, de seus dois irmãos, em particular do dadaísta e surrealista Marcel Villon.

Jacques Villon foi um cubista que iluminou as anfratuosidades dessa escola, transformando suas telas quase em vitrais leigos. Octogenário, o artista se mantém em seu estúdio no arrabalde parisiense, continuando uma obra caracterizada por "juventude, ousadia e alacridade", segundo bem a sintetiza o comissário francês, diretor do Museu de Arte Moderna de Paris.

Suas águas-fortes, suas pontas secas e seus buris já demonstram de chofre o mestre. Mas não é apenas nessa geometria

de vieses que se reconhece a segurança do autor de "Baudelaire com pedestal", unidade do acervo da Biblioteca Nacional (Paris). E', sobretudo, nas telas entre 1913 e 22 que podemos ver o pioneiro da luminosidade no cubismo (tão oposto aos marrons de Picasso e aos trabeculados de Braque).

Interessante, porém, é atentar para os trabalhos recentes da última década. Pois não nos mostram um antigo mestre querendo aposentar-se numa "Granja Normanda" ou habituado a espiaçar diariamente "Ao longo dum Parque", para nos servirmos dos títulos de dois de seus trabalhos. Mostram-nos o virtuosismo depurado e severo dum ancião cuja sensibilidade não se embotou, conforme prova, no meio desse acervo didático, aquela tela que, pelo tema e pelo título, a bem dizer define o artista em sua atual condição de mestre jubilado: "Paisagem enso-larada com árvores grandes".



Pedro Figari, "A diligência".

Pedro Figari

Para a Bienal anterior, a Comissão Nacional de Belas Artes do Uruguai remeteu uma exposição retrospectiva de Joaquim Torres-Garcia, falecido em 49.

Essa remessa prestigiou a América do Sul no passado certame do Ibirapuera.

E' óbvia a importância de Torres-Garcia na pintura mundial. Foi um mestre a quem Cassou chamou de "Apostolo". Sua característica hoje tem uma designação que serve para verbete de dicionário das Artes Visuais: "Universalismo construtivo". Para esta VI Bienal de São Paulo o Uruguai nos enviou outra retrospectiva, a de Pedro Figari, falecido em 38 e que ainda naquele ano foi postumamente homenageado em sua pátria com uma exposição de cerca de setecentos trabalhos. Confie-mos que para a próxima Bienal nos mande telas de Rafael Barradas.

Pedro Figari é um artista cisplatino de ressonância universal, conquanto por motivos

artísticos diversos dos de Torres-Garcia e Rafael Barradas.

Estes realizaram principalmente na Europa uma arte toda específica cujo módulo seria proveniente duma aculturação de símbolos dos Continentes. Ao passo que Pedro Figari elaborou, mesmo quando fora de seu país, nos períodos da Argentina e da Europa, já após os sessenta anos de idade, uma pintura tipicamente uruguaia por sua carga de testemunhos ecológicos. Consta a presente exposição apenas de vinte e cinco trabalhos: onze pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes, de Montevideu, quatro pertencentes à coleção da Casa de Gobierno; e dez pertencentes ao Museu Histórico Juan Antonio Lavalleja. A primeira série tem uma temática heterogênea e variada dentro da homogeneidade da paisagem. *Estância, A Diligência, Entêrrero, Casa do Governador*. A segunda série ostenta nesgas de paisagens por processos de captação pós-impressionista de episódios, como *Dia de Corrida, Através dos Pampas*, etc. E a última série é mais de costumes e interiores,

com um intimismo de sabor gaúcho. *Verlório, O Bailarino, Candomblé, A Posada Dama Antiga, Misia Agustin*.

Tendo vivido setenta e sete anos, sempre se interessou, como artista, pelo passado, pela tradição, segundo corroboram os quatro mil cartões que deixou referentes a assuntos, episódios e paisagens do Uruguai. Profundo humanista, professor, filósofo, apenas pintava de raro em raro, e foi somente depois dos sessenta anos de idade que enveredou, conquanto no estrangeiro, isto é, em Buenos Aires e em Paris, para a recuperação em *full time* do seu tempo perdido. Fixando a tradição em metamorfoses plásticas de qualidade muito sensível, como na tela *A Diligência*, Pedro Figari permanecerá na história das Artes Visuais da América Latina como um artista sublimador da ecologia. Boa parte da sua obra já foi apresentada em Paris, no Museu de Arte Moderna. Consolemos com as vinte e cinco unidades remetidas para a Bienal de São Paulo. São um quociente válido da sua qualidade excepcional.

Salas especiais nacionais



Milton Dacosta, "Natureza morta", 1949.

Milton Dacosta

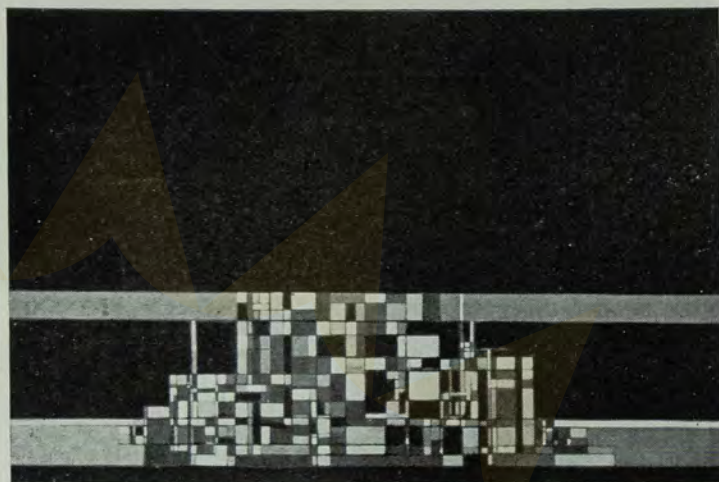
A Sala Especial Milton Dacosta no Pavilhão Armando Arruda Pereira consta de vinte anos de trabalhos exemplificados através de 41 telas. E o estudo crítico é realizado por Flávio de Aquino que reconhece no pintor sua calma energia criadora, o lento processo de sua evolução ou, melhor, de sua depuração.

De início o artista forma sua arte dentro dos termos enunciados pelos cubistas, pelos fauves e pelos expressionistas, completando-se mercê dos ensinamentos das bienais paulistas e da reflexão, cada vez mais intensa, dos seus processos estilísticos. Ela, a arte, passa a ser objeto duma atenção bem observada, evoluiu sem dar saltos, mediante a posse do metiê e o esgotamento total das pesquisas de cada etapa que, assim, se torna um círculo realizado em si mesmo e uma preparação para outra fase.



Milton Dacosta, "Sobre fundo marron", 1955.

Milton Dacosta, "Sobre fundo preto", 1956.



Lembra seu cubismo antropomórfico, depois lírico: sua tendência a geometrizar, o seu refinado trinômio tonal azul, marrom e cinza. Fala de sua opção pelo abstracionismo, de início com figuras rigidamente postas em simetria bilateral, com esquemas essenciais; e, mais tarde, apenas com formas e cores até depurar-se num lirismo puro. Refere-se o crítico à intransigência do pintor para com quaisquer convenções do figurativismo ou mesmo do concretismo, ficando nas variações do mesmo tema, em que apenas alguns elementos formais são modificados. Assim, o pintor chega às últimas consequências de sua pauta e de

sua clave tão pessoais, conseguindo sempre e cada vez mais um conteúdo emocional. Demonstra como cada etapa da pintura de Milton Dacosta se realizou dentro duma evolução lógica, mediante uma coerência de gosto, disciplina e desejo de absoluto.

Arnaldo Pedroso D'Horta

Consta de 36 trabalhos a Sala Especial Arnaldo Pedroso d'Horta. Desenhos, alguns recortes e 4 gravuras. Análise crítica de Armando B. Ferrari. Nos desenhos há diversos feitos com caneta de feltro, outros tantos realizados com nanquim, alguns com nanquim e cor. O suporte geralmente é pergaminho.

Tem razão Arnaldo B. Ferrari quando escreve que a obra de Arnaldo Pedroso d'Horta, realizada entre 1950 e os dias de hoje, traz a marca duma personalidade segura, irredutível a esquemas ou modas, e que reafirma de maneira contínua e com apaixonado acento a validade da linguagem escolhida, linguagem essa que, mesmo aparentemente anti-tradicional, contém uma ambivalência de severidade e doçura por seu teor a bem dizer clássico.

O crítico explica-nos a maturidade do artista, obtida primeiro por sucessivas renúncias da cor (da pintura, por exemplo) e sucessivas opções em torno da límpida clareza do branco e preto, o que explica bem todo o seu zelo apaixonado pelo desenho, seu modo mais imediato de expressão.

Fornece-nos também a chave para a compreensão da difícil obra de Arnaldo: "Sintomático, porém, é que à sua inquietação, ao seu drama finalmente psicológico, venha a responder, nas obras, o expediente lógico dos ritmos decorativos. Porque, a nosso ver, esse expediente lógico é polêmico em sua essência".

O crítico fala-nos também do gosto que Arnaldo tem pelos modos de expressão decorrentes de conquistas lentas, contínuas e laboriosas. Daí o emprêgo de técnicas diferentes, desde a do pergaminho queimado até à do papelão entalhado a bisturi e a formão, com carimbo de água e nanquim, caneta de feltro, etc. A luta dramática com o traço. Há que concordar com a afirmativa de Arnaldo B. Ferrari. "No panorama agitado dos nossos tempos, na constante variedade e volubilidade das suas experiências, a figura de Arnaldo define-se pelo resultado de uma fidelidade artística ao seu mundo moral".

Arnaldo Pedroso D'Horta, "Trabalho a formão e goiva sobre cartão branco. Incrustações de cinzas e preto", 1955.





Alfredo Volpi, "Casas".

Alfredo Volpi

A Sala Especial Alfredo Volpi, na VI Bienal de Arte de São Paulo, consta de 95 trabalhos, desde 1915 até agora. A análise crítica é feita por Mario Schenberg no catálogo geral.

O cientista e crítico reconhece que se fez justiça ao modesto artesão que afinal passou a ser reconhecido como um dos grandes da pintura brasileira, realizador duma das obras mais ricas e profundas da nossa arte. Considera-o o mais notável dos nossos paisagistas pelo fato de captar sob forma extremamente sintética o essencial da atmosfera de pequenas cidades, subúrbios e praias.

Observa também que esse pintor nos deu uma coleção monumental de figuras dotadas de uma humanidade simples e ao mesmo tempo carregada de símbolos telúricos, vindo a ser ainda, além do mais, o pintor dos espaços musicais metafísicos. Musicalidade silenciosa e colorida, que lembra de certo modo a arte inefável dos paisagistas da China e do Japão, e que se aproxima às vezes dos primitivos italianos.

Mario Schenberg acha que Volpi nunca foi um ingênuo nem um primitivo. Que a sua composição tem uma arquitetura



Alfredo Volpi, "Paisagem".

magnificamente racional. Observa, aliás, que essa combinação de racionalidade e metafísica explica a dificuldade de sua pintura quando não amenizada por um colorido sedutor. Reconhece uma peculiaridade de côm na pintura de Volpi: não ser nunca veículo de sensualidade, mas exprimir sempre, musicalmente, uma espiritualidade fria e vibrante, um sentimento cósmico que transcende a sensualidade das aparências. Descobre Mario Schenberg uma afinidade espiritual entre Volpi e Mondrian, não obstante as diferenças temperamentais.

Quanto ao fato do abstracionismo geométrico e do concretismo terem influenciado Volpi, ultimamente, cuida Schenberg que, ainda assim, a tendência científico-tecnológica do concretismo lhe é absolutamente estranha. A seguir o crítico analisa a produção do pintor, estudando-lhe as características e os atributos.

Alfredo Volpi, "Ceia".





Oswaldo Goeldi

Nas anteriores Bienais de Arte de São Paulo, exceptuando a quinta, houve salas especiais brasileiras além do contingente nacional composto pelos artistas que se submeteram ao júri de seleção.

Na I Bienal, no Trianon da Avenida Paulista, foram convidados Bruno Giorgi, Cândido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Lasar Segall, Lívio Abramo, Maria Martins, Oswaldo Goeldi e Victor Brecheret. Na II Bienal, já no Ibirapuera mas ainda no Pavilhão dos Estados, houve, além do contingente nacional dos artistas espontâneos a Sala Eliseu Visconti e a Sala Paisagem Brasileira: aquela, organizada pelo sr. José Simeão Leal, e esta, organizada pelo sr. Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Na III Bienal, Cândido Portinari apresentou 12 óleos sobre madeira do painel "Guerra" encomendado pelo Governo Brasileiro para, juntamente com o painel "Paz", decorar o edifício da ONU. E Lasar Segall apresentou 18 telas e 13 esculturas.

Na IV Bienal houve a Sala Victor Brecheret, constante de 61 esculturas e 25 desenhos, e ainda, como homenagem póstuma, outra Sala Lasar Segall.

Agora, nesta VI Bienal, o critério adotado pelo diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo sr. Mário Pedrosa, é de alta significação inclusive didática, porque institui salas especiais para artistas brasileiros anteriormente premiados na Bienal de Arte de São Paulo, facultando-nos uma visão retrospectiva e prospectiva de sua obra.

O panorama artístico nacional delinea-se assim periféricamente com a pauta dos artistas aceitos, e se consolida em núcleos centrais com as salas dos artistas anteriormente premiados.

A Sala Oswaldo Goeldi é uma homenagem póstuma ao solitário do Leblon, e consta de 97 desenhos e 58 xilogravuras, muitas delas coloridas. O estudo crítico à sua obra, no Catálogo Geral da VI Bienal de Arte de São Paulo, é da autoria de Ferreira Gullar.



Oswaldo Goeldi, "Sirí", 1937.

Oswaldo Goeldi, "Tarde", xilogravura.





Três obras de Oswaldo Goeldi:
Em cima: "Dia de sol".
Ao centro: "Jardim".
Em baixo: "O sol desaparece", 1953.



Analisa-lhe primeiro a psicologia, mostrando como a pessoa civil praticamente desapareceu detrás da obra. Goeldi foi quase exclusivamente um gravador, tudo mais em sua vida tendo acontecido em função dessa atividade. Passa em seguida a apreciar o influxo que Kubin teria exercido na juventude do artista com a linha livre e inventiva, com o temário alucinatório e sarcástico. Mas o desenho puro e simples não seria o modo de expressão de Goeldi, por não se coadunar com a sua prospecção íntima. Voltou-se então para a gravura, a fim de pôr em ordem a sua realidade interior. A resistência de material lhe permitiria depurar os meios até atingir uma supressão essencial.

As gravuras da primeira fase são variantes dum desenho inscrito no preto, e onde a linha é reduzida ao corte, ao esquema duro, na simplificação econômica e substantiva dos elementos. Gradualmente, o gravador penetra nos mistérios tectônicos até explorar com virtuosismo especial todos os recursos de traços, contrastes, efeitos e amadurecimentos. Resolve, após largo estágio no binômio branco-e-preto, interessar-se pela cor. Começa a extrair dos contrastes do branco e preto efeitos cromáticos, mas prefere a cor gravada, intimamente integrada no todo gráfico e no todo temático. Os resultados decorrem não só do domínio total dos instrumentos de gravação, do conhecimento agudo da madeira, como também duma técnica de impressão toda própria. Sabia dosar a tinta, girar o rôlo, mediante sucessiva e crescente prática sensível. Não usava fórmulas nem truques, não dispunha de ingredientes; apenas obedecia a uma vocação somada diuturnamente e onde a técnica estava a serviço do tema, e este a serviço da vivência. Vivência em situação-limite, diremos nós, na orla do Leblon, às voltas com velhos sobrados, os antigos quintais, as árvores macróbias, os pescadores, os peixes, os gatos, os lampeões e a noite. Sim a noite a sua banheira de fixação. E a cor, a sua banheira de revelação.



Fayga Ostrower, *Côres em madeira*, xilogravura colorida.

Fayga Ostrower

A gravadora Fayga Ostrower, que detem em seu estúdio e nos círculos concêntricos dessa especialização gráfica um matriarcado difícil de lhe ser arrebatado, é representada nesta VI Bienal de Arte de São Paulo por 22 gravuras. 3 são água-tinta e ponta seca; 2 são água-tinta e água-forte; 1 é água-tinta e buril; 2 são meras águas-tintas; as demais são xilogravuras. Trata-se de trabalhos recentes, entre 1959 e 1961.

Já é notório no país e no estrangeiro a atuação de Fayga Ostrower nessa arte difícil, que já não tem nada que ver mais com o desenho inscrito em suporte e que aos poucos adquiriu autonomia não só técnica e artesanal como foros de linguagem outra que não a caligráfica.

Os gravadores, cientes do seu metiê, acercam-se dos trabalhos de Fayga Ostrower e se dão conta dos recursos da sua arte inexoravelmente mantida numa categoria de primado. Além de esgotar o

emprego de todos os processos de incisão, ácidos, anaglifos, côres, formas, contrastes, texturas, além da capacidade de manifestar-se através das técnicas mais diversas, Fayga Ostrower não imprime apenas a sua capacidade tectônica; imprime também, numa singular transfiguração objetiva do espiritual, do místico, do cósmico e do ético, a linguagem flúidica de sua expressão pessoal. Côr e matéria, forma e textura não impregnam suas obras de efeitos somáticos nem telúricos; dir-se-ia que a gravura, seja qual for a modalidade realizada com maestria severa e quase ascética, vale mais como ara onde officiar mistérios litúrgicos.

Assim como, em certos ritos orientais, o retábulo dos altares, por mais impregnados de signos, ídolos e parábolas estão querendo espiritualizar o recinto, também a arte de Fayga Ostrower, nesta época de objetividades laicas, tem atributos de epifania.

"Boudin e seu tempo"

Como acervo didático ao pré-impressionismo e como homenagem a um valor pioneiro, esta Sala "Boudin e o seu Tempo", transferida do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro para o recinto da VI Bienal de São Paulo, é das mais valiosas que se encontram no Pavilhão Armando Arruda Pereira.

O acervo conta de 25 telas e alguns desenhos. Temas exteriores, com predomínio de barcos, navios e praias, muito embora as unidades mais belas sejam "A Granja de São Simão nos arredores de Honfleur" e "Paisagem com animais". Esta é, por ordem de quantidade, a terceira coleção de telas de Eugène-Louis Boudin; foi ofertada ao Museu pela baronesa de São Joaquim. A respeito do artista, a quem se fez justiça tarde mas não tardia, cumpre reconhecer nêlo o precursor do impressionismo. Foi professor de Monet, a quem transmitiu por certo a atenção pe-

la luminosidade, o gosto pelos temas ao ar livre. Diz muito bem José Roberto Teixeira Leite, organizador da presente exposição e atual diretor do Museu de Belas Artes do Rio (que transformou de depósito em recinto deveras museológico) que as telas de Boudin lembram às vezes certas obras de Guardi.

Esta exposição do mestre de Honfleur, conquanto signifique parcela mínima, pois o artista pintou mais de duas mil telas, basta para dar as características de sua arte.

Não se trata de mero marinista, com seus "Navios ancorados", "Couraçado junto ao Forte", "Ancoradouro", etc. Se essa afirmativa de ficha de coleção em sua síntese já diz, aliás, muita coisa, o material avulso, existente em salas de colecionadores brasileiros, também bastaria para outorgar de direito e de justiça a Eugène-Louis Boudin o título de precursor do impressionismo.

Caribé

A Sala Especial do artista Caribé não consta dum acervo que possa ser considerado uma retrospectiva. Trata-se dum período recentíssimo, todo êle adstrito a 1961. Consta de apenas 23 desenhos, dum mosaico e de 5 fotografias de murais, ou melhor, de painéis em pedras de concreto ou coloridas. O estudo crítico é da autoria de Wolfgang Pfeiffer.

De qualquer forma, o conjunto objetiva o desenho figurativo, antropomórfico e paisagístico de Caribé, tanto em seus esquemas de ilustrações periféricas como em seus desenhos de textura episódica. A base é a Bahia. E' o Reconcavo. E', sobretudo, o Salvador.

O artista socorre-se de duas fontes. Uma, tectônica, que é o nanquim aguado, a sua matéria mais adequada e propícia ao tema de negros, índios e brancos; de candoblês, capoeiras e macumbas; de ladeiras, vielas, cais e praias; do cotidiano pitoresco, ou da tradição ritmica religiosa e fetichista. E outra é a inspiração sempre presente, maciça e fluidica, difusa e cubica, dos motivos populares baianos.

Impossível a um artista absorvido e antropofagado pela Bahia, como é o caso de Caribé, tornar-se abstrato. Sua própria presença na Bahia, a razão de ser de sua arte, utilização constante do seu desenho, tudo isso está em função da pletora dos temas. Nêles, dentro ou fora, vivendo-os ou assistindo-os, Caribé cumpre à risca a finalidade que se propôs quando deixou o Rio da Prata pelo Recôncavo Baiano. Êle sofre de maneira carismática a influência local, do Trópico, da tradição, da igreja, do convento, do povo, do litoral, da ambiência afro-brasileira de que Salvador é o cadinho, o "melting pot", o crisol.

Nós, brasileiros, temos para com Caribé uma dívida que procuramos pagar com jurros afetivos, pois êle se filia, querendo ou não, a uma série ilustre de estrangeiros que trouxeram seus dons e seu instrumental artístico para a tarefa de registrar a nossa ecologia. E de todos, está mais perto de Thomas Ender.

Aldemir Martins

Também a Sala Aldemir Martins, no Pavilhão Armando Arruda Pereira, não corresponde a uma retrospectiva. Restringe-se a 16 desenhos. Metade do conjunto tem como "leit motiv" gráfico o tema dos Cangaceiros; a outra metade compreende meras figuras como pretexto básico a variantes de linhas e formas, de texturas e contrapontos. O estudo crítico que consta no Catálogo Geral é da autoria de Lourival Gomes Machado.

Aldemir Martins, Antonio Bandeira e Mário Cravo são artistas do Nordeste tão conhecidos e populares quanto suas respectivas artes. Desfrutam de notoriedade ao rés do povo e das rodas artísticas, notoriedade essa decorrente de simpatia humana, da maneira aguda de sua atuação artesanal, e da cobertura que suas pessoas e obras têm merecido aqui e no estrangeiro. No caso de Aldemir há ainda o impácto do Prêmio de Desenho da Bienal de Veneza.

Ora, o artista cearense encontra-se na Itália, onde tem trabalhado intensivamen-

te. Do pequeno acervo apresentado no Ibirapuera se nota que Aldemir já deixou para trás aquela estilização de galos e gatos, que ainda o prendiam um pouco ao decorativismo luartiano. Mesmo os "cangaceiros", tema ecológico e social nordestino que tem sido explorado em literatura, cinema e artes gráficas, não é assunto no qual Aldemir Martins continua a malhar como peças feitas em série. Na verdade, o grande desenhista tem evoluído de maneira prodigiosa, mormente em pesquisas de textura e elementos anexos ao tema essencial ou nuclear.

Mesmo se mantendo adstrito a alguns episódios, a certas figuras, êle as transforma radicalmente em formas novas. Aldemir trabalha no suporte com certas minúcias artesanais de gravador, e rodeia o eixo dessas formas com órbitas gráficas densas, ora estáticas ora cinéticas. E' uma nova fase onde êsse desenho quase maciço se transforma em trampolim para mergulhos na disponibilidade da inspiração mais técnica do que episódica.

Marcelo Grassmann

A Sala Marcelo Grassmann consta apenas de 20 desenhos, cada qual catalogado como "O Cavaleiro e outros temas". Estuda-lhe de modo brilhante a demologia de seus assuntos teralógicos e zootáxicos o crítico José Roberto Teixeira Leite.

Gostaríamos que a sala de Marcelo fôsse mesmo um aqueronte povoado como um setor dantesco do Inferno por coortes de massas diabólicas. Não para que houvesse saturação do tema, que seria desnecessária já que cada unidade tem esse dom multívoco e onimodo; mas para vermos através de que técnicas hindús, góticas, merovingias, carolíngias e atuais o artista é capaz de interpretar pesadelos.

Arte onírica, mais do que surrealista, essa do desenhista e gravador que coexistem em Marcelo Grassmann. Onírica na acepção de coisa vista durante uma como que permanente vigília. Pois o visual em Marcelo não é dos olhos, é das palpebras. Não é decorrente da luz, provém das trevas. E sua fauna, sua demografia de sucubos e incubos, de monstros, de proveniência medieval e de estilização germânica, flamenga e africana, tem uma vivência que não é de sonho nem de delírio. Resultam duma iniciação, foram vistos, registrados, êsses bichos, êsses guerreiros, êsses espécimes, êsses robôs que tanto procedem do "Hortus Deliciarum" como da estirpe de Azazel e Belsebuth.

Um dos tópicos mais interessantes do estudo de José Roberto Teixeira Leite é exatamente esclarecer-nos que a biotipologia dos entes criados pela arte de Marcelo Grassmann não parece inventada pelo artista, e sim existir mesmo, devido à coerência anatômica e funcional de seus corpos de bizarra anatomia híbrida. Eis um dos prodígios dessa realidade intuída ou "comunicada". Na verdade, aqui nos Trópicos, Marcelo Grassmann continua a desenhar e a gravar estirpes de demônios descendentes de Tiamat, novos "dews", novos "devatas", novos "cacodoemones". Há nesse artista uma essência teológica. Êle é o último reporter ainda interessado na promoção gráfica (quando não fotográfica) das conseqüências disciplinares da Revolta dos Anjos.

Lívio Abramo

Lívio Abramo apresenta, nesta sua retrospectiva, 45 desenhos e 46 gravuras. Quase trinta anos de trabalho é o que transparece do nanquim, da aquarela, do guache, do lápis, da aguada, da xilogravura, da linogravura que, em sua trama lhe servem de roteiro gráfico. Estuda-lhe a evolução, caracteriza-lhe o zenite a crítica de Lourival Gomes Machado, que consta do Catálogo Geral da VI Bienal de Arte de São Paulo.

Concordamos com o crítico quando reconhece em Lívio Abramo um Mestre não só pelo ensino ativo a que se tem dedicado mas também e acima de tudo pela posição exemplar vivencial e artística de sua presença atuante no panorama das artes gráficas nacionais.

Os desenhos de Lívio Abramo abrangem largo período, de 1932 a 1957, com estágio maior na virada da segunda metade do século. Todavia a sua gravura, nesta exposição maciça, acode de data mais antiga, pois começa em 1926.

Não desdenhamos os desenhos, conquanto prefiramos as gravuras. Estas, aliás, nunca foram desenho inscrito em madeira ou em linóleo, mas arte autônoma. Se os desenhos contêm paisagens como que vistas pela lente menor com binóculo, Santo Amaro, Campos de Jordão, Ilheus, Litoral, Mangaratiba, ou se abrangem verônicas da Espanha e dos Países Nórdicos também registram e testemunham, quase participam mesmo, de cenas de Macumbas. Ora, por outra visão, essa de ordem dióptica mais deformada em seus traços quase cristalográficos, Lívio Abramo, através da gravura, capta ainda paisagens de Cubatão e Angra dos Reis, do Rio e do Paraguai. Sua arte atinge uma especificidade singular, de brio e expressão, nas ilustrações do livro "Pelo Sertão", e assume uma força dionisiaca pagã e tropical nas xilogravuras "Festa". Mestre de fato. Dos seus alunos e dos seus admiradores, diante, êles e nós, dum acervo que é um prodígio de vocação democratizada em tarefa.

Danilo Di Prete

A Sala Danilo di Prete homenageia o primeiro artista a receber um prêmio da Bienal de Arte de São Paulo, e nos mostra a sua evolução até agora. Consta de 36 telas, a começar por *Limões*, que recebeu o Prêmio de Pintura na I Bienal, ainda no Palácio Trianon. A respeito do artista eu escrevo o seguinte no catálogo geral do certame:

O objetivo duma retrospectiva é realizar simultaneamente a convergência das fases de evolução dum artista no perímetro duma sala. Os documentos do seu roteiro são dispostos ao longo da "cimaise" em ordem tal que os visitantes podem assistir, como na rotunda de confluência duma estrada de ferro, à orientação do seu eixo e das suas radiais; enfim, o seu trajeto em rêde.

Se a história do labor dum artista pode conter-se em suas memórias, em sua biografia, na análise ou na apologia da crítica, quanto à sua obra nada sobreleva o efeito duma exposição global, que fala

mais do que um diário cronológico ou do que um relatório didascálico. É o que ocorre na sala de 10 metros por 15 da retrospectiva Danilo di Prete. Ali, o seu percurso plástico está representado pelas obras feitas no Brasil, onde chegou em 1946 trazendo no passaporte profissional os carimbos dos prêmios de Caselli, Lucca, Livorno, Spezia, Viareggio, Florença e Cremona. O agresso da guerra, emigrado para o Brasil, juntaria depois, em sua carteira 19, no curto espaço de 4 anos, 23 prêmios outorgados à sua atividade publicitária em concursos para cartazes.

Mas lhe sucedeu aqui em São Paulo, em 1951, uma surpresa ao mesmo tempo benéfica e nefasta; pois, tendo sido uma glória, lhe criou complexos: na I Bienal, aceito no nosso contingente como estrangeiro já residindo no Brasil desde mais de 2 anos, o júri internacional lhe conferiu o Grande Prêmio de Pintura Brasileira. O júbilo atômico transformou-se em mal-estar. Porque, conquanto não sendo um intruso, respeitando a nossa pintura e até mesmo se deixando antropofagar por ela, Danilo di Prete passou a temer a xenofobia e o despeito. A responsabilidade e o amor próprio obrigaram-no a trabalhar ainda mais. Assim, participa de vários certames aqui no Brasil e no estrangeiro. O azar das láureas persegue-o; prêmios de aquisição, a medalha de ouro, o prêmio S.A.P.S., o prêmio Odebrecht. Enfurna no estúdio, em "full time". Analisemos agora as conseqüências desse "huis clos" voluntário entre as quatro paredes dum ateliê.

Como conseqüência de horários de tarefa ativa, Danilo di Prete, após o Prêmio de Pintura obtido na Primeira Bienal de Arte de São Paulo, principia a receber encomendas. Aos poucos, o figurativismo de cenas de trincheira, de semblantes de anciãos, de episódios líricos, o neocubista de naturezas-mortas, o paisagista de temas

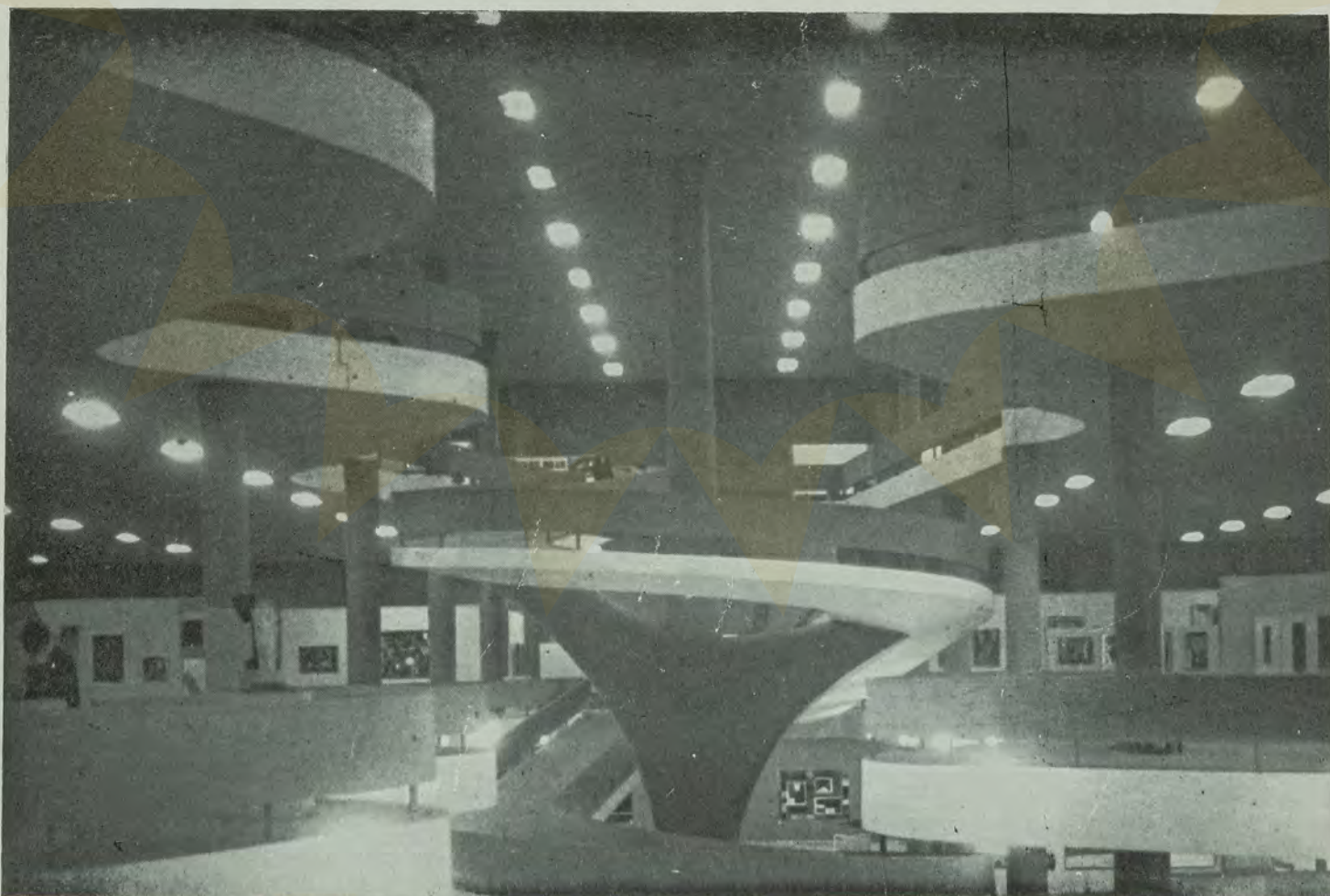
bucólicos, o cromático sensível, passa para a arte abstrata. É que sua curiosidade irrequieta e onívora o alvoroça, obri-gando-o, exatamente por isso, a limar a sua vocação como quem lima um ferro. O admirador dos futuristas cinéticos e polêmicos tratou de refrear-se na disciplina estática e tonal de Braque. O admirador dos pintores metafísicos da solidão urbana espacial, teve que encher suas telas com figuras em rondas e com episódios dinâmicos. Como meridional europeu, amava o universo tropical bem mais o que o introspectivo; teve, portanto, que meditar na frase que lera num Mestre antigo: "Contemplando uma parede vazia, vejo manchas de umidade por exemplo; e eis que pouco a pouco essas manchas me parecem bichos, deuses, batalhas, mapas, constelações".

Influenciado por essa disponibilidade das analogias eventuais, Danilo di Prete, em sua fase informal, traía a princípio predileções. Mas logo enjoou da cor neofauvista de De Stael e Brooks. Enveredou para pesquisas de matéria; mas logo enjoou de Assetto e Cuixart. Seus nervos, que lhe dirigem a dexteridade digital, o levam a uma pintura por fim "sui generis", sem os subterfúgios de "trompe-oeil", sem os recursos anaglíficos do gesso, da aniagem, da serrapilheira de Millares, sem o pseudo-imediatismo de Mathieu, sem a suposta instantaneidade de Hartigan. Ele deseja uma arte do seu tempo, mas que signifique sobretudo o desenvolvimento propedêutico lógico da sua vocação individual "esse ferro que é preciso limar". Tratou de pôr mãos à obra, nesse sentido. De como agiu, de como atuou até obter uma pintura equidistante do informalismo e do tachismo, eis o que mostra mais da metade dos quadros expostos em sua sala especial.

A retrospectiva Danilo di Prete no Pavilhão Armando Arruda Pereira, no Ibirapuera, mostra, no átrio, o figurativismo

neoimpressionista do emigrado com o seu alforge de pigmentos e temas antropomórficos europeus. Depois mostra, ainda no vestibulo, o pintor metafísico, algo a De Chirico, e o neocubista, algo a Carrá. No saguão propriamente dito, nos mostra o transinformalista. Não com massas e ideogramas dum volapuk ou dum esperanto para diálogos ecumênicos em exposições internacionais estandardizadas. Mas sim com telas que nascem ainda e sempre daquelas analogias das tais manchas em paredes e em bossagens senís, em subterrâneos arruinados, em grutas pré-históricas, em ceus tempestuosos, em mapas de cartógrafos barrocos.

O atual "tachista" Danilo di Prete (pois urge afinal rotulá-lo com uma classificação de verbete didático) é um pintor de matéria e cor aplicadas com espátulas pelas leis instintivas e sagazes da vocação, do metiê, do artesanato, da perície e do virtuosismo. Côres, matizes e gamas, matéria, textura e contraste, organizados em magma e em plasma e que perduram devido à sua comunicabilidade metonímica. Ele faz arte abstrata disponível para nós, os seus observadores. Pois o que vemos é algo real e fantástico, da terra e do espaço. As suas últimas telas, que tanto influenciaram outros informais, limitam-se a um metro por dois, por exemplo. Porém, uma vez preparado o suporte celestial ou oceânico, elas parecem imensas, abrangendo latitudes, com suas superfícies verdes, azuis, marrons; ou negras, alvas, diluculares. Ora lisas ora rugosas. Ora difusas, ora histológicas. Dentro desse limite com efeito de espaço incomensurável, paira sempre uma forma ciclópica, que nos parece uma ilha, um litoral, ao meio-dia ou à meia-noite. Enfim, a geografia poética de Di Prete, o criador de olhos vendados. Nós é que sabemos o que ele faz, devido exatamente ao seu dom metonímico. Por isso temos acesso a esse antípoda alado.



Salas de participantes estrangeiros

Itália / Expositores: Vasco Bendini / Mario Bionda / Mario Calandri / Sandro Cherchi / Alfredo Chighine / Luca Crippa / Roberto Crippa / Luciano de Vita / Agénore Fabbri / Franco Francese / Quinto Ghermandi / Giuseppe Guerreschi / Renato Guttuso / Carlo Leoni / Paola Levi Montalcine / Mario Mafai / Pompilio Mandelli / Umberto Milani / Carlo Ramous / Gina Roma / Piero Ruggeri / Salvatore Messina / Giuseppe Santomaso / Emilio Scanavio.

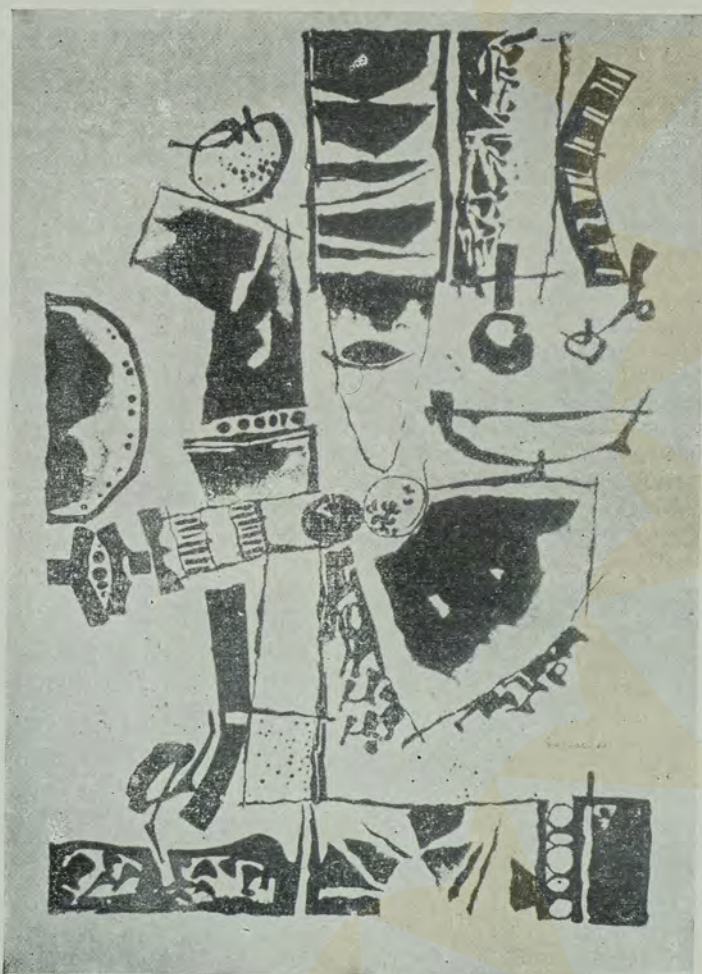
Pelos óbvios motivos do espaço disponível e do revezamento dos artistas, as participações periódicas dos diferentes países nas grandes exposições internacionais nunca chegam a dar um quadro completo e inteiramente representativo das respectivas áreas da produção artística. Acontece mesmo que comissários e peritos estão orientando-se cada vez mais para a escolha de poucas ou muito poucas personalidades, apresentadas com saliente evidência e marcado destaque.

Entre este princípio, que de certo tem consideráveis vantagens, e o outro já ultrapassado, duma participação à maneira do "salon", que resulta um mostruário de trabalhos de muitos artistas diferentes, a junta de peritos italianos incumbida da tarefa dos convites para a VI Bienal de São Paulo, quis antes adequar-se ao primeiro, sem todavia salientar um protagonista único em cada uma das categorias tradicionais da pintura, da escultura e da gravura. Destarte, no elenco dos doze pintores presentes, ao lado de individualidades muito conhecidas e que desde há muito se afirmaram — como Guttuso, Mafai e Santomaso — encontram-se os expoentes das gerações novas, com grupos de trabalhos quantitativamente mais limitados, mas todavia suficientes para consentir um cotejo e uma análise crítica não acidental. O grupo dos trabalhos de escultura, que no conjunto da secção italiana, como já se deu na Bienal antecedente, consegue salientar-se com um relevo particular, compreende seis presenças (todas a não ser a de Agénore Fabbri, inéditas para o certame de São Paulo); e igualmente novos são os nomes dos quatro gravadores e dos dois desenhistas escolhidos.

Dentro de tais limites quantitativos, a secção oferece uma notável variedade de aspectos: os visitantes podem facilmente advertir, mesmo além das classificações técnicas habituais, as afinidades existentes entre algumas das obras expostas, e podem portanto observar diferentes orientações e tendências, embora uma escolha, como a que está aqui apresentada, não possa naturalmente ter a pretensão de alcançar a esquemática clareza de desenho do capítulo dum manual.

Dos três pintores apresentados com maior amplitude, Santomaso expõe uma série dos seus últimos trabalhos. Embora permaneça neles — como notou Giuseppe Marchiori — a necessidade dum motivo inicial que se reate, como emoção e sentimento, a algum dado real, o processo abstractivo resulta acentuado relativamente à atividade precedente do artista. Conserva-se porém "uma idéia exata do limite, onde a evasão de seu mundo fantástico poderia representar a aceitação dum formalismo rebuscado muito comum hoje em dia, e a traição duma atitude estética bem marcada". Por conseguinte a liberdade de elaboração destas pinturas não se identifica de forma nenhuma com um automatismo descomedido, embora não seja estranha à êsse pintor alguma sugestão da poética do "informel".

Por seu lado Guttuso, num grupo de trabalhos muito recentes, testemunha o seu desejo de contar em formas pictóricamente válidas e duma modernidade alimentada por várias experiências — desde os românticos franceses até Picasso — motivos de vida popular e quotidiana. Além disso quem já conhecer a arte de Guttuso poderá avaliar, no grande quadro "Manhã no atelier", como o artista se apoderou dum processo típico da pintura de vanguarda europeia do início do século vigésimo, o "collage", com a finalidade dum estilo terminante e quase polêmicamente



Lucca Crippa, "Vegetação n.º 1", desenho à nanquim sobre papel, 1961.

“figurativo”, onde a veemente matéria cromática, as arrojadas estruturas gráficas e os ritmos espaciais conjugam-se numa firme coerência narrativa.

Por sua vez Mafai — cujo nome, junto com o de Scipione já legendário, está ligado, à história da pintura italiana do nosso século aos sucessos da jovem “escola romana” nos anos 30, e cuja renúncia recente a seus íntimos temas familiares, facilmente reconhecíveis, deu ensejo a discussões e polêmicas ainda vivazes — nos trabalhos escolhidos para a Bienal de São Paulo, aparece-nos ainda mais preocupado do que nos trabalhos anteriores a trilhar o árduo caminho das experiências contemporâneas. Das obras de outrora, permanecem porém as características qualidades tonais, mas elas afiguram-se intencionalmente repassadas dum novo sentido de angústia solitária ou de libertação.

Entre os pintores da geração intermédia, Bionda e Chighine (milanês nato o primeiro e o segundo por adoção), o bolonhês Bendini e Paola Levi Montalcini, natural de Turim, em sua variedade de modulações individuais, aparecem-nos caracterizados por um interesse comum pelo “informel”, na sua acepção mais limitada, como pesquisa da expressividade no âmbito dos valores da matéria, a saber antes duma seiva pictórica animada do que nos do “ato” ou da “grafia”. Cumpre acrescentar que esse rumo não exclui por vezes uma sutil elaboração tonal: é esse especialmente o caso de Bionda e de Chighine, que aspiram ambos — o primeiro como conquista mais recente, o outro com a feição mais evidente dum lirismo naturalista, que até se reata por certos aspectos à tradição lombarda — a alimentar de alusões à realidade da natureza a linguagem problemática e inquieta da pintura contemporânea. Em Paola Levi Montalcini, discípula de Casorati, prevalecem pesquisas de “matéria apurada, desagregada e livremente fermentante em arabescos angustiosos”, enquanto, nas imagens mais recentes de Vasco Bendini, a tendência ingênita desse artista a encerrar-se duma maneira contemplativa na própria individualidade, parece harmonizar-se com a exigência dum contacto renovado com o ambiente circunstante, com a possibilidade de novos rumos e desenvolvimentos” (O. Ferrari).

Uma atenção mais sutil aos valores dos traços encontra-se na pintura, muito requintada em sua aparente uniformidade, do genovês Scanavino, cujos traços adelgaçados e assimétricos, gravados nos amplos fundos cinzentos e vibrantes, parecem absorver com a prontidão dum sismógrafo as ocultas oscilações do subconsciente.

Ascendências surrealistas, presentes dum modo acessório também na formação de Scanavino, elementos neodadaístas e sugestões dos valores mágico-emblemáticos da arte barbárica encontram-se na obra do pintor-escultor Roberto Crippa, que se insere naturalmente, como já se notou, na perspectiva da arte revolucionária de Schwitters, afigurando-se muitas vezes aplicada a expressões de agressividade e de rejeição (Alain Jouffroy). Numa ordem de pesquisas absolutamente diferentes, e não sem algum ponto de contacto com a escultura de Ghermandi, seu conterrâneo, procede a atividade pictórica de Pompílio Mandelli: um dos expoentes mais autorizados do “neonaturalismo” italiano, cuja condição básica foi caracterizada por Francesco Arcangeli como “a atitude de quem está mergulhado, e nunca pode rejeitar o sentido dessa imersão, na maré majestosa dos poucos ciclos naturais que conseguimos viver”. São palavras que de qualquer maneira também servem para determinar a orientação da obra de Gina Roma, banhada do sentido pânico duma natureza vegetal desabrochando viçosamente.

Em Franco Francese, pelo contrário, mesmo na transição das precedentes posições neorealistas para um estilo mais livre, permanece o anseio de exprimir, com uma impetuosidade dramática, entidades e lances da vida contemporânea, em sua misteriosa ressonância vital. Nesse artista é igualmente flagrante uma atitude em oposição ao seu tempo: é esse um pendor de que Francese participa com o pintor e gravador Giuseppe Guerreschi, e que confere às suas representações uma significação de julgamento e de protesto.

Uma variedade análoga de tendências verifica-se no grupo dos seis escultores. Enquanto Cherchi, participe outrora do grupo milanês de “Corrente”, amolda o magma banhado de luz das suas figuras com um potencial emotivo que as retorce em aspectos ora trágicos, ora grotescos, Ghermandi, mesmo nas suas últimas evoluções, conserva-se coerente aos motivos que lhe granjearam a sua recente afirmação como escultor: aparências sinuosas e arrojadas de folhas ou de raízes, aspectos da natureza captados com uma adesão imediata e transpostos na esfera da invenção formal.



Giuseppe Santomaso, “Canto noturno n.º 6”, óleo, 1961.



Mario Callandri, “Barracões”, água-forte e água-tinta, 1959.



Quinto Ghermandi, "Figura Quinta", bronze, 1961.



Renato Guttoso, "Manhã no atelier", óleo e colagem, 1961.

Giuseppe Guerreschi, "Festival", água-forte, 1961.



Do áspero expressionismo doutrora o escultor toscano Agénore Fabbri passou agora para figurações ainda mais rudes e perturbantes: em suas "personagens" extraordinárias ainda permanece, arraigada, a sugestão duma imagem antropomórfica, mas profundamente transfigurada por um sentimento de singela adesão a uns trágicos aspectos da realidade atual.

Com as aguçadas, larvais criaturas de Fabbri fazem contraste as esculturas mais serenas de Salvatore, com suas brônzeas superfícies polidas, flexíveis e dilatadas no espaço, com uma espécie de participação na vida dos elementos da natureza — a água, o vento — insinuada unicamente pelo caráter da elaboração plástica e não por indicações dum gênero descritivo.

A tendência a agregar o espaço-ambiente na imagem plástica revela-se também na evolução do jovem Ramous, formado na escola de Marino Marini na Academia de Brera, e que começou por criar formas concretas, cuja verticalidade cerrada foi abrindo-se em seguida e ajustando-se em busca duma aparência de movimento.

Na sua obra Umberto Milani realçou, êle mesmo, a presença duma "grafia individual inclinada a expressar uma idéia ou um sentimento com a composição "elementar" de elementos plásticos "elementares": linhas, planos, espessuras, traços. Essa grafia encontra uma característica exteriorização nas "plásticas parietais" desse artista, onde, aludindo a emoções secretas, a pujança dos traços se impregna de fantásticas inferências analógicas.

No que se refere à escassa representação da arte gráfica, já tivemos o ensejo de aludir à saliente presença de Guerreschi, cujas gravuras descrevem, e mesmo denunciam, com termos estilísticos apropriados, o mundo trágico da guerra, da humilhação e escravidão dos homens. A par de Guerreschi, de quem é coetâneo, o jovem De Vita, educado na escola bolonhesa de Giòrgio Morandi, afirmou-se na última Bienal Veneziana de 1960 com as suas águas-fortes, onde elementos surrealistas e até da cultura romântica, revivificados com uma sensibilidade atual, se tornam misteriosos enredos de membros e de raízes. Mais facilmente inteligíveis, os trabalhos de Calandri transfiguram fabulosamente motivos habituais na matização subtilmente graduada dos brancos e pretos, enquanto Carlo Leoni, com uma pureza extrema de meios, consegue gravar nas suas figurações um tom autêntico de sofrida experiência.

Entre os desenhistas, Lucca Crippa desfruta seu traço resoluto e exato para variar o tema das "vegetações" com uma elegância caligráfica, e nos seus desenhos coloridos, Piero Ruggeri documenta a seriedade do seu esforço que o coloca, além do exercício gráfico, entre as individualidades mais interessantes da jovem pintura italiana.

Ao findar um esboço introdutivo tão sintetizado, não convém decerto, pelos motivos já mencionados ao princípio, subordinar a uma conclusão esquemática a significação duma escolha tão variamente matizada. Só se pode expressar o desejo que esta seleção consiga, mais uma vez, aprofundar e enriquecer, no que se refere a uma série de aspectos ainda ignorados pela maior parte do público da Bienal de São Paulo, o conhecimento da arte italiana de hoje.

Gian Alberto dell'Acqua

É tarefa extremamente difícil dar uma visão panorâmica da arte japonesa atual. Limitando-a embora à Pintura, tem-se, de um lado a pintura tradicional, do outro lado a pintura ocidental, velha, de mais de um século. Ademais, é difícil traçar uma linha precisa entre a pintura tradicional e a ocidental, especialmente quando ocorre, como em outros países, o fato de um grande número de artistas serem mestres nos ramos particulares do Realismo e do Abstracionismo. Embora possa parecer confusa, tal situação pode ser interpretada como prova de vitalidade. Aliás, é perfeitamente natural sob o ponto de vista histórico e geográfico que a situação seja a descrita, pois é fato conhecido que o Japão moderno surgiu em consequência do desenvolvimento natural desses elementos contraditórios.

Em nosso desejo de divulgar, no exterior, a Arte do Japão, chegamos à conclusão da existência de apenas dois caminhos para a realização do objetivo: um, fazer o melhor possível no sentido de englobar a maior variedade de estilos e consequentemente limitar o número de trabalhos de cada artista; outro, criar um certo grau de harmonia na exposição permitindo a apresentação de maior número de obras de cada artista participante, embora limitando o número deles e possibilitando, assim, a definição mais clara da personalidade do artista.

Até agora, o Japão seguiu o primeiro método ao organizar as exposições internacionais de que tem participado. Desta vez, entretanto, resolveu-se adotar o outro critério pelo fato mesmo de ser ele o mais adequado a dar ao visitante uma compreensão mais profunda da arte japonesa. Pelo fato de a representação do Japão incluir uma exposição de obras de Tessaï e uma outra de arte caligráfica, foram escolhidos os artistas mais ativos nos círculos artísticos do Japão de hoje.

Há mais de vinte anos, enquanto ainda muito jovem, Yoshishige Saitō despertou a atenção do mundo artístico ao mesclar o futurismo fantasmagórico ao abstracionismo. Em seguida, ao piorarem as condições políticas e sociais do Japão, isolou-se ele no interior do país e deixou de exhibir. No pós-guerra abandonou gradualmente o seu isolamento e voltou a apresentar outra vez os seus quadros, ultimamente tão apreciados. Os anos de reclusão deram nova estatura à sua arte. As suas pinturas passaram a ser, a um tempo, extremamente cruéis e belas. É na mesma vila de pescadores em que se refugiou durante a guerra, que ele mora ainda hoje, e essa maneira simples de viver se revela em seus quadros excepcionais.

Tadashi Sugimata emprega em seus óleos a maneira tradicional de pintar. Seu estilo é um equilíbrio perfeito das várias técnicas tradicionais. Sensível ao desassossego do mundo atual, abandonou deliberadamente o desenho figurativo do qual é um comprovado mestre.

Tazuko Tanaka é uma figura isolada que procura incessantemente fundir os dois elementos contraditórios da sua própria natureza: flegma e paixão. Embora aparentemente apaixonada, dos seus trabalhos emana um sentimento de paz e quietude. Embora as gravuras de Mitsuo Kanō expressem o fundo inatingível dos tempos modernos, é possível perceber um sentido de alheamento que lhe permite expressar a parte mais leve do seu caráter. Mergulhando no Ukiyoe e noutras técnicas tradicionais, ele consegue criar um estilo inteiramente novo.

Hisao Dōmoto e Yasukazu Tabuchi pertencem ao grupo de jovens artistas japoneses que atuam em Paris. Dōmoto após estudar a pintura tradicional do Japão, partiu para Paris, onde iniciou a pintura a óleo. É freqüente encontrarem-se artistas nos quais a técnica da pintura tradicional japonesa é um empecilho ao aprendizado da técnica da pintura a óleo. Este não é o caso de Dōmoto que a transformou em virtude. O mesmo se aplica a Tabuchi que conseguiu combinar a côm, a pincelada e o espaço da pintura tradicional com o da pintura a óleo.

No século passado, os artistas japoneses tinham diante de si o dilema da escolha entre a técnica tradicional e a ocidental. Todos compreenderam perfeitamente o problema e realizaram inúmeras experiências. Por processos individuais, pode-se dizer que todos os artistas ora apresentados na VI Bienal parecem haver encontrado a solução desse problema tão antigo.

Okamoto Kenjiro



Tadashi Sugimata, "Trabalho n.º 6", 1961.

Yasukazu Tabuchi, "O Deus incendiário", 1961.



Suíça / Expositores: Jean Baier / Köbi Lämmler / Rolf Lehmann / Raymond Meuwly / Rudolf Mumprecht / Léon Prébandier / Pierre Terbois.

Max von Mühlennen



Pierre Terbois, "Composição", serigrafia, 1959.

Parece que a concepção artística tem um caminho bem menor a percorrer até o papel do que até à tela. A inspiração, de ordem pictórica e plástica, emana da fonte sem obstáculo, atraída pela folha leve e clara onde a cor toma uma luminosidade mais fresca do que em outra qualquer parte. Pôsto em face à possibilidade de abordar tão de perto um encontro cheio de promessas com suas próprias visões, o artista é muitas vezes acometido de uma espécie de ardor intenso que também pode finalizar com o fracasso total mas que, por outro lado, leva em si mesmo o aguilhão do eixo decisivo.

O artista se entrega a este aguilhão cuja dor é provocante e que, uma vez retirado, pode ser a origem de milagres. Tentativas sobre tentativas, concientes ou devidas ao azar, estimulam a esperança de assistir enfim à revelação do desconhecido, do mais profundo de si mesmo. Quem tem qualquer coisa a dizer obedece a este impulso que busca eliminar todo ruído perturbador e se esforça em contornar os escolhos que o tempo e a reflexão não cessam de levantar no caminho dos pintores e que, mais de uma vez, lhes foram fatais. O sópro criador é precioso e o artista de hoje não quer deixar-lhe tempo para volatilizar-se. Os meios de expressão particularmente apropriados à criação contemporânea, tão intensamente atraídos pela observação do acaso, são o desenho, a aquarela, o guache e todas as técnicas das artes gráficas. E de se perguntar onde pode ainda localizar-se, em uma época que fez da espontaneidade o alfa e o omega das artes plásticas, esse raro dom artístico capaz de fazer durar dias e semanas o fogo da expressão.

Matisse nos deixa compreender sem dúvida que uma obra de arte pode resultar de uma longa preparação e por preparação se entende a intuição visual do mundo exterior. Faltando-lhe uma tal intuição corre a pintura o perigo de uma total dessemelhança com nosso planeta e de tudo que o cerca e de sofrer a diminuição do epíteto "decorativo".

Entre a múltipla produção suíça da arte gráfica, 53 obras provenientes de 7 artistas foram escolhidas uma proporção numérica que não é particularmente democrática mas que se impõe pela necessidade de limitar a exposição. O acaso não foi completamente estranho ao recrutamento dos artistas expositores

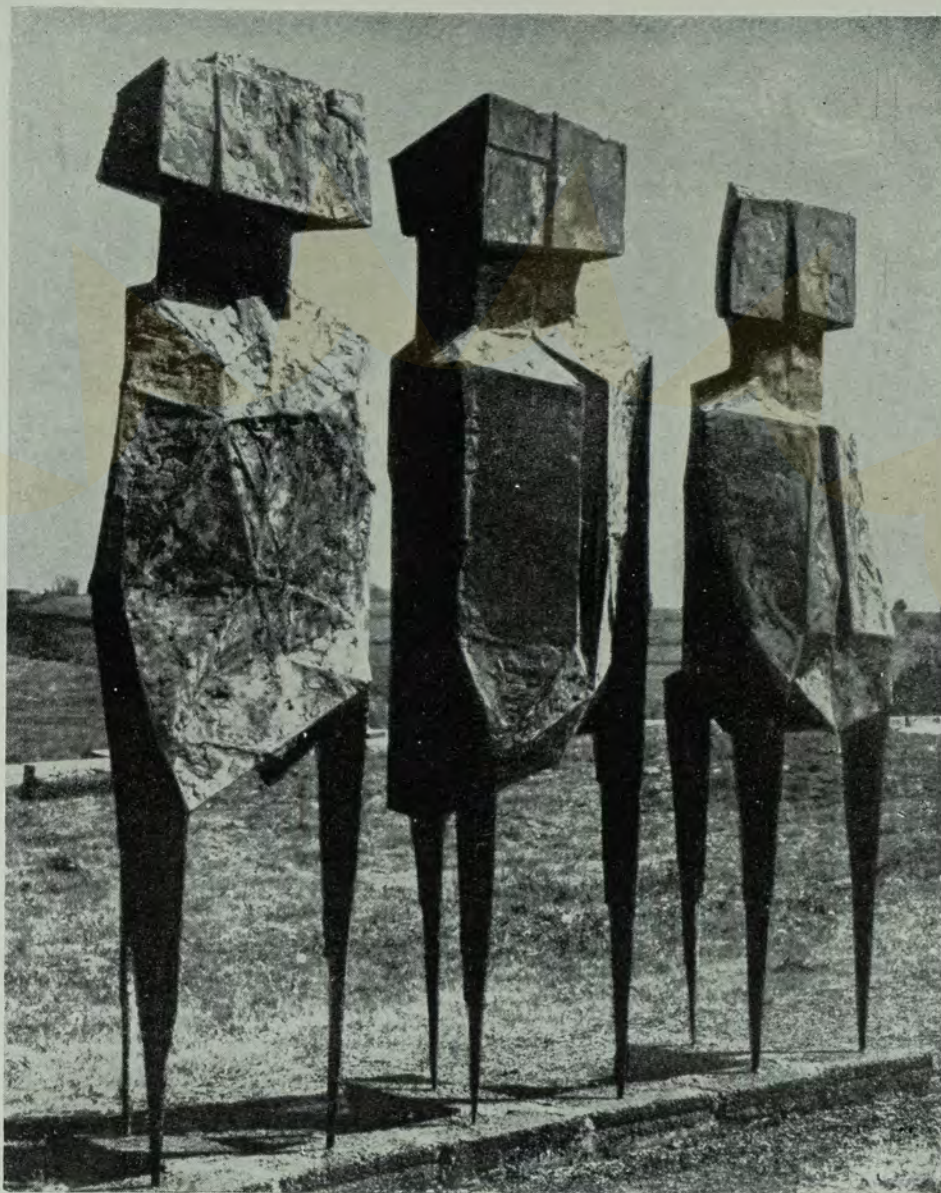
mas é certamente devido ao acaso que todos eles eliminam o objeto concreto. O grupo pode ser concebido como centrado sobre as espirituais águas-fortes lançadas sobre o papel por Rudolf Mumprecht, de Berna, que conta 43 anos de idade. A —forma de uma fava de ervilha pode ter inspirado a idéia dessas gravuras. Graças a uma rápida multiplicação esses elementos de base figuram como atores que se escapam em uma ginástica piramidal e em golpes de agilidade reúnem-se em forma de barcos, em formas humanas e em outras silhuetas. Tudo isto move-se na luminosidade da atmosfera de uma verdadeira festa da leguminosa. Em franco contraste com esta obra agrupam-se serigrafias de dois artistas que vivem em Genebra: Jean Baier (nascido em 1932) e Pierre Terbois (nascido também em 1932). Suas abstrações puramente geométricas ou pitôricamente geométricas classificam-se entre as produções convincentes da nova geração de pintores suíços. Juntam-se aos precedentes igualmente as gravuras do bernês Rolf Lehmann (nascido em 1930). Seus quadrados cheios de sombra ou lineares produzem uma calma monocromática e são de uma grande intensidade como efeito. O friburgês Raymond Meuwly (nascido em 1920) ocupa-se desde há anos de monotipia. Consolidou ele e aprofundou para o conjunto de suas concepções artísticas esta técnica instável obtendo assim uma diferenciação precisa de tons e de valores e uma ordem aceitável.

Sentimo-nos tentados em situar na zona da "abstração expressionista", ou seja naquela da "action painting" os guaches e as litografias de Köbi Lämmler. Falando com franqueza acreditamos ser mais judicioso pensar que Lämmler (27 anos) e suas criações vivas têm suas raízes particulares no seu torrão próximo de Saint-Gall, onde nasceu. Léon Prébandier, natural de Vaud, onde nasceu em 1921 é o único escultor do grupo, e expõe águas-fortes onde flutua qualquer coisa do sentido espacial de Chillida. São formas fragmentárias que constituem no terreno do desenho a preparação de uma concepção plástica. Sóbrio, sem frase, e por essa razão mais perceptível ainda, o esboço limita-se ao que existe de fundamental no espaço que pode liberar-se dessas formas simples.

Raymond Meuwly, "A volta", monotipia, 1961.



HABITAT



Lynn Chadwick,
"Os vigias", bronze,
1960

Lynn Chadwick

Desde que recebeu o Prêmio Internacional de Escultura, da Bienal de Veneza, em 1958, Lynn Chadwick tem desenvolvido seu estilo individual de modo perfeitamente consistente. Não se verificaram mudanças radicais, nem em tema, nem em intenção estética. Continua preocupado com estados de atenção ou alerta, na figura humana ou animal. Seu propósito é captar um momento de intensidade máxima. E é ele o consegue da maneira mais direta: reduzindo as atividades corporais a suas linhas magnéticas de força.

Qual o distante ponto de fuga dessas linhas de força? Qual o polo de atração que reduz as formas a essa economia corporal? Há três arquétipos principais: o animal em tensão; o estranho, dominado por um anseio de fuga; o vigia.

A tensão do animal deriva do temor do desconhecido; o estranho vem do desconhecido e está a ponto de partir para o desconhecido; o vigia espera pelo desconhecido.

O artista moderno está de prontidão diante do desconhecido. A vida, em seu cotidiano, sua normalidade, sua banalidade, já não o interessa, ou já não o inspira. O homem moderno está em geral cansado do que conhece e todas as suas energias, intelectuais e intuitivas, projetam-se para o ainda desconhecido, o universo desconhecido, a nova psique. No espaço — conta Yuri Gagarin — A Terra é uma esfera de delicado azul flutuando em campo preto. É uma nova visão, nova sensação. A visão de Lynn Chadwick penetrou uma região psíquica, onde o homem é um astronauta, geométrico e tenso, vigiando os céus; as asas fechadas, ou abertas para o voo. Essa a nova imagem do homem, o arquétipo de uma era dos espaços. Até os animais olham para a vastidão como que latindo para a lua.

Herbert Read

Trata-se, porém, de uma visão nova e não de um artifício. O homem medieval tinha a visão de anjos e arcanjos. No vértice dos cinco sentidos, William Blake via um poderoso demônio envolto em nuvens negras. A tais fantasias míticas o artista dá forma visível. Mas o artista moderno precisa criar seus próprios mitos. É como a criança moderna, que já não crê em contos de fada e é levada, por suas necessidades de sublimação, a atribuir magia aos brinquedos mecânicos. O artista tem mais liberdade do que a criança, ou — o que realmente constitui liberdade — mais poder criador. Pode dar substância a suas apreensões, a sua ansiedade. O desconhecido permanece desconhecido. Mas este é o momento de espera e observação.

"Tenho em mim o processo do metal: o enrijecer da luz que dá aos olhos a glória luzente... o ruído soturno de engrenagens e o estalido mecânico das fibras em fúria, vi Dionísio avançar qual cimitarra que me trespasse o lado".

Os grandes escultores de nosso tempo — e estamos numa época de grande escultura — distinguem-se da maior parte de seus predecessores pelo sentido que têm de um respeito pelo sobrenatural. As antigas esculturas da Suméria, da Assíria, do México tinham esse sentido; também as máscaras da África e da Oceania. É o sentido de uma força vital corporificada, de um fluxo de consciência vital que funde a matéria — pedra, bronze, aço — transformando-a em formas expressivas ao alcance dos sentidos; o artista sendo o instrumento da fusão, o canalizador da energia sobre-humana. Lynn Chadwick recuperou e deu consistência a essa força vital, a essas "fibras em fúria".



Merlyn Evans, "Pentáptico em preto II", 1961.

Merlyn Evans / J. P. Hedim

Merlyn Evans já era bastante conhecido por ocasião da Exposição Internacional de Surrealismo, que teve lugar em Londres, em 1936. Dela participou como pintor em cujas obras havia uma qualidade metafórica, na qual fundiam valores estruturais e psicológicos com os de poesia e mito. Desde o início de sua carreira, por volta de 1930, dedicou-se também a técnicas gráficas, especialmente aos métodos de gravura — inclusive em cores — e litografia em metal. Sua "Vertical Suite in Black" foi devidamente apreciada na Bienal de Veneza de 1960 e integra a coleção de 15 gravuras agora expostas em São Paulo. As seis aquatintas que pertencem a essa "suíte" datam de 1957. Foram inspiradas pelo entusiasmo que sente o artista pela escultura africana, que estudou na própria África, onde viveu por alguns anos. Trata-se de uma combinação de imagens simbólicas com um sentido básico e o poder de abstração responsável pela desconcertante riqueza de fenômenos de forma na arte negra, que transparece em composições de Merlyn Evans como "Máscara", "Figura em Pé", "Espectro Cerebral", "Caveira", "Vagem", "Thunderbird".

Passamos daí ao segundo grupo de obras de Evans — quatro aquatintas sob o nome de "Tetrápticos", de 1960 — e ao terceiro — um grupo de cinco mezzotintos, "Pentápticos", de 1961 — que formam respectivamente, unidades de quatro ou cinco obras alternáveis. Verifica-se nelas uma significativa evolução estilística que coloca Merlyn Evans entre os mais destacados gravadores da Grã-Bretanha. A técnica do mezzotinto, que permite ao artista um alto grau de sutileza de tonalidades na obtenção de efeitos de "chiaroscuro", aparece em Evans usada em composições cuidadosamente pensadas e estudadas. Trata-se ainda de técnica austera, que se presta admiravelmente ao tratamento de formas geométricas bem definidas. A técnica da aquatinta, por outro lado, permitindo grande liberdade de execução e espontaneidade, pode alcançar maior riqueza de efeitos pictóricos. E é, aliás, a flutuação entre essas duas qualidades que satisfaz a necessidade essencial de equilíbrio em que se baseia toda a arte de Merlyn Evans. Todas essas técnicas ele aproveita com sensibilidade toda sua e de maneira elaborada. Emergindo dos elementos estilísticos e de composição e, ainda, da dinâmica que aparece em sua pintura, o artista alcança então uma musicalidade de conceito, um emprêgo antidogmático de toda uma gama de formas, que deriva de fontes naturais: criaturas exosqueléticas, contornos cristalomórficos e assim por diante. Sempre que um artista modifica sua preferência formal, ocorre em sua arte uma transformação de vulto. Foi o que se deu no caso de Merlyn Evans. A preferência permaneceu porém dentro dos limites de origem biomórfica ou geomórfica. Apoiado em categorias naturais, o artista goza de grande liber-

dade para mover-se de uma para outra fonte de inspiração. Nas organizações formais da natureza — e as coisas estão sempre relacionadas a categorias formais — há uma poesia inerente que o artista esforça-se por expressar, desvendando o caráter que elas têm. Uma composição é maciça, estática, isolada; outra, num entrelaçamento, é dotada de movimento maior; uma é opaca; a outra, mais transparente. A obra de Merlyn Evans não se resume porém em composições de contornos e formas.

Acrescentemos ainda o deliberado jogo de transposições, de permutas, os aspectos positivos e negativos dessa relação entre figura e fundo — num sentido de percepção, de Gestaltismo — e a permuta flexível entre formas do mundo dos fenômenos e do mundo abstrato conceptual com sugestões de subconsciente, valores surrealistas, especialmente na preferência do artista pelo automatismo. Isso feito, teremos passado em revista alguns elementos importantes que fazem da arte de Merlyn Evans uma experiência tão completa e imaginativa.

Peter Lanyon / Alan Bouwen

Como seus títulos, a pintura de Peter Lanyon é, em sua maior parte, uma interpretação dos elementos: um encontro de rocha, nuvem e vagas, captado pelo pintor e mantido num instante sem tempo.

Trata-se mesmo de expressão nova e vital de uma das características mais freqüentes da pintura britânica: a reação diante da paisagem utilizada como foco de experiência artística. Apesar das primeiras impressões, Lanyon não é um artista abstrato e, sim, um artista que depende dos fenômenos visuais. Traduz em pintura o que sente diante da natureza, tal como o fizeram antes dele gerações de artistas. Mas sua atitude para com a paisagem é de um dinamismo fora do comum e sua linguagem pictórica pertence, sem sombra de dúvida, ao presente.

Sua força dessa combinação de opostos: o local e o universal, assim como o novo e o antigo. Aliás como a maior parte dos grandes paisagistas britânicos, Lanyon tem suas raízes num determinado lugar; no caso, sua região natal, de St. Ives, na Cornualha, uns quantos quilômetros da extremidade sudoeste da Inglaterra. A maior parte de seus 42 anos, Lanyon tem ali vivido e pintado. Sente atração — como só um natural da Cornualha pode sentir — pela península de granito de West Penwith, inóspita, deserta e varrida pelos ventos e cuja luz clara transparece em sua pintura; o rugir e os embates do Atlântico nunca muito distantes.

Não há, porém, nada de paroquial em sua pintura. Para apreciá-la é tão necessário conhecer a paisagem da Cornualha como



Peter Lanyon, "Vôo alto", 1960.

seria visitar Oxford, Mississippi, para entender William Faulkner. A primeira preocupação de Lanyon é com o fundamental. E sempre se exprimiu em linguagem internacionalmente compreensível. Como pintor, suas raízes são cosmopolitas. Seus primeiros passos em pintura foram guiados por Naum Gabo e Ben Nicholson, que por muitos anos viveram em St. Ives, e aproveitou muito do que estudou de cubismo e construtivismo. A tendência para o informal, característica do pós-guerra, casou bem com sua maneira natural de pintar e a influência libertadora do expressionismo abstrato confirmou a orientação de sua obra. Mas Lanyon permanece obstinadamente um pintor da natureza. Para ele paisagem não é coisa que se vê ocasionalmente. É coisa na qual a gente vive, o meio no qual o homem se movimenta naturalmente. Para pintá-la Lanyon precisa conhecê-la intensa e completamente. E é o faz, recorrendo especialmente à atividade física. É um entusiasta da utilização de recursos mecânicos não existentes antes deste século. E assim passa pela paisagem a grande velocidade, ou, então, desliza por sobre ela num planador, imitando o vôo das aves, subindo e mergulhando no espaço mas sempre observando e sentindo. De um amontoado de impressões formadas em momentos distribuídos pelo tempo, Lanyon concentra sua experiência de paisagem numa imagem tão integrada como uma individualidade e saturada de associações. A relação entre artista, paisagem e pintura é íntima e pessoal. Não há figuras nas paisagens de Lanyon. Às vezes, porém, a paisagem-imagem se transforma em figura e assume atributos humanos, dando ao quadro uma paixão e uma sensualidade pouco comuns. É uma transmutação estranha e poderosa e que só um pintor de extrema originalidade poderia tentar.

William Scott / David Thompson

As telas abstratas de William Scott são telas de um artista que, há uns 4 anos, ainda era quase exclusivamente um pintor de naturezas-mortas. Isso não é dito como sugestão de que tenha havido mudança de rumo em sua arte. Ao contrário, serve para ressaltar a continuidade e a lógica totais de sua evolução. O pintor abstrato estivera sempre implícito no pintor de naturezas-mortas, assim como o pintor de naturezas-mortas faz parte ainda do pintor abstrato. Aí está, sem dúvida alguma, uma explicação para as características próprias de sua pintura atual, o poderoso sentido de presença física, de densidade pictórica, que se pode sentir numa arte que é, de outro modo, de uma simplicidade quase nua. Há plasticidade em sua ausência de relêvo, apelo aos sentidos em sua austeridade. Ao contrário de certas obras abstratas norte-americanas, com as quais poderiam ser comparadas, as telas de Scott não são áreas de espaço onde tenham sido traçados sinais e símbolos de uma arte pública. São, em vez disso, planos achatados sobre os quais distribuem-se os objetos dentro

de uma certa maneira pictórica e de tratamento. De fato, suas telas mantêm os valores de forma e matéria da pintura européia, decorrentes, no caso, da natureza-morta. Num certo sentido Scott hesitaria, mesmo agora, em considerar-se pura e completamente um pintor abstrato.

Não pertence ele a uma geração nascida para a linguagem da arte não figurativa. Mas assim como aconteceu a seus contemporâneos mais chegados, Pasmore e Hilton, Scott alcançou-a. Seus estudos — primeiro em Belfast e, depois, na "Royal Academy", em Londres — foram conduzidos na mais convencional tradição acadêmica. As inclinações de sua arte fizeram-se sentir porém, e muito cedo, tanto numa instintiva busca de simplicidade, como por sua admiração pela pintura francesa. De Chardin a Cézanne, Matisse, Derain e Braque, a tradição francesa da natureza-morta foi por ele tomada como modelo de puras disciplinas pictóricas.

Quando de sua primeira exposição em Londres, em 1942, o crítico Clive Bell acolheu, diante das telas de Scott, a chegada de um jovem artista dotado de um sentido de valores formais e de composição, excepcional na pintura inglesa. Foi um elogio de muita percepção e pouco freqüente àquela altura. Mas Clive Bell continuou, aconselhando agora o pintor a "preencher todas as brechas"; em outras palavras, a ser menos purista e a enriquecer sua composição com maior número de incidentes pictóricos. Scott o que fez foi exatamente o oposto. Nunca sentiu necessidade de fazer experiências fora de sua gama de temas, estritamente limitada em número. E sua evolução tem sido um processo do que ele chama "limpeza" dentro desses temas. A natureza-morta sobre uma mesa continua corporificando todos os seus motivos de preocupação, como pintor abstrato: desenho predominantemente retangular, superfície plana e formas e objetos distribuídos sobre ela de modo mais lateral — digamos assim do que espacial. A influência de Bonnard levou-o a formas cortadas nas bordas da tela, implicando, assim, espaços ou volumes maiores mais além. Em seu processo de "limpeza", viu-se atraído pela idéia de espaços vazios entre objetos removidos para as extremidades do quadro, ao lado de uma busca de simplicidade extrema nos próprios objetos.

Temos, de fato, "objetos" ainda em vez de "formas" ou "contornos". Pois o grande papel ainda representado na pintura de Scott pelo contraste de pigmentos grossos e finos, por aquela repentina plenitude de cor dentro de tonalidade que, sem ela, seria austeramente apagada, pela oposição de contornos e fundo, tudo isso continua a produzir riqueza e vitalidade em imagem. Scott é, hoje em dia, um dos pintores britânicos mais individuais e fortes. Conseguiu, no entanto, essa situação por meio de uma combinação de qualidades nada características da pintura britânica: austeridade natural e noção instintiva da forma abstrata, lado a lado com uma percepção sensorial do mundo físico e uma preocupação pelos absolutos valores pictóricos da pintura.

William Scott, "Círculos próximos", 1961.





Cerâmica folclórica do Bairro de São Francisco / Equipe da C.P.F.: relator — Rossini Tavares de Lima; pesquisadores de campo — Alfredo João Rabaçal, Laura Della Monica, Américo Pellegrini Filho, Guerra Peixe, Kilza Setti.

(Fragmento do relatório entregue pela equipe da Comissão Paulista de Folclore do I.B.E.C.C. à Campanha de Defesa do Folclore, do Ministério de Educação).

Há algumas décadas, havia no bairro de S. Francisco, em S. Sebastião, principal centro da cerâmica folclórica do litoral norte de S. Paulo, muitas "paneleiras", isto é, artífices de panelas de barro. Esse bairro foi o grande produtor da chamada "louça de barro" da região, mas hoje aí encontramos uma única artífice: Adélia da Ressurreição, que divide os afazeres domésticos com a modelagem de panelas, potes, cuscuzeiros, "chumbos" para rede de pesca, etc., e não dá conta das encomendas que recebe.

Uma das causas do desaparecimento da cerâmica utilitária de S. Francisco, segundo nos informaram várias pessoas e ex-"paneleiras", bem como a própria Adélia, é a dificuldade que os artífices têm para obter barro. Com a venda de terrenos, construção de casas para veraneio e ainda por outros motivos, eles não mais tiveram em mãos os seus reservatórios de barro. Outras causas foram a introdução na coletividade dos utensílios de alumínio, que alcançaram larga aceitação, e a morte de velhas "paneleiras", não substituídas por outras.

Dessa maneira, nossa pesquisa limitou-se à observação e estudo das peças e informações de Adélia da Ressurreição. Lembre-se, entretanto, que outrora as artífices confeccionavam peças muito superiores às atuais, a exemplo da "moringa de moça", com rosto de moça; "moringa de engano", na forma de um pneu, com dois gargalos. Esta última era muito bem feita por Maria Bruno, moradora à rua do Fogo, oficialmente Padre Gastão.

Adélia da Ressurreição é uma mulher branca, casada, com mais de quarenta anos, analfabeta como o seu marido Má-

rio da Ressurreição, que é pescador. Reside à rua Santana, e aprendeu a fazer "lôça" com sua mãe Antonia Bassoti. Quando começou a trabalhar nesse artesanato andava pelos dezoito anos e confeccionava, então, "lôcinha miuda": panelinhas, moringuinhas e outras peças "para brincar" ou "só pá enfeite".

A referida artífice não dá nome ao barro que utiliza. Para prepará-lo, bate-o com mão de pilão numa "tauba de batê barro" até ficar bem afilado e livre de pedrinhas e outras impurezas. Na confecção das "louças", Adélia usa: — "viradô", uma panela de barro, colocada no chão, de boca para baixo; — "tauba", um retângulo de madeira, pôsto no "viradô" e sobre o qual é modelada a peça; — "cupeba", pedaço de cuia, cuieba ou cabaça, que é passada nas paredes da peça, para "dá o bojo na panela"; — "couro", um pedacinho de couro utilizado para fazer o "beijo" das peças.

Para trabalhar, a artífice fica de cócoras, com uma lata ou panela d'água ao lado. À medida que vai confeccionando a "lôça", molha o barro, para mais facilmente obter a forma desejada. Em cerca de 10 minutos, termina a primeira fase do seu trabalho, deixando a peça secar algumas horas, para em seguida dar o acabamento final. Se necessário, a exemplo dos potes, as peças ficam mais tempo secando. A técnica de confecção de potes, panelas, cuscuzeiros, etc., de Adélia da Ressurreição é a seguinte: — faz o "fundinho", círculo de barro que será o fundo da peça; — coloca-lhe a primeira "cinta" ou "torcida", um cilindro de barro, de 3 ou 4 centímetros de diâmetro, e o comprimento necessário para contornar o "fun-

dinho", e cujo tamanho dependerá, portanto, daquele que terá a peça. A "cinta" ou "cintas" formarão a parede e para isso são apertadas com os dedos, depois de receberem rápido acabamento. Nesse momento do seu trabalho, a artífice vai girando a "tauba" como se fosse um torno. — "alisa" por dentro e por fora a peça, com a "cupeba", e quando "alisa" por dentro já vai dando a forma côncava da parede: "dá o bojo na panela". — a seguir, a peça fica 3 ou 4 horas guardada num canto da casa, sempre sobre a "tauba", a fim de secar um pouco e poder receber o "beijo". — "bota beijo" na peça, o que significa colocar uma fita saliente em toda a extensão da "boca". Essa é uma característica diferenciadora entre a cerâmica utilitária do litoral norte e a do Vale do Paraíba, região próxima, onde as panelas e potes, que são as peças mais comuns, não apresentam o "beijo". A extremidade da "boca" na cerâmica do Vale é simples ou possui uma continuação de uns dois centímetros, virada para fora. — raspa por fora ou alisa, e por dentro "borne" com semente de coroa, umedecida na boca e esfregada na parte de dentro da peça, para que fique bem lisa. — deixa uns dois dias secando, — se houver vento, esse tempo é o bastante, — e a peça estará pronta para "queimar", isto é, ser levada ao forno. "Qué vê secá logo é quando bate o vento noroeste", diz Antonia Bassoti, mãe de Adélia. A seguir vem a fase da "queima". Colocam-se as peças no forno, que é aceso de manhã, bem cedo, ficando assim até meio dia, durante cerca de 6 horas. Depois, "tira o fogo" e deixa o forno fechado até às 16 horas, "pá esfriá,



Para trabalhar, a artífice fica de cócoras, com uma lata ou pa- nela d'água ao lado.



Colocando a "cinta" ou "torcida" para formar a parede da panela.

porque se tirá o fogo e abri, se caí poêra em cima fica tudo preta a lôça". No início, o fogo deve ser feito na boca do forno, "prá não estorá a lôça". Por volta das 10 horas, "empurra o fogo" para o fundo do forno. Então, as labaredas, fortes, passam pelas peças e chegam a sair por cima do forno: "as labareda" atravessam inclusive os cacos, postos para tampar a boca de cima do forno. Com o fogo forte, obtido de lenha "fraca" (embaúba), forma-se a "luzerna", que clareia a louça, escurecida com o fogo anterior, obtido de madeira "forte" (canela, canivetêro, engão, etc.). Segundo Adélia da Ressurreição, "pá clareá é só embaúba mêmô". Numa "queima" gasta-se um metro de lenha, que custa Cr\$ 250,00.

Algumas indicações sobre as peças de Adélia da Ressurreição:

Cuscuzeiros — Ela os faz de dois tamanhos: um de 24 cm. e outro de 18 cm. de altura, mais ou menos. Primeiro, é confeccionada a parte onde se coloca água, quando do cozimento do cuscuz, e depois de algumas horas de descanso, para secar, é colocada a parte de cima, onde vai o cuscuz. "Faiz a panelinha e depois suspende pá fazê o meio do cuscuzêro", explica Antonia, mãe de Adélia. A parte superior foi chamada de "meio", "boca" e "panela", mas parece que nenhum dos três nomes são usados correntemente. "Meio" é designação da parede furada que divide a "panelinha", onde se põe a água, da "panela" em que vai o cuscuz. Nesse "meio", há uns 15 furos, normalmente, dependendo do tamanho da peça, através dos quais passa o vapor, que vai cozinhar o cuscuz.

Potes — São confeccionados de duas dimensões. O mais comum possui em média 33 cm. de altura, 21 cm. de diâmetro na boca e 30 cm. no bojo; êste é o pote propriamente dito. O outro, com a altura de 22 cm. é o "potinho". Suas partes são: "fundo", "bojo" ou "combuca", "boca" e "beijo". Sua confecção é mais complicada que as das demais peças. "Cada dia suspende um pedaço", explica Adélia. Inicialmente, faz-se o "fundo" e metade do "bojo" e deixasse para secar. Temos aí, então, apenas um "alguidar". No dia seguinte, levanta-se a parede do "bojo", e só no terceiro é feita a "boca", e horas depois, o "beijo".

"Panela cabôca" — É uma panela grande, de 23 cm. de diâmetro, que pode ou não vir acompanhada de tampa. Compõe-se de "fundinho" e "beijo"; as paredes não possuem nome próprio.

"Terno" — São três panelas, usualmente sem "textos" ou tampas, com as seguintes dimensões: 31 cm. de diâmetro na boca por 15 cm. de altura; 25 cm. por 12 cm.; e 19 cm. por 10 cm.

"Assadêra" — É uma fôrma de assar, elipsóide, com 6 cm. de altura, duas alças nas extremidades e cerca de 33 cm. no eixo maior e 25 cm. no menor. É utilizada, especialmente, para cozinhar carne, no forno.

"Frigideira" — É uma panela de tamanho médio, com 15 cm. de diâmetro na boca, 7 cm. de altura e um cabo com 12 cm. de comprimento.

"Alguidar" — É um recipiente usado especialmente para lavar louças, de tamanho variável, e normalmente com 35 cm. de diâmetro na boca.

"Chumbão" e "chumbinho" — São pesos para rede de pesca, medindo os maiores

15 cm. de comprimento e os menores, 3 cm. Ambos possuem furos transversais, por onde é passada a corda que os amarra à rede.

"Panela de 30 réis" — É uma pequena panela com cerca de 10 cm. de diâmetro, na boca.

Também ela confecciona vasos de diversos tamanhos. Essas diferentes peças são vendidas pelos preços seguintes: "panela de 30 réis" — 15 cruzeiros; "terno" — 100 cruzeiros; pote grande ou simplesmente pote — 90 cruzeiros; "potinho" — 60 cruzeiros; "frigideira" — 30 cruzeiros. Esses preços variam de acordo com as dimensões da peça e não são constantes. Durante os três meses que mantivemos um certo contacto com a "panela" de S. Francisco, pudemos notar considerável aumento nos preços das suas peças, justificado por ela pela necessidade que teve de mandar fazer um novo forno e aumento do custo de vida. Por outro lado, notamos que ela hesitava ao dizer o preço desta ou daquela peça, pela dificuldade que demonstrava em fazer contas. Adélia da Ressurreição aconselha que antes de serem utilizados peneiras e cuscuzeiros, sejam êstes queimados, isto é, colocados ao fogo, com farinha de mandioca dentro, a qual deverá ficar torrada. A seguir, poderão ser usados para o fim a que se destinam.

A propósito de desenhos nas peças, contaram as nossas informantes que antigamente costumavam fazê-los com barro "tauá", argila colorida. Mas, "agora não bai mai" êsse barro, declara Antonia, mãe de Adélia, e por isso notamos apenas alguns traços feitos com faca na parte de fora do "beijo" de algumas peças, como o alguidar, e das alças da assadeira.

II Congresso Nacional de Críticos de Arte

De 12 a 15 de dezembro, realizou-se em São Paulo, organizado pela Associação Brasileira de Críticos de Arte com a colaboração do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o II Congresso Nacional de Críticos de Arte. O Congresso foi presidido pelo Sr. Antônio Bento (Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte). Foram convidados de Honra ao Congresso, os Srs.: Francisco Matarazzo Sobrinho (Presidente da Bienal), Mario Pedrosa (Diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo), Aloísio de Paula (Diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), P.M. Bardi (Diretor do Museu de Arte de São Paulo), José Roberto Teixeira Leite (Diretor do Museu Nacional de Belas Artes) e Ícaro de Castro Melo (Presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil).

Com a atenção voltada para a apresentação da VI Bienal, estabeleceu-se como tema geral do congresso "A Problemática da Arte Contemporânea". As sessões, em número de oito, tiveram a seguinte ordem. Sessão de Abertura: dia 1 às 15,30 horas, no auditório da VI Bienal — Presidente da Mesa: Francisco Matarazzo Sobrinho — 1.a parte: Homenagem a Lionello Venturi. Oradores: Antonio Bento, Mario Pedrosa, Mario Barata, Lourival Gomes Machado. 2.a parte: Homenagem a Lasar Segall e Oswaldo Goeldi. Oradores: Sergio Milliet e Ferreira Gullar.

1.a Sessão: dia 13 às 15 horas no auditório da Bienal. Tema: A VI Bienal e o Atual Panorama das Artes Plásticas. Presidente da Mesa: Mário Pedrosa. Relator: Lourival Gomes Machado. Co-Relator: Maria Eugenia Franco. 2.a Sessão: dia 13 às 18 horas, no auditório da VI Bienal. Tema: Funções e Fases da Crítica de Arte no Brasil. Presidente da Mesa: José Geraldo Vieira. Relator: Mario Barata. Co-Relator: Marc Berkowitz. 3.a Sessão: dia 13 às 21 horas no auditório da VI Bienal. Tema: As Raízes da Arte Moderna no Brasil. Presidente da Mesa: José Roberto Teixeira Leite. Relator: Flávio de Aquino. Co-Relator: Paulo Mendes de Almeida. 4.a Sessão: dia 14 às 15 horas no Museu de Arte. Tema: Características Internacionais da Arte Moderna e seus Possíveis Traços Nacionais. Presidente da Mesa: Aloísio de Paula. Relator: Quirino Campofiorito. Co-Relator: Ferreira Gullar. 5.a Sessão: dia 14 às 17 horas no Museu de Arte. Tema: Contraversia Figurativismo-Astracionismo? Presidente da Mesa: Antonio Bento. Relator: Atilio Peduto. Co-Relator: Pedro Ma-

noel. 6.a Sessão: dia 15 às 15 horas, no auditório da VI Bienal. Tema: A Arquitetura Moderna no Brasil e seus Traços Auctones. Presidente da Mesa: Ícaro de Castro Melo. Relator: Sílvio de Vasconcellos. Co-Relator: Vilanova Artigas. 7.a Sessão: dia 15 às 18 horas, no auditório da VI Bienal. Tema: A crítica de Arte na Arquitetura Moderna. Presidente da Mesa: Oswaldo Correa Gonçalves. Relator: Mario Pedrosa. Co-Relator: Eduardo Corona. 8.a Sessão: dia 15 às 21 horas, no auditório da VI Bienal. Tema: Debate Livre sobre o Temário. Presidente da Mesa: Sergio Milliet. Secretário: Carlos Flexa Ribeiro. Na oitava Sessão poderão inscrever 10 debatedores, com tempo individual de 5 minutos. Os debatedores deverão inscrever antes do início da sessão. As teses deverão ser enviadas à Secretaria da Associação Brasileira de Críticos de Arte, Palácio da Cultura, Rua da Imprensa 16 — Sala 901, Rio de Janeiro, GB, até o dia 1.º de Dezembro. As teses terão o caráter de resumo do que irá ser exposto, não podendo ultrapassar o espaço de 4 páginas datilografadas em espaço dois e suas cópias serão distribuídas antes do início das sessões aos congressistas. Os relatores deverão receber as teses até o dia 3 de dezembro. Será cobrada uma taxa de quinhentos cruzeiros por inscrição. As sessões serão públicas.

Noticiário do estrangeiro

Foi revelada por um colecionador particular a existência até hoje desconhecida de um quadro de Modigliani representando um nú. Este quadro foi oferecido pelo pintor ao proprietário de um café em Livorno onde se reuniam os artistas. O atual proprietário recebeu-o deste e guardou-o escondido em seu sótão.

★

Inaugurou-se em fins de setembro a II Bienal no Museu de Arte Moderna de Paris. Participaram 200 artistas franceses e 250 estrangeiros, procedentes de 48 países. A seleção de júri demonstrou o triunfo da arte abstrata no mundo.

★

A Galeria Vallotton de Lausanne, organizou uma exposição de pinturas e desenhos dos grandes mestres do princípio do século XX.

★

Em Setembro passado, festejou seu 101.º aniversário a pintora norte americana Grandma Moses. Depois de ter completado um século de vida, a artista já criou 25 telas novas.

LOCALIZAR FIRMAS É TAREFA FÁCIL

Consultando

CADASTRO
DELTA



2.000 páginas
formato 24x32



4 volumes com inserções de dados cadastrais sobre o Comércio e a Indústria de todos os Estados e Territórios do Brasil

CADASTRO
DELTA

INFORMA:

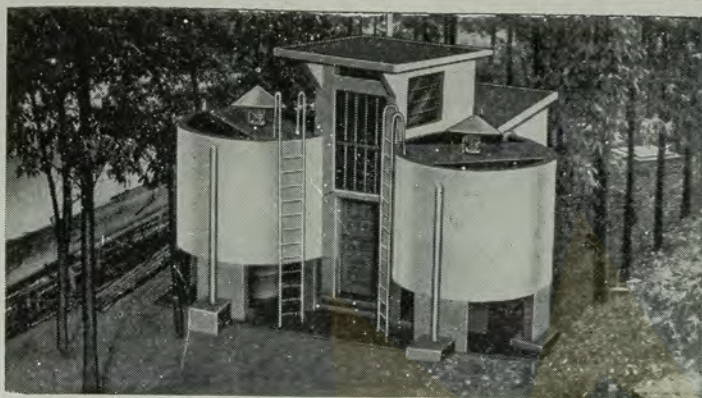
- ★ ENDEREÇOS DETALHADOS
- ★ NÚMEROS DE TELEFONES
- ★ ENDEREÇOS TELEGRÁFICOS
- ★ ANO DE FUNDAÇÃO
- ★ CAPITAL REGISTRADO
- ★ NOMES DE SÓCIOS OU DIRETORES
- ★ ATIVIDADE
- ★ RELAÇÃO DE PRODUTOS E QUEM OS FABRICA, COMPRA OU VENDE E MUITAS OUTRAS INFORMAÇÕES ÚTEIS

EDIÇÃO ANUALMENTE REVISADA E ATUALIZADA
PEÇA AGORA SEU EXEMPLAR COMPLETO (CR\$ 2.500,00) OU VOLUME AVULSO CONTENDO OS ESTADOS DE SEU INTERESSE (CR\$ 800,00), ÀS PRINCIPAIS LIVRARIAS DO PAÍS OU AOS EDITORES

ALBEISA DO BRASIL (EDITORES) LTDA.

MATRIZ:
RUA BARÃO DE ITAPETININGA, 255
CONJ. 705 - 7.º ANDAR - FONE: 35-5769
SÃO PAULO

SUCURSAIS:
RIO DE JANEIRO - PORTO ALEGRE
RECIFE



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

Realizou-se em Tóquio uma grande exposição de pinturas de Hundertwasser o artista austríaco.

★

Existem na França noventa mil pintores figurativos e dez mil abstratos.

★

Realizou-se no Palácio Kinsky em Praga, uma exposição de desenhos franceses, de Clouet até Seurat.

★

Bernard Buffet, a exemplo de outros artistas franceses, está decorando uma capela nos arredores de Paris, que se encontra no castelo de sua propriedade. Várias cenas já estão terminadas, como "A Crucificação", "Natividade", "O Batismo", "A Descida da Cruz". A capela aonde se encontram essas obras, não será aberta ao público, porém o pintor pretende expor em Paris "A Paixão".

★

Foram expostas na Biblioteca Nacional de Paris, gravuras brasileiras do fim do século XIX, oferecidas pela Universidade do Ceará.

★

Está se realizando em Washington, uma exposição dos tesouros do túmulo de Tutankamon, que estão sendo vistos pela primeira vez fora do Egito.

★

Tendo como padrinho de sua exposição, Picasso, Jean Cocteau expôs em Cannes, sua série com o tema "Innamorati".

★

Realizou-se no Palácio Ducal em Veneza, uma grande exposição dedicada à obra de Carlo Crivelli e seus discípulos. Esta mostra é considerada uma das mais importantes realizadas na Itália no decorrer deste ano.

Foi inaugurado em Veneza o Museu da Gôndola, que mostrará peças caríssimas e quase desconhecidas. Estas peças foram reunidas por uma das mais antigas sociedades de gondoleiros.

★

Foram reunidas numa exposição as grandes colagens de Matisse, realizadas em recortes de papel, pintados a guache, demonstrando o papel importante desempenhado pelo mestre na formação da arte do século XX, não somente como pintor mas também como inventor dos guaches recortados.

★

Realizou-se em Paris, no Museu Jacquemart-André, uma exposição de caráter inédito. Consta de obras primas de grandes mestres, cujos proprietários recebiam expô-las à visitação pública. Estas obras foram emprestadas a este museu a fim de poderem ser admiradas por todos os apreciadores da arte. Consta obras de Chardin, Van Gogh, Renoir, Gauguin, Cézanne e Degas.

★

Está sendo preparado por Hans Cristiensen, um filme em curta metragem sobre um painel do pintor Di Cavalcanti. Será apresentado por Jean-Paul Sartre e constarão do elenco cantores e bailarinos. Seu título é "O painel". O filme apresentará canções de Vinícius de Moraes com textos de Jorge Amado.

★

Foi publicada pela Academia de Pintura da URSS, pela primeira vez em idioma russo, uma compilação das críticas do pintor Delacroix.

★

Foi realizada uma mostra de tapeçarias de formato reduzido na Galeria d'Aubusson. Consta de obras de Calder, Dufour, Chastel, Ernst e Gischia.

Realizou-se no Museu Toulouse-Lautrec, em Albi, uma importante exposição dedicada às pinturas, desenhos e esculturas de Henri Matisse.

★

Realizou-se na Tate Gallery em Londres, uma retrospectiva de Daumier, que reuniu 100 pinturas, 131 desenhos e aquarelas. Esta mostra visou a reabilitação de Daumier como pintor, sem, porém, deixar de lado o desenhista que foi.

Goeldi no Museu de Belas Artes de Belo Horizonte

Realizou-se em novembro a mostra de trabalhos de Osvaldo Goeldi, compreendendo gravuras, desenhos e aquarelas, pertencentes em grande parte às coleções de D. Beatrix Reynal e ao acervo do Museu de Arte. Estiveram expostos cerca de 150 trabalhos, inclusive ilustrações de livros famosos como "Recordação da casa dos mortos", "Humilhados e ofendidos", etc. Sobre a grandiosa obra de Goeldi, escreveram os maiores críticos e literatos brasileiros, como nos trechos abaixo selecionados: "Na técnica de Goeldi o que mais me atrai é a descrição com que compõe. Nunca o equilíbrio se rompe, mas nunca tão pouco o esforço geométrico se impõe a nossos olhos. Está tudo certo sem que pareça, como se a harmonia resultasse do acaso. E o mesmo se diria de sua matéria requintada sem exagero e da firmeza da incisão na madeira e até da fantasia com que por vezes incursiona no surrealismo. Nisto está seu grande segredo: na sabedoria com que sabe ponderar, fortalecendo-a sua ousadia instintiva".

Sergio Miliet

★

"As obras de arte que ele nos apresenta não se conciliam à injunção utilitária: ficam realizadas em si mesmas, como ex-

pressões artísticas autônomas. Acima de tudo, as gravuras de Goeldi, numericamente predominam em soluções que não revestem apenas o corte de silhuetas e formas economicamente moduladas, mas abrangem problemas, especiais de cor. De preto e branco e uma cor, até a intensa pesquisa na policromia, as xilogravuras de Goeldi foram levadas a traduzir uma concepção de arte individualizada ao extremo, sobre um material e dentro de uma técnica que impõe as suas contingências".

Geraldo Ferraz

★

"A imaginação de Goeldi tem a brutalidade sinistra das misérias das grandes capitais, a solidade das casas de cômodo onde se morre sem assistência, o imenso êrmo das ruas pela noite morta e dos cais pedrentos batidos pela violência de sois explosivos — arte de panteísmo grotesco, em que as coisas elementares, um poste, um lampião de rua, uma bica de jardim, começam de súbito a adquirir uma personalidade monstruosa e aterradora".

Manoel Bandeira

★

"Algo de noturno emana constantemente de suas gravuras — sugestão que deve ser feito do fundo negro onde se rasgam os cortes de luz. Goeldi sabe que o drama da vida imprime sinais de sua devastação não apenas na máscara e no corpo do homem, mas também na casa que habita, nos objetos que utiliza. Sua sátira não tem a majestade truculência de Daumier, nem é cortante como a de Grosz. A rigor, não é um satirista. Há nele uma tendência contemplativa que lhe dissolve o impulso agressivo em fervor poético. O lado grotesco de sua arte não busca o episódio, atinge logo o fundamental: parece querer, assim, mostrar o próprio absurdo da condição humana".

Anibal Machado



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

ROLAMENTOS



MARCA REGISTRADA

Fabricamos Rolamentos a Esfera e a Rolos

Executa-se Todo e Qualquer
Serviço Pertencente ao Ramo

★

MECÂNICA TÉCNICA COMERCIAL
DE ROLAMENTOS

"M.T.C."

de

Miguel Thiago Castello

★

Mantemos estoque permanente de rolamentos
estrangeiros das melhores procedências

RUA TOLEDO BARBOSA, 311 - (Prédio próprio)
TEL.: 93 - 6880 — SÃO PAULO

"Goeldi foi o maior gravador nacional em madeira, sendo o mestre de toda a jovem xilo gravura do Brasil. Pouco antes de sua morte, ocorrida em princípios deste ano, recebeu o grande prêmio internacional de gravura na Bienal do México, consagração justamente merecida por aquele que dedicou toda uma vida de esforço e dedicação à arte e à gravura.

★

XVI Salão de Belas Artes de Belo Horizonte

O XVI Salão de Belas Artes de Belo Horizonte, promoção de repercussão nacional, pelo alto nível que vem mantendo nos últimos anos, foi inaugurado dia 12 de dezembro, dia de aniversário daquela cidade. O regulamento prevê o envio de 3 obras para cada seção (gravura, desenho, pintura e escultura), sendo distribuídos no mesmo os seguintes prêmios: 1.º prêmio de pintura e escultura, 80.000,00 — 1.º prêmio de desenho e gravura, 30.000,00 — 2.º prêmio de pintura e escultura, 30.000,00 — 2.º prêmio de desenho e gravura, 10.000,00 — 3.º prêmio



Aspecto da exposição de Barroco Brasileiro realizada na Fundação Armando Alvares Penteado.

de pintura e escultura, 10.000,00 — 3.º prêmio de desenho e gravura, 5.000,00. Os trabalhos para o Salão deverão ser enviados para o Museu de Arte, Pampulhe.

Festival de Música Contemporânea da VI Bienal de S. Paulo

A Sociedade da Orquestra de Câmara de São Paulo tem programado, dentro de sua programação normal de "Música e Imagem" transmitida às quintas-feiras pelo Canal 7 - TV Record, um "Festival de Música Contemporânea" que será transmitido no dia 21 de dezembro às 21 hs. O programa, realizado com a colaboração da VI Bienal de S.

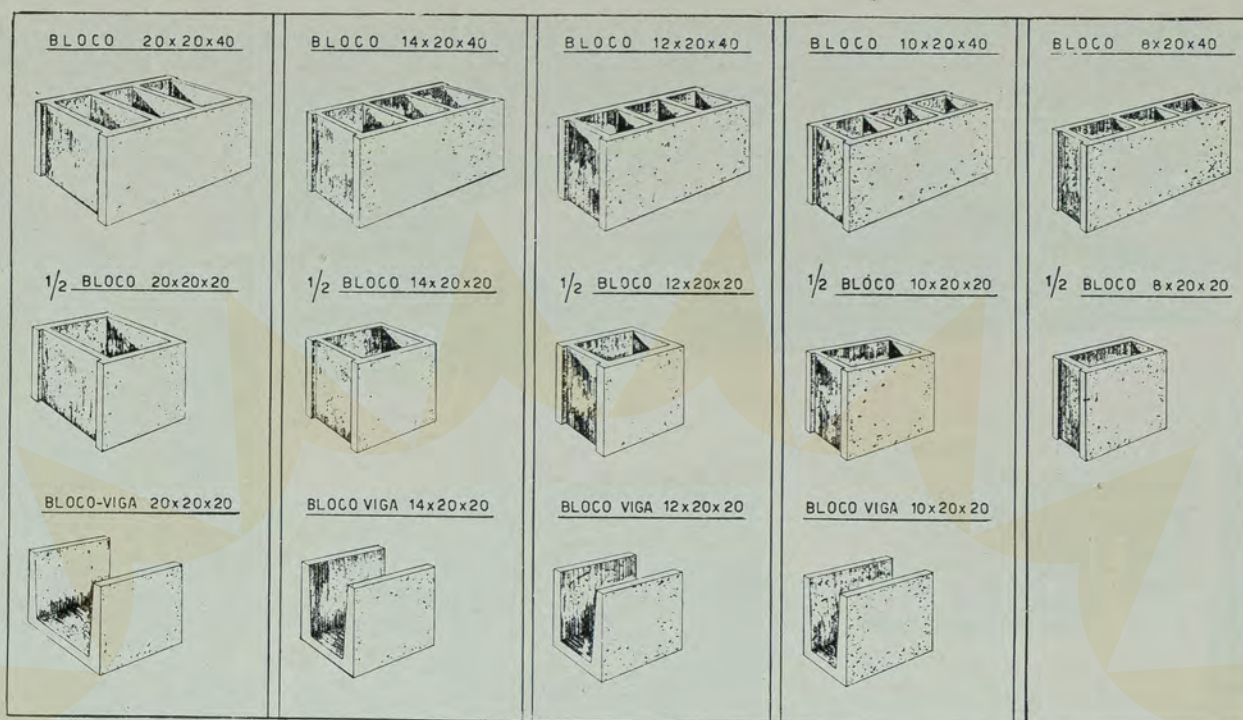
Paulo, compreenderá obras de Webern, Bouled, Stockhausen, Willy Correia de Oliveira, Gilberto Mendes e Rogerio Duprat.

Encerramento da VI Bienal

A data de encerramento da VI Bienal não será modificada, contrariamente a quanto foi noticiado na imprensa carioca, devendo a exposição permanecer aberta até o dia 31 de dezembro do corrente ano.

Tela de Alfredo Volpi, que pode ser vista na VI Bienal de S.P.





BLOCOS DE CONCRETO VIBRADO E CASAS MODULARES

Eng. Alberto Lang

A pré-fabricação de casas no Brasil tem sido objeto de vários estudos, projetos e tentativas de realizações que têm malogrado em face de fatores os mais diversos, sendo os principais os seguintes:

a) A pré-fabricação implica num investimento de vulto, assemelhando-se à indústria automobilística.

b) O financiamento por parte do Governo que deveria ser um incentivo à realização, não existe, por não existir legislação a respeito.

c) A casa pré-fabricada de um modo geral não atrai o comprador que é exigente quando pensa em realizar o seu ideal da casa própria.

d) As tentativas da pré-fabricação têm se orientado para materiais, que não são de uso tradicional em residências no Brasil, tais como: madeira, chapas de cimento amianto, chapas de fibras vegetais, etc.

e) Não existe ainda na construção civil uma escola de técnicos capacitados a realizarem uma obra com o senso de economia, que seria de se desejar para que o custo da mesma fôsse reduzido.

O controle de fabricação dos elementos a serem utilizados na construção não existe, ficando a critério do mestre, resolver todas as diferenças que surgem.

BLOCOS DE CONCRETO VIBRADO:

Os blocos de concreto vibrado possibilitam a introdução do controle dos materiais, pois são dosados racionalmente e as suas medidas criteriosamente verificadas.

Com o aumento do custo da mão de obra especializada, torna-se de todo imprescindível utilizá-la no seu máximo rendimento, possibilitando uma redução de custo.

Nestas condições vai a construção civil sair do artesanato para se constituir realmente em indústria.

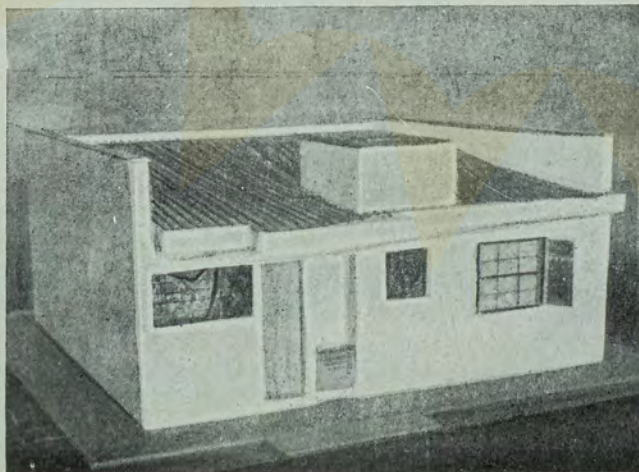
A substituição do tradicional tijolo de barro queimado, irregular, deformado, sem uma resistência uniforme, pelo bloco de concreto vibrado, termicamente perfeito, é um passo largo na técnica da construção civil.

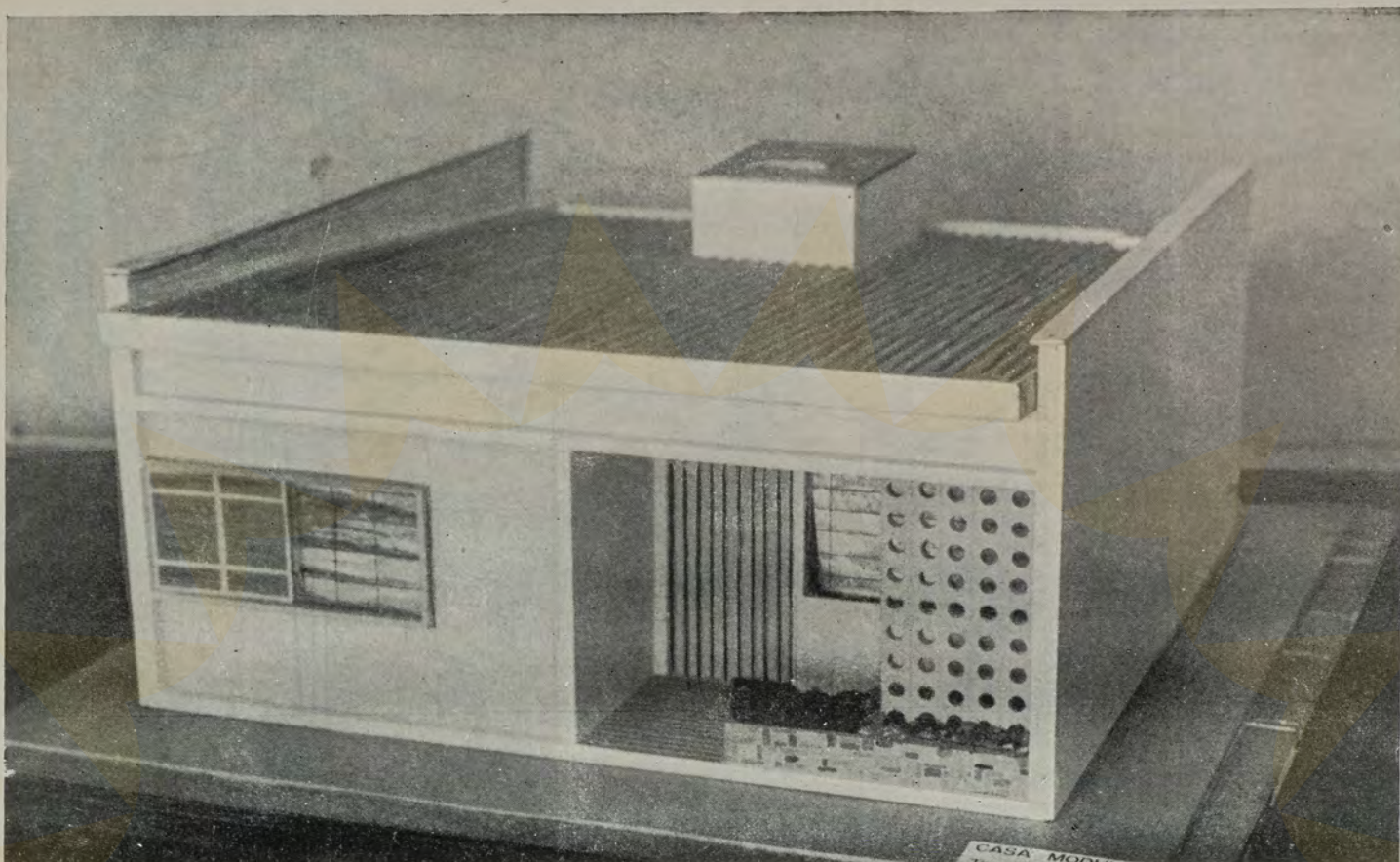
Assim um metro quadrado de parede que necessitaria de 120 a 140 tijolos convencionais, é construído com somente 12,5 blocos de concreto vibrado, reduzindo o tempo de edificação de 80% e consumindo somente 25% da argamassa.

Em se tratando de paredes em edifícios de vários pavimentos, haverá uma economia também na estrutura de concreto armado na ordem de 1:2.

A aplicação racional dos blocos de concreto vibrado possibilita além da diminuição no custo, uma redução substancial em tempo.

A título ilustrativo são publicados acima alguns tipos de blocos.





CASAS MODULARES:

Considerando êstes fatores e após longos anos de estudo, a firma, TÉCNICA E MERCANTIL DE MATERIAIS "TEMAG" S/A., Av. Liberdade, 956, por seu Departamento Técnico elaborou um projeto de casa pré-fabricada que elimina vários dos inconvenientes acima apontados, principalmente, os que dizem respeito aos materiais e inversões de capital.

A casa construída com elementos modulares, pré-fabricadas, blocos de concreto vibrado, vasos, que apresentam condições especiais de isolamento acústico e térmico.

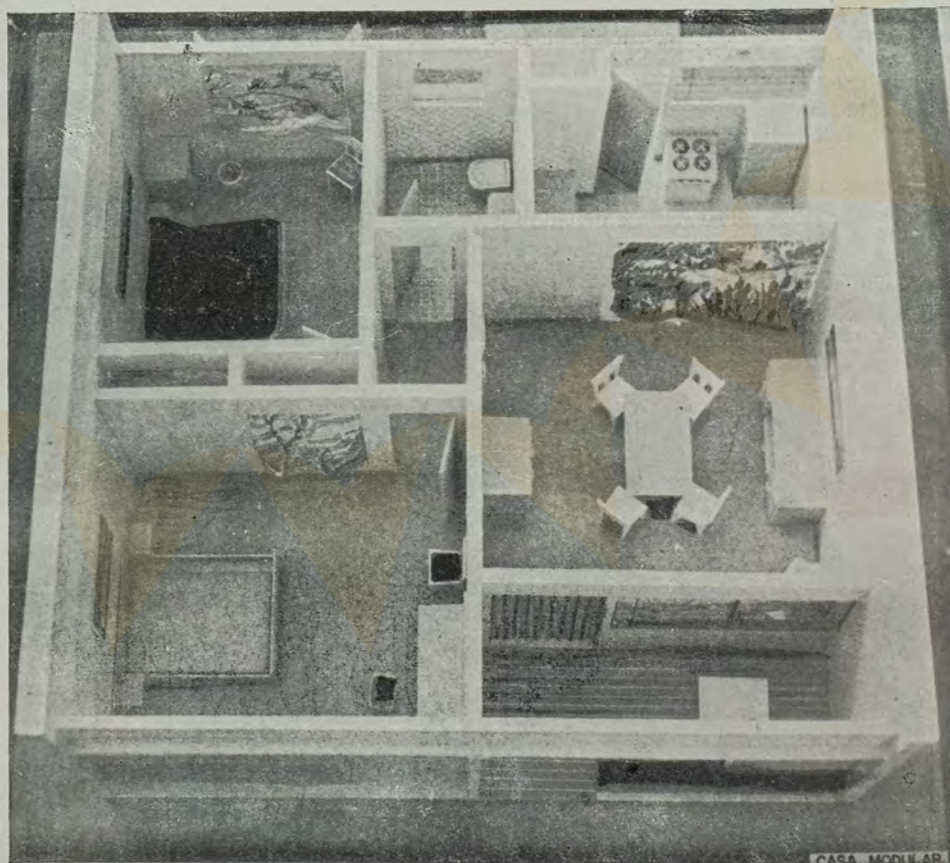
Êstes elementos modulares em número restrito são utilizados desde a fundação até a cobertura, permitindo uma economia de mão de obra, argamassa de assentamento e argamassa de revestimento.

Todos os demais elementos da construção, (portas, janelas, vitrôs, instalações elétricas e hidráulicas), são normalizadas e pré-fabricadas, saindo diretamente do almoxarifado da indústria para sua colocação sem necessidade de operários especializados.

Observados os módulos, poderão as casas ser arquitetonicamente diferentes, indo de encontro às exigências do comprador.

A título ilustrativo publicamos a casa Modular que será construída com 360 elementos modulares de 1,25 x 0,25 x 0,20.

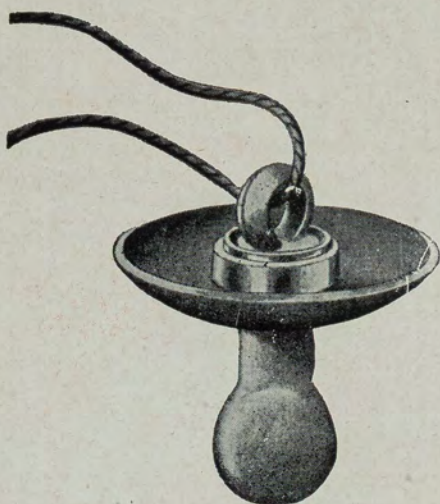
Esta casa poderá ser construída em 60 dias e o seu custo será 35% menor do que o preço convencional.



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

torneiras
metais sanitários
registros

DECCA



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

funcionam melhor durante mais tempo!

DECCA

ARTEFATOS DE METAL DECA S.A. - Rua Libero Badaro 582 - 14 *
Tels. 32-0807/37-1878 - Endereço Telegráfico "METALDECA" - São Paulo