

HABITAT



58

JANEIRO-FEV. DE 1960

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



PROTEJA SUA CASA CONTRA AS INTEMPÉRIES COM REPELENTE DE ÁGUA *Repelagua*

— a nova proteção invisível para fachadas!

REPELAQUA evita os danos causados por infiltrações de água nas paredes e fachadas. O repelente de água REPELAQUA é um novo produto à base de silicone, da Union Carbide. Uma vez aplicado nos revestimentos exteriores, REPELAQUA oferece proteção total que dura pelo menos de 8 a 10 anos. O efeito repelente do silicone é tão forte, que a chuva (mesmo quando acompanhada por ventos de grande velocidade) não consegue penetrar nos poros das paredes impermeabilizadas com o REPELAQUA. O repelente de água REPELAQUA dá excelentes resultados em materiais como concreto, cimento, can-

taria, granito, ladrilhos, tijolos, azulejos, rebocos de cal e cimento, estuque, pastilhas, etc. Sendo absolutamente incolor, REPELAQUA torna-se invisível após a aplicação. Dá, além de seu efeito repelente à água, também uma efetiva proteção contra deposição de poeira, o crescimento de mofo, etc. O repelente de água REPELAQUA garante um ambiente sempre seco e uniforme, livre da umidade causadora de manchas, evitando eflorescências, erosões, descascamento dos revestimentos e das pinturas. REPELAQUA é fácil de aplicar, seja em construções novas ou antigas. Reduza o custo de manutenção de fachadas e paredes externas com REPELAQUA — garantia de melhores resultados em sua construção, e na conservação da mesma.

Nossos técnicos estão à sua disposição para fornecer-lhe informações detalhadas sobre o repelente de água REPELAQUA, e as vantagens de sua aplicação em escolas, fábricas, armazéns, residências, edifícios, hospitais, etc. Beneficie também sua construção com o repelente de água REPELAQUA

SILICONES



Os termos REPELAQUA e UNION CARBIDE
são Marcas de Fábrica da Union Carbide Corporation

UNION CARBIDE DO BRASIL S. A. Indústria e Comércio Departamento de Produtos Químicos

São Paulo: Rua Formosa, 367 - 30.º - Fone: 33-5171 — Rio de Janeiro:
Av. Rio Branco, 43 - 15.º - Fone: 43-0488 - End. Telegr.: UNICARBIDE.

☐ Favor remeter-me o folheto repelente de água na alvenaria, REPELAQUA

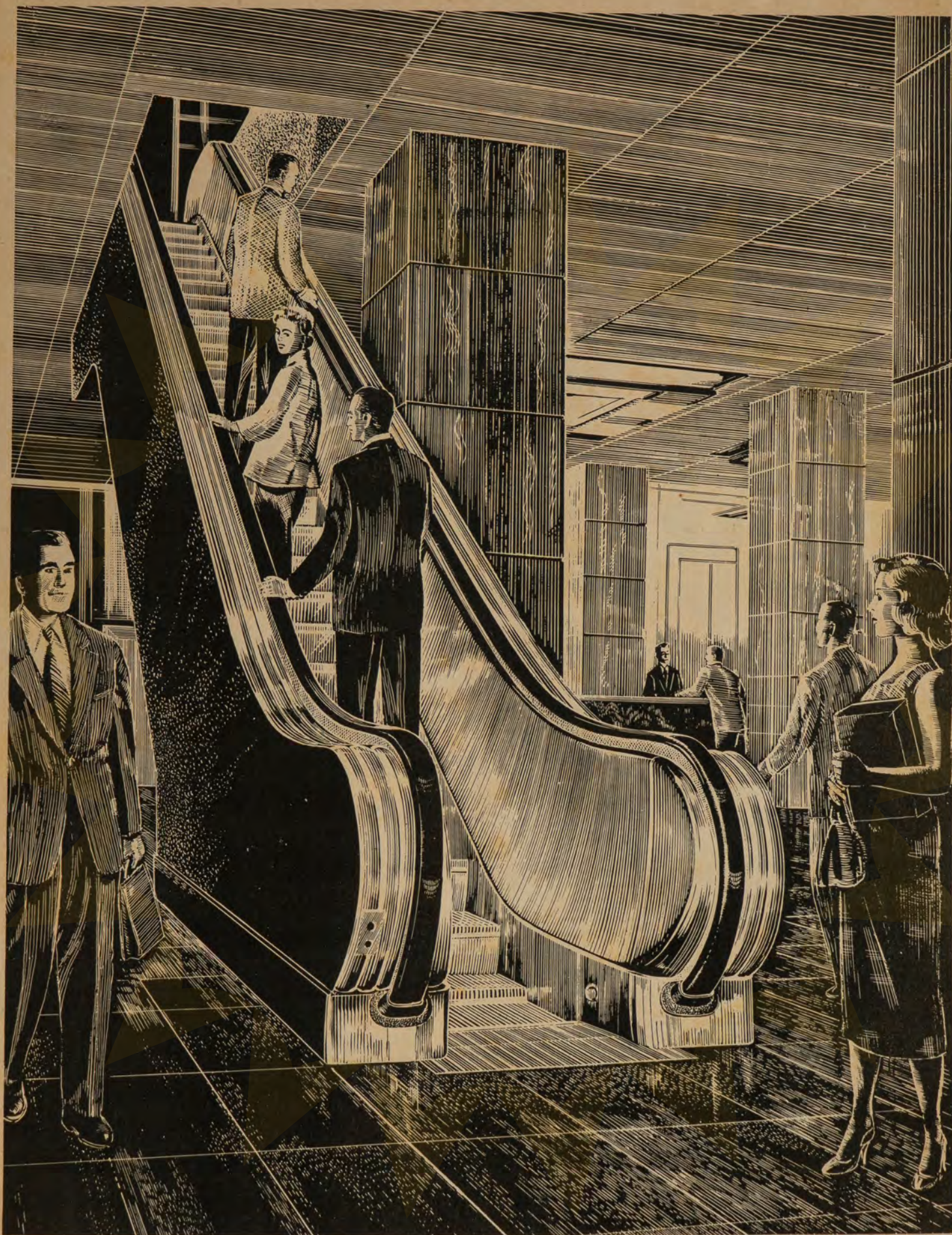
☐ Peço a visita do representante

Nome _____ Cargo _____

Rua _____

Cidade _____ Estado _____

Telefone _____ Caixa Postal _____



HALL PUBLICO DO EDIFÍCIO DA SECRETARIA DA FAZENDA - SÃO PAULO

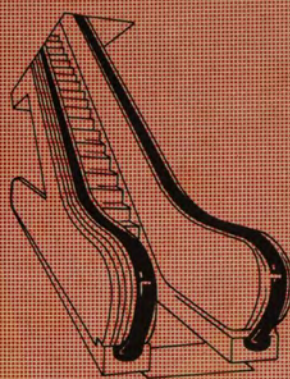
Neste edifício acham-se instaladas 4 Escadas Rolantes Atlas com capacidade de 20.000 pessoas por hora e 18 Elevadores Atlas.

Arquiteto: F. J. Pinotti

Construção: Soc. Construtora Brasileira S.A.



ESCADAS ROLANTES ATLAS



inteiramente
fabricadas
no
Brasil



EDIFÍCIO AVENIDA CENTRAL - RIO DE JANEIRO
12 Escadas Rolantes Atlas com capacidade
de 60.000 pessoas por hora.
18 Elevadores Atlas.

Arquiteto: Henrique E. Mindlin

Construção: Cia. Construtora Cápua & Cápua S.A.

INSTALAÇÕES DE ESCADAS ROLANTES

REFERÊNCIA:	UNIDADE	PESSOAS P/ HORA
GALERIA PRESTES MAIA — São Paulo	4	32.000
SECRETARIA DA FAZENDA — São Paulo	4	20.000
JOCKEY CLUB DE PORTO ALEGRE	6	30.000
LOJAS BRASILEIRAS DE PREÇO LIMITADO — São Paulo	2	10.000
PALÁCIO DA INDÚSTRIA — PARQUE IBIRAPUERA — São Paulo	2	10.000
PALÁCIO DAS EXPOSIÇÕES — PQ. IBIRAPUERA — São Paulo	3	15.000
MESBLA S. A. — Rio de Janeiro	2	10.000
MODAS A EXPOSIÇÃO CLIPPER S. A. — Sta. Cecilia — S. Paulo	2	10.000
MODAS A EXPOSIÇÃO CLIPPER S. A. — São Paulo	2	10.000
SEARS ROEBUCK S. A. — Água Branca — São Paulo	4	20.000
EXPOSIÇÃO MODAS — Rio de Janeiro	2	10.000
C. N. I. — Galeria Califórnia — São Paulo	2	10.000
LOJAS BRASILEIRA DE PREÇO LIMITADO — Fortaleza	1	5.000
PASSAGEM SOB NÍVEL DA AV. PRES. VARGAS — R. de Janeiro	8	64.000
D. REGINA FEIGL — Copacabana — Rio de Janeiro	6	30.000
INSTITUTO DO CAFÉ — São Paulo	4	20.000
LOJAS PIRANI S. A. — São Paulo	1	5.000
CONJUNTO NACIONAL — Av. Paulista — São Paulo	2	10.000
PALÁCIO DO COMÉRCIO — São Paulo	3	15.000
BANCO MOREIRA SALES — São Paulo	2	10.000
SUPER SHOPING CENTER — Copacabana — Rio de Janeiro	6	30.000
EDIFÍCIO OCIAN — São Paulo	1	5.000
EDIFÍCIO AV. CENTRAL (Galeria Cruzeiro) — Rio de Janeiro	12	60.000
BANCO INTERCONTINENTAL DO BRASIL S. A. — São Paulo	1	5.000
TRÊS LEÕES — C. C. I. R. — São Paulo	2	10.000
MANUEL EDUARDO VIEIRA E OUTROS — Niterói	2	10.000
PROSDÓCIMO S. A. — Curitiba	2	10.000
LOJAS DUAS AMÉRICAS S. A. — Salvador	2	10.000
LOJAS AMERICANAS S. A. — Santos	2	10.000
TIENDA ANGENSCHIEDT — Uruguai	2	16.000
BANCO DO BRASIL — Brasília	2	10.000

ELEVADORES ATLAS S. A.

SÃO PAULO - RIO DE JANEIRO - BELO HORIZONTE - SANTOS
RECIFE - PORTO ALEGRE - SALVADOR - CURITIBA - CAMPINAS
JUIZ DE FORA - PELOTAS - RIBEIRÃO PRETO - BUENOS AIRES



FORMICA é formidável!

para decoração
de bares, clubes
e restaurantes!



Milhões de pessoas em todo o mundo e agora também no Brasil fazem suas refeições sobre superfícies revestidas de FORMICA. Nos restaurantes, nos clubes, nos bares, FORMICA está sempre presente revestindo mesas, balcões, portas, paredes e prateleiras. - As cores moderníssimas e os padrões exclusivos, assim como a facilidade de sua aplicação, fazem da FORMICA o mais perfeito material para revestimento em bares, restaurantes e clubes.

Única produzida no Brasil sob licença e supervisão da
THE FORMICA CORPORATION - U. S. A.

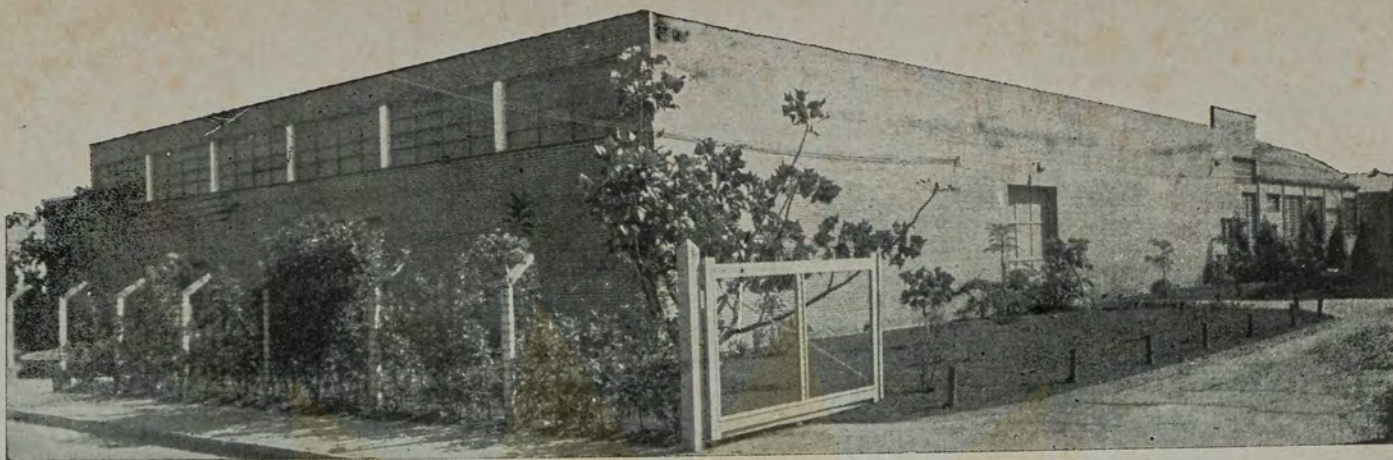
por

PLASTICOS DO BRASIL S. A. Rua Conselheiro Crispiniano, 58 - 9.º - Tel.: 34-7127 - Endereço Telegráfico: PLASTISIL - São Paulo

Formica é uma só
... e só é Formica
a que traz esta marca



Procure o distribuidor mais próximo, verifique as deslumbrantes cores e padrões que FORMICA lhe oferece e solicite projetos e orçamentos sem compromisso.



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.

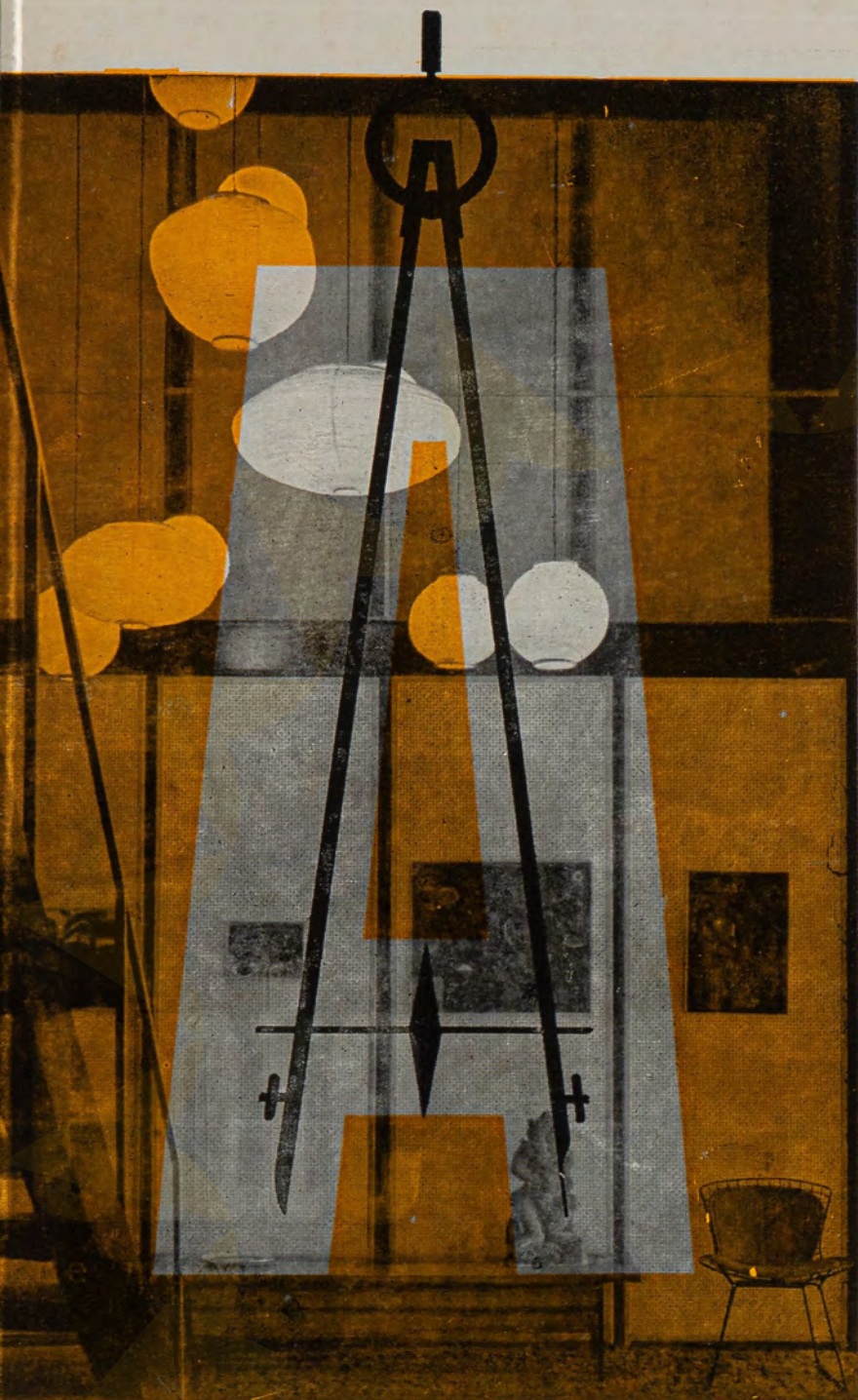


CARTUCHOS — EMBALAGENS — PROSPÉCTOS
FOLHETOS — FOLHINHAS — LIVROS-HORÁRIOS
CARTAZES — PROPAGANDA DE LABORATÓRIOS

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



ambiente

ind. e com. de móveis s.a.

H. ZIEGLER

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



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



PEDRO KAPOR

TACOS E PARQUETES

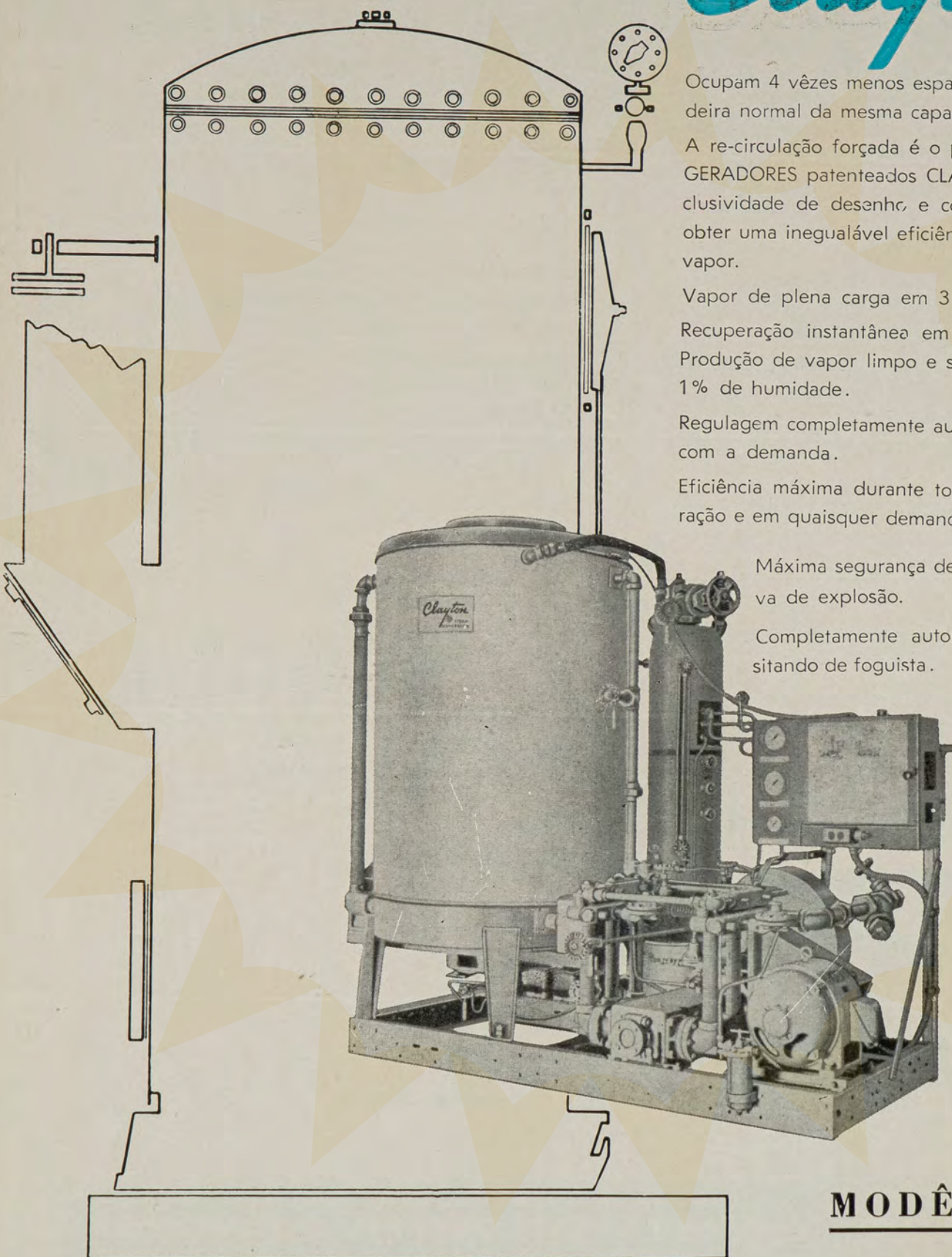
FÁBRICA E ESCRITÓRIO

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

GERADORES DE VAPOR

AUTOMATICOS

Clayton



Ocupam 4 vezes menos espaço do que uma caldeira normal da mesma capacidade.

A re-circulação forçada é o princípio básico dos GERADORES patenteados CLAYTON e a sua exclusividade de desenho e construção permitem obter uma inigualável eficiência na produção de vapor.

Vapor de plena carga em 3 minutos.

Recuperação instantânea em cargas flutuantes. Produção de vapor limpo e seco com menos de 1% de humidade.

Regulagem completamente automática de acordo com a demanda.

Eficiência máxima durante todo o ciclo de operação e em quaisquer demandas de vapor.

Máxima segurança de trabalho — à prova de explosão.

Completamente automático, não necessitando de foguista.

Não necessitam de casas de caldeiras nem de chaminés.

Os GERADORES são completamente equipados e prontos para funcionamento.

MODÉLOS WO

Fabricados no Brasil em
licença exclusiva da **CLAYTON**
MANUFACTURING COMPANY
El Monte - Califórnia - USA

pela



TEXIMA S.A. INDÚSTRIA DE MÁQUINAS

RUA PADRE ADELINO, 340 - FONES: 9-1052 - 9-6373 - CAIXA POSTAL, 6536 - SÃO PAULO

INDÚSTRIAS

SANSÃO



SOCIEDADE ANÔNIMA

**ELETRODUTOS – PERFILADOS A FRIO
TUBOS INDUSTRIAIS – TREFILADOS**

ESCRITÓRIO E FÁBRICA:
RUA DAS JUNTAS PROVISÓRIAS. 1027
TEL. 63-5101 (RÊDE INTERNA)
CAIXA POSTAL 12345
END. TELEG. "SANSÃO"
SÃO PAULO

LADRILHOS

TERRAZZO

LAGRART S.A.

R. LAVAPÉS, 426/444 – SÃO PAULO – TEL. 36-4528



PARQUE BALNEÁRIO HOTEL

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

AR CONDICIONADO EM TODOS OS SALÕES

o Lóide Aéreo
oferece
sempre



AS MENORES TARIFAS

descontos
sobre os preços
já reduzidos
das passagens
aéreas

Sua viagem é mais econômica quando você voa pelo Lóide Aéreo que lhe oferece tarifas sempre menores nos melhores tipos de aeronaves. E no Lóide Aéreo você tem ainda estas vantagens:

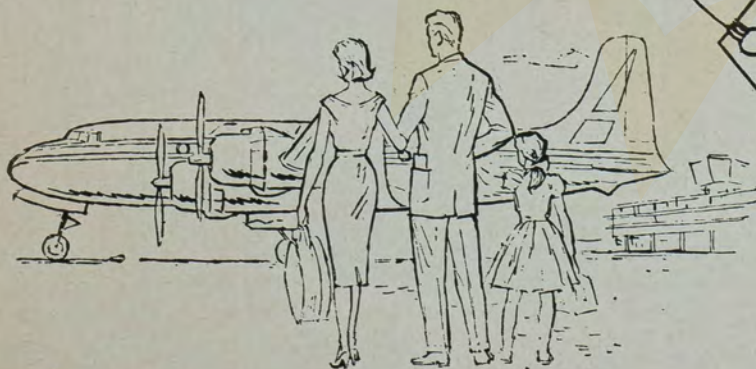
- ótimo serviço de bordo
- as melhores tripulações
- os horários mais convenientes

QUADRIMOTORES DOUGLAS SKYMASTER

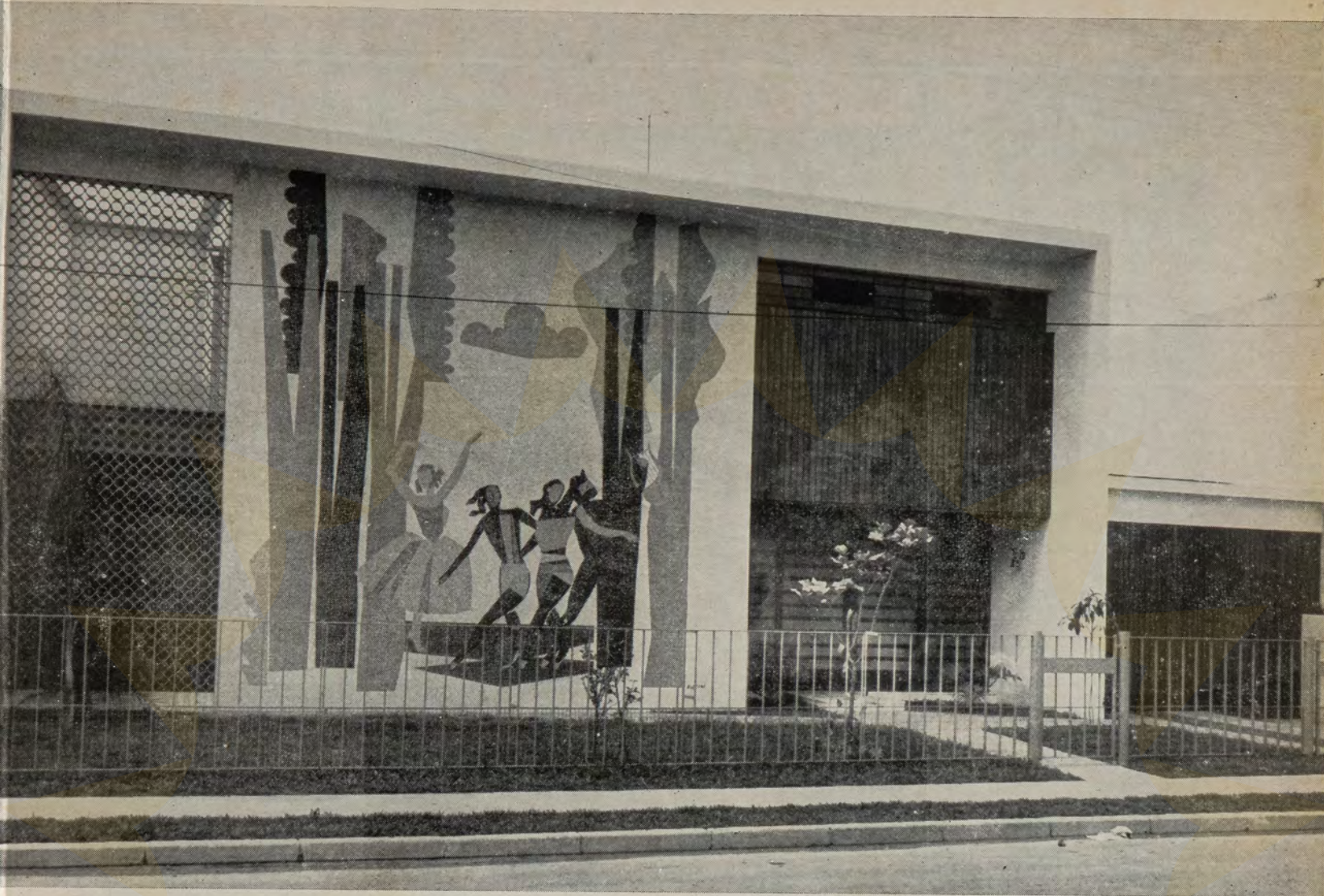
Grandes e velozes aviões para 60 passageiros
15% de economia sobre as tarifas de qualquer outro quadrimotor.

BIMOTORES CURTISS COMANDO

Amplas e confortáveis aeronaves para 44 passageiros
35% de economia sobre as tarifas de outros bimotores.



Lóide Aéreo



Mural de Bramante Buffoni, executado em mosaico vidroso Vidrottil

Arquiteto: Zilah Castrucci Tambasco

Mosaico Vidroso

VIDROTIL

VENDAS:

SÃO PAULO:	S/A DECORAÇÕES EDIS - Av. Brigadeiro Luiz Antônio, 300 - Telefone, 32-2326
RIO DE JANEIRO:	ARTHUR P. KRUG - Rua Prefeito João Felipe, 382 - Fone, 34-9177
SALVADOR (Bahia):	GERALDO GONZAGA - Rua Alvares Cabral, 8 - 1.º andar - Fone, 2850
RECIFE:	ODILON AGUIAR - Edifício Phoenix Pernambucana - 9.º and. - Fones, 6428, 7671 e 7681 - Ram. 46
FLORIANÓPOLIS:	APEX LTDA. - Rua Tenente Silveira, 29 - Fone, 5271
PORTO ALEGRE:	MILTON CARLOS BOHRER - Rua Pinto Bandeira, 364 - Fone: 4043

a Base é sua segurança

**ENGENHARIA
DE
FUNDAÇÕES
S.A.**

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES
NO BRASIL

DIR. RESP.: GERALDO N. SERRA

11.º ANO N.º 58
JANEIRO - FEVEREIRO - 1969

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 SERRA

Redator:
RODOLFO KLEIN

Artes Plásticas:
JOSÉ GERALDO VIEIRA

Arquitetura:
GERALDO FERRAZ

Secretária:
S U Z A N A K L E I N (licença)

Redação, Administração e Publicidade:
RUA 7 DE ABRIL, 230 - 8.º andar
Conjunto 837/8 - Telefone: 35-2837
São Paulo Brasil

ASSINATURAS

Brasil:
(6 ns. anuais) porte simples Cr\$ 420,00
(6 ns. anuais) porte reg. .. Cr\$ 480,00

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

NÚMEROS AVULSOS

Brasil:
Porte simples Cr\$ 70,00
Porte registrado Cr\$ 80,00

Exterior:
Porte registrado US\$ 1,50

NÚMEROS AVULSOS ATRASADOS: ANOS I, II, III, IV e V

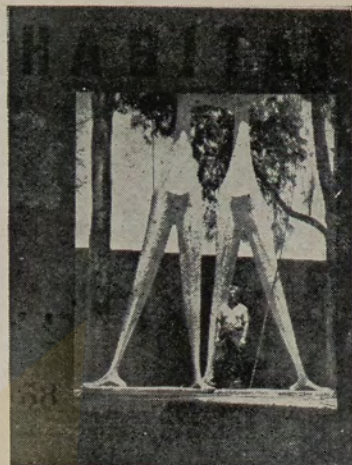
Brasil:
Porte registrado Cr\$ 100,00

Exterior:
Porte registrado US\$ 1,75

ANOS VI, VII, VIII e IX

Brasil:
Porte registrado Cr\$ 100,00

Exterior:
Porte registrado US\$ 1,75



Sumário

Nova Capital	2
Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, A cidade nova — Síntese das artes	3
Opiniões sobre Brasília, por membros da Associação de Críticos de Arte, no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte	7
Balneário do Guarujá, maior conjunto urbanístico-arquitetônico — Arqs. Marcelo Roberto, Hélio Uchôa, Sérgio Bernardes, Maurício Roberto	9
Residência aberta para pátios — Arq. Rino Levi — Arqs. associados: Roberto Cerqueira Cesar e L. R. Carvalho Franco	13
Uma residência no Morumbi — Arq. Pedro Paulino Guimarães	17
Loja da K. L. M. em São Paulo — Arqs. Giancarlo Palanti, Henrique Mindlin	21
As artes plásticas nos Estados Unidos — José Geraldo Vieira	25
O café na vida artística e boêmia — Manuel Germano	32
Espaço e côr na pintura espanhola de hoje — José Geraldo Vieira	34
José Venturelli, um chileno universal — Manuel Germano	36
Exposições nacionais recentes	38
Tapeçaria de Genaro, Análise de suas motivações mais frequentes — Clarival do Prado Valladares	42
Museu de Arte Sacra da Universidade da Bahia	44
Noticiário Estrangeiro	48
Exposições europeias atuais	52
Informes diversos	52

DISTRIBUIDORES:

RIO DE JANEIRO: Brasitodo Ltda., Av. Almirante Barroso, 54, t. • ARGENTINA: Dr. Carlos Hirsch, Flórida, 16, Buenos Aires • URUGUAI: Ibana S/A., Convención 1488, Montevideu • PORTUGAL: Aricie Ltda., Av. Almirante Reis, 106, 1.ª eq., Lisboa.



NOVA CAPITAL

Todos os louvores à arquitetura de Brasília têm pelo menos um mínimo de razão de ser. Entretanto, a organização da comunidade, o planejamento, que é segundo Wirth "a melhor utilização possível dos recursos e a racionalização da vida comunitária integral", permanece afastado, até onde temos informações sobre as possibilidades da vida em Brasília, tanto quanto em qualquer uma das nossas históricas cidades, principalmente das que cresceram ao acaso, em situações ocasionais, como aconteceu com o Rio de Janeiro e São Paulo.

Havia uma experiência sedutora, proposta, como tema a realizar, para urbanistas, arquitetos, uma edilidade e um prefeito, construtores, engenheiros, pessoal de todos os serviços e o povo e ainda mais que se tratava da cidade sede do país, o complexo todo, dirigido para harmonizar os interesses, que pressupunha Brasília, primeiramente, como um centro irradiador... em que às comunicações fosse dada toda a ênfase do complexo urbano, porque ali iria palpar o coração da administração pública, acelerando as iniciativas dos estadistas distribuídos pelos Ministérios, pelo Congresso, pelos sistemas todos do comando político nacional.

Uma cidade como centro político.

Aquele pensamento político que informava os planejadores do Vale do Tennessee, sabe-se, não foi escrito — foi **vivido**. Técnico e leigo debateram problemas vivos porque o planejamento foi considerado um processo político. Estas palavras são bem esclarecedoras do acontecimento transcendente, colocado dentro da vida dos homens envolvidos no problema: "Não somente podemos ter um planejamento democrático, mas, nos nossos tempos, o planejamento é indispensável à sobrevivência da democracia" Neva R. Deardoff e David E. Lilienthal esclareceram amplamente o que parece tão vago, conforme o relêvo que lhes dá Hillman: "Na América, temos a tendência em falar muito em democracia, quando planejamos. O significado que damos a palavra nem sempre é claro, mas exprime o pensamento de que qualquer pessoa que tenha uma contribuição a dar tem oportunidade de fazê-lo; de que as boas idéias são aceitas, dando-se crédito às mesmas. Por outro lado, a democracia nada ganha com a tentativa de obter participação onde não exista interesse ou capacidade para tal. A base da democracia parece consistir na boa vontade para com toda idéia positiva ou criadora, ao se fazerem os planos, e em tomá-los em consideração desde que estejam bem amadurecidos. Para que as decisões sejam postas em execução é necessária a participação geral".

Então, o planejamento não se resolve como uma idéia abstrata, imposta de fóra e previamente aos que vão morar dentro de uma cidade e "antes" que ali morem, sem se contar ainda com a participação viva de todos.

Esta a preliminar pela qual o de Brasília — da cidade isolada, a "maior construção que encontrei no mundo dentro de um deserto", assinalou-o com precisão lapidária Aldous Huxley — é um planejamento que não levou em conta o homem...

Mas havia mais: só no Brasil poderíamos encontrar em nosso tempo a possibilidade de plantar uma cidade tão longe das faixas e áreas durante três séculos trabalhadas pela moradia, pela ocupação humana. O deslocamento não foi levado em consideração, e este fato é espantoso, porque também só no nosso tempo um tal deslocamento seria materialmente possível. O deslocamento operado é feito em escala que não foi analisada, porquanto não se trata apenas de uma mudança de paisagem, de topografia, de ambiente — é todo um **habitat** que se desloca e em tamanha distância que a violência causa um brusco distúrbio mental, intelectual e sentimental. Há um traumatismo de "despauamento" operando dentro do país. Esse traumatismo é causado pela, brusca demais, transferência para Brasília. Não há sequer o anteparo protetor do plano da região.

A operosidade de uma propaganda em torno da mudança não alterará o choque psicológico. A partir de fins de abril de 1960, o país inteiro deverá acompanhar com sua cooperação ativa esse acontecimento, e levar em conta o desgaste da adaptação a condições tão diversas como as que forem e serão criadas.

Já que tudo foi feito no sentido desconexo a que estamos assistindo pelas mais variadas denúncias, pela evidência de tantos fatores de perturbação, devemos evitar que esse outro episódio da crise de crescimento se converta em maior calamidade.

Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte

A cidade nova - Síntese das artes

Em nosso número anterior, 57, os leitores encontraram conforme havíamos anunciado, uma grande parte das teses apresentadas no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, em Brasília. Neste número, terminamos a publicação daquelas teses, que por falta de espaço não puderam ser divulgadas com a primeira apresentação aqui feita. Completamos, assim, a divulgação desse documentário, à margem do ongresso da AICA, em Brasília.

É erro grave supor-se que a arte moderna, e portanto também a arquitetura moderna, reponha *ex-novo* todos os problemas, quer no plano formal quer no técnico. A arte moderna não é mais que uma fase — a fase atual ou contemporânea — da série fenomênica dos fatos artísticos, desde a mais remota Pré-História aos nossos dias. Se fôssemos admitir que os fatos contemporâneos interrompem aquela série, deveríamos admitir que a arte moderna não é arte. Como não existe, a rigor, uma arte moderna, assim também não existe uma arte tradicional ou do passado inteiramente diferente dos fenômenos contemporâneos; ao contrário, a experiência prova que a obra de um artista é tanto mais original (basta pensar-se em Picasso) quanto mais vasto é o seu trato, no espaço e no tempo, da série fenomênica da arte do passado. Mas é preciso acrescentar, embora seja óbvio, que a obra de arte só existe, isto é, se inscreve na série histórica dos fenômenos artísticos, quando se caracteriza por qualquer coisa de novo, por uma "invenção": o desenvolvimento da série é assegurado pelo próprio fato de que cada unidade implica uma inovação e uma invenção, e cada repetição o interrompe.

O caráter da invenção foi claramente definido por Bergson, Le Roy e Merleau-Ponty: a invenção não é outra coisa que uma sorte de *excitação* enquanto se está no limiar do presente, onde tudo está por decidir, onde se deve escolher uma orientação ou uma direção que dêem significado e valor à experiência passada (que é então o conteúdo da consciência, ou a própria consciência), isto é, ao tempo "vivido". Com isto se opera a superação do passado, que se faz presente. A *invenção* não é, pois, outra coisa que uma interpretação ou reinterpretação da experiência ou do passado; e não pode ser considerada senão como uma *crítica* do passado. A arte moderna se reconhece como tal pela interpretação que dá ao passado.

Pode-se dizer dela o que Paul Valéry disse da filosofia moderna (*Variété I*): essa não é reconhecível por seu objeto, mas por seu aparelho. O que nos interessa não são as novas categorias formais que eventualmente ela introduz, mas o método de operação através o qual ela se processa.

Restringindo a observação à arquitetura e ao desenho, achamos que nesse campo a distância em relação ao passado é bastante mais acentuada que na pintura e na escultura: mais acentuada, precisamente, no sentido do aparelho. Isso vem, obviamente, do fato de que o modo de produção, no terreno da arquitetura e do desenho, está largamente adaptado aos processos organizadores e técnicos da indústria.

Graças a esses processos a arquitetura moderna chegou às suas realizações mais significativas, de tal modo que é absurdo pensar-se em um possível *revival* dos processos artesanais e dos valores estéticos a eles relacionados, como o que foi patrocinado, no século passado, por Ruskin e por Morris.



Se analisarmos o desenvolvimento da arquitetura e do desenho nas primeiras décadas deste século, constataremos facilmente que os artistas mais originais e o movimento artístico mais vital elaboraram suas proposições formais através uma *crítica* do passado. Wright sempre se utilizou de materiais e de processos técnicos, cuja raiz histórica é fácil de encontrar: os holandeses, a começar por Dudok, procuram escrupulosamente combinar a sua arquitetura com um ambiente muito bem caracterizado historicamente: na *Bauhaus* o estudo crítico dos processos artesanais acompanhava o do projeto. A novidade daquela arquitetura e daquele desenho pode pois ser avaliada pela atitude crítica que os artistas assumem nos confrontos dos processos técnicos, da tipologia, das formas do passado. Pode-se acrescentar que, se essa arquitetura e esse desenho não se petrificaram nas fórmulas do programa racionalista e puderam realizar valores formais que podem ser julgados pelos mesmos critérios com que julgamos os edifícios ou os objetos de qualquer período do passado, isto se deve a essa viva e interessada consideração do passado. O problema parece mais complexo para os processos de nosso tempo. A metodologia com que se projeta evolui a ponto de assumir um caráter de precisão rigorosamente científica; a organização da obra, o largo uso de elementos pré-fabricados, em suma, a redução de quase todo o processo construtivo a um processo de montagem, parecem excluir da produção construtiva moderna qualquer possibilidade de recorrer, ainda que criticamente, aos materiais ou às técnicas do passado. Fato ainda mais grave é que não parecem contrapor aos valores estéticos do passado outra série diferente, mas igualmente significativa. Mas, ao fazer essa afirmação, não tencionamos recair no velho preconceito de que os materiais e as técnicas modernas não possam produzir valores estéticos. Pretendemos, antes afirmar que, no diagrama de desenvolvimento de uma construção moderna, os problemas técnicos são resolvidos na mesa do projetista, e assim se incluem na metodologia do projetar: a execução, mesmo quando complexa, não é, em verdade, mais que uma montagem. Natural-

mente se o interesse dos construtores modernos é essencialmente metodológico, é compreensível que eles considerem especialmente, na arte do passado, o aspecto metodológico. Temos um claro indicio dessa orientação nas numerosas pesquisas feitas, de Le Corbusier a Wachsmann, sobre o "módulo" e a composição modular, mas compreendido fenomenalmente, isto é, como objeto real, como elemento dado, como valor de *qualidade* sobre o qual se possa desenvolver, não mais uma repetição quantitativa (como propunha o racionismo), mas uma sucessão ao mesmo tempo quantitativa e qualitativa.

Não cabe aos críticos indicar o caminho aos artistas, a não ser na medida em que já se possa discernir um caminho, na inevitável interferência e contradição de indícios no presente. Creio, porém, que o caminho pelo qual se poderá fazer da arte moderna a fase atual de um desenvolvimento histórico contínuo não será a dos *revivals* ou, pior ainda, estilísticos, e sim a do aprofundamento crítico das técnicas antigas, consideradas como outras tantas "métodos lógicos da invenção formal".

Integração das Artes na cidade

André Bloch

Todos os promotores da arquitetura moderna preconizaram o maior despojamento a fim de evitar qualquer compromisso com uma decoração de má qualidade. Em trabalhos escritos ilustrados de exemplos caricaturais, Le Corbusier foi um dos mais veementes detratores da "Arte Decorativa" e da Exposição Internacional de 1925, que lhe era dedicada.

A justeza das proporções, o equilíbrio dos volumes, as relações exatas de dimensões, o bom emprêgo das técnicas constituem a base de toda arquitetura, sem que seja necessário apelar para as outras artes. No entanto, o emprêgo da cor e a presença de elementos esculpidos podem, em certos casos, apresentar resultados que seria errado desprezar.

O grupo holandês do "STIJL" e depois Le Corbusier preconizaram a utilização da cor, mas com diretrizes muito diferentes. Os métodos muito estritos do "STIJL", conhecidos

com o nome de "neoplasticismo", têm valor permanente e ainda hoje alguns artistas julgam dever impor-se às mesmas disciplinas que as dos pintores Mondrian e Van Doesburg, dos arquitetos Rietveld, Oud e Van Eesteren.

Citemos a experiência muito feliz de Delaunay em 1937 para o Pavilhão da Aeronáutica da Exposição Internacional de Paris. Sob o título de "Síntese das Artes", Le Corbusier preconiza também a policromia arquitetural, certas composições murais e mesmo o emprêgo de relevos de cimento armado. Considerando-se mais qualificado que qualquer outro artista para realizar a unidade plástica em sua obra arquitetônica pela integração de suas próprias obras, nunca pediu a colaboração de pintores ou de escultores. Suas intenções são excelentes, mas mal definidas. Sua policromia arquitetural é muito viva, mais um pouco turbulenta: conjuntos residenciais de Marselha ou de Nantes, Palácio da Justiça de Chandigarh, Capela de Ronchamp. Não há nenhuma disciplina estabelecida.

Em seguida às primeiras experiências do "STILJ" e de Le Corbusier, citemos as iniciativas do Grupo Espaço de Paris.

Baseadas na arte abstrata, algumas experiências foram tentadas na região parisiense: policromia de fábricas e de prédios, composições murais e esculturais abstratas colocadas em jardins, etc.

Adepto das idéias do Grupo Espaço, o arquiteto Villanueva recorreu grandemente a artistas abstratos, como também a Fernand Léger e a Henri Laurens para a Cidade Universitária de Caracas. O resultado é favorável, embora se possa ter certas reservas pelo excesso de obras murais que se acotovelam.

Da mesma época, temos um exemplo contrário — o da Cidade Universitária do México, com superfícies imensas compostas fora de qualquer disciplina ou direção artística.

Citemos como lembrete os ensaios de Walter Gropius, para a Universidade de Harvard, ensaios interessantes realizados no espírito da "Bauhaus".

Uma das mais belas experiências contemporâneas se deve ao arquiteto Saarinen, que realizou para os laboratórios da General Motors em Detroit, uma composição policrômica e a instalação de uma escultura magistral de Pevsner.

Há muitas outras experiências a assinalar, a do arquiteto suíço Tschumi em Lausanne para um grande edifício de escritórios: composições murais e esculturas: as do arquiteto Ginsberg na região parisiense, as da UNESCO em Paris, aliás muito discutidas, a do arquiteto Marcel Breuer em Rotterdam com uma gigantesca escultura abstrata de Gabo. Na arte dos jardins, uma personalidade brasileira se afirmou: a de Roberto Burle Marx, frequentemente em estreita colaboração com os arquitetos Oscar Niemeyer e Afonso Eduardo Reidy. Uma expressão contemporânea do jardim tomou forma, em excelente concordância com a arquitetura.

O escultor americano-japonês Noguchi também tentou propor uma solução de jardim moderno derivada da arte tradicional do jardim japonês, mas ao que parece não soube sair dos limites de uma grande tradição.

No terreno da policromia arquitetural, vimos assistindo há alguns anos a inúmeras tentativas, as mais das vezes desconcertantes. Nesse campo da cor, quem não se considera qualificado para apresentar um projeto? É raro que a um bom especialista da cor não se venham contrapor amadores de toda sorte. Nada é mais difícil, porém, que realizar exterior ou interiormente uma boa composição policrômica. Fernand Léger, com toda sua experiência e bom senso, fez para o Hospital de Saint Lè um projeto muito discutível.

No momento em que as construções modernas, muito industrializadas, reclamam o em-

prêgo da cor e o acabamento dos detalhes plásticos, é importante que os artistas estabeleçam bases de colaboração com os arquitetos. Só o trabalho de equipe e uma preparação sólida podem permitir que se alcance o fim colimado.

Os artistas, como os arquitetos, devem saber alienar uma parte de sua liberdade para tentar realizar a integração desejável das artes na arquitetura.

E' a Arquitetura a Arte maior da cidade?

Raymond Lopez

Quais são as artes que contribuem, de modo quase permanente, para fazer da cidade o que ela deve ser — o local de florescimento de uma micro-sociedade —

— por sua função real: abrigar as atividades humanas

— por sua função irreal: engendrar o sonho. O Urbanismo, a Arquitetura, a Escultura, a Pintura, a Música, com poder e permanência maior ou menor, estão estre estas.

O URBANISMO — Ciência que determina o valor dos espaços conquistados.

Arte de defender contra as forças adversas os espaços amados.

Arte de criar espaços felizes.

Mas Urbanismo não é Arquitetura.

A ARQUITETURA — Arte de aproveitar o espaço.

A cidade, aproveitamento particular de um espaço, é toda "Arquitetura".

— Arquitetura em movimento:

Multidões em marcha para os locais de trabalho, de residência, de cultura.

Massas estacionadas nos estádios, nas praças, nos teatros ao ar livre, nas praias, nos parques.

Veículos em circulação ou em pontos de estacionamento, ondas ou massas multicores, e a noite luminosa.

— Arquitetura construída:

Imóveis, monumentos, obras de arte: pontes, viadutos.

— Arquitetura plantada:

Parques, alamedas, caminhos de ver

Mas são todas arquiteturas de cheios, mas também:

— Arquitetura de vazios:

Praças, esplanadas, avenidas, cruzamentos, ruas, rios, riachos, canais, campos para jogos.

A ESCULTURA — Em momentos de função essencialmente simbólica: signo — gesto gratuito.

Em ornamento integrado na Arquitetura: Escultura.

Para animar locais com plantas — parques e jardins: escultura de cavalete: escultura imóvel ou móvel (do "mobile" à obra "espácio-dinâmica").

A PINTURA — Em policromias de edifícios. Em ornamento integrado à Arquitetura.

Em publicidade, luminosa ou não.

Em coloração de veículos.

Em espetáculo de sons e luzes ou de animação cambiante de volumes arquiteturais compostos para esse fim.

A MÚSICA — Nos barulhos da cidade.

Na música publicitária ou na música de fundo de estabelecimentos públicos.

Em associação com a espaço-dinâmica.

De tudo isto, a Arquitetura domina extraordinariamente: cidade, forma, concha de um aglomerado humano:

Arquitetura.

Cidade, composição complexa em que as coisas devem estar colocadas segundo uma hierarquia sutil e formal:

Arquitetura.

Cidade, composição equilibrada de espaços exteriores que dão aos homens o gozo do relativismo e da grandeza e de espaços interio-

res que lhe provêm a alegria da escala humana:

Arquitetura.

Cidade, dosagem sábia no jogo sutil e não equilibrado do exterior e da intimidade:

Arquitetura:

Cidade, espaços exteriores, espaços interiores, formas internas, formas externas, corretivos do aberto e do fechado:

Arquitetura.

Cidade, repositório do tempo que permite o conhecimento de si mesmo por meio da fixação ou melhor, da série de fixações de nosso eu, nesses espaços amados, detestados, hostis ou acolhedores:

Arquitetura.

Cidade fechada pela defesa; cidade aberta pela cultura; cidade linear ou pontilhada pela indústria, o comércio, as trocas.

Cidade quadrada da antiguidade; cidade circular da Idade Média; cidade amorfa de nossos dias; cidade biológica de amanhã.

Arquitetura.

Arquitetura, arte maior da cidade.

..... mas estas idéias são de um arquiteto e a discussão está aberta.

A Pintura e a Escultura no coletivo urbanístico e arquitetônico

Meyer Shapiro

Qual a razão da pintura e da escultura serem tão raras nos projetos dos arquitetos modernos? Será uma reação contra o monumental e o simbólico na arte do século dezenove? A arte oficial antiga impunha diretrizes e crenças das quais, os artistas modernos deviam libertar-se a fim de realizar novos ideais. Na nossa época, esta tradição do monumental foi restaurada pelos estados totalitários hostis à arte moderna. Mas por que não se apóia hoje com maior frequência nos países democráticos a pintura de vanguarda e a escultura, cujo conteúdo poderá satisfazer ao mesmo tempo aos arquitetos e aos seus patrocinadores? Será que sua ausência na maioria dos projetos é devida à estética da arquitetura moderna? Como à pintura e a escultura contemporâneas, ela tem por objetivo a autonomia do trabalho pelos próprios processos e elementos básicos, e luta para alcançar a concisão das formas estruturais — objetivos que podem ser alcançados pela individualidade concorrente da pintura e da escultura.

Qual a razão fundamental dos freqüentes reclamos pela melhor representação da pintura e da escultura no espaço público? Serão eles puramente artísticos? Profissionais? Ideológicos? Tais reclamos provêm em parte do descontentamento que inspira o estado da arte na nossa sociedade, a sua falta de raízes evidente e a sua existência marginal, não obstante as grandes realizações dos artistas modernos.

Mas, é possível, mediante uma nova união entre a arquitetura e a pintura, preencher a lacuna existente entre a cultura e o mundo dos negócios práticos?

Uma relação viva entre os ideais coletivos e a sensibilidade individual pode ser obtida na nossa sociedade?

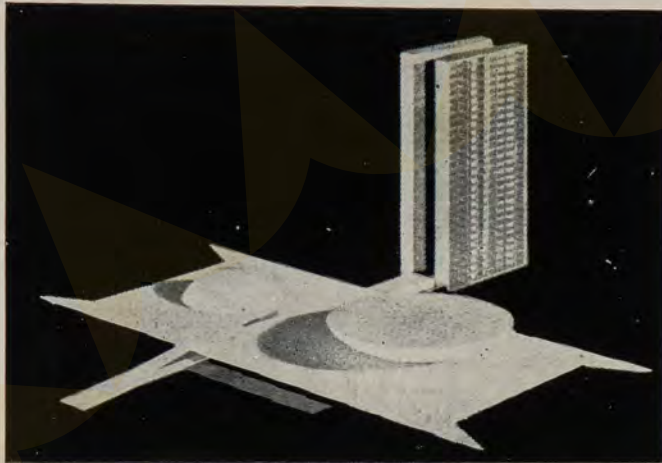
Será a colaboração organizada das artes um programa possível nas condições modernas? Ou será simplesmente uma possibilidade ocasional, oriunda de uma conjuntura excepcional de acontecimentos ou de política e de arte? Será uma tal integração necessária no desenvolvimento da arte, ou será esta colaboração um contexto artístico entre outros, todos dependendo de circunstâncias peculiares e nenhum mais útil que o outro para uma arte de alta qualidade?

Se a cooperação das artes é desejável, pode ela ser sustentada sem que a imaginação seja estimulada por um conjunto de crenças comuns e de valores compartilhados pelos artistas e

pelo público? Estará surgindo na nossa sociedade um ponto-de-vista unificado que possa fornecer a base de uma arte cívica integrada?

E, se não for assim, será a integração possível na estrutura cultural e social atual com as formas e os conteúdos das artes plásticas existentes?

A experiência da arte religiosa moderna justifica a confiança numa integração futura? Ou as pinturas murais da escola mexicana de tendências esquerdistas? Os vários edifícios decorados pelos pintores e escultores de renome são uma realização e uma promessa?



Pois que a cidade nova pode ser realizada hoje pelo Estado só, dependendo a integração das artes do desenvolvimento do bem-estar altamente organizado do Estado? Pode este último resistir à tendência dos Estados totalitários a controlar à arte e usá-la como instrumento de propaganda? A integração sob os auspícios oficiais modernos é compatível com a integridade da arte e com a necessidade de uma plena liberdade de expressão? Eis aqui perguntas que se levantam quando consideramos o lugar das artes plásticas numa cidade nova como uma síntese das artes.

As Artes Industriais na Cidade Nova

Gillo Dorfles

O campo da estética industrial cobre setores cada vez mais extensos, desde os que outrora constituíam o domínio do artesanato ao dos "gadgets" domésticos, até as grandes estruturas técnicas, inclusive os elementos arquitetônicos pré-fabricados (paredes móveis, etc.) e, em um futuro próximo, talvez as próprias habitações. Grande parte do que constitui a Cidade Nova pertence pois doravante ao setor da produção industrial. Mas que parte desta produção deve ser considerada também como "arte"? É esta a questão que se põe: que quociente artístico deve-se reconhecer a múltiplas estruturas produzidas pela indústria? Sou de opinião — e muitas vezes o afirmo — que a estética industrial tem hoje papel de primeiro plano na formação do *gosto* de um povo. É preciso ir mais além: os objetos industriais são quase os únicos que estejam ao alcance das camadas mais vastas da população. É por isso que cabe a estes últimos, mais do que aos quadros e às estátuas, a tarefa de influenciar o *gosto* do cidadão e de formar um "estilo" novo. E eis porque, nos nossos dias, a obra de arte "em série" se impõe ao lado da obra de arte "única". Podemos mesmo deduzir daí que se uma nova civilização "visual" está nascendo, será em função dos elementos gráficos e plásticos produzidos por meio da indústria. O que indica a importância que terá uma planificação (que não seja uma padronização!) da sinalética urbana, do "lettering", de tudo que se pode definir como "decoração urbana".

No que concerne as artes industriais eu me limitarei aqui a indicar:

- 1.º) A importância da relação entre objeto de arte (pura) e objeto industrial, que sempre exerceram incontestavelmente influência recíproca: muitas vezes se encontra a mesma "vis formativa" como base das obras de arte "pura" e da arte "funcional" de uma época.
- 2.º) A relação entre a forma e a função de um objeto é hoje apenas parcial. Há, nos nossos dias, liberdade formal suficiente para permitir ao desenhista criar uma obra não só técnica mas artística.

3.º) Deve-se considerar como positiva certa rapidez de envelhecimento (*obsolescence*) da forma do objeto, porque esta rapidez ocasiona a invenção de formas novas.

4.º) Deve-se sempre ter em conta o *elemento simbólico-informativo* do objeto industrial: há em cada objeto um quociente simbólico que está em relação com sua eficácia publicitária (ou melhor: autopublicitária) e que é favorável à criação de formas novas. Por outro lado, se analisarmos esse mesmo fenômeno segundo os dados da "teoria da informação", poderemos igualmente afirmar que a renovação formal do objeto pode ser considerada como devida à necessidade de ativar incessantemente seu *poder de informação* (pois que seu envelhecimento é provocado pelo grau de expectativa (de probabilidade) que diminui por parte do consumidor e que é inversamente proporcional à ausência de informação fornecida pelo próprio objeto).

5.º) Segue-se daí que a Cidade Nova deve ser projetada e planejada em função da *mutabilidade formal* dos elementos industrialmente produzidos (o projeto de Brasília me parece um esplêndido exemplo de uma tal "maleabilidade urbanística" em contraste com a rigidez das cidades do passado — desde as cidades ipodâmicas até as norte-americanas — com exceção, talvez, das cidades barrôcas).

6.º) Finalmente, considero fundamental a mais estreita colaboração entre a arquitetura e as artes industriais, pôsto que o aspecto das cidades futuras será determinado mais por uma síntese das artes decorrente da integração do elemento criador-artístico com o elemento técnico-industrial do que por uma "síntese das artes maiores", (fórmula já anacrônica).

A cidade nova e seu grafado de sinalização.

Otl Aicher

Ao abolir o sistema feudal, a revolução burguesa também aboliu a linguagem simbólica da heráldica, que representava de uma maneira fácil e simples a estrutura da sociedade, e podia até mesmo mostrar, visualmente, a profissão e a classe social dos indivíduos. O neo-humanismo, com sua cultura filoló-

gica e verbal, foi incapaz de criar novas linguagens visuais. Poder-se-ia mesmo chamá-lo, até certo ponto, de antivisual.

Presenciamos, agora, a evolução de novas linguagens visuais, especialmente nos terrenos do tráfego a iniciativa comercial. Nomes e explicações verbais do comportamento tomam forma de letreiros. Em publicidade, a importância dos símbolos visuais é, também, óbvia.

A cidade é onde este desenvolvimento ocorre. A cidade não é um sistema social completo e restrito como, por exemplo, uma fábrica onde o comportamento de cada um é fixado de antemão. O traço básico de uma cidade é a variedade de suprimento — a oportunidade de escolha. As diversas unidades que a compõem têm, entre si, apenas ligeiros contatos; daí a necessidade de um esforço especial no sentido da comunicação.

Os primeiros jornais apareceram nas cidades. A maioria dos sinais de tráfego se referem ao trânsito nas cidades. Nelas se desenvolveram o cartaz, a vitrina, os anúncios a gás-neon. Até agora os artistas apenas se ocuparam de alguns aspectos dessa nova linguagem visual, especialmente, no campo da publicidade. Não a consideraram como um todo. É verdade que apenas recentemente os elementos dessa linguagem foram estudados, isto é: a pesquisa para formulação da teoria dos signos e a psicologia social e sociológica. Apenas agora estão a ciência e a tecnologia interessadas nos problemas da informação e da comunicação. Graças a estes novos meios será possível fazer um estudo sistemático das novas linguagens visuais, especialmente nas cidades. Em terrenos tais como o tráfego, esses estudos tornam-se urgentes.

O estado atual dos sinais de tráfego não pode ser considerado como definitivo. Estamos numa fase de transição. Além da necessidade de nova sinalização, é indispensável submeter-se a que está em uso a uma revisão sistematizada. A tarefa básica é tornar os sinais do tráfego de tal maneira característicos que não corram o risco de ser ofuscados pelo anúncios comerciais. O desenvolvimento de uma "gramática" de sinalização de estradas deve visar à redução, tanto quanto possível, do número de regras e de restrições do trânsito, que acabam por ser ignoradas, e, ainda, ao emprego de um comentário visual permanente, o que já está sendo feito, parcialmente, nas estradas de rodagem. Não é de se esperar que um aperfeiçoamento na construção das ruas e das estradas, possa, um dia, tornar a sinalização supérflua. Ademais, o enorme desenvolvimento do tráfego já nos mostra a necessidade de destacar mais visivelmente aqueles que gozam de privilégios no tráfego — serviços públicos, etc.. Devemos também considerar o crescente perigo de acidentes.

Os símbolos visuais não têm apenas a vantagem de serem entendidos de um golpe: — são, igualmente, úteis, porque traduzem em termos visuais a multiplicidade de instituições de uma cidade. Todos esses serviços — repartições federais e municipais, instituições privadas ou semiprivadas, etc., levam naturalmente à confusão, que poderia ser evitada ou atenuada por meio de um sistema de cores e sinais. Palavras mais curtas ou palavras novas poderiam, também, substituir nomes, etc. Em todos os casos a linguagem visual é melhor e mais rapidamente compreendida.

É mais difícil a interferência na economia privada e em seus anúncios externos. Mas, em várias cidades, o uso do anúncio já está regulamentado em lei, com o objetivo de suprimir o caos, sem privar as cidades modernas de seus já indispensáveis sinais luminosos, cartazes, etc. A finalidade da regulamentação não é coibir, mas orientar de modo construtivo.

O aspecto atual das cidades é largamente determinado pelos seus anúncios. Daí necessitam as empresas publicitárias de diretrizes sistemáticas em seu trabalho.

A fase em que se encontra o desenvolvimento das linguagens visuais nas cidades ainda permite a elaboração de padrões fixos e invariáveis.

Alguns desses campos estão apenas começando a ser abertos agora. Em outros, poder-se-ia criar uma gramática melhor e mais rica. Este é o único meio de se organizar e simplificar a presente massa asfíxiante de informação e, assim, reduzir o desperdício de que padece a comunicação.

A educação artística e as novas perspectivas Científicas e Pedagógicas

Tomás Maldonado

Por educação artística se tem entendido — senão sempre, pelo menos desde o século dezoito — principalmente três coisas: 1) a formação do artista, isto é, de pessoas capazes de criar e executar obras de arte; 2) a formação de artesãos, com aptidões artísticas, ou seja, de pessoas capazes de criar e executar artisticamente objetos geralmente destinados ao uso; 3) a elevação do gosto artístico popular, isto é, cultivar nas classes mais numerosas e menos cultas o interesse pelas obras de arte do passado e do presente, bem como a possibilidade de apreciá-las e julgá-las acertadamente e de distinguir as que possuem e as que carecem qualidade.

Para alcançar estes três objetivos, nossa cultura criou certas instituições: Academia de Belas-Artes, Escolas de Artes Aplicadas e Museus de Arte. A atividade dessas instituições, após um período de relativa eficiência, ou, pelo menos, de relativa coerência no que diz respeito a seus próprios objetivos, entrou numa fase de crise profunda em que nem a eficiência, nem a coerência, são verificadas. Para esta crise parecem haver contribuído os seguintes fatores: a influência dos movimentos artísticos modernos, cuja veemente ação depuradora logrou em curto espaço de tempo, apenas no transcurso de meio século, a queda de todos os tabus, ritos e cânones estéticos estereotipados, que a nossa cultura havia construído laboriosamente a partir do "Quatrocento"; o declínio do artesanato como consequência do pujante desenvolvimento da produção industrial; a separação cada dia mais profunda entre a arte dos museus e a "arte" do homem do povo, entre o gosto para um grupo reduzido e o gosto para muitos; e, por último, a incapacidade da estética e da crítica de arte — pelo menos até hoje — de se valerem de métodos científicos para o esclarecimento dos fenômenos que estudam, descrevem ou criticam, e isto apesar das contribuições valiosas da semiótica e das tentativas recentes, não menos valiosas, de aplicar a teoria da informação ao exame das obras de arte.

Quais os possíveis caminhos para superar esta crise? A crise da educação artística não poderá ser resolvida — como acreditavam, com ingenuidade comovedora, os primeiros futuristas e dadaístas — com radicalismo, nem com o reformismo oportunista, como acreditam, agora, absolutamente sem ingenuidade, os expressionistas outonais dos nossos dias. A solução não pode consistir em suprimir instituições, nem apenas em "modernizar" as suas fachadas. Não é bastante abrir as portas ao abstracionismo e ao informalismo para a educação artística conseguir sanar suas dificuldades atuais. A crise é de estrutura e não somente de orientação. Quem tiver opinião contrária que investigue, com o auxílio das filosofias da arte e da educação, se estas reformas estão, sendo realizadas. Perceberá, então, que, realmente, a crise não foi supe-

rada, mas apenas sublimada. Dissolvida, mas não resolvida. Os argumentos de que se valem para justificar as novas tentativas são, de modo geral, exemplos do mais grosseiro idealismo e misticismo. De fato, a educação artística tende hoje a converter-se no último reduto do pensamento pré-científico, terra de ninguém, onde tudo é permitido, menos a formulação de enunciados lógicos e empiricamente demonstráveis. Na maioria das escolas "modernizadas" glorifica-se a "expressão, em estado de pureza" e se destacam os poderes "mediúnicos" do artista "de captar as essências e de dar nova vida ao signo". Do academismo da "beleza" para o qual a arte devia ser somente o testemunho da harmonia, do gosto e do refinamento, se está passando para o academismo "irracional" para o qual a arte deve ser apenas o testemunho de uma suposta decadência e capitulação do espírito humano.

Não obstante, esta transformação, esta mudança de frente no terreno da educação artística, não deve ser dramatizada em demasia. Em última análise, interessa a muito poucos. E aqui reside o que de farsa tem este drama. A verdade é que "o homem do povo" se ocupa de outras coisas. Suas necessidades estéticas, emocionais e reflexas, encontram satisfação — real ou fictícia — nas infinitas variantes e modalidades de comunicação das massas: nos jornais e revistas ilustrados, nas histórias em quadrinhos, nas novelas (policiais, sentimentais e de ficção científica), nas biografias romaneadas de princesas infelizes e de políticos afortunados, de espíões imprudentes e de cortesãs prudentes, nos programas de rádio e de televisão, no cinema — sobretudo no cinema (com seu inesgotável repertório de heróis e heroínas do sexo, do poder e do sadismo), nos cartazes, nos anúncios luminosos, nas linhas estilizadas dos automóveis e "nas cozinhas de sonho". Este mundo, sem dúvida, tem aspectos miseráveis, mas não tem apenas aspectos miseráveis. Há, também, na comunicação das massas aspectos de uma vitalidade que o apologistas das "belas artes" normal-

o de distribuir prestígio e legitimar o "status" social de pessoas e grupos. Tudo isso é verdade, e muito mais. Mas, verificações desta natureza não devem impedir que o problema da comunicação das massas seja examinado. À luz, não digo, de um otimismo, mas, pelo menos de um pessimismo construtivo, como gostava de dizer o grande matemático von Neumann.

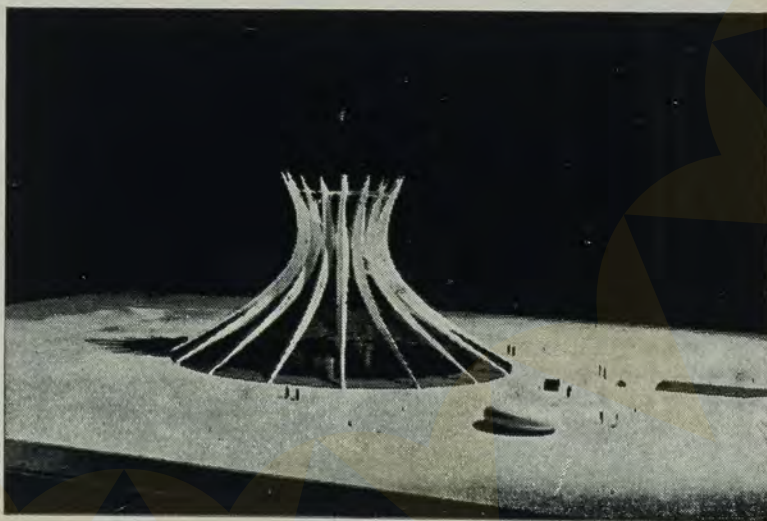
O importante no futuro será saber em que medida a vitalidade da comunicação das massas poderá ser aproveitada em benefício de uma cultura social nova, ou seja, em benefício de uma cultura humana e científica. Dar a esta pergunta uma resposta certa e realista será a tarefa fundamental da chamada "educação artística". Para se obter êxito nesta empresa ter-se-á que pôr de lado muitos preconceitos: especialmente o preconceito "belas artes" no exame dos fenômenos da comunicação das massas. A educação artística terá que utilizar todos os recursos científicos e tecnológicos da nossa civilização, sem ajuda do que, nenhuma solução será possível. No terreno pedagógico, as escolas de "design" (com os seus setores: Comunicação e Produto) são, por enquanto, as únicas aptas a enfrentar a nova tarefa. Nelas devemos depositar tôdas as nossas esperanças.

A colocação dos movimentos na distribuição da cidade

A. Sartoris

Hoje, as leis e os direitos do urbanismo, da arquitetura, da estética e das artes não correspondem forçosamente às regras e às operações das finanças. Na cidade nova, é indispensável que esses fatores imperativos e diferenciados — que constituem os elementos primordiais de sua realização — encontrem um terreno comum.

Quem aceita o espetáculo deprimente que a maioria dos grandes centros urbanos apresenta, deveria abster-se de emitir opiniões e não tentar impedir que sejam reformados, sob o falso pretexto da tradição e do res-



mente não percebe. Eles existem, contudo. Sobre os seus aspectos negativos já se tem investigado bastante: psicólogos sociais como P.F. Lazarsfeld e críticos com a cultura de T. W. Adorno os analisaram de maneira profunda e minuciosa. Estes autores puseram em evidência: que a comunicação das massas é sempre um "mecanismo de controle social", que ela se vale de arquétipos e de emblemas pseudo-comunicativos, que ela está impregnada de animismo e fetichismo, que ela serve muito freqüentemente a propósitos alheios à comunicação. Como por exemplo,

peito à atmosfera local. Sem dúvida, há muitas marteladas de demolidores que se perdem!

O urbanismo está tão ligado às artes e à arquitetura, quanto à técnica, à economia e à sociologia, e por conseguinte é preciso, para permitir a coexistência normal destas, encará-lo em todos esses planos. Devemos, pois, temer os urbanistas que não são arquitetos e os arquitetos que não são urbanistas. Não se pode mais colocar racionalmente os problemas do urbanismo sem examinar antes os do aproveitamento do terreno. Daí a ne-

cessidade de se estabelecer rapidamente as bases fundamentais e os elementos principais de um plano regulador territorial, nacional, regional e comunal que favoreça a criação, a repartição e a exploração dos espaços.

Como já dissemos em 1935, para promover a eclosão e o desenvolvimento de um urba-



"Os guerreiros", grupo escultórico, de Bruno Giorgi, que acaba de ser fundido em bronze, (janeiro de 1960), na altura de sete metros, para ser colocado em Brasília. Esta é a grande contribuição do notável escultor paulista à reunião das artes plásticas que em Brasília cria um ambiente assinalando o estado atual da produção artística brasileira, no ano de sua inauguração.

nismo funcional deve-se antes de tudo lutar contra a inconseqüência das aglomerações desmedidas e a proliferação das cidades desordenadas e tentaculares e erigir cidades novas em que o urbanismo e a arquitetura personifiquem a integração e a síntese das artes.

O centro cívico é o emblema e o núcleo vital da cidade nova. A aplicação verdadeira e efetiva desse sistema pressupõe e predetermina a procura da colocação dos monumentos e dos edifícios públicos na distribuição dos espaços, para determinar a sua teoria exata.

Na cidade nova, os monumentos e os edifícios públicos não têm finalidade decorativa. Nasceram de necessidades precisas, provêm de uma ética construtiva, representam idéias, dão caráter a um ambiente. Sua colocação deve corresponder à estrutura física e geográfica da cidade, à sua anatomia urbana, ao seu sentido espacial, orgânico e social.

Em uma cidade que se desenvolva em torno de centros comunais (pequenos, médios ou grandes pivôs autônomos que irradiam uma

organização concêntrica), a repartição dos espaços internos e externos, dos pátios coletivos, das praças, dos espaços abertos e das faixas verdes, regula modularmente e em conformidade com um ritmo natural a colocação dos edifícios públicos.

Numa cidade em que se tenha levado em conta a configuração regional, em que o tráfego tenha sido estabelecido de acordo com itinerários pré-estabelecidos e seguido uma ordem hierárquica, em que as vias de comunicação tenham sido traçadas, tendo em vista os eixos comerciais e as variadas necessidades da circulação, e para servir às unidades vizinhas implantadas em conformidade com as articulações da cidade e os espaços vicinais, a colocação lógica dos monumentos e

dos edifícios públicos decorrente de semelhante plano, exprime, em cada bairro e em cada espaço perspectivo, a visão plástica da cidade harmoniosa.

Possuindo as forças dinâmicas e as bases técnicas indispensáveis, as artes devem ser postas sem condições de poder ser totalmente inseridas na arquitetura, totalmente inscritas no urbanismo.

No mundo atual, muitas vezes há conflito entre a beleza de um raciocínio e a beleza pura e simples, a beleza que deve ser um estado de graça. Cabe, pois, admitir o princípio de que a beleza deve ser matemática e funcional, mas que o que é belo é mais difícil de perceber, porque a fealdade é mais gritante.

Opiniões sobre Brasília

por membros da Associação de Críticos de Arte, no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte

"Sou Brasília, sem restrições. — Charlotte Perriand — Arquiteta — França.

"Brasília, novamente visitada depois de um curto período de nove meses, é um milagre de progresso construtivo, um ponto culminante de maravilhosa iniciativa, tão raros num mundo de acasos desordenados. Ela se molda sob nossos olhos — e o mundo inteiro observa esses modeladores" — Richard Neutra — Arquiteto — EUA.

"A construção de Brasília é um ato que afetará o resto do mundo: a arte de construir cidades não está perdida" — Stamo Papadak — Arquiteto — EUA.

"Entusiasticamente por Brasília. Um viva para Niemeyer e Costa". — Eero Saarinen — Arquiteto — E.U.A.

"Brasília é de vulto, nível e ideal tais, que desbrava em nosso tempo de um modo que os antigos bandeirantes, infelizmente, esqueceram. Tudo por ela" — Douglas Haskell — Crítico de arte — E.U.A.

"Brasília é o mais corajoso ato do planejamento de cidade a ser posto em execução, neste século". — Peter Bellew — Crítico de arte — Austrália.

"Essa apreciada, enorme e interessante cidade é rica sob os aspectos nacional e internacional. Muito cedo para julgamento final, ela define e espelha o futuro de um povo maravilhoso e enérgico". — John Entenza — Crítico de Arte — E.U.A.

"Embora parecendo um projeto utópico, o que foi feito até agora mostra, não somente sua possibilidade, mas também sua praticabilidade. Sou muito otimista quanto ao sucesso da construção de Brasília. Devo acrescentar que temo que a pressão e a falta de contínua supervisão (principalmente do material de construção) possam prejudicar planos bem pensados. Contudo, estou certo de que Brasília constituirá um exemplo único para as futuras cidades no mundo". — Horácio Sanchez Flores — Crítico de Arte — México.

"O que representa Brasília no ponto de vista político, econômico, social e artístico convide os críticos de arte a terem consciência dos seus limites e das suas responsabilidades".

— Jean Leymarie — Crítico de Arte — França.

"Foi uma experiência maravilhosa e a prova mais concreta da possibilidade de poesia surgindo da planificação e da construção urbanística. Foi também uma oportunidade excepcional para refletir sobre todos os problemas que se tornaram aqui evidentes, (se não resolvidos) que surgem no mundo atual, quando em todo lugar, e de maneira menos notável, e na sombra das cidades antigas, cidades novas estão sendo criadas. Assim, Brasília interessa a cada um de nós" — François Choay — Críticos de Arte — França.

"O que mais me impressionou em Brasília é a maneira pela qual tanta gente — Costa, Niemeyer, os engenheiros e muitos outros — conseguem trabalhar num só espírito" — Ranjit Fernando — Crítico de Arte — Ceilão.

"A leveza (souplesse) da planificação urbanística de Lúcio Costa torna possível — ao meu ver — a aparência de uma verdadeira cidade do futuro" — Gilo Dorfles — Crítico de Arte — Itália.

"A maior realização e a maior experiência feitas pelo homem para garantir ao cidadão uma vida melhor na cidade, tal realização concebida no pleno espírito do século vinte, merecendo a nossa inteira aprovação". — Amancio Williams — Arquiteto — Argentina.

"Quanto ao plano-piloto de Brasília é ele aberto ou fechado? Ou terá ele as inconveniências de ambos os métodos? Não podemos pré-fabricar uma cidade e depois adaptar o povo a ela. O plano-piloto deve orientar e liderar o desenvolvimento de uma cidade, enquanto o centro "monumental" de Brasília sufoca a vitalidade da cidade. É uma cidade de Kafka.

Quanto à arquitetura, é monumental em um sentido negativo, porquanto, na sua maioria, foi concebida nos moldes da perspectiva da Renascença, contrária a concepção de tempo e de espaço. Fachadas com estruturas que parecem formas livres e vice-versa". — Bruno Zevi — Crítico de Arte — Itália.

"Fiquei muito impressionado de ver a construção surgindo do meio de um deserto. Meu sentimento é um misto de grandiosa admiração e de temor". — Alexis Celebonovic — Crítico de Arte — Iugoslávia.

"Há, naturalmente, muitos problemas concernentes ao projeto de Brasília e à sua realização, problemas que são o principal assunto deste Congresso, mas, não há problemas nem dificuldades que se equiparem à importância e à grandiosidade deste gigantesco projeto. A impressão da cidade de Brasília no seu atual estado é realmente extraordinária". — Fritz Novotny — Crítico de Arte — Áustria.

"Um julgamento sobre Brasília ainda não é possível. A nova Capital está em sua fase inicial: a da experiência. Neste sentido, a nova Capital é apenas uma realização a meio caminho, mas positiva, cheia de coragem, realmente à altura de uma grande e moderna Nação. Não é o julgamento do trabalho de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer que pode confirmar a grandeza do projeto, o qual interessa ao Brasil e ao seu desenvolvimento. As formas atuais podem ser um fato transitório: a realidade é Brasília, como uma unidade espiritual, física e humana. O futuro do Brasil é Brasília: uma realidade que mostra a grande força do povo do Brasil". — Ricardo Avenirini — Crítico de Arte — Itália.

"Brasília não é apenas o maior empreendimento levado a efeito em nosso mundo, mas uma louvável tentativa para encontrar o caminho da liberdade internacional da humanidade". — José Gudiol — Crítico de Arte — Espanha.

"Particularmente para nós, os latino-americanos, o empreendimento de Brasília significa o início de uma transformação real, não somente na maneira latino-americana de viver, mas também nos aspectos sociais de nosso futuro comum". — Enrique Bello — Crítico de Arte — Chile.

"Como expressão da extraordinária vitalidade do Brasil, Brasília já é um completo e articulado sucesso. Algumas das construções individuais são de marcante beleza, mas como uma solução ao problema de criar uma nova cidade nos arredores — deixando de lado a amizade — parece demasiado cedo para julgar". — Anthony Bower — Crítico de Arte — E.U.A.

"A criação de uma região metropolitana tendo Brasília como sua cidade é uma positiva afirmação de fé. De certo modo, ajudará a contrabalançar o aspecto destruidor e negativo inoculado em nós pela bomba H. O crescimento da população e a decadência da vida de cidade em toda parte. Pessoalmente subscrevo prazeroso e completamente este ato de fé. Mas o que é mais importante é que o sucesso ou o fracasso desta grande experiência é de enorme interesse para o resto do mundo. A função propriamente dita ainda não começou, mas o Brasil já armou a cena magnificamente. — Sir William Holford — Urbanista — Inglaterra.

"Brasília é sem dúvida alguma um admirável — pelo menos para alguns de nós — uma experiência talvez terrificante. Admirável por seu audacioso arranjo, por sua disposição geral, por praticamente tudo o que já se pôde ver ou imaginar. Assustadora pela finalidade da necessária visão criadora e do esforço de algum modo inumano ou desumano necessário para a sua realização. Mas, se a nova capital foi concebida por uns poucos homens, a totalidade do jovem e empreendedor povo do Brasil a tornará realidade não somente em seu próprio benefício, mas também como um tremendo exemplo para todos nós das possibilidades do homem". — Ernest Goldschmidt — Crítico de Arte — Bélgica.

"Brasília não é uma aventura: é a resposta a uma necessidade brasileira. A aventura é decidir fazê-la contra todas as dificuldades que

uma Democracia tem para produzir uma realidade, uma idéia como esta. Nestes dois lados da questão estão os bons e os más aspectos da realização". — F. García Steban — Crítico de Arte — Uruguai.

"Aí estão Chandigarh e agora Brasília. Creio bem que isto é tudo o que existe no mundo. Então, bravo para Brasília, para seu planejamento, por sua arquitetura — sem reservas". — Jean Prouvé — Engenheiro — França.

"Brasília", é, sem dúvida, algo como um sonho. É porém mais do que isso: porque em Brasília uma fabulosa realidade concretizou-se: a materialização de um sonho. Isto equivale a dizer que aquilo que era imaterial transformou-se em algo de concreto. Para dar peso e gravidade àquilo que fora sonhado". — Antônio Romera — Crítico de Arte — Chile.

"Tive uma profunda impressão em Brasília. É necessário não somente o ideal e a sabedoria do povo, mas também muito dinheiro e muito trabalho para realizar uma tal cidade. Se os Estados Unidos da América experimentassem construir uma cidade assim, não seria tão difícil. Se a Rússia soviética realizasse um tal plano, poderia não ser tão difícil. O Brasil não tem tanto dinheiro quanto os Estados Unidos e não poderia dispor de tanta mão-de-obra. O Brasil não dispõe de suficientes elementos como estes, mas está tentando fazê-lo agora. Verdaderamente respeito a luta pela construção de Brasília". — A. Imaizumi — Crítico de Arte — Japão.

"Vejo em Brasília o ponto de encontro que convida para o mundo civilizado grandes regiões agora abandonadas. O coração de um país está agora pronto para palpar. Esta nova e grande cidade é um símbolo de confiança no qual todos nós precisamos acreditar". — Michelangelo Murano — Crítico de Arte — Veneza, Itália.

"Tivemos a grande oportunidade não de criticar Brasília, mas de viver a experiência de Brasília. Não somente para ver novos planos e formas surgirem, mas sentir o espírito do povo que a construiu. Tornou-se um símbolo da coragem e da criatividade do homem". — Carola Gideon-Welker — Crítico de Arte — Suíça.

"Para ver esta cidade crescer com velocidade quase incrível, ver alguma coisa que nasceu de uma necessidade política tornar-se uma obra de arte no mundo inteiro, ver que o esforço unificado de toda uma nação ampliando o seu símbolo, valeu bem a pena vir a Brasília. Uma vez terminada esta nova capital, realizada, vivendo nela — dificilmente será possível continuar com qualquer espécie de pessimismo cultural ou humanístico. — Gert Schiff — Crítico de Arte — Alemanha.

"Penso que a principal significação de Brasília é a humana. Embora seu planejamento e sua arquitetura possam ser criticados e ela possa ter graves repercussões na economia do Brasil, Brasília é uma das maiores provas da vitalidade da raça humana, uma razão para fé e esperança". — Giulio Pizzetti — Crítico de Arte — Itália.

"Admiro grandemente a coragem daqueles que conceberam a idéia de Brasília. Espero, do fundo d'alma, que eles consigam superar suas grandes dificuldades. Não há dúvida de que, se eles continuarem com a mesma energia que mostram até agora, vencerão". — Roland Penrose — Crítico de Arte — Inglaterra.

"Um maravilhoso e interessante empreendimento, sob os pontos de vista social e político. A solução urbanística é excelente. A posição da "piazzza" não pode ser melhor. A única crítica se basearia em questões formais

e isto não é muito importante. Mais importante seria a crítica dos edifícios de apartamentos e a disposição dos próprios apartamentos. Impressionante e excelente o "módulo" de todo o terreno. Em resumo: uma das mais importantes experiências no moderno planejamento de cidades". — Werner Haftmann — Crítico de Arte — Alemanha.

"Impressão geral: emocionante: é de admirar a coragem dos líderes que a empreenderam. Faz-nos sentir uma grande confiança neste país. Bem planejada, espero que as proporções não tenham sido subestimadas. Parece-me que grandes espaços são mais apreciáveis nos setores residenciais do que nos administrativos da cidade. Espero que possam fazer crescer a vegetação. Também espero que as técnicas de construção possam ser melhoradas, mesmo que isso importe na redução do ritmo de construção da cidade". — Paul F. Damaz — Arquiteto — E.U.A.

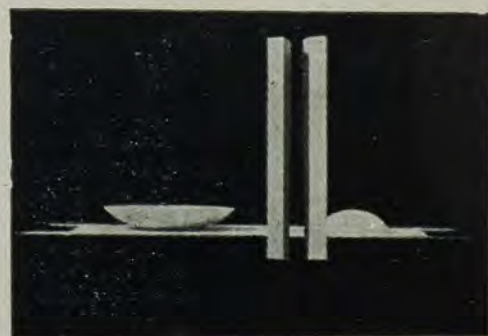
"A criação de Brasília, nova capital de um grande país e exemplo único no mundo, parece-me um gesto exemplar de parte do governo. Os planejadores da cidade e arquitetos que têm a responsabilidade da grande tarefa, são personalidades que provaram sua capacidade. O começo é encorajador. Espero, de todo o coração, que essa experiência seja um sucesso e um convite à criação de outras cidades modernas em muitos países". — André Bloc — Crítico de Arte — França.

"O Brasil atingiu um momento excepcional em sua arquitetura. O Estado decidiu tornar realidade a antiga lei de mudança da capital para o centro do país e escolheu seus melhores arquitetos para fazê-lo. Isto é um formidável acontecimento para o Brasil — a história — a boa história — das relações entre o Estado e os artistas". — José Pedro Argul — Crítico de Arte — Uruguai.

"Para fazer a arquitetura e planejamento de cidades, não é bastante fazer apenas algo de belo. É também necessário agir sobre o homem, sobre a sociedade, sobre um país. O planejamento de cidades e a arquitetura são um conjunto de forças sociológicas, e Brasília é o melhor exemplo disto que eu conheço. Estou persuadido que as repercussões serão profundas e alcançarão muito além das fronteiras do Brasil. Aprovo inteiramente Brasília. Ela é uma afirmação de vida". — André Wogenscky — Arquiteto — França.

"Não me impressiono com o que o futuro encerra — social e arquiteturalmente — para o povo brasileiro: isto cabe a ele. Mas sou pelo impulso vital em qualquer lugar, na montanha, no deserto — como expresso em Brasília". — Frederick Kiesler — Arquiteto — E.U.A.

"Dois tópicos: 1) "Merecendo sempre meu respeito". Conrad: The Shadow Line: 2) O empreendimento de Brasília deve ser compreendido entre a imagem do passado do Brasil e seu futuro. É o fim da evolução do planejamento de cidades no Brasil e a conclusão de suas engenhosas caóticas, experiências. É também a projeção no futuro de uma "utopia", social, monumental, etc., necessária à civilização brasileira". — André Chastel — Crítico de Arte — França.

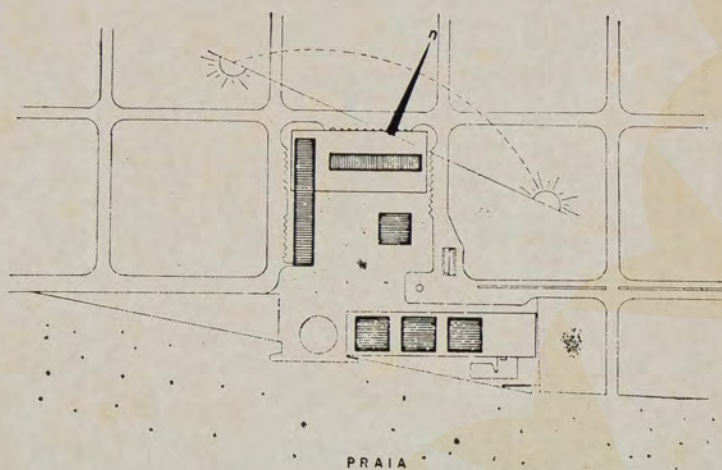




Balneário do Guarujá, maior conjunto urbanístico-arquitetônico

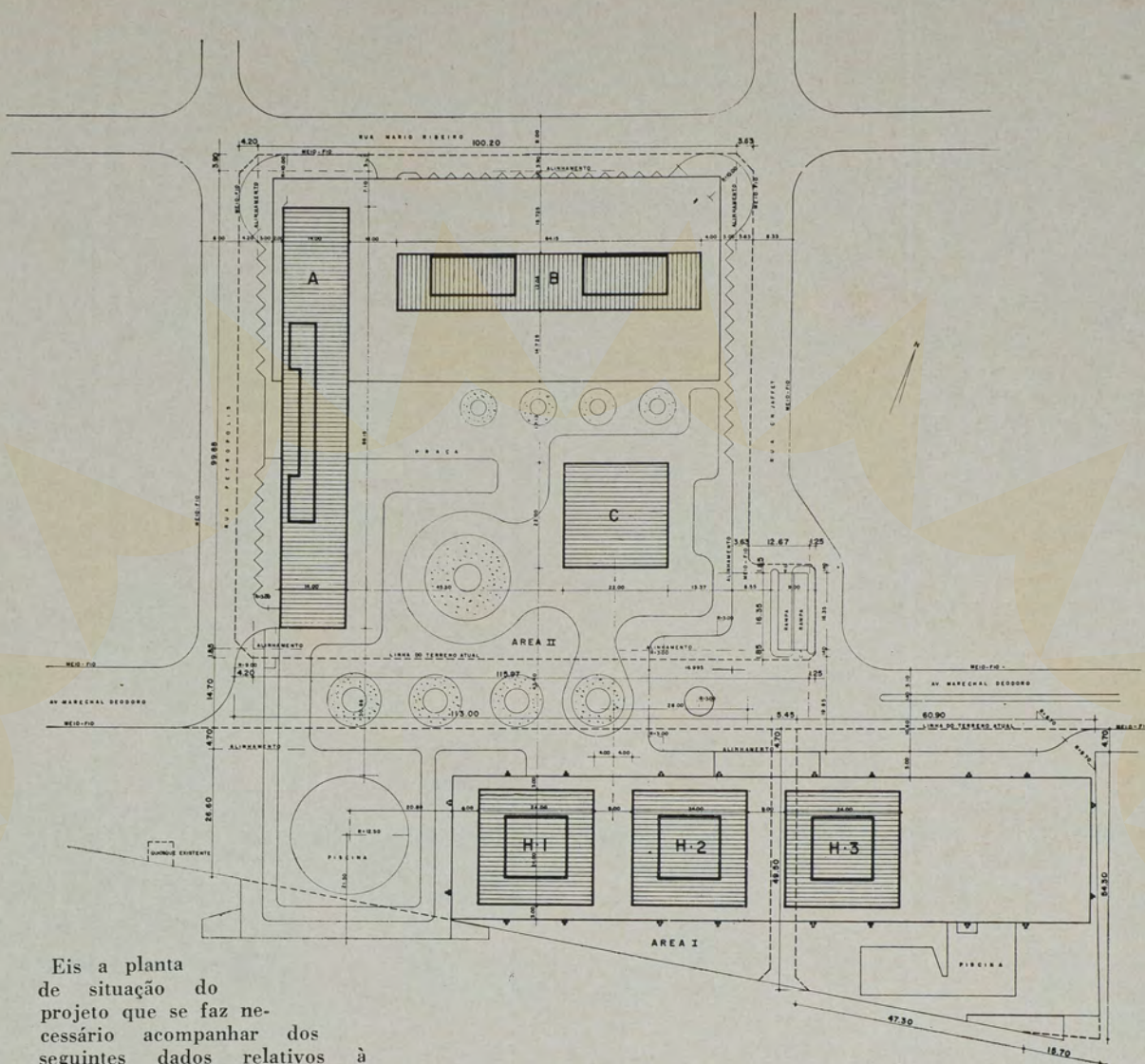
Arqs.: Marcelo Roberto, Hélio Uchôa,
Sérgio Bernardes, Maurício Roberto

A planta acima mostra-nos o que é Guarujá e onde se situa o projeto nesse quadriculado, contínuo e compacto, até agora desenvolvido, unicamente, no sentido da praia. Faltava à cidade uma praça, um espaço cívico, um centro, um "core", onde a população, fora das horas de banho de mar, pudesse vir a se encontrar, comprar, recriar-se. No quadro atual de suas precaríssimas, porque antiquadas instalações, o hotel, o cassino, e a piscina, vinham servindo de ponto de congregação de seus habitantes, mas Guarujá se expandia e se expandirá mais, e exige a construção de um verdadeiro "core". Essa a situação encontrada e descrita e a que procurou dar uma solução, a equipe de arquitetos. Situada quase no centro geográfico e de dimensões substanciais, nenhuma outra área existe, em toda a cidade, melhor do que a que ficou sendo tradicional, para a ereção, em nova escala e em conceito moderno, do "core" do Guarujá. Já o Plano Diretor previa o desvio do tráfego para a avenida interna que se ligará às praias vizinhas, pelos cortes projetados. Assim, a interrupção do tráfego intenso pela Litorânea, permitirá a criação de grandes conjuntos, livres da



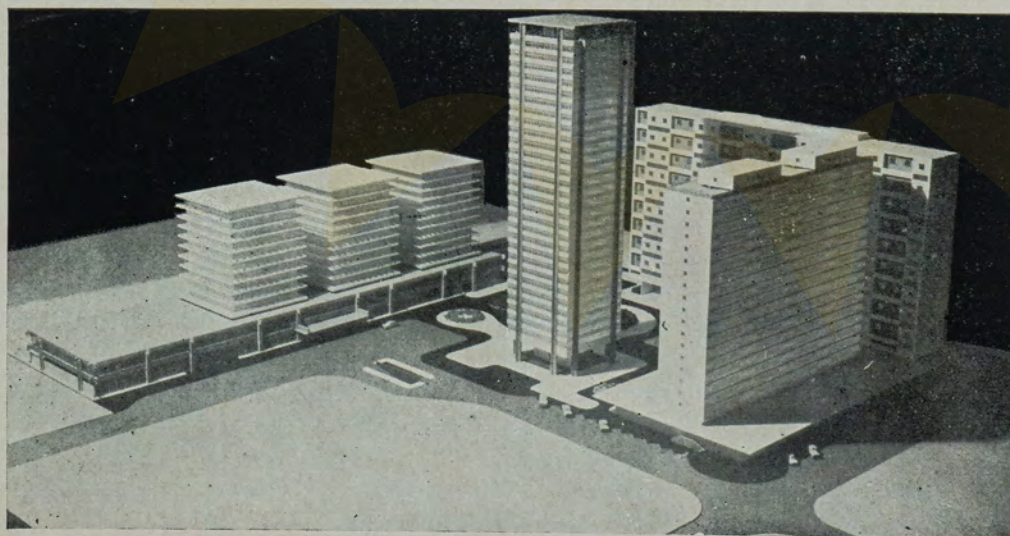
circulação de veículos e ligados, diretamente, à praia, que é a principal atração local. Inegavelmente, o projeto corresponde a um impulso cujas repercussões não podemos avaliar quais sejam, pois coloca o Guarujá à frente de todas as estâncias praieiras paulistas, e mesmo brasileiras. A oposição que se esboça em torno desse projeto é compreensível, pois não se fez a propaganda necessária de suas grandes consequências, não se criou a mentalidade para a aceitação de uma etapa de progresso, ou da "queima de várias etapas", que a tanto

equivale o projeto que ilustramos, modestamente, nestas páginas. Quanto à responsabilidade dos arquitetos que assinam o projeto, coloca acima de qualquer discussão as soluções estabelecidas. Talvez ainda seja cedo demais para imaginarmos a realização de tão imponente trabalho, num pequeno centro balneário, como é Guarujá, dada a mentalidade "local" que prevalece nesses assuntos, e que não possuirá, talvez, a necessária visão para admitir o esforço posto em equação arquitetônico-urbanística.

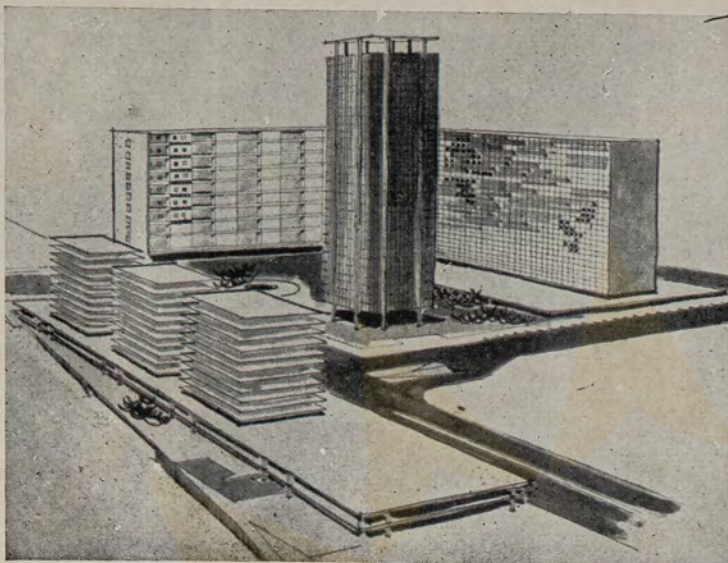


Eis a planta de situação do projeto que se faz necessário acompanhar dos seguintes dados relativos à ocupação do terreno em todos os seus pormenores, os quais podem ser assim especificados:

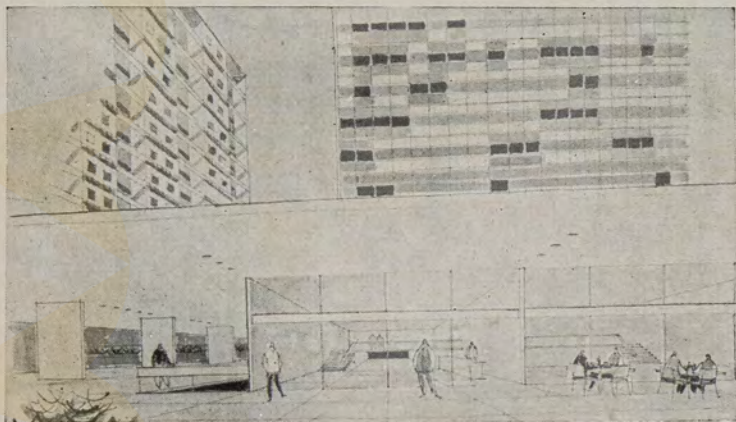
Área dos blocos: bloco A - 14.251.20 m² - Bloco B - 20.107.14 m² - bloco C - 9.661.00 m² - blocos H - 18.915.00 m²; Total (índice de ocupação 4,6) 62.934.34 m².
 Área de lojas: bloco A - 4.24.00 m² - bloco B - 2.900.6 m² - bloco C - 31.00 m² - blocos H - 861.00 m²; Total 3.315.06 m². Área do subsolo: serviços dos blocos - 4.894.98 m² - boxes 1.666.00 m²; estacionamento 3.358.10 m² - circulação 6.529.72 m². Total 16.448.80 m². Área total de construção do conjunto: 86.698.20 m². Área do terreno 13.543.97 m². A aplicação desses dados dá inteira compreensão à leitura da planta, dispensando outros elementos.



Maquete do projeto: o ajardinamento terá a responsabilidade de Roberto Burle Marx, que cuidará de dar à praça todo o caráter e ambientação adequados a Guarujá.

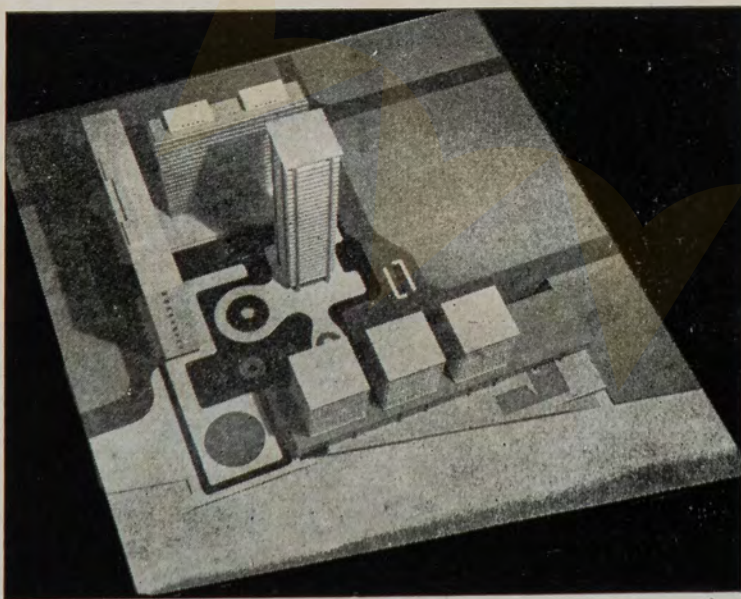


Desenho do conjunto, destacando perspectiva e arquitetura.



Vista das lojas da praça, pormenor do conjunto.

Vista aérea do conjunto de Guarujá mediante a maquete.



Até agora, em todo o litoral paulista, o problema do balneário não se colocou, planificadamente. Não interessou, ainda, à iniciativa imobiliária, que prefere a aplicação de capitais em terrenos e arranha-céus, sem outra preocupação que a de pequenos apartamentos para fins-de-semana, vendidos a longo prazo, o que contorna a necessidade da instalação de balneários, que teriam lugar do Guarujá à Praia Grande, passando por Santos e São Vicente.

No fim do ano de 1959, foi divulgada a boa notícia de que o Guarujá ia ter o seu Balneário. Uma equipe de arquitetos, com os irmãos Roberto, Hédio Uchôa e Sérgio Bernardes, acaba o minucioso estudo para um grande projeto.

Havia uma nota importante abrangendo tudo: o projeto inseria-se num planeamento urbanístico, e o autor deste planeamento era um especialista em quem se pode e deve ter confiança. Trata-se do arquiteto Hédio Modesto, que aperfeiçoou em Londres seus conhecimentos sobre Urbanística, tornando-se uma das nossas, e raras, autoridades no assunto — não diremos a única para não melindrar os urbanistas que se improvisam com leituras, sem estudos práticos, pertinentes aos problemas em referência.

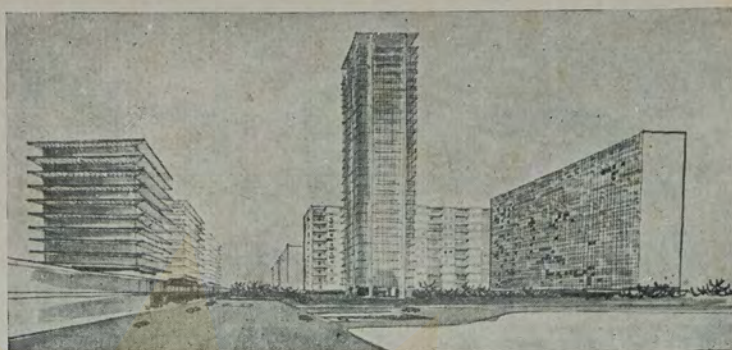
Pois é na linha do planeamento urbanístico traçado por Hédio Modesto para o Guarujá, que os arquitetos acima nomeados estudaram os seus projetos de um conjunto de Balneário, vinculando-o de um centro, um "core" para a cidade praiana, que dele carece, pois até agora Guarujá nada possuía nesse sentido. O loteamento quadriculado, a única avenida costeando a areia, não estabelecia esse centro, utilizável à população local.

Assim, impoz-se o conjunto Balneário do Guarujá, composto de três blocos de 380 apartamentos, Hotel e grande praça, com lojas, cafés, restaurantes, e todas as instalações necessárias a um centro dessa natureza. Particular cuidado foi dado à função recreativa, aos locais de estar, como são os cafés de novo tipo, diferentes, dos das cidades de trabalho, isto é, voltados para os passeios, com suas mesas, sua parte externa desdobrada para as reuniões da população.

Quanto aos apartamentos, a maior variedade foi adotada nas suas plantas, afim de que o maior número de casos familiares possa ser atendido dentro dos índices de variedade. O conjunto hoteleiro possui um total de 330 apartamentos, cassino, boite, restaurantes, salão de festas, salões de estar, piscinas, lojas.

A localização do projeto é a mesma do antigo hotel do Guarujá. Havia ali uma nesga de jardim, uma piscina. Tudo isto será substituído por uma grande praça, que se constituirá, como a sua centralização geométrica já o indicava, no "core" do Guarujá.

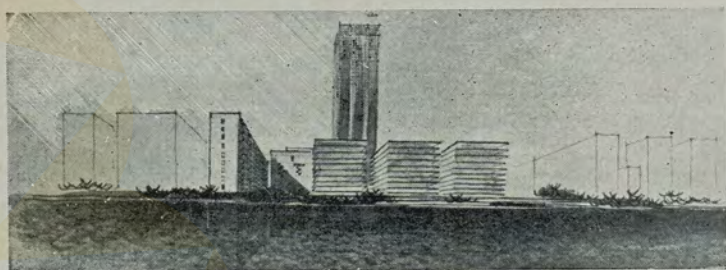
Uma das inovações do planejamento urbanístico Hélio Modesto consistia na retirada do tráfego intenso de automóveis da orla marítima. Dado o seu uso intenso e a sua contiguidade à avenida, a praia deve ficar livre, com essa via, para uso exclusivo dos pedestres. Toda a distribuição do tráfego vindo de Santos então, será desviada da avenida que acompanha o mar, pela avenida Puglisi, chegar à praia da Enseada, acima do Guarujá, assim como com o lado da praia do Guaiúba. Os carros, circulando pelas artérias perpendiculares à avenida da orla, atingirão os estacionamentos localizados junto à praia, no centro projetado. Há, ali, sob a praça, um espaço para o estacionamento de 500 automóveis. A legislação municipal permitia uma ocupação maciça de terreno, sem espaço



Vista do projeto de quem vem do nordeste, da Enseada.



Um dos apartamentos, no amplo "living" projetado.

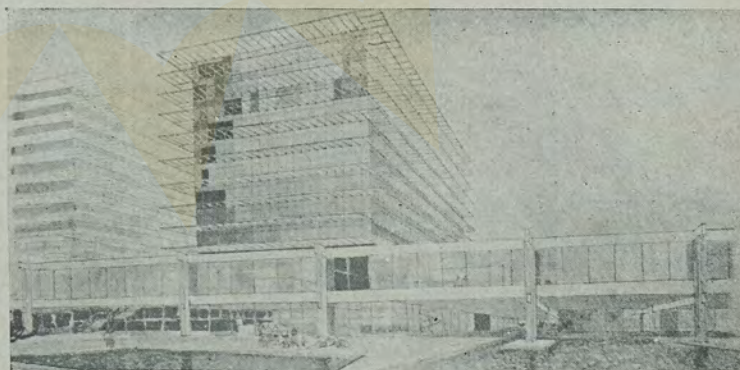


O conjunto arquitetônico-urbanístico visto do mar.

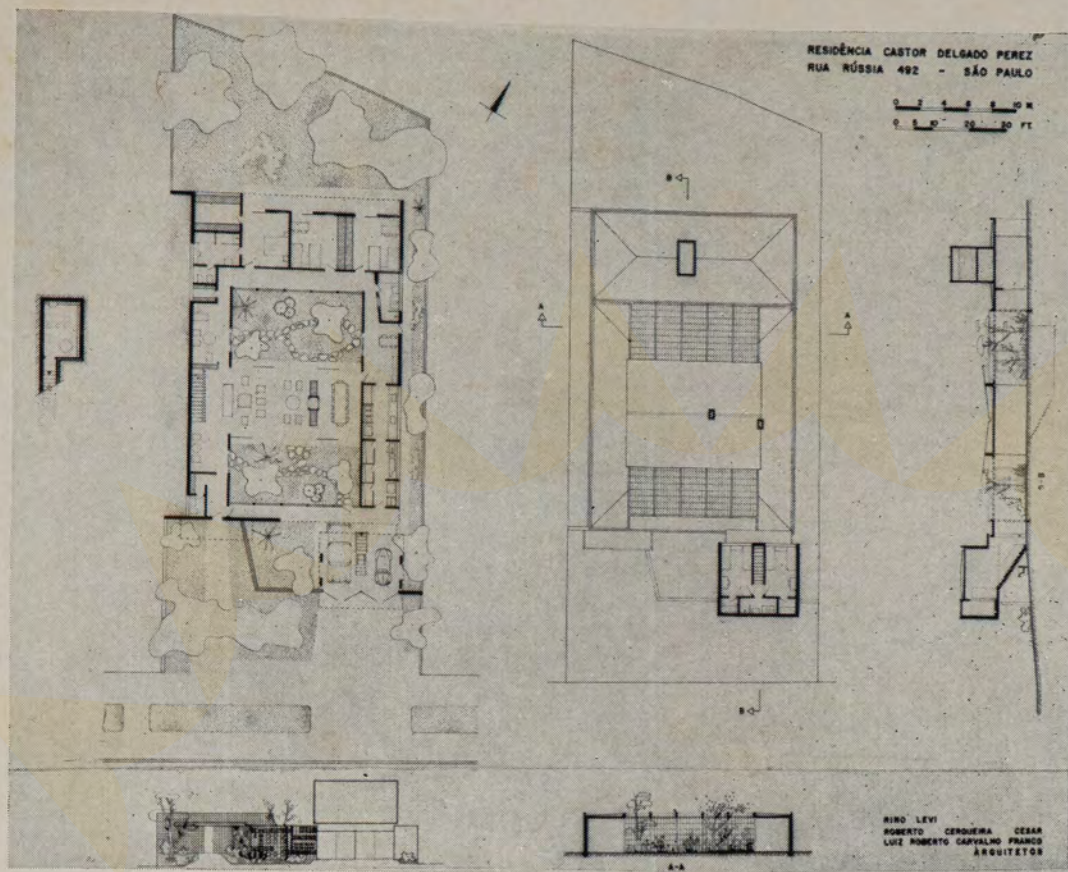
livre algum, sem preocupação de qualquer ordem com o estacionamento.

A utilização adotada pelos arquitetos que projetaram o Balneário, visa a dar a maior liberdade a ampla faixa de terreno, para a formação do "core" tão necessário ao Guarujá. Essa disposição permitiu, por outro lado, que se adaptasse a melhor orientação, com ventilação bastante para todos os blocos, dando ao conjunto do hotel uma posição realmente privilegiada, junto da praia. Todas as unidades de habitação ficarão, assim, com vistas para o mar.

Incorporando-se o leito da avenida, na qual só os transeuntes poderão transitar, juntando-se a avenida à praça, não haverá qualquer solução de continuidade entre o mar, a areia, o hotel, o centro urbano criado para o Guarujá, compondo-se todas estas partes em um todo orgânico, equilibrado e de adequado funcionamento.



Piscina de adultos, no Hotel, uma das partes vivas da organização arquitetônico-urbanística estudada.



Plantas e desenhos de vários pormenores.

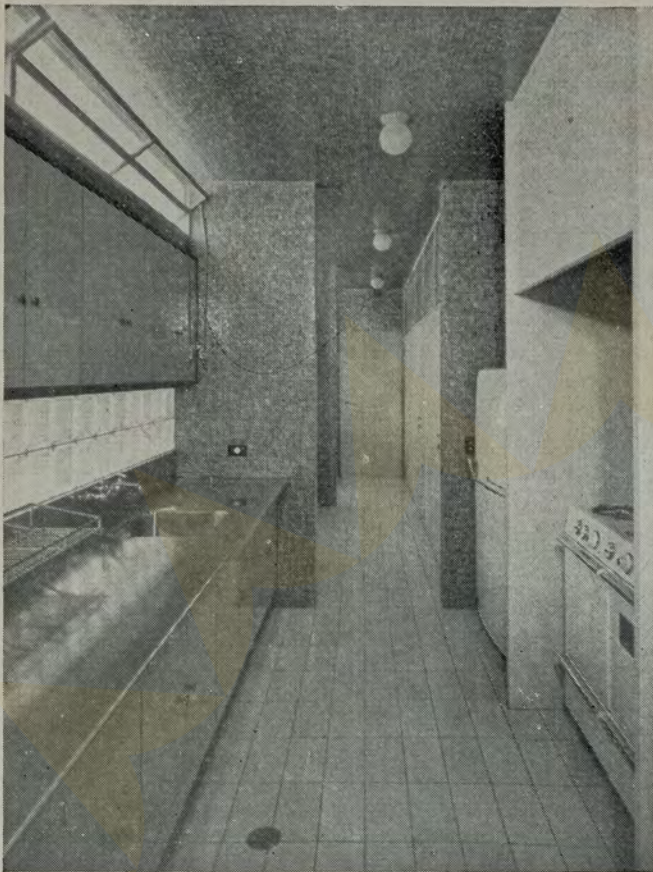
Residência aberta para pátios

Projeto: arq. Rino Levi - Arqs. associados:
Franco - Propriedade: Castor Delgado Perez
Roberto Cerqueira Cesar e L. R. Carvalho

Esta residência, terminada de construir no passado, ofereceu aos arquitetos um árduo estudo para uma solução conveniente. Em primeiro lugar, a casa devia ser projetada num terreno relativamente pequeno, com cerca de 20 metros de frente, em zona residencial plana, e, portanto, sem possibilidade de fruição de um panorama. Destinando-se à uma família composta de um casal, a concepção do projeto se apresentava sujeita a várias circunstâncias que criavam fortes limitações ao trabalho, a saber: a) nos lados e nos fundos do terreno existem edifícios residenciais de dois andares, construídos a poucos metros das divisas, edifícios estes que interfeririam na composição plástica; b) o ter-



Fachada dando sobre a rua Russia, como se pode observar, o jardim na frente da casa é aberto para a rua; os exteriores não revelam a organização.



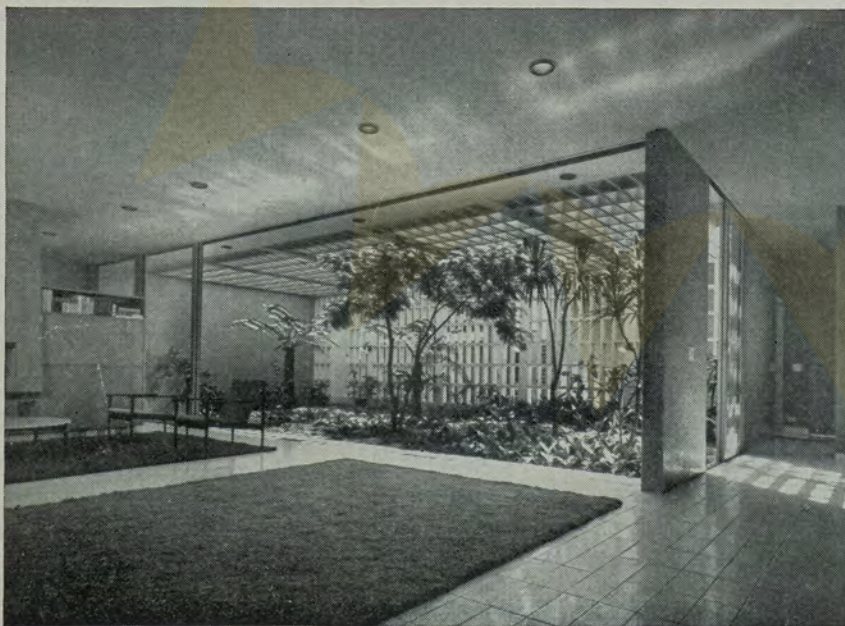
Detalhe da cozinha: a janela inferior ilumina, diretamente, o plano de trabalho; a janela superior fornece uma iluminação suplementar, reforçada pelo reflexo do fôrro. Todas as paredes foram revestidas de mosaicos de vidro, cor marrom. O fôrro revestido de mosaico de vidro, cor verde. No piso, ladrilhos cerâmicos esmaltados, cor branco leitosa. Os móveis revestidos de fórmica, cor cinza. Inoxidável o tampo de aço da mesa.



Detalhe de um banheiro: piso de mosaicos de vidro, cor cinza, paredes do mesmo mosaico, cor marrom, e fôrro pintado, cor cinza azulado. As divisões baixas, são feitas com placas finas, de mármore.

reno era inteiramente devassado pelas janelas dos prédios vizinhos; e) os recúos exigidos por lei, tanto na parte da frente do terreno, como pelos lados e no fundo, determinavam, praticamente, o perímetro da habitação.

Levando em conta todos os fatores expostos, a solução foi uma consequência da preservação da moradia, com sua autonomia e sua intimidade entre as condições irremovíveis que cercavam o terreno. Para evitar a interferência visual dos prédios vizinhos e a casa, esta foi imaginada dentro de muros altos nas divisas, e com pátios para os quais se abrem todos os compartimentos. Esses pátios ampliam os espaços projetados, integrando as áreas internas e externas.



Temos aqui a entrada social da residência. A parede do pátio é feita com os mesmos elementos vasados da pérgola. Os efeitos de luz não destroem, antes realçam o arranjo arquitetônico, aqui também orientados para uma composição discreta e sóbria.

Foram de tal forma previstos repartido quatro pátios, sendo um na frente do terreno, destinado a serviço, um nos fundos, destinado aos dormitórios, e dois na parte central da casa, destinados ao setor da representação. Estes dois últimos pátios são cobertos com uma pérgola de concreto armado, construída no mesmo nível do fôrro da sala, de maneira a acentuar a integração interior-exterior. De tal forma, a sala principal, que tem uma largura de 5,50 metros, aumentada pelos pátios laterais, amplia-se para um ambiente com cerca de 17 metros de largura. A referida pérgola funciona como um elemento regulador de insolação. Os dois pátios atuam como espaços intermediários entre o interior e o exterior, mantendo o ambiente arejado, ventilado e fresco, nos dias quentes, e mais aquecido e protegido, nos dias frios.

Para o ajardinamento desses dois pátios foram escolhidas plantas de meia sombra, tais como Marantas, Calatéas, Piléas, Aspidistras, Hemerocallis, Choro-Chlorophitums, Philodendrons, Monstera, Dieffenbachias, Anturinas, Dracaenas, Sanchezias, etc., e algumas árvores que se adaptam ao local, como uma Casalpina peltophoroides, duas Eritrinas corral-lodendron e duas Euphorbias pulcherrima.

A sala principal é dividida em estar e jantar por um móvel que reúne lareira, bar, rádio-vitrola e biblioteca. Móveis da Ambiente.

Os dormitórios que, em São Paulo, necessitam de bastante sol, foram projetados voltados para o fundo do terreno, ou seja, para o lado de maior insolação. Os dormitórios das empregadas têm acesso pelo pátio de serviço, e foram colocados em andar elevado acima da garagem.

Em subsólo foi construída uma adega, com bar e mesa para jogos.

A estrutura é em concreto armado, as paredes de alvenaria de tijolos e a cobertura de telhas onduladas de fibro-cimento, com declive de 5%. Os fôrros foram construídos de cimento armado e tijolos cerâmicos ôcos, de modo a garantir um bom isolamento térmico, através do telhado.

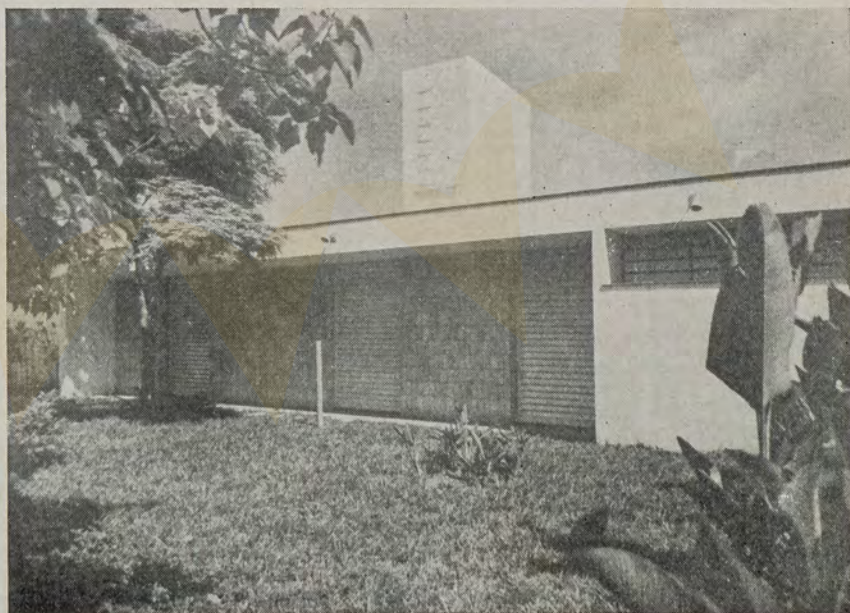
Os pisos dos dormitórios são revestidos com tacos de madeira, e os demais pisos, tanto no setor de representação como no de serviço, com ladrilhos cerâmicos esmaltados, cor branco-leite, tamanho 15 por 30 centímetros.

As paredes que limitam os dois pátios do setor de representação são revestidas com mosaico de vidro, cor rosa.

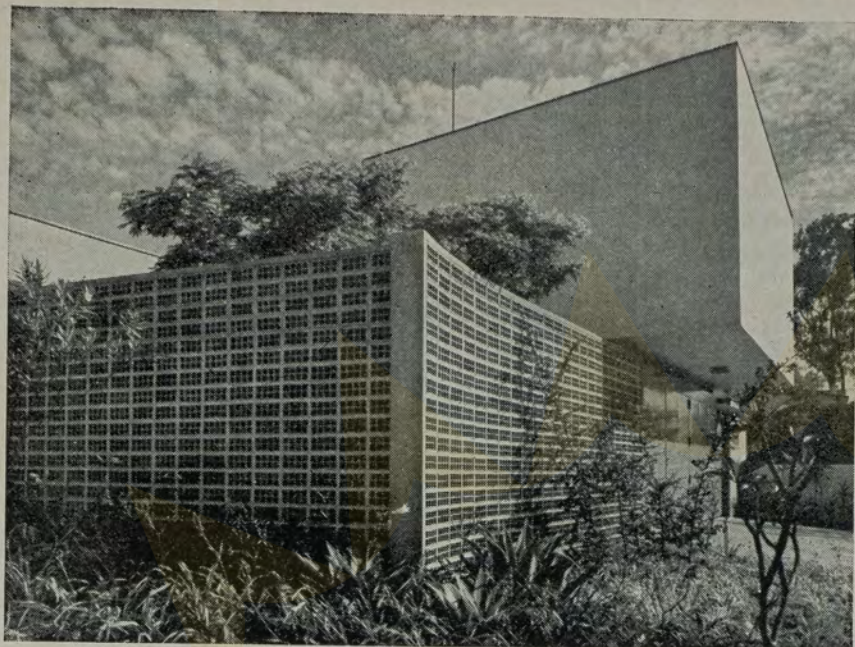
As pérgolas dos mesmos pátios têm uma estrutura de concreto armado que suporta elementos vasados, pré-fabricados, de concreto.

Como resultado de uma solução e de uma construção supervisionada pelos arquitetos até no equipamento, na mobília e no jardim, a residência Castor Delgado Perez, além da originalidade da concepção geral, em todos os acabamentos, em todos os materiais, em todos os elementos dispostos como harmonizadores adequados em cada caso, dentro de um espírito de simplicidade, que informou o projeto, para dar à residência um sentido preciso de habitação familiar, tornou-se um dos grandes modelos da arquitetura de Rino Levi e seus colaboradores. A casa se acha situada à rua Rússia, no Jardim Europa.

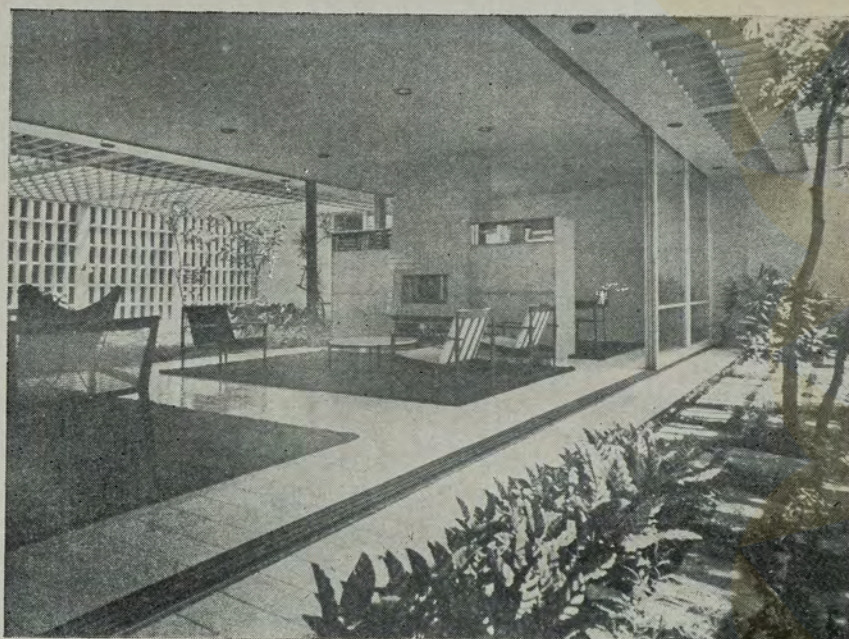
Evidentemente, os arquitetos contaram com um louvável espírito por parte do interessado, cliente que teve a inteligência de entregar à capacidade técnica do autor do projeto o cuidado de formular a melhor solução. Essa correlação de interesse e de confiança mútua raramente existe em casos como os que visam à moradia. Daí tantas vezes termos de lamentar soluções incompletas e falhas, por culpa, muito mais, dos interessados, que interferem de maneira lamentável na formulação de um projeto, causando com isto muitas vezes danos irremediáveis à correta solução dos programas



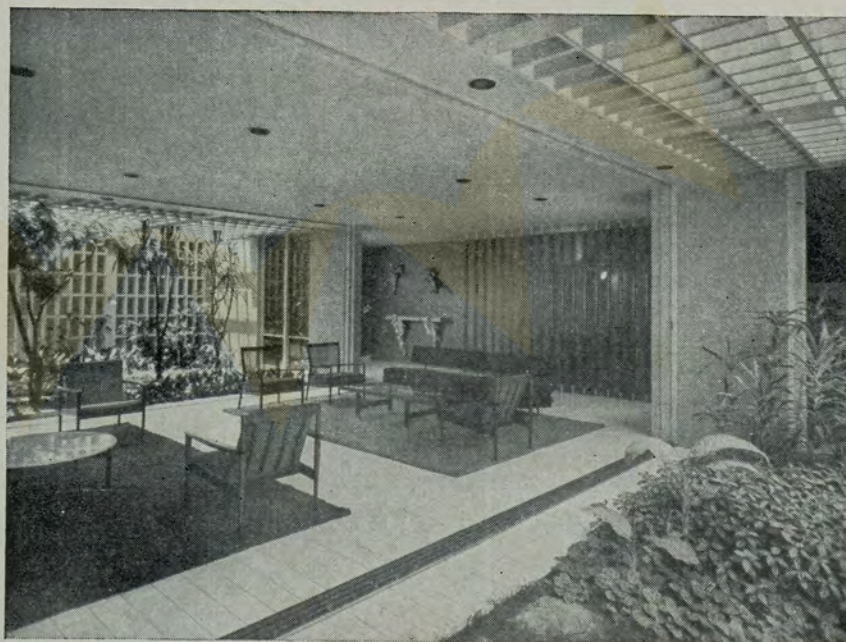
Vemos aqui o pátio nos fundos do terreno para o qual são voltados os dormitórios. No alto, a caixa d'água. Os tijolos que ficaram à vista, são de tipo comum, aplicados como revestimento da parede, e, portanto, mantidos em sua cor natural. As venezianas são de ferro, pintadas de amarelo.



O balanço do corpo elevado protege a entrada de serviço. Em contraste com o verde da vegetação, os tijolos cerâmicos furados foram mantidos em sua cor natural de terra-cota.



No ambiente todo aberto e ligado, o móvel que separa a sala de estar da de jantar, comporta lareira, bar, rádio-vitrola e biblioteca.



Os pormenores foram decorativamente tratados: nos fundos, os tubos metálicos que protegem a escada que desce para a adega, são pintados de preto. A parede que fica atrás dos tubos, é tratada em mosaico grês cinza escuro.

A casa situada na verdura da paisagem, que a emoldura por todos os lados, desta perspectiva, tomada do fundo, em que ela se oferece melhor à vista como um todo orgânico.

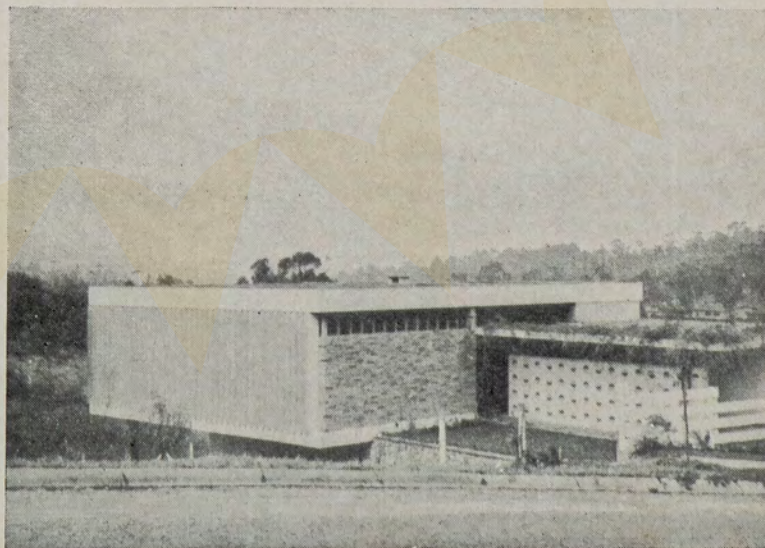


Uma residência no Morumbi

Projeto: arq. Pedro Paulino Guimarães
Painel: João José da Costa
Construção: Construtora Cosmo
Propriedade: Carlos Raul Arantes

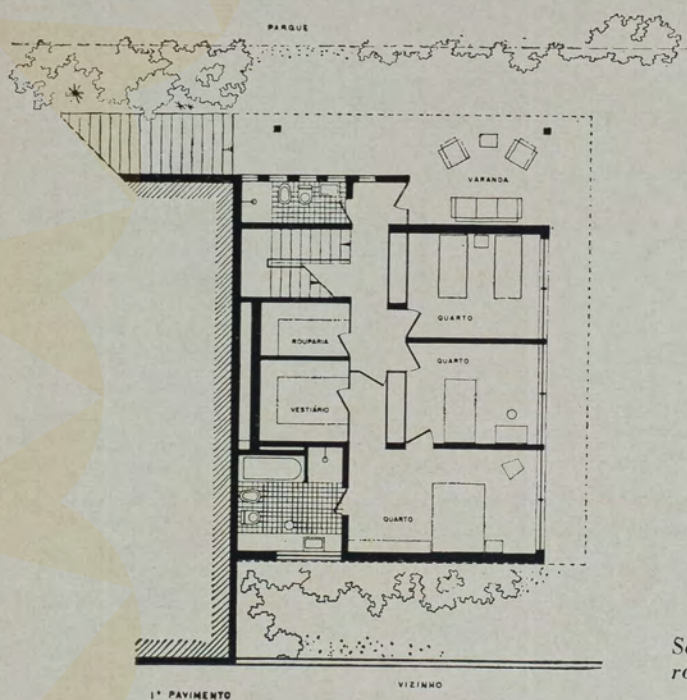
Soma-se a residência construída para o casal Carlos Raul Arantes, no Morumbi, às novas soluções que os nossos arquitetos têm procurado dar aos seus trabalhos, para esse novo bairro, moderno, residencial, selecionado, onde algumas moradias se apresentam como verdadeiros padrões de arquitetura viva. Esta residência aproveitou dois planos do terreno, em desnível com a rua. Lateralmente, à esquerda, faz divisa com o parque do bairro, assim como nos fundos é também contornada pelo parque.

Ângulo lateral em que se vê o jardim dividindo o espaço com o abrigo para o carro, a parede fechada com a abertura ao alto e a lateral de quebrassóis que corre ao longo da biblioteca, bar e living.



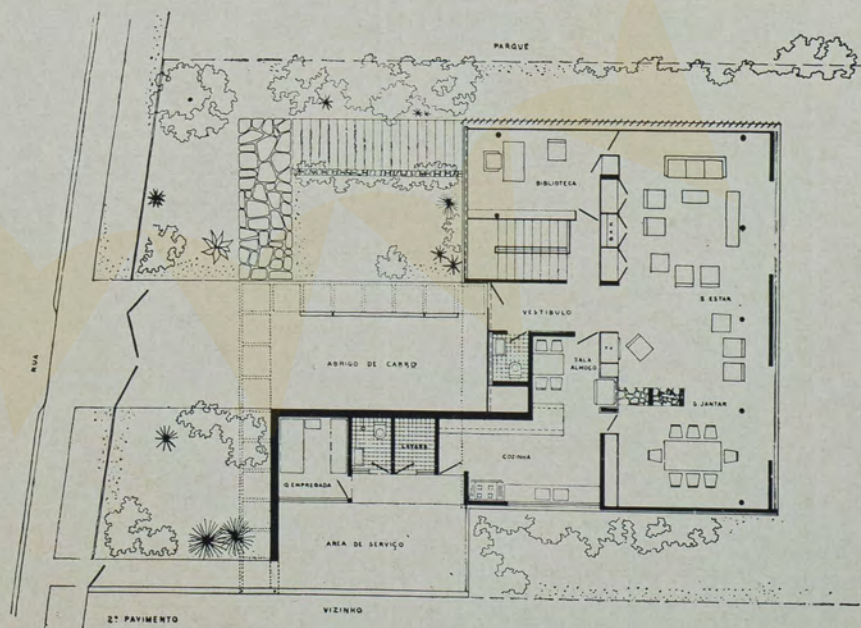


A caixa envidraçada em balanço voltada para a paisagem com as instalações sociais da residência bem marcadas, a sala de estar à esquerda, a sala de jantar à direita. Em baixo, as instalações íntimas, divididas em três dormitórios nesta face.

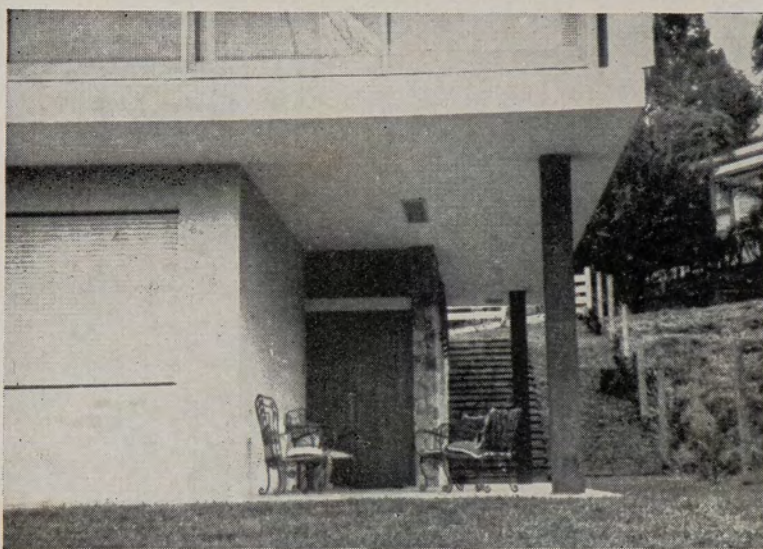
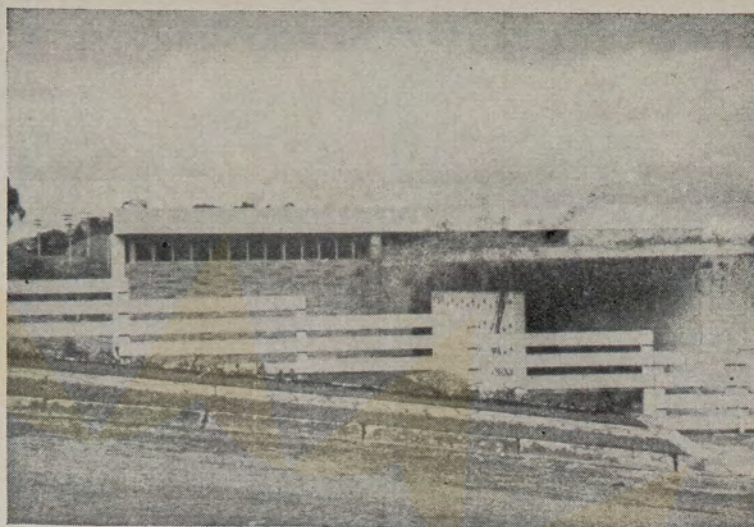


Solução da planta, abaixo, do nível da rua: dormitórios, vestiários, rouparia, instalações sanitárias, uma varanda externa.

Soluções da planta ao nível da rua, andar superior: toda a parte social e de serviço. A garagem ficou situada ao centro da planta, tendo ao lado a entrada para o vestibulo.



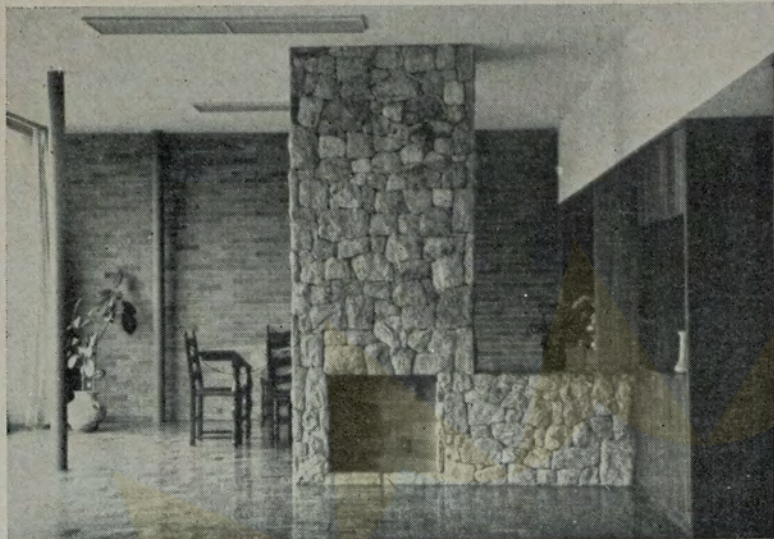
Esta é a arbitrária "fachada", que não pode ser confundida com qualquer fachada de uma arquitetura menos trabalhada. As linhas se alternam numa horizontalidade harmoniosa.



Pormenor da varanda externa inferior sob as colunas laterais; as formas encaixam-se em sua simples funcionalidade; alguns materiais se mostram em toda a nudez nas paredes.



Da sala de estar e da sala de jantar, descortina-se a paisagem. O vidro desempenha um papel de maior importância nesta parte da residência e os tubos de ferro voltaram a ter uma aplicação funcional decorativa.



Pormenor da lareira entre a sala de estar e a sala de jantar, onde o material da pedra utilizada se apresenta com a variedade natural, a madeira interferindo entre o cimento, a madeira e os tubos de ferro, cuidadosamente acabados.

No nível da rua situou-se o pavimento em que se encontram as salas destinadas à vida social da casa e uma parte é dedicada aos seus serviços. O pavimento inferior foi reservado aos dormitórios e a uma varanda, que faz ligação com a parte externa da casa. Todas as instalações destinadas a essa parte íntima foram dispostas em linha que o estudo da planta demonstra, de um aproveitamento total.

Originalmente, conforme consta da planta, sòmente fôra previsto um abrigo de carro; depois de se encontrar a residência em fins de construção, é que lhe foi acrescentada a garage, ao nível do primeiro pavimento. Um painel de ladrilhos hidráulicos, de autoria de João José da Costa, separa a garage da estrada.

Entrando-se no vestibulo, tem-se à esquerda a biblioteca, uma separação que é um bar e que divide a biblioteca da sala de estar, espaço que se estende até a sala de jantar, com outra pequena separação, em que se coloca a lareira de pedra. As colunas das salas e da biblioteca são tubos Mannesmann, numa aplicação que se situa entre o funcional e o decorativo, e que deve ser encarada como um dos recursos que proporcionam leveza, transparência, e dão estabilidade ao conjunto.

Então à direita, entre uma pequena sala de refeições e a sala de jantar; passa-se às instalações de serviço, que ocupam toda essa área lateral: cozinha, lavanderia, acomodações para empregadas, área de serviço pròpriamente dita, confinando com a vizinhança.

Para o lado da vizinhança, a casa se acha inteiramente fechada; para a paisagem, aberta com toda a extensão envidraçada; para o lado do parque, uma parede de quebrassóis está voltada, com todas as possibilidades que oferece, ao mesmo tempo que exteriormente a fachada, com êsse tratamento, aparenta estar por inteiro interdita.

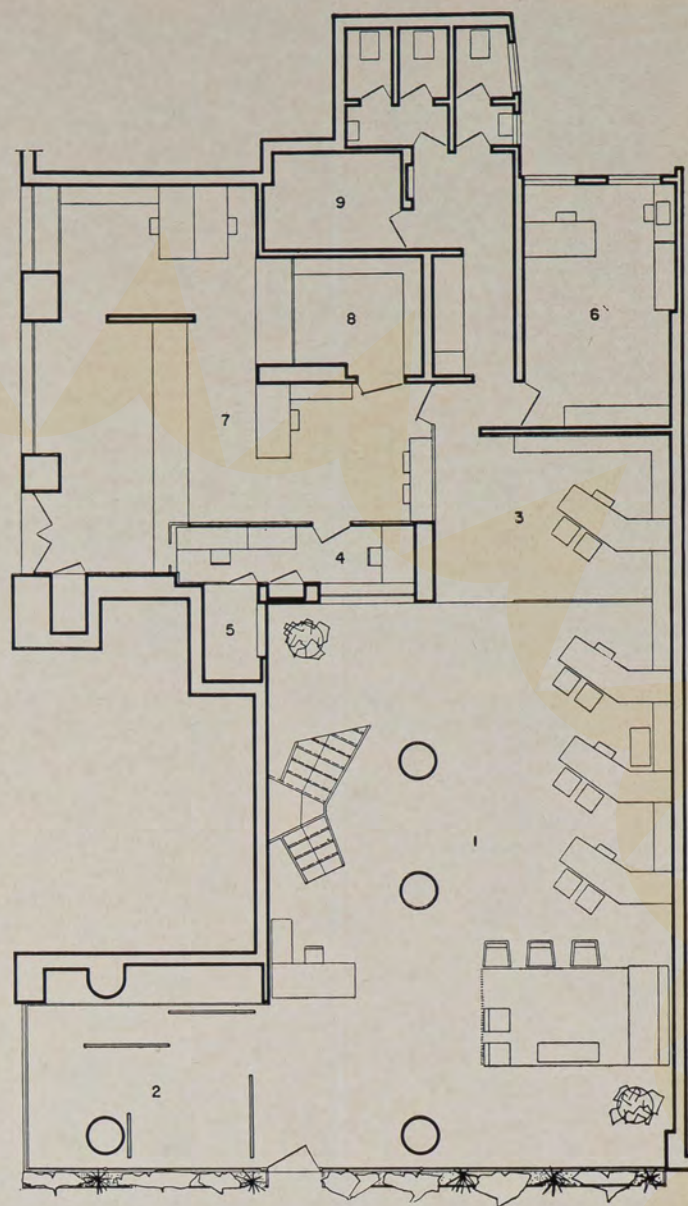
O resultado do excelente projeto está aí, nas soluções encontradas, que representam, nessas proporções em que se coloca a pequena residência, um trabalho ponderável de boa arquitetura, a mencionar-se, como o programa foi desenvolvido, no aproveitamento mais adequado do terreno, com a completa separação de ambientes, de área de serviço, de compartimentos em que se abriga a vida íntima dos moradores.

Loja da KLM em São Paulo

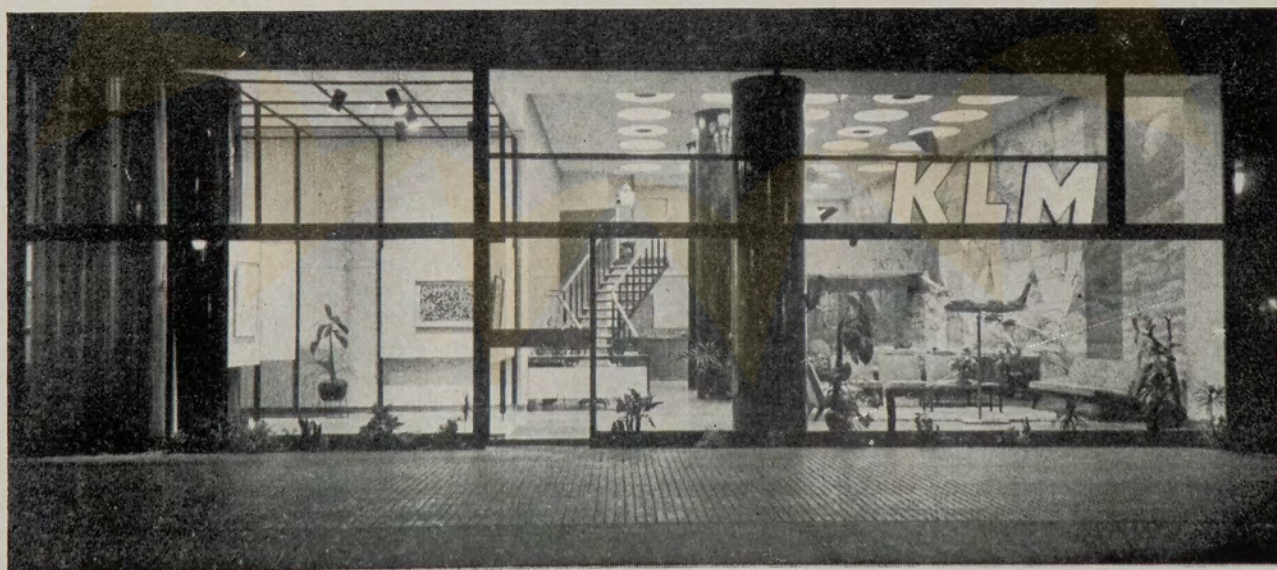
Projeto: arqs. Giancarlo
Palanti, Henrique Mindlin

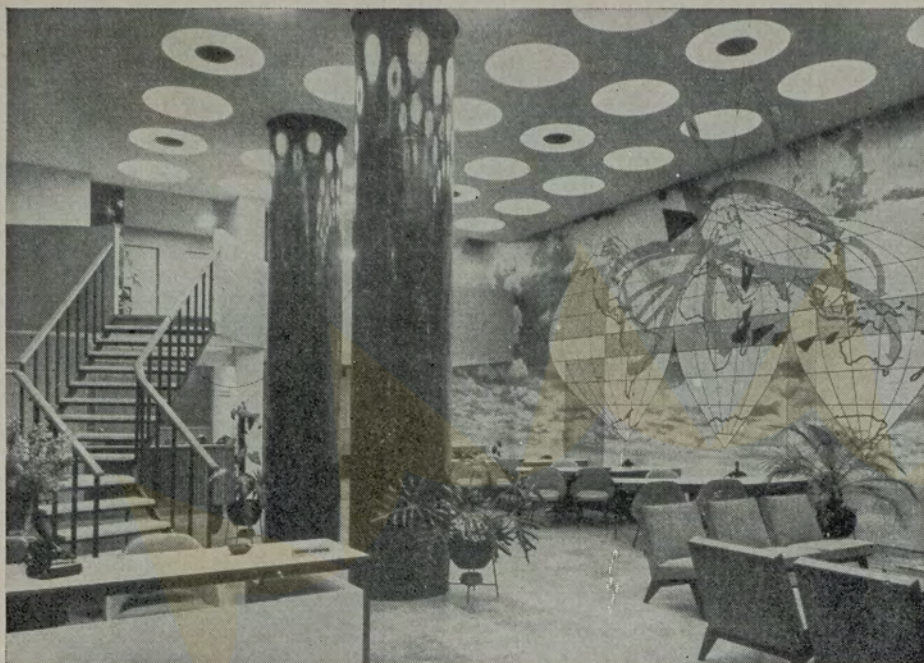
Planta baixa da loja da KLM
em São Paulo, com a colocação
inclusive do mobiliário fixo.

- 1 Loja
- 2 Exposições
- 3 Chefe de vendas
- 4 Caixa
- 5 Cofre
- 6 Reservas
- 7 Seção de frete
- 8 Depósito
- 9 Máquina para ar condicionado



*Fachada dos escritórios da KLM, iluminada, dando para a
rua São Luís; à esquerda do leitor, o local de exposições.*





Interior da agência da K.L.M. vendo-se a parede decorada e a iluminação que se reflete, no mármore negro das colunas. A escada conduz ao mezzanino onde se acham as instalações internas.

As instalações dos novos escritórios ligados às companhias de navegação aérea, em São Paulo, têm assumido um relêvo todo especial no conjunto decorativo que a vários arquitetos se tem entregue a responsabilidade de organizar. Esse sôpro renovador parte de uma inteligente associação da idéia que a aviação representa em nosso tempo, como o meio mais avançado das comunicações das cidades dos países dos continentes. Uma agência de navegação aérea é a porta de entrada de uma rota no espaço, representando o máximo de técnica, de aperfeiçoamento, de conforto, de eficiência, que se poderá reclamar em nosso tempo.

Quando tal se refere a um empreendimento da importância da K.L.M., compreende-se que uma primeira noção de claridade, de transparência, de límpida relação de trabalho esteja nesse ponto de partida... Foi assim compreendendo que Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin projetaram, com tal espírito, as instalações da K.L.M. para São Paulo, ao mesmo tempo que procuraram estabelecer, na simplicidade do conjunto, uma decoração em que os materiais nobres não exorbitassem com excesso de ênfase, na linha geral do espaço, funcionalmente adequado, mas com acabamento que assumisse uma certa afirmação estética.

O espaço disponível para a instalação foi dividido em duas zonas com entradas independentes: a principal, com acesso pela rua São Luís, para venda de passagens e também destinada à representação social da companhia, e uma acessória, com entrada pela passagem lateral do edifício, destinada à seção de fretes. Construiu-se também, superiormente, o mezanino, dividido em salas de gerência e de promoção de vendas. As duas seções do pavimento térreo funcionam interligadas e um só local para a caixa, situada na zona intermediária, dá-lhe possibilidade de atender às necessidades que lhe são inerentes, dos dois departamentos.

Na parte fronteira da instalação, ocupando a esquina entre a rua São Luís e a passagem lateral, reservou-se um pequeno local para exposições periódicas de arte, em que trabalhos de artistas possam sempre manter o interesse do visitante e do transeunte, pois o vidro que cerca toda a frente permite que se veja de fora os trabalhos de arte.



Outro aspecto da parte interna, do fundo para a frente, em toda a extensão das instalações. Não é preciso utilizar palavras para realçar os efeitos obtidos.

Nesta parte destinada a exposições, uma grade de ferro, um U, suspensa a pequena distância do fôrro, permite variar a distribuição dos trabalhos expostos, com o deslocamento de montantes, painéis ou outros elementos, conforme a necessidade de cada exposição.

A vitrina externa foi composta em ferro e cristal, numa composição obtida pelas diferentes larguras dos elementos do caixilho e pelo destaque reservado às três letras K.L.M., formadas com caixas luminosas.

No interior, o piso foi revestido de mármore cinza e as colunas de mármore preto. Aproveitou-se o teto rebaixado (rebaixamento que permitiu ocultar os condutores de ar condicionado), para reunir numa motivação unitária de grandes discos os elementos da iluminação, os difusores de ar condicionado e as colunas, o que imprimiu ao todo uma harmonização ritmada.

A parede principal serviu de suporte a uma grande ampliação fotográfica de um mapa mundial sobre um fundo de nuvens, no qual se acham indicadas as rotas aéreas da KLM, com largos traços vermelhos, de composição do pintor B. amante Buffoni.

Um grande "mobile" de Alexander Calder, suspenso na parte dianteira da instalação, anima o conjunto, com as suas formas em perpétuo movimento.

Complementando a parte arquitetural-decorativa, os móveis, mesas de vendedores, escrivaninhas, são de jacarandá de Mato Grosso, com tampas revestidas de fórmica branca. As cadeiras, estofadas e cobertas, com couro cinza, são modelos de Saarinen, produzidas pela Ambiente.

A supervisão dos arquitetos acompanhou com um agenciamento notável, como se pode observar nas fotografias, os elementos utilizados na organização da disposição interna, quanto na aparência que se exterioriza, de maneira que estas instalações se tornaram um belo exemplo da medida na utilização dos elementos decorativos, com inteira adequação funcional e uma eficiente demonstração dos recursos utilizados, que não encobrem de maneira alguma, artificialismos ornamentais supérfluos ou demasiados, exageradamente combinados ou suntuosamente superpostos. Repetimos que constitui um exemplo a observar.



Pormenores das instalações das escrivaninhas colocadas junto à parte lateral direita.

Pormenor da sala de exposições da agência da KLM, com seus "placards" de colocação dos trabalhos e um anúncio indicador.



Por ocasião da visita do Presidente Eisenhower ao Brasil, nossa curiosidade e nosso interesse se voltaram automaticamente para os Estados Unidos. Pode-se mesmo afirmar que cada brasileiro se deteve na apreciação dos atributos e características ianques, tomando cada setor do seu desenvolvimento como um paradigma de capacidade.

Assim é que nos coube evocar as artes plásticas norte-americanas, partindo do seu oráculo, Benjamin Franklin que, em carta de 7 de junho de 1771, prognosticava: "Como as artes sempre migraram para o Oeste, não resta dúvida de que elas florescerão do lado de cá do Atlântico, bem mais cedo do que se pensa".

Ora, essa afirmativa feita pelo ilustre físico e diplomata a seu amigo Wilson Peale, antes de constituir oráculo prospectivo já era averiguação retrospectiva porque naquela data as artes já floresciam nestas bandas do Atlântico, e muito engalanadas nas pompas barrôcas. Porém a objetivação mais certa e feliz do interesse ianque pelas artes se acha sem dúvida sintetizada na célebre tela de Thomas Hart Benton, "Persefone", tela esta que corrobora aquelas palavras do inventor do pára-raios.

Na mencionada tela vê-se uma espécie de Tio Sam, aliás em ambiente muito ecológico, espiando o sono de Persefone que, como o leitor sabe, dorme por imposição de castigo de Zeus seis meses no inferno e seis meses na terra. Pois esse tio Sam, deslumbrado pela beleza da arte — não obstante os apodos e as censuras de Harding, Emerson, Hawthorne e Hicks, que viam nela mais inferno e pecado que de céu e virtude — não só deixou que a arte desabrochasse em suas glebas, como também aceitou, radiante, a migração da grande arte européia para as suas cidades, universidades, institutos e museus, hoje em dia já sendo verdade estatística e pacífica que a maior parte dos tesouros artísticos do mundo se encontra nos Estados Unidos.

As artes plásticas nos Estados Unidos

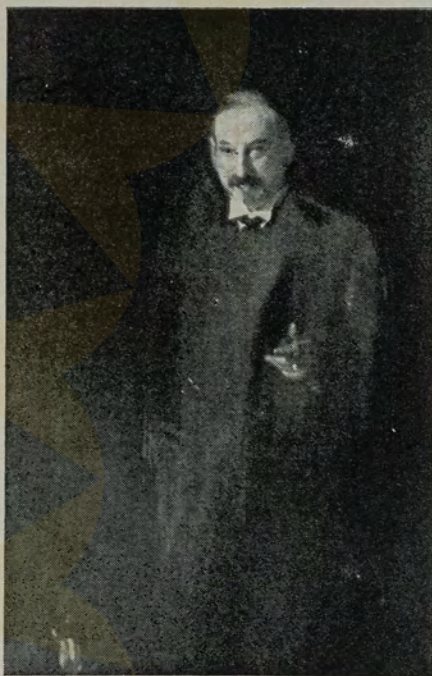
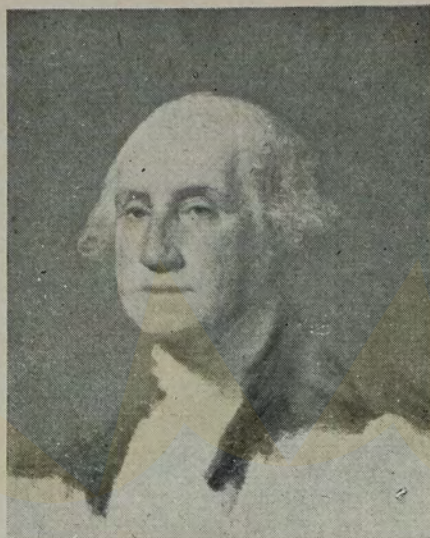
José Geraldo Vieira



A sra. Seymour Fort,
John Singleton Copley.

As artes plásticas de origem nacional tiveram sua eclosão nos Estados Unidos através de elementos autodidatas e artesanais como Gilbert Stuart, John James Audubon, Abbott Whistler, Thomas Eakins, Winslow Homer, Pinkham Ryder, Singer Sargent, George Bellows, John Sloan, Charles Burchfield, Stuart Curry, Reginald Marsh, Grant Wood e Joseph Pickett. Estes foram os jardineiros da estufa onde Persefone gosta de dormir, fugida do inferno. De fato, devia ela sentir-se até metamorfoseada naquele romanso bucólico, após tantos apuros e lances mitológicos... depois que o hortelão desse paraíso terrestre, Singleton Copley, soube transformá-la até em matrona parecida com Mrs. Seymour Fort.

George Washington, Gilbert Stuart.



Asher Wertheimer, Singer Sargent.

Natural que a pintura antropomórfica entrasse nos Estados Unidos por influxo irlandês, já que outras origens puritanas não poderia ter. Por sua vez, Gilbert Stuart, fazendo o retrato de George Washington, criou uma tela inviolável. Lembremo-nos que o próprio Mark Twain asseverou: "Se Washington se erguesse dentre os mortos e não se parecesse com o retrato feito por Stuart seria denunciado como impostor!"

Mas essa estufa onde Persefone faz a sesta semestral produziu rebentos que, fixados não em vasos mas em molduras, tiveram que desfilar perante o mundo itinerante por ocasião do centenário da independência, na Exposição Internacional de Filadélfia. E então seus contemporâneos viram que tais crianças rosadas já se vestiam à maneira impressionista do velho mundo.

A história dos colecionadores norte-americanos é uma epopéia porque nada teve de saques de guerra como é o bastidor tétrico de toda coleção oficial em qualquer país europeu. Pelo contrário, o acervo mundial colecionado na América representa um módulo de migração para o Oeste, segundo a lei do físico Benjamin Franklin. Todos aqueles que se interessam pela preservação das obras de arte se acham mais ou menos ao corrente dos esforços, lutas, vitórias e êxitos de Durr, Bryan, J. J. Jarves e Luman Redd, no início dessa transladação. Hoje quem passa pelo n.º 13 da Greenwich Street, acaso saberá que ali e alhures nos Estados Unidos se iniciou



A dama Jean, George Bellows.



Persefone, *Thomas Hart Benton*.



Dom Baltasar e o seu anão, *Velázquez*, Museu de Belas Artes de Boston.

não só a transplantação como também o enxerto da arte européia com a norte-americana. E que isso ocorre com tamanha força de metabolismo que a arte atual tem podido ser o que hoje é exatamente devido aos viveiros que significaram e significam coleções iniciais e depois ciclópicas no gênero das de John Boker, John Johnson, Henry Walters, Benjamin Altman, Joseph Widener, Charles P. Taft, Philip Lehmann, casal Havemeyer, Catherine Lorillard Wolfe, William K. Vanderbilt, Isabella Stewart Gardner, Pierpont Morgan, William van Horne, Alexander J. Cassats, Sra. Potter Palmer, J. H. Whittemore, dr. Barnes, Lillie P. Bliss, John D. Rockefeller, Sra. Simon Guggenheim, Stephen C. Clark, etc..

Bastaria discorrer-se um pouco, mesmo em forma de reportagem, sobre a ulterior história dessas coleções e desses colecionadores, e estabelecer-se o gráfico de suas andanças e peregrinações, para se ter uma idéia da odisséia de peças famosas que deram início a museus nacionais, estaduais, municipais e universitários que hoje se estendem pelo mapa dos Estados Unidos com *colagens* forrando um *compound* plástico que não é imaginário como o museu de Malraux, porém objetivo e ecumênico porque decorre de todos os períodos e de todos os países.

Que a arte moderna, dos impressionistas para cá, se aclimatasse nos Estados Unidos nada constitui de extraordinário. Mas haver na América do Norte, por iniciativa particular de gente como Griggs, Widener, Bache, Frick, Booth, Clark, Harkness e



Mulheres no balcão, *Goya*, Museu Metropolitano de Nova York.

Toledo sob a trovoadra, *El Greco*, Museu Metropolitano de Nova York.



Santo Antão e os demônios, *Sasseta*, Museu de Arte da Universidade de Yale.



Venus, Ticiano, Museu Metropolitano de Nova York.



Comunhão de São Jerônimo, Botticelli, Museu Metropolitano de Nova York.

outros, unidades da Renascença e mesmo de antes, Sasseta, Andrea del Castagno, Carlo Crivelli, Bellini, Giotto, etc., é de fazer pasmar.

O turista que não segue a rota clássica de Roma e Siena, muito menos de Florença e Assiz, porém sobe num quadrimotor para a América do Norte, está capacitado, após tantas invasões, guerras e revoluções, a ver diversos Veronese, Tiepolo, Van Dyck, Franz Hals, Velazquez, Hans Holbein, El Greco, Goya, Fragonard, Chardin, Blake, Corot, etc., etc..

O primeiro núcleo instantâneo da arte moderna atuando em feira livre no mundo foi exatamente o Armory Show em 1913, quando já um Alfred Stieglitz tinha mostrado ao novo mundo a arte de Picasso, Matisse e Braque.

A contribuição norte-americana às artes plásticas, contribuição iniciada com os artistas acima já citados, prosseguiu portanto em escala prospectiva e retrospectiva.



Jesus escarnecido, Hieronymus Bosch, Coleção John G. Johnson, Filadélfia.

Através dos Estados Unidos as artes plásticas se instalavam como outras tantas Persefones, porém não mais em função mitológica de exílio e castigo dos deuses. Os acervos da Universidade de Yale, do Museu Corcoran, do Museu Metropolitano, do Museu Cleveland, do Instituto de Arte de Chicago, do Museu de Arte Moderna de Nova York, etc., para citar a esmo, os ateliês, os centros propedêuticos, os grupos vocacionais, os laboratórios didáticos, as exegeses críticas e analíticas, os fichários, a bibliografia especializada, os cursos, as coleções, as galerias, foram criando, desenvolvendo e dicotomizando a arte americana e a arte universal, desde os tempos clássicos até aos diversos períodos dos respectivos ismos. Formou-se assim, mediante esses viveiros, uma pululação artística que redundou em cismas ouzados e em institutos ortodoxos, até dar mesmo essa forma democrática de mimetismo e digestão que é hoje em dia o movimento generalizadíssimo chamado *action painting*.

Mas, saber dessa existência é uma coisa; e poder contemplá-la vem a ser outra coisa. No Brasil, felizmente, temos tido vários felizes ensejos de travar conhecimento com as artes visuais norte-americanas. Não só através de bibliografias como René D' Harnoncourt, Grace McCann Morley, Alfred H. Barr Jr. e Richard Davis. Assim pois, se estamos cientes do material formidável que se encontra na América



Sant'Ana com a virgem e o Infante.
Dürer, Museu Metropolitano, Nova York.



A morte do toreador, Manet, Elkins Park, coleção Widener.

do Norte, por obra e graça de pioneiros da arte e da ciência da coleção; se sabemos que a pintura, a gravura, o desenho e a escultura de milênios do mundo em seus pontos de civilização e de história mais interessantes foram transplantados para universidades, museus e institutos, dando ao novo mundo características de herdeiro de sucessivas mensagens, de sucessivas pesquisas e de sucessivas soluções; se sabemos que peças dos maiores artistas de todos os tempos constituem em cidades norte-americanas, valiosos componentes dum tesouro ecumênico; se sabemos que qualquer grande centro ianque dispõe de peças famosas com outra segurança que não na Europa assolada por guerras periódicas, e que tais tesouros têm valia simétrica à valia de depósitos famosos como certos museus do Cairo, de Atenas, Constantinopla, Roma, Nápoles, Florença, Piza, Assiz, Munique, Dresde, Londres, Berlim, Praga, Paris, etc., se sabemos que é possível ver um Veronese não em Veneza porém no Museu Metropolitano de Nova York; um Ghirlandaio no Instituto de Arte de Chicago; um Tiepolo numa coleção particular de Cleveland, em casa de Henry G. Dalton; um Memling no Museu de Washington; um Gérard David na coleção de John Johnson em Filadélfia, ao lado dum Hieronymus Bosch; e além de tudo isso, ver impressionistas, expressionistas, oníricos, dadaístas, cubistas, abstratos e concretistas disseminados não só em museus e coleções mas também em galerias e em *marchands de tableau*, então se pode considerar os Estados Unidos não

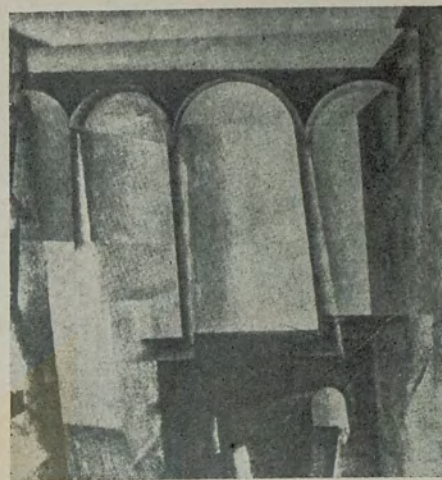
Diana de Poitiers, Escola de Fontainebleau, Museu de Arte de Worcester.



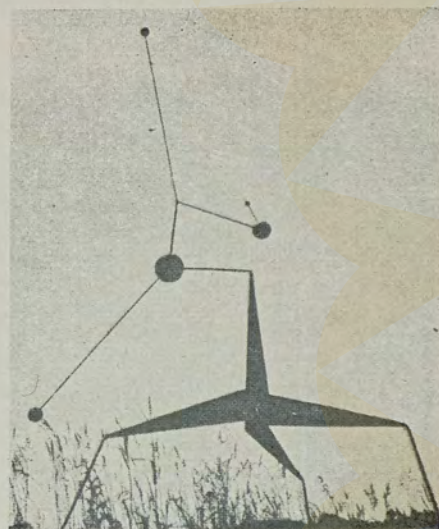
só como o entreposto mundial da arte, a alfândega dos ismos, bem como também um permanente Armory Show de proporções mais espetaculares do que aquele que em 1913 funcionou numa caserna.

Cabe agora averiguar em breve síntese historiográfica quais os artistas norte-americanos de vanguarda que contribuíram e contribuem para o atual desenvolvimento das artes visuais do mundo.

Além da galeria insigne de artistas tipicamente nacionais pela fatura e pelo temática, há que destacar de início, quanto à participação norte-americana na arte mundial, a obra de John Marin e Lyonel Feininger. São elementos de vulto autônomo. Após eles, cumpre acentuar a mensagem humana, social, estética e vanguardista de David Smith, Alfred Maurer, Georgia O'Keeffe, Arthur Dove, Marsden Hartley, Charles Demuth, Charles Sheeler, Niles Spencer, Joseph Stella, Walker Tomlin, Philip Guston, Peter di Price, William Congdon, Betty Parsons, Goodnough, etc.. Mas não é apenas nesse conjunto em avanço e em ascensão que o artista brasileiro e a crítica brasileira devem deter-se para a usufruição do panorama atual da arte ianque. Temos que nos deter diante da presença já agora póstuma de Jackson Pol-



Viaduto, *Lyonel Feininger*, Museu de Arte Moderna de Nova York.



Estrêla da Manhã, *Alexander Calder*.



Jogadores de cartas, *Cézanne*, Fundação Barnes Merion.



Pollock, *retrato*.

lock e de Arshile Gorky, que soergueram o expressionismo abstrato a lances de cromatismo infuso. Trata-se de gênios precocemente arrebatados à pacífica e lucrativa disputa de fama ao lado de Alexander Calder, De Kooning e Marc Tobey. Quanto à atividade didática e democrática de institutos e universidades, bastaria citarmos a atual exposição em São Paulo de gravuras do conjunto "Intaglios" da Universidade do Estado de Iowa.

Basta divulgar-se que a obra do estrangeiro Mauricio Lasansky, na verdade um grande artista argentino do quilate expressionista mais alto, naquela universidade, é uma réplica de outras muitas obras congêneres em outras universidades, como por exemplo a atuação de David E. Bernard na universidade de Wichita; de Lee Chesney na universidade de Illinois; de H. C. Cassill no Instituto de Arte de Cleveland; de Elliot Elgart na universidade da Califórnia em Los Angeles; de Andrew A. Kincannon na Academia de Belas Artes de Memphis; etc.. Sem nos esquecermos da atuação ambiciosa e romântica dos grupos da "action painting", em pleno tachismo. Como é fácil de averiguar, Persefone, agora travestida de Plurabella, não dorme mais na paisagem ianque. Agora semeia jardins, agitando sua cornucópia de terra e galáxia, de neurônios e hematias, de liberdade e de emulação.



Escrúpulo, *James Brooks*.

Montparnasse, desde Saint-Michel até Saint-Germain-des-Prés, as figuras inesquecíveis e já agora póstumas, porém ainda permanentes e atuantes de Francis Carco e Léon-Paul Fargue. Os dois poetas boêmios, os dois inveterados notivagos, os andarilhos do mapa parisiense crepuscular e noturno serão seguidos de longe ou de perto, pelas sombras de outros. fregueses inveterados de cafés: Saint-Exupéry, Cocteau, Katherine Mansfield, Max Jacob e Apollinaire. Para a recomposição de cada grupo literário ou artístico se tem que reconstituir o café, o restaurante, o terraço onde essa

O café na vida artística e boêmia

Manuel Germano

gente se reunia. Assim, para a roda de Picasso, antes do cubismo, se tem que evocar o bando que saía do Bateau-Lavoir, na Praça Ravignan, e ia aboletar-se nos cafés da Butte, inclusive no *Vernin*, no *Lapin Agile*, no *Azon*; ou na Margem Esquerda, na *Closerie des Lilas*, em *La Rotonde*, no *Dome*, etc.. Ramon Sala, Nonell, Junyer, Casagemas, Durio, Utrillo, Manolo, Gonzales, Agero, Juan Gris, Soffici, Severini, Pascin, Wighels, Wasley, Canudo, Van Dongen, Freudlich, Zig Brunner, Marcousis, Léger, Soutine, Lipchitz, Laurens, Marc Chagall e Archipenko.

Gente de Montmartre. Gente de Montparnasse. Depois do cubismo, novo grupo, sob a direção de Paul Fort e André Salmon. Gente da categoria humana, genial e boêmia de Alfred Jarry, Duhamel, Fagus, Fernand Gregh, Maurice Raynal e Braque. E o grupo *La Rotonde*, em redor de Amadeo Modigliani.

Hoje, lembrar esses cafés do começo do século até à Primeira Grande Guerra, é reconstituir a mocidade frenética de artistas desaparecidos ou encarnecidos. Ou olvidados. Ou eternos. Tarefa retrospectiva, que cabe aos biógrafos de Mac-Orlan, Henri Rousseau, do Père Soulier, de Wilhelm Uhde, de Ambroise Vollard, de Bernheim, de Daniel-Henri Kahnweiler.

Pois essa gente foi anterior a Francis Carco e a Léon-Paul Fargue. Mesmo estes, já morreram, já fecharam seu círculo peripatético, pelas noites pintadas por Marquet e Dignimont, pelos cafés

Quando se pensa no desabrochar de vocações literárias e artísticas, ocorre logo imaginar-se uma água furtada, dando para telhados duma capital famosa, seja Roma, Paris, Londres, Berlim. Mas na verdade não é num sexto andar de mansarda, em bairro triste, que as vocações desabroçam. Geralmente elas pululam, crescem e se emaranham nos cafés. No fundo duma sala impregnada de fumaça e vozeiro, ou na orla dum terraço sobre a rua. Todos os grandes movimentos literários e artísticos, tiveram como suas matrizes, determinados cafés. E cada artista viveu sempre entre o ateliê e o café. Lembremos de Picasso, ainda garoto, aparecendo no Café del Paralello em 1897, e pintando uma de suas primeiras telas, exatamente com esse motivo: *Recanto de café*, 1899.

Aliás, foi no *Café dos Quatro Gatos*, em Barcelona, que ele estreou, inclusive como expositor. E sua primeira tela parisiense, o retrato de Jaime Sabartés, *O Bock* seria o aspecto dum jovem intelectual tomando cerveja sozinho na mesa dum café em Saint-Michel, em 1901.

Suas telas mais antigas, do início do século, ainda em Barcelona ou já em Paris, seriam assuntos diurnos e crepusculares de café. Inventariamo-las: *Mulher à espera* (1901); *Duas mulheres no balcão* (1902); *O Marasmo* (1902); *O copo de absinto* (1903); *O casal à hora do café fechar* (1904).

Mas, amigo leitor, não podemos percorrer as tardes e as noites européias, a vida artística dos cafés de *quartiers* célebres sem duas presenças indispensáveis, que representam o notivago, o *habitué* de mesa e de terraço, o viciado em cigarro, cachimbo, conversa, poesia, pintura, escola, crítica, mulheres e bebida.

Cumpra pois evocar dentro da noite imensa e cíclica duma capital como Paris, e através de cafés desde Montmartre até



O absinto, Degas, 1877.



Café de la Nouvelle Athènes, Forain, 1878.



Café cosmopolita, Guy de Neyrac.



Relais Odeon, James Charlie, 1943.

... parmi des buveurs ivres
qui ricanent pour avoir l'air de rire...

Hoje o cronista de cafés e de noites boêmias de literatos e de artistas, tem que percorrer Saint-Germain-des-Prés, estacionar em *Les Deux Magots*, no *Flore*, no *Bonaparte*, no *Montana*, nos focos existencialistas da Rue Saint-Benoit. E tem que percorrer os quarteiros desenhados por Segonzac e por Chabaud. Tem que percorrer com André Jacquemin as ruas e as praças, os *squares* e os *impasses*, até se infiltrar na atmosfera de cafés e bares inominados.

A Freguesia, Forain, 1877.



Terraço de café em noite estrelada, Van Gogh.

La Rotonde virou cinema, lá em Montparnasse, diante de *Le Dôme*, êsse antro de fome e disponibilidade, de vocações proteladas, de encontros ambíguos.

Se o leitor dispuser de dólares, quiser frequentar a alta boêmia, então, irá aboletar-se no *Elysées Matignon*, na esquina da rue Gabrielle, entre ingleses e norte-americanos, escandinavos e orientais, entre gente de alta sociedade, do *Tout Paris*, entre gente do cinema e do teatro, das letras e das redações, possivelmente seu nome, caro leitor, saindo até nas crônicas de Elsa Maxwell...

Mas decerto ao regressar ao quarto de hotel, prezado leitor suposto, meu irmão, meu semelhante, ao passar pelos cafés onde se embebedam outros tantos Rimbaud, você se lembrará de artistas que pintaram ou gravaram recantos humanos e líricos, amargurados e soturnos de cafés onde pululavam artistas. Decerto você se lembrará de *O Absinto*, de Degas. Do *Café cosmopolita*, de Guy de Neyrac; do *Café de la nouvelle Athènes*, de Forain; dos recantos de bar em cenas do *Moulin Rouge*, de Toulouse-Lautrec; e se alguma angústia afligir seu coração, leitor fraterno, por certo você buscará no fundo do *boulevard* um terraço ainda aceso, mas sem ninguém, e cujo silêncio recondito permanece até de madrugada, vigiado pela radiabilidade cômica do ouro das estrelas rodopiantes de Van Gogh...



No terraço do café, Wallace Morgan, 1922.

Espaço e côr na pintura espanhola de hoje

J. G. V.

As artes visuais espanholas de vanguarda jamais foram caudatárias e subalternas. Se nem sempre foram precursoras, jamais deixaram de ser autônomas. Mas aqui no Brasil se tinha até recentemente o hábito de valorizar a pintura clássica ibérica e, quanto à fase moderna, salvo um Picasso, um Miró, um Dalí, sempre se supôs que apenas se salvara a contribuição catalã. Mesmo com a primeira grande coletiva de artes visuais espanholas por ocasião da II Bienal de São Paulo, o acervo heterogêneo trazido por Juan Masoliver não conseguiu alterar aquêlê preconceito. Foi preciso que um comissário da clarividência crítica e do senso oportunista de Luís Gonzalez Robles impusesse em duas Bienais, a quarta e a quinta, a arte gráfica e a arte plástica espanholas, para então entre nós se render à vanguarda ibérica uma justiça que alhures já era tácita.

Todavia, o crítico de arte que houver viajado pela Espanha e tiver contraído relativa intimidade com os centros pictóricos de Madrí, Barcelona, Burgos, La Coruña, Alicante, etc., não considerará as novas remessas aqui expostas como um surto recente de remodelação. Eu próprio vaticinei nesta mesma revista, quatro meses antes da V Bienal de São Paulo, que o Grande Prêmio de Pintura Internacional deveria caber a Modesto Cuixart, cujo nome e cujo trabalho eram totalmente desconhecidos no Brasil.

Ora, quem percorre os grupos artísticos e as galerias vanguardistas da Espanha se familiariza gradualmente com elementos e produções de arte moderna e os acaba reputando de categoria excelente conforme já agora, após as duas últimas Bienais paulistas, é opinião geral. E' opinião tardia que, contudo, corrobora o consenso das Bienais de Veneza e das Bienais Hispano-americanas.

Cumprê, além disso, acentuar também a diferença da arte de vanguarda espanhola em comparação com a de outros países. Aqui, só depois da IV Bienal em 1957 foi que se considerou processo revolucionário a fatura não só do fundo de tela como da própria pintura com o emprêgo de materiais novos, como serragem, gesso, serrapilheira, arame, etc.. Artistas espanhóis e italianos ampliaram as experiências de Jean Dubuffet; porém, enquanto os italianos se quedavam no informal expressionista, os espanhóis iam até ao transinformalismo, com seus ingredientes plásticos.

Realizou-se no mês passado, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, sob a rubrica "Espaço e Côr na Pintura Espanhola de Hoje", uma exposição de 103 telas de 33 artistas de vanguarda. Se o visitante jamais houver percorrido uma galeria de arte em Madri ou Barcelona, talvez reaja ante a designação "espaço e côr", justamente por não ver ali composições nem interstícios e muito menos côres, nuances e gamas. Pois o que predominava no acervo exposto, eram variantes geodésicas duma cosmografia bem espanhola e certo cromatismo infuso de aluviões. Contudo, êsses aspectos plásticos informais e monocromáticos, de superfícies rugosas, caracterizam bem a pintura moderna espanhola em geral, e a diferenciam das estruturas e côres em voga nos ateliês restantes da Europa. Trata-se dum módulo bem específico, embora de generalização ecletiva, que se pode observar nas telas expostas na Galeria Pictoria, na Galeria Jardim, nas Galerias Layetanas, e nas salas Gaspar, Carlí e Vayreda em Barcelona. Quem já percorreu êsses centros de gente pertencente aos grupos Adlan, Dau al Set e Els Vuit ao rever agora o material

Jorge Curós.



exibido no Ibirapuera, se reencontra com uma arte que lhe é familiar. E quem percorreu os centros madrileños de pintura vanguardista, como as galerias Clan, Biosca, Colon, Fernando Fe, Estilo, etc., e as salas Darro, Abril, Prado, Ateneu e Negra, terá visto tôdas as pesquisas duma arte voltada para a expressão autônoma da natureza e significando certa memória da paisagem. Aliás, foi a característica que predominou no certame "20 Anos de Pintura Espanhola Atual" levado a efeito em Lisboa e no Pôrto, no ano passado, como reflexo oficial do que já vinha predominando nas Bienais de Veneza e Hispano-americana. Pode-se assim dizer que, por temperamental que seja a pintura espanhola moderna em seu transinformalismo, tem ressaibos próprios, conforme suas origens são da Catalunha, da Galícia, de Castela ou de Aragão.

A tarefa traçada será a mesma: expressionismo informal: porém as diversas soluções, conquanto se apoiem numa estrutura e num monocromatismo específicos, variam conforme os grupos, os locais e a natureza das pesquisas.

Não há absolutamente na atual pintura espanhola de vanguarda, uma corrida de imitação oportunista ao que elementos estrangeiros estão fazendo alhures. Nada que se assemelhe a Dubuffet, Bissière, De Stael, Bazaine, Poliakov ou Soulages.

Nada duma subordinação caudatária a correntes de empastamento difuso. Pelo contrário, o espaço na tela espanhola é ocupado por formas e por cores infusas, numa hipostase de corpo e alma, de vegetal e mineral, de plasmas e neurônio.

A temática, jamais analógica, no máximo será a terra, em divisões de tarefa, lotando tôda uma cosmografia bem ibérica. Ao geométrico disciplinado e ao figurativo de *makeup* sucedeu como concepção básica uma fatura transinformalista. Foi o que se pôde notar recentemente no Rio e em São Paulo, na exposição "Espaço e Côr na Pintura Espanhola de Hoje". Entre seus agentes mais capacitados há que destacar Luís Feito, Modesto Cuixart, Manuel Mampaso, Antônio Povedano, Manuel Rivera, Eduard Alcoy e Rafael Canogar.

Talvez resumíssemos melhor elaborando um retângulo de forças mestras criando uma imantação: Modesto Cuixart, Juan José Tharrats, Alfonso Mier e Lucio Muñoz. Servindo-se até mesmo da *colagem*. êstes artistas conscientemente elevaram tal conceito e recurso a uma nova atuação-efeito, mediante juxtaposição, onde a crítica sente a ação do artista e do artesão, do muralista e do coordenador. E si isso bastaria para fixar certos atributos duma pintura de vanguarda, se muitas outras características viris já não lhe outorgassem uma independência por seus resultados perenes.



Juan José Tharrats.

Juan Vila Casas.



José Maria de Labra.



José Venturelli, um chileno universal

M. G.

A representação gráfica duma certa humanidade — o povo — coube na América do Sul a três artistas nascidos respectivamente no Brasil, na Argentina e no Chile. Oswaldo Goeldi, Maurício Lasansky e José Venturelli.

De fato, Oswaldo Goeldi, o maior gravador brasileiro, localizou entre Ipanema e Leblon o perímetro de sua atuação. E' o artista das noites e das madrugadas à beira mar. Das ruas de longos muros; das antigas chácaras com amendoeiras, terraços e quiosques. Dos pescadores e dos gatos. Dos peixes e das ressacas. Dos boêmios. Das dunas. Dos horizontes tropicais. Reside no centro dêsse seu pequeno e infinito mundo, em Ipanema. Quanto a Maurício Lasansky, herdeiro das reservas de Goya, foi para a universidade de Iowa enquadrar na situação-limite dos laboratórios uma arte humana que certo tratamento gênero Picasso aproxima de dédalos e de minotauros. Mas José Venturelli se tornou, dos três artistas, o de expansão universal, por sua vida que é um paradigma de tarefa. Fomos conhecê-lo no último trimestre de 1959, em Pequim, por ocasião das comemorações do décimo aniversário da revolução chinesa. José Venturelli mora em aposentos da antiga embaixada italiana, num prédio defendido por leões de pedra e onde funciona o Comitê da Paz. Seu apartamento é ateliê e residência, e constitui-se de quatro peças forradas de biombos, telas, armários, estandartes tibetanos e vitrinas de *bric-à-brac*. Sua produção artística pende das paredes ou é conservada em grandes pastas. A vida e a obra de José Venturelli formam a resultante duma vocação. Ele nasceu no dia 25 de Março de 1924 em Santiago de Chile. Ingressou em 1938 na Escola de Belas-Artes daquela capital. Entre 1939 e 1941 percorreu os desertos do norte de sua pátria, onde se encontram as minas de cobre e salitre. Viajou até às ilhas de Juan Fernandes. Em 1942, apesar de tão jovem, já trabalhava no Chile com David Alfaro, tendo nesse ano participado do Salão dos Gravadores Chilenos. Em 1944, Venturelli já havia estado na Bolívia, na Argentina e no Uruguai. Artistas e críticos brasileiros conheceram-no ainda em plena guerra, em 1944, quando José Venturelli morou no Rio e em S. Paulo. Expôs, aliás, no Instituto dos Arquitetos, no Rio, e na sala Graciano, em São Paulo. Chegou a ir a Minas, conhecer B. Horizonte, Ouro Preto, etc. Sua primeira exposição individual no Chile foi em Santiago, em 1945. Mas sua tarefa de gravador objetivo, principiou pròpriamente em 1946, quando publicou a série *28 de Janeiro*, em colaboração literária com Pablo Neruda, de quem viria a ilustrar, pouco mais tarde, o célebre poema *Las alturas de Machu Pichu*. Mais ou menos nessa época publicou seu primeiro álbum em côres, e expôs na sala Península.

Trópico asiático, 1958.



Minha filha, 1958.



Verão, 1958.



Logo a seguir ilustrou para a Editorial América o *Canto Geral (El Canto General)* de Pablo Neruda e publicou em edições Pro-Arte *Hoy es todavía*. Dedicou-se, à essa altura, a cenografia para a Ópera Nacional e para o Teatro Experimental de Chile. Em 1950 expôs na Galeria Pacífico e viajou, indo à Guatemala e ao México, em cuja capital expôs. Partiu para a Europa em 51, percorrendo museus, ateliês e grupos artísticos da Itália, da França, da Alemanha, da Suíça, da Áustria e da Checoslováquia. Trabalhou com afinco em Paris e em Berlim. Depois seguiu para a Rússia e para a China.

Mas, já em 1952, expunha com David Alfaro Siqueiros na Universidade de Santiago. E seu peripatetismo artístico se intensifica aos poucos. Assim é que em 1953, já percorria de novo a Europa e chegava pela segunda vez à China.

Lá é que fomos encontrá-lo. Casado com uma professora do idioma espanhol, tendo uma filha que fala espanhol e chinês, José Venturelli representa o espécime do artista que se dedica em missão junto ao povo, à terra, aos fatos políticos, à ecologia, ao folclore e às lutas de classes. Prova disso é seu caderno de litografias *Os Construtores da Paz*. Hoje em dia é um artista notável, tanto no setor plástico quanto no setor gráfico. Seus óleos, aquarelas e gravuras o situam entre os grandes azes do figurativismo contemporâneo. Tem exposto em Berlim, na Kleine Galerie. Em Paris, em La Nouvelle Gravure, etc..

Reside atualmente na China, devendo porém na próxima primavera reaparecer na Europa e na América. Por enquanto, pinta e grava, coleciona e trata da saúde, pois sofre dos pulmões. É uma natureza humana excepcionalmente dotada de virtudes. Seu ateliê em Pequim, constitui um centro de estudos, visitas, conversas, críticas e coleções. Suas pastas estão repletas de paisagens e figuras da imensa China, que ele percorreu para pintar-lhe e gravar-lhe a geografia, a humanidade, as cidades, as oficinas, as fábricas, os barcos, os rios, os pagodes. Enfim, sua eternidade já constituída de milênios.

Quando, numa ex-embaixada na antiga concessão internacional em Pequim, José Venturelli abre suas pastas de litografia, já se sabe que é agora a China que ele está gravando. A China vetusta e rejuvenescida. A China macróbia e ressuscitada. Pois aquele mapa híbrido de terras e águas se oferece à arte de José Venturelli como as margens dos imensos rios chineses em cujas desembocaduras milhares de barcos estacionam à espera dos aluviões. Pois se trata dum povo feito de multidões ecológicamente misturados com a terra, cumprindo sua tarefa contemporânea de bem-estar social, cultura e sobrevivência.

(M.G.)



Da série "Os anos difíceis", litografia, 1956.



Mineiros do salitre, litografia, 1949.

Exposições nacionais recentes

ESCULTURAS DE CLELIA COTRIM ALVES

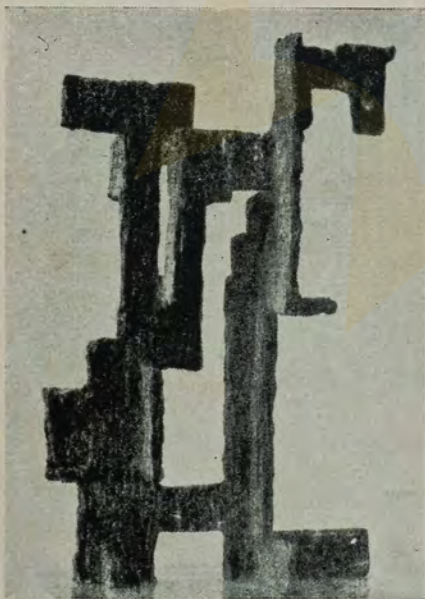
Esta artista, cujos trabalhos aceitos na V Bienal constituíram mais uma contribuição de elemento novo ao grupo plástico de elaboração espacial e aberta, firmou sua reputação artesanal com as peças remetidas ao VIII Salão Paulista de Arte Moderna e, logo a seguir, com seu certame individual na Galeria da Fôlha. Caracteriza-se a sua arte por uma tendência ao monumental, porém fugindo a uma retórica de efeito imediatista, devido à quase ausência do tema direto. São esculturas formulando planos verticais e lacunas intersticiais, que jogam com uma estruturação repousando em contrapondo e ritmo. Muito embora predomine uma severidade arquitetônica nas linhas, o efeito plástico é quase temático, evocando sínteses de figuras e imagens.

O tratamento que ela dá à matéria, tanto na periferia como na substância, anula qualquer sugestão de tendência geométrica. Esta, se existe, é como efeito vertebral de sustentação.

Parece-nos que o valor essencial dessas esculturas, com seus nomes arcaicos e mediterrâneos, reside exatamente na fatura moderna a desenvolver analogias. Resulta da intenção paradoxalmente disfarçada no processo abstrato, certo mistério.

Declara a própria artista que "se existe correlação com o objeto, isso se processa de maneira intuitiva". Nem sempre, às vezes ressaltam mesmo analogias, e a artista se rendeu a esse influxo inconsciente ao batizar suas peças. Apenas uma é abstrata, metafísica e despojada de intento analógico. A que ela chamou de *Revelação de Planos*. E, talvez também, *Planos conjugados*. As demais, que são oito, apresentam em sua inércia hierática ou em seu ritmo de espaço-tempo, evocações historiográficas, como *Parmênides*, *Physis IV* e *Physis V*. E a chamada *Composição de Planos*, não obstante seu título, que é didático e propedêutico para o observador intuir a técnica deliberada, es-

Clelia Cotrim Alves, *Physis I*, escultura apresentada na V Bienal.



sa mesma avança de sua bossagem arquitetônica com um relevo destacado e que se tornou independente, querendo majestosamente retornar às madres egípcias ou helênicas da sua situação-ilimitada de produto perene.

Clelia Cotrim Alves, *Physis II*, Escultura apresentada na V. Bienal.



Clelia Cotrim Alves, *Espaço e Tempo*, gesso patinado.

DESENHOS DE ABELARDO ZALUAR

Os atributos que caracterizam e definem a obra de Abelardo Zaluar não serão inatos, resultantes imediatos apenas duma vocação que se manifestasse estatisticamente em artesanato, exposições e ambivalências plásticas e gráficas. Seus atributos e características evoluem sob a responsabilidade vigilante e consciente dum homem que é artista, professor e ensaísta.

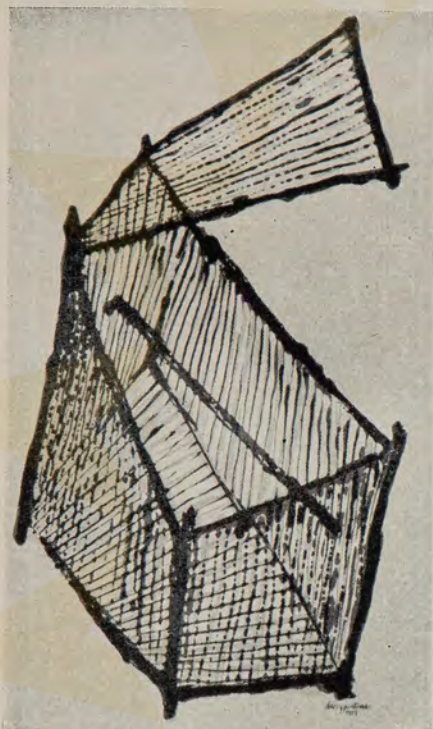
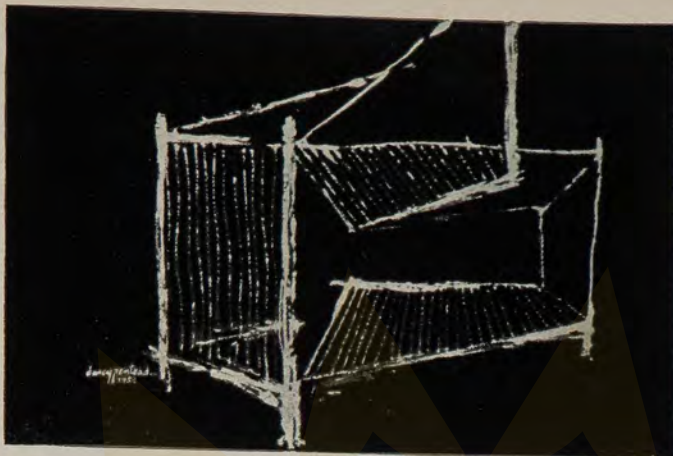
Parece-nos que sua atual maneira no desenho, por exemplo, está expressa como o pináculo duma carreira onde sempre houve a preocupação sadia e lúcida de aproveitar faculdades digitais, meios materiais, em correlação e em correspondência com faculdades mentais e estéticas e com inspirações sagazes.

Assim é, por exemplo, que no acervo apresentado na Galeria da Fôlha, ele apresenta desenhos feitos a lápis-cera e giz. Desdenhou portanto a rotina gráfica sedimentada, em prol e em preferência de pesquisas materiais que possibilitassem soluções artísticas. Assim, obteve não só traço, linha, arabesco e matéria, com dualidade gráfico-plástica, como também atmosfera, espaço e pulsação.

Seus desenhos não aderem ao suporte como carimbos. Ou se destacam, ou se aprofundam, tomam efeito cúbico, rodeiam-se de atmosfera, empolgam-se com um ritmo de rotação e translação, redundam em arte através, após e mediante sistemas pertinazes de artesanato.

Ora são desenhos que parecem histologia da terra, do corpo, pura sedimentação geodésica, extrato de feldspato, de gneiss: ora parecem nuvens se diluindo, fluídicas e etéreas. E são sempre metamorfoses pairando, emergindo do suporte, tendo porém raízes nêle. A síntese dogmática para definí-los seria, como efeito, esquecida a técnica, o recurso, e esquecido o assunto, o tema, aquele efeito desejado em arte por Göthe: que a flor jamais lembre sua proveniência do adubo... É exatamente a transfiguração resultante que nos leva a afirmar o conceito de que estamos diante dum artista, esquecendo-nos que ele é professor, é ensaísta, tem tirocínio, tem seleção, apenas está atento à velocidade das coisas peremptas para que em suas transformações necessárias elas ofereçam suas diferentes efígies de perenidade.

Darcy Penteado,
Gaiolas.



Darcy Penteado, Gaiolas.



DESENHOS DE DARCY PENTEADO

Este artista apresenta na Galeria São Luís todo um viveiro morto de gaiolas abertas e abandonadas. Essa determinação especial de fixar em suportes de papel liso, de papel de seda, e até em tela esmaltada casas alérgicas de passarinhos, porém todas elas vazias, não chega a redundar em reportagem ilustrada de mercado de aves em feira, ou de cemitério de passarinhos em jardim abandonado até mesmo pelas crianças. De fato, esse conjunto de gaiolas de vime, de metal, não chega a dar tal impressão, porque o intento do artista não foi esse e sim algo metafísico, quando não poético.

Aquela aldeia abandonada de gaiolas, formando quase, se reunissemos todos os desenhos uns sobre os outros em colagens, uma espécie de *neighborhood unit*, não sugere sequer um passado de asas nem de gorgeios. Nem mesmo a passagem fugaz dum gato invasor, responsável pelo deserto desengonçado. O intento de Darcy Penteado foi impregnar sua arte com melancolia da ausência, mercê de desenhos e mais de-

senhos repetidos em variantes e pautas diversas, até atingir o efeito da evasão.

Morfologia distinta de gaiolas, desde os primários alcapões até os palacetes de varetas douradas e os pavilhões de metais reverberantes. As aves e os passarinhos fugiram? Ou as gaiolas se acham à venda num armazém, ainda vão ser usadas para o cruel desiderato de prisão? Ou se trata dum mundo abandonado? E tal abandono sugere o quê? O tema da evasão? Ou o tema é a afirmativa esperançosa de que não há prisão eterna?

Seja qual tenha sido a intenção do desenhista, a verdade é que, se evitarmos por um instante o motivo do tema, ficaremos diante duma apresentação quantitativa e qualitativa de desenho formal, figurativo. Como desenhou tudo aquilo Darcy penteado? Com o realismo mágico? Com mero poder de reconstituição prosaica? Não. Fluidificou aquele ex-habitat de aves, não empregando propriamente linha e traço, muito menos lápis e nanquim. Valeu-se de esmalte preto, fosco ou brilhante, aplicado com seringa de borracha. Esse processo, que lhe é habitual como sistema e recurso, cria aquela fluidez acima referida, e cria, em volta, na frente, atrás, uma atmosfera que se não é ainda noturna já é crepuscular, desesperante. Ora, é essa névoa de hora que junge de dramaticidade aquelas *épaves* que não repousam no mar e sim nos dilúculos que envolvem ausência, evasões e signos. E sugerem que, mais além, lá onde estarão as aves soltas, felizes, existe liberdade...

TELAS DE DOMÊNICO LAZZARINI

Difícil diferenciar, pericialmente, na pintura de Domênico Lazzarini, a predominância da substância plástica sobre a fibração do conglomerado gráfico.

Pois ele não é, pelo menos nas unidades apresentadas na Galeria da Fôlha, um pintor de cores, gamas e cambiantes, suas superfícies empastadas sendo brancas. Uma alvura de espuma, de neve, de toalha de

Zaluar, Desenho, giz e lápis-cêra.



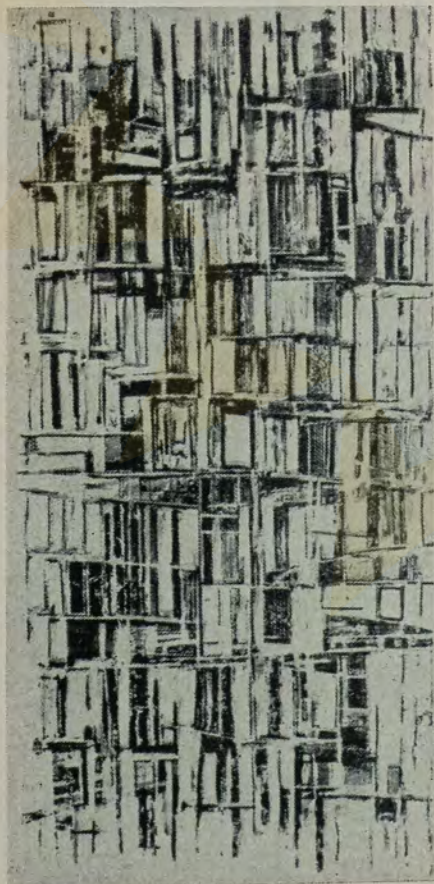


Zaluar, Desenhos, giz e lápis-cêra.

altar, de véu nupcial, de *edredon* de tálamo. Mas uma alvura compacta e ao mesmo tempo fluidica, como aquelas geleiras de creme *chantilly* das telas de Maria Helena Vieira da Silva ou de Riopelle. E nem é um desenhista de periferias e contornos, muito menos de arabescos. Mas sim de estruturações.

Seu modo gráfico de intervir na superfície plástica é quase geométrico, em retângulos que afundam naquela alvura como barcos mergulhados, como septos em viveiro, como trabéculas de cimento armado sobre lagunas congeladas. Resultam

Domênico Lazzarini, óleo.



então dentro daquela parede de nuvens, daqueles *remparts* de horizontes, arcabouços que nossa mania de coligir analogias obriga a pensar em estantes de livros, por exemplo.

Mas, abandonemos o vêzo de querer extrair ilações. No fundo essencial de sua pintura, Lazzarini joga com a herança plástica e com a herança gráfica. Funde-as então numa forma viscosa, imaculada, que ainda é suporte, e onde então obtém uma densidade de matéria, resultante da plasticidade. Essa efervescência ofuscante destrói a inércia do fundo e paralisa a rotação agregada. Do amplexo plástico-linear emerge o ritmo.

Advém então uma superfície calma, extraterrena, que confere às telas de Domênico Lazzarini uma especificidade toda dele, que é a sua maneira e que reflete inclusive a sua psicologia.

A PINTURA DE GISELDA LEIRNER

Esta artista que ora está fazendo pintura em tons calmos que sugerem horas e lo-

Giselda Leirner, Repouso.



cais por onde desfilam contingências duma humanidade vaga, por exemplo, em jardins, em cais, em alamedas, se exercitou antes na gravura.

Não vemos, contudo, na sua atual pintura, reminiscências de traços, linhas, vinhos e talhos.

Ela trabalha com temas figurativos. Casas. Criaturas. Entre o tratamento expressionista e o tratamento impressionista. Pois não caracteriza suas paisagens nem vinca os semblantes de suas criaturas. Sugere-lhes a presença, quase só a passagem ou o estágio. Naturalmente se pensa numa elaboração proposital, bem feminina, de estados de alma e de estados de natureza. Assim, sua arte seria uma ilustração vaga, diluída no tema para diluir o tema. Resultado: o tema evapora a matéria, que nunca é densa, obrigada a representar uma estação outonal, uma hora dilucular; e a matéria, assim nevoenta, fluidifica o tema, que nunca é um *close up*, obrigado sempre a definir um estado de alma, uma nostalgia da natureza.

Mas não fica explícito, que o intento da artista seja situar sua arte no espaço entre o expressionismo e o impressionismo, como se o revelasse na cuba do expressionismo e o fixasse na cuba do impressionismo. O que parece é a obtenção vagamente plástica, de estado transitório, em que casas, criaturas, portos, cais, jardins, não emergem da tela, antes se impregnam nela. Longe de nós uma alusão a Morandi. A aura de Morandi é reflexa, resultante de inércias cromáticas repousantes. Ao passo que a aura que impregna os temas de Giselda Leirner corresponde a uma fluidez predeterminada. E chegamos à conclusão de que ela está capacitada a ilustrar poesia e contos, sendo uma artista que sabe dar aos motivos figurativistas valores psicológicos, e aos episódicos a dramaticidade de suas conjunturas. Ela fluidifica as cenas e os episódios como Jacquemin. E valoriza os efeitos subjetivos como Chabaud.

GRAVURAS DE ROBERTO DE LAMÔNICA

Positivamente houve recentemente na geração novas revelações gráficas de interesse, quer como promessa e quer como realização. Bastaria citar-se em ordem cronológica, após a exposição dum artista



Giselda Leirner, *Casario*.

que já atingiu sua hegemonia no plano nacional e internacional, como é o caso de Rossini Perez, as apresentações de Roberto De Lamônica e de Braz Dias na Galeria da Fôlha.

Trataremos agora do primeiro, reservando-nos para ulterior análise do segundo. Roberto De Lamônica atingiu logo, no



Roberto de Lamônica, *Gravura*.

plano da manifestação figurativa, excelente situação, sabendo dispor fatos e enredos em plano artesanal de criação e testemunho, sem chegar a fazer num realismo social à *outrance*. Agora envereda para o abstracionismo, e sua arte se caracteriza por duas opções: a do geometrismo como trabéculas para fixações cromáticas, com arabescos, faturas, minúcias e impregnações; e a do tachismo mediante empastamentos, manchas, alternativas terrestres e espaciais. Apossa-se do suporte e o martiriza até obter as duas variantes em proporções que confirmam à sua arte dimensões plásticas de efeito visual e ornamental. Já essa vontade preferencial de apresentar a gravura dignificada, define uma op-

ção de conceito gráfico a atuar com a mesma capacidade do conceito plástico nos pintores.

O material exposto recentemente, todo êle abstrato, pode ser explicado ao público como superfícies tratadas por vincos transversos, substâncias esféricas, alternâncias de brancos e pretos, e elaborações antianalógicas, mercê de invenções formais ou informais. Ora, há empastamentos, ora matéria tratada histologicamente. Composições hegemônicas e macroscópicas e suplementos microscópicos se superpõem, ou resvalam uns nos outros, pairando ou se infiltrando, sujeitos quer a rotações quer a translações.

Resulta um domínio digital traçando memórias de mapas tropicais, paisagens potomográficas, conglomerados de arquipélagos, pátrias confinadas, fronteiras adustas, ou charcos espalhados. Assim, os efeitos abstratos e livres, conferem ao todo uma sistemática ecológica

Roberto de Lamônica, *Gravura*.

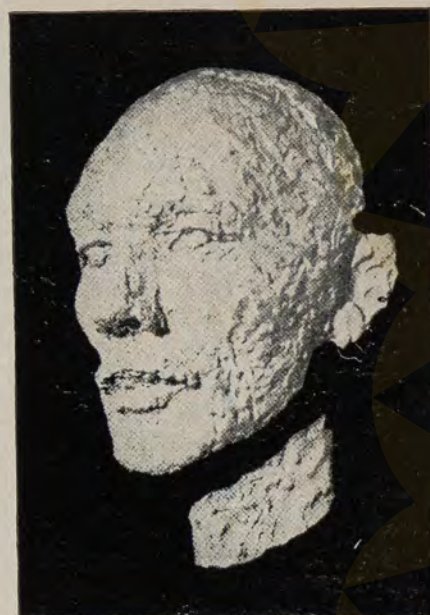


de terra, de ar, de poente, de crepúsculo. Dessa maneira o artista, entregue virtualmente a escavar no suporte vincos largos, ou a traçar linhas rotundas ou latitudes e longitudes, cria sem querer uma geografia objetiva. Daí o acerto de afirmar-se, como aqui apenas aliás se insinua e se sugere, que o artista deixou a distância normativa que antes o fazia ver e interpretar figuras humanas e paisagens, e obtém agora *close ups* de estrutura geodésica e fluidica, tornando-se um cosmógrafo que poderia apor aos seus trabalhos o dístico: *Terra Firma et Novum Regnum*.

ESCULTURAS DE ANNIE GALITZIN

Sendo Annie Galitzin uma escultora austríaca, é natural que ao observar suas 16 peças expostas na Galeria da Fôlha com seis desenhos, e sabendo que ela estudou em Paris com Despiau, se procure as origens de sua técnica e de sua versatilidade nos ambientes austríacos, primeiro de Vie-

Annie Galitzin, *Busto - escultura*



na, e depois nos grupos patrícos residentes em Paris. Edgard Jené, Gottfried Gobel, Greta Freist, Neuwirth, Rogler Hoflehmer. E gente da categoria de Hausner, Fuchs, Janschka. Ou ainda de Maria Biljan-Biljer, ou Marcia Hopman.

Que haverá nela, por exemplo, da fatura de Maria Lessing, ou de Agnes Muthspiel? Informa-me a artista, pessoalmente, que desconhece êsses elementos artistas, quanto a intimidades e influxos. Admira Wotruba, Moldovan, Eckert, Pilhofer e Mark Macken. Restará pois a boa discípula de Despiau, mas com uma versatilidade e um ecletismo que lhe conferem o grau de escultora em processos maciços, fechados, abertos e espaciais. O *Cristo*, de teor bem austríaco, é quase monolítico, não obstante seu geometrismo de síntese. As demais unidades são de teor normativo, informando sobre a sua capacitação manual como testes conseguidos. Há algumas peças vanguardistas como pesquisa, composição e prática didática. Enfim, obra contínua e descontinua. Cumulativa e experimental. Transitória e estável. Justificada por seu caráter humano e por sua semântica simbolista.

Tapeçaria de Genaro

Análise de suas motivações mais frequentes

Clarival do Prado Valladares, Salvador

Genaro de Carvalho tem o seu nome ligado à tapeçaria. Tem quase toda sua obra desses últimos quatro anos praticamente dirigida a este labor. Críticos e escritores deram-lhe o reconhecimento de pioneiro desta arte no Brasil e ao mesmo tempo enaltecem a sua disciplinada formação de pintor, desenhista e decorador. As restrições a ele feitas são aquelas habituais insinuações de influências alienígenas que se aplicam a todos os nossos artistas de relações e de interesses aos meios culturais estrangeiros. Inda mesmo que Genaro tenha caminhado parte de sua jornada em estrada alheia, tal eventualidade em nada o deprime de sua posição atual. Não seria possível, nem a ele nem a outro, partir de uma inovação absoluta de meios e de motivos para uma arte que ressurgia e ele aprendia. Do momento em que se decidiu por tapeçaria agrupou-se, culturalmente, aos artistas europeus — sobretudo os franceses — que se dispuseram soerguê-la ao seu antigo prestígio. A decadência da tapeçaria ocidental decorreu mais de seu aprisionamento ao academismo e ao seu servilismo que da suposta perda, ou desinteresse, do artesanato. Na França sua recomposição foi possível desde o instante em que bons artistas plásticos procuraram-na como meio adequado de suas invenções. O artesanato não se perdera, senão do sentido da contemporaneidade. Bem diferente, portanto, da experiência brasileira simplesmente inexistente quanto a sua utilização como labor de uma arte maior, a pintura.

Pássaro em pouso (O Corruptão). Composição ornamental com nítida fusão do objeto-tema aos elementos da moldura. Implcação tri-dimensional eliminada e substituída por valorização dos componentes geométricos.



Coube a Genaro, sem a menor dúvida, a iniciativa de ligar uma coisa a outra dentro das limitações brasileiras: artesanato rudimentar, escassez e precariedade de fios de lã coroados, inexistência de mercado e desconhecimento do grande público. Teve o artista que ensinar e disciplinar bordadeiras da província para um novo afazer, que obter de industriais do sul o compromisso de produzirem fios de padrões cromáticos estáveis e ainda teve que conduzir seus amigos críticos a uma melhor compreensão de sua mutação. Para que a tapeçaria pudesse sobreviver de seu prestígio antigo de obra de arte, houve necessidade de maior relação entre artista



Pássaro em vôo cortando a roça. Superposição de figuras de motivos vegetais. Espacialidade paisagística. Implcação tri-dimensional e dinâmica, Expressionismo lírico.

e produto. O simples desenho elaborado para tecelagem era insuficiente e por isso teve que se cumprir uma problemática mais específica. Foi preciso se eleger o tapete como um meio expressional da pintura, como se fôra a tela, explorando-se sobretudo suas qualidades físicas-visuais. Teve que se estabelecer a noção adequada de que a pintura difere fundamentalmente a partir do meio físico em que ocorre: se é a óleo sobre tela, adquire a versatilidade que este meio lhe confere; se é em mosaico, é o reflexo sua qualidade visual maior; se for em vitral, é por luminosidade que impera mas se for em tapeçaria, cuja qualidade visual predominante é a absorção, há de ser pintura de limitações. Por exercer absorção a forma adquire contorno mais rígido, isola-se até mesmo nas figuras de

superposição. O próprio espaço plástico de suporte oferece uma aproximação idêntica a do objeto.

Consideremos agora o acontecimento Genaro de Carvalho na tapeçaria contemporânea. Se fôsse o caso codificá-lo, não hesitaria pô-lo entre os expressionistas biomórficos desde que sua característica maior é a ênfase do detalhe de valorização plástica, sempre oriundo de um ser vivo e iniludivelmente integrante de uma natureza lírica. E' mais importante, entretanto, traduzir as motivações mais frequentes de seus quadros. São três: pássaro, borboleta e mundo vegetal.

Pássaro, no desenho de Genaro, não é símbolo de fuga, é, ao contrário, captação. E' uma presença necessária para tornar o espaço plástico do tapête em espaço poético. Por vêzes a figura do pássaro não é bastante como exaltação poética e por isso, e além disso, ainda leva denominação em palavras bordadas: "O Grande Pássaro Solitário", "A Árvore dos Pássaros", "Pássaro da Roça", "Passagem dos Pássaros", etc. Sua representação costuma ser em vôo, em corte horizontal ao quadro. Noutros exemplos,



Composição semi-figurativa com motivação do reino vegetal. A figuração de troncos e hastes resulta no entrelaçamento caligráfico dominante.

menos frequentes, representa-o em pouso. É sempre construída para dominar toda composição. Em "Pássaro da Roça" (coleção Roberto Martinho-Rio) sôbre a figura alada se superpõem a das folhas e flôres enriquecendo toda a textura. No tapête "A Árvore dos Pássaros" (coleção Fernando Goes-Bahia) vê-se, em desenho-síntese, apenas os galhos porém surge uma completa idéia de fronda que é dada pela figura dos pássaros em vôo, tangenciando a ponta dos galhos. No exemplo do "Corrupião", pássaro em pouso, não há espaço paisagístico; há, sômente, um espaço de suporte feito de quadrangulado vermelho-verde de efeito óptico-cinematográfico; duas margens de ornatos formam sua moldura: a primeira é em figuras azuis sobre campo branco e a segunda é sobre campo prêto. Nenhuma importância teriam êsses elementos não fôsse o detalhe de sua integração ao tema: o pássaro

pousa numa haste que se forma e se funde aos elementos da primeira moldura e a sua asa negra se incorpora e se dilui na segunda tarja.

O motivo pássaro, embora tão frequente, não se desgasta. Não cansa porque em cada exemplo é como se fôsse um novo verso. O hábito de ver continuamente essa representação me permite vê-la inda mesmo quando não figurada. Refiro-me aos seus tapêtes de motivação do mundo vegetal que são como um espaço poético para a figura do pássaro, recôndita.

Por ordem de freqüência a borboleta é a segunda motivação na produção atual de Genaro. Enquanto a figura do pássaro é sempre representada em vôo ou em pouso, numa atitude dominante, a da borboleta reduz-se a um dissecado, a uma composição plástica para a qual emprestou seus valores decorativos e pictoriais perdendo totalmente a sua presença de ser vivo. Não consegue ser, em nenhum exemplo, o ente mensageiro de algum mistério. Dela o artista extrai formas, côres, imagens e ritmo e em troca nada lhe concede senão sua nova existência bi-dimensional. Essa ausência de poeticidade não impede ao motivo valer como tema promissor da composição. E' até provável que o artista possa eventualmente obter dêle melhor resultado para sua organização plástica que sob o motivo do pássaro devido sua implícita subjetividade.

O terceiro grande motivo da pintura-tapête de Genaro de Carvalho é o elemento vegetal, sobressaindo o gira-sol que muitas vêzes consagra como objeto-soberano, em solitude e grandeza. Gira-sol mais sol do que flôr, magestade do quadro e da paisagem que subentende. Outros motivos vegetais são toda e qualquer fôlha, hastes, troncos, matas e simples fragmentos de flores ou de sementes que na magia do artista se recriam num mundo bastante.

Em alguns quadros Genaro chega a meio caminho da abstração. Creio ser este o inevitável sentido que sua obra tomará pois o lirismo de suas motivações o levarão para uma nova atmosfera.

Dissecção plástica do tema "borboleta". Jogo de formas curvas e retilíneas tomadas do motivo para total preenchimento da composição.



Fachada lateral com a torre-sineira do velho Convento de Santa Teresa, Salvador.



Fachada principal da Igreja de Santa Teresa, Salvador. Construção iniciada em 1666, conforme o projeto do Convento dos Remédios de Évora. Arquiteto: o monge beneditino Frei Macário de São João.



Museu de Arte Sacra de Universidade da Bahia

Quanto se interessam por arte sacra — que é não só expressão e bastidor, como também receptáculo do ceremonial litúrgico — se alvoroçaram em agosto do ano passado quando souberam do climax refulgente que imantou como ara desbrugada a atmosfera do IV Colóquio Internacional de Estudos Luzo-Brasileiros. Referimo-nos à inauguração na cidade do Salvador, do Museu de Arte Sacra, iniciativa e empreendimento da Universidade da Bahia.

Climax artístico em hipostase com climax cultural é fenômeno bem peculiar à Bahia, porém, que, com o fato cuja cobertura agora fazemos em *HABITAT*, se objetivou numa sedimentação diferente. Sim, mercê duma realização na qual preciosos remanescentes do culto — 497 peças artísticas de valor histórico local, nacional e universal e que corriam o risco de dispersão e extravio — foram cuidadosamente selecionados e dispostos segundo os melhores processos da museologia em retábulos, suportes, peanhas e desvões dum templo. Templo êsse também histórico — o Convento de Santa Teresa — verdadeiro monumento arquitetônico por sua vez ameaçado de deteriorização por efeito de fibrose temporal.



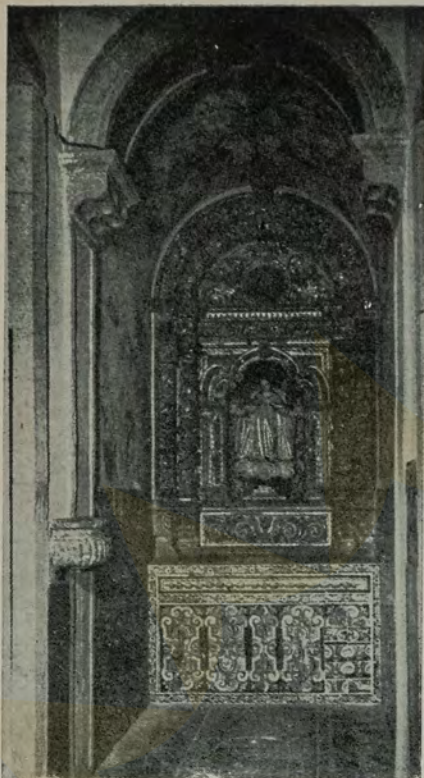
Capela de Nossa Senhora da Conceição; retábulo, madeira, fins do século XVII; altar de azulejos.



Altar de prata fundido, repuxado e cinzelado, feito pelos prateiros baianos João da Costa Campos e Joaquim Alberto da Conceição, entre 1792 e 1795.

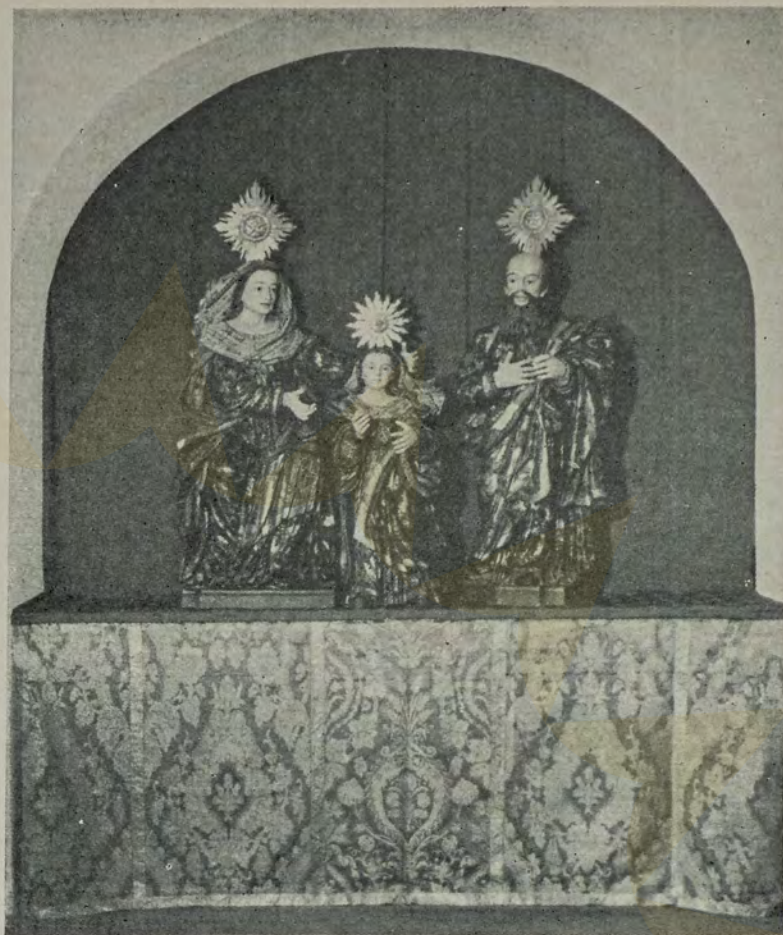
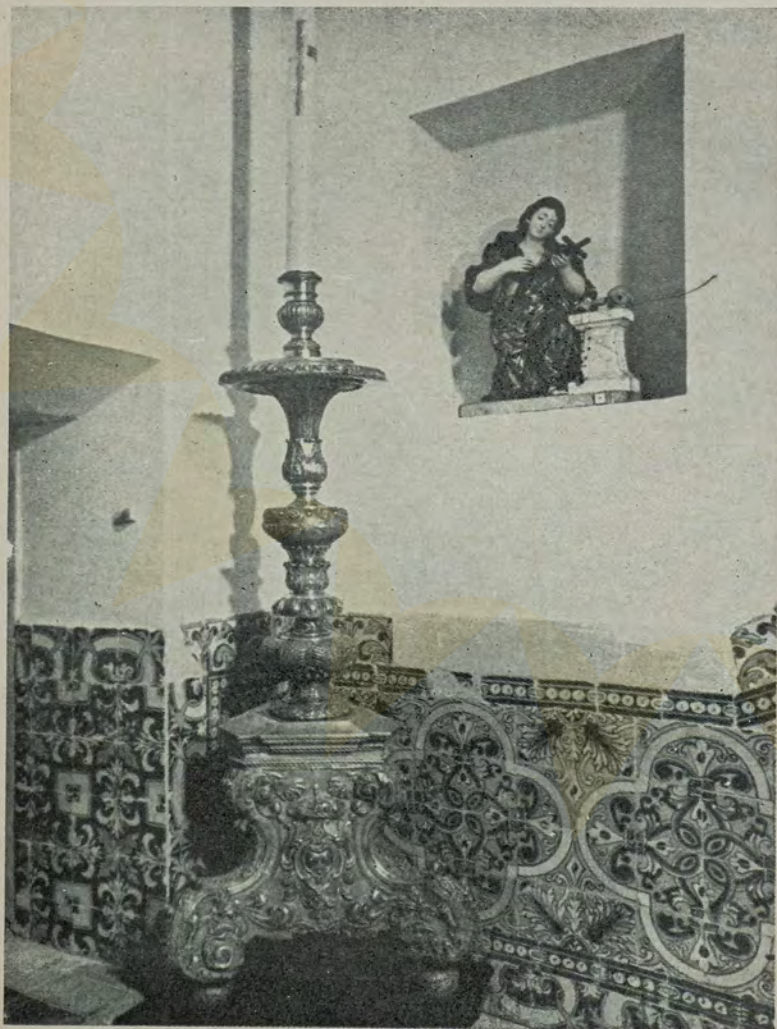


Imagem de Nossa Senhora da Conceição; altura 150 cms.; madeira; fins do século XVII; procedência: Convento do Desterro, Salvador.



Capela-mór da Igreja de Santa Teresa, com altar de prata e imagem da Santa.

Patamar da escada principal do Convento da Santa Teresa, Salvador. Azulejos de 1680; castiçal de prata de 1730; imagem de Santa Maria Egípcíaca, madeira, fins do século XVIII.

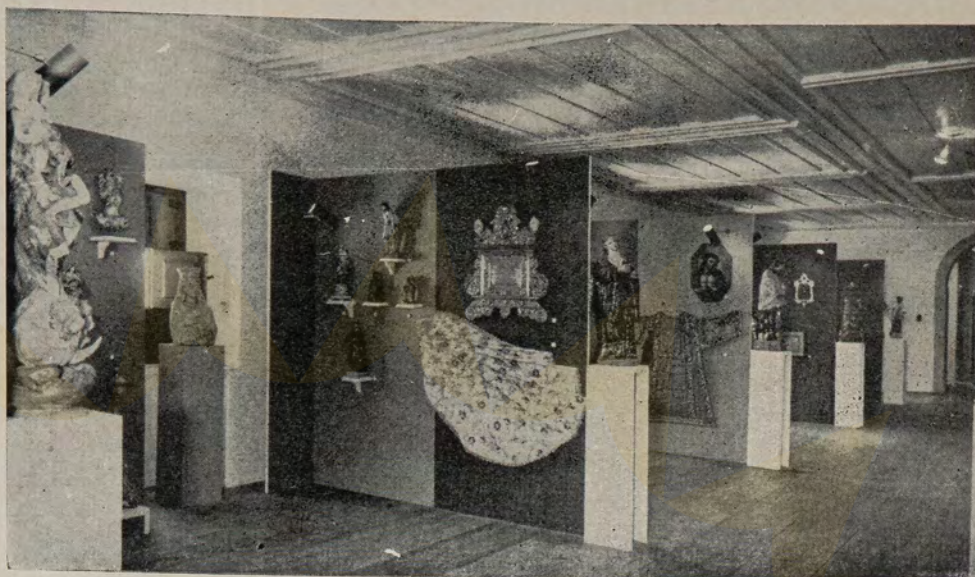


Grupo: São Joaquim, Sant'Ana e Nossa Senhora-Menina; madeira; início do século XVIII.

Portaria do antigo Convento de Santa Teresa, Salvador, hoje Museu de Arte Sacra.



Vista parcial da primeira Exposição do Museu de Arte Sacra, Salvador, no Convento velho de Santa Teresa.



Deve-se tão insigne realização a fatores subjetivos e a fatores concretos. Os fatores subjetivos foram difusos: pois a população baiana reclamava tácitamente que se reunisse tal acervo por enquanto disseminado: pois a consciência culta e artística da Bahia, matriarca brasileira, exigia a formação e a democratização de semelhante tesouro. Os fatores concretos foram: a conjugação eficiente e lúcida das energias empreendedoras do Magnífico Reitor Edgard Santos, da Universidade da Bahia; de Sua Eminência o Cardeal da Silva; do abnegado Diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Brasil, Dr. Rodrigo Melo Franco de Andrade; do prof. Wladimir Alves de Sousa; do Dr. Geraldo Raposo da Câmara — os componentes restauradores do velho cenóbio de Santa Teresa: de Dom Clemente Maria da Silva Nigra, O.S.B., Diretor do Museu, e de Artur Jorge Gomes de Carvalho, que organizaram e dirigiram os trâmites da exposição: É óbvio que tais empreendedores encontraram nos muitos colecionadores, institutos, mitras arquiépiscopais, conventos, ordens e museus do Salvador, do Recife, do Rio de Janeiro, de São Paulo, de Petrópolis, de Igaracú, de Goiana, de Évora e de Lisboa, o manancial místico que, como a onda por onde Cristo andou de pés descalços, se fragmentaram em gotas ao arrebentar-se no patamar do Recôncavo.

Percorrendo as unidades escultóricas, altares, estátuas, castiçais, colunas, confessionários, crucificados, crucifixos, estantes de missal, frontais de altar, estantes de côro, jarros, marfins; as muitas imagens de Nossa Senhora de tantos vocativos; as muitas imagens do Menino Jesus; os vários nichos; as estátuas da Paixão, os presépios, etc., em tanta ma-

téria esculpidas, talhadas e cozidas; percorrendo as telas e as madeiras de pinturas dos séculos XVII e XVIII, representando episódios vivenciais de santos e alegorias às suas virtudes, bem como retratos de papas e bispos; detendo-nos nas muitas peças de ourivesaria, prataria e joias, que não raro nos faziam pensar em obscuras sacristias de insígnies catedrais estrangeiras; diante daqueles altares de prata repuxada e cinzelada, daquelas bacias e gomís, báculos abaciais, hissopes, cálices pontificais, campainhas, castiçais, cibórios, navetas, coroas, cruzes, peitorais, anéis de custódias, galhetas, lâmpadas, lampeões, lanternas processionais, patenas, portaviáticos, relicários, rosários, salvas e turibulos, admirando aqueles paramentos — casulas, dalmáticas, estolas, pluviais — nos lembramos da beleza dos cerimoniais litúrgicos e de como a arte está ligada aos ritos.

O culto das imagens no Brasil começou com a veneração daquela garbosa Nossa Senhora da Esperança que Cabral trouxe na capela da sua nau. Pulsou diante de Nossa Senhora da Graça quando o mar a lançou nas costas da Bahia. Teve seu apogeu na imagem de Nossa Senhora das Maravilhas, que os baianos veneram na Catedral Metropolitana.

Natural, portanto, que o acervo ainda existente nessa mesma Bahia sempiterna esteja hoje aglomerado em sabia e harmônica apresentação, tornando-se, nesta época de pesquisas humanísticas e científicas, a ara canonina e simbólica duma Universidade que floresce qual insígne roseira em chão de húmua tão ecológica.

Noticiário estrangeiro

Afinal, é de Andrea Verrocchio ou de Da Vinci?

Recentemente, a Galeria de Arte de Sheffield emprestou à Real Academia Britânica, para sua exposição de arte italiana, uma tela considerada como de Andrea Verrocchio, um dos grandes artistas da Renascença. O quadro tem como tema **A Virgem e o Infante**. Sucede que um crítico milanês, em visita àquela exposição, suspeitou tratar-se de uma obra de Leonardo da Vinci, feita quando

Vinci, pelo menos em parte a tela **A Virgem e o Infante**. Admite-se que Leonardo da Vinci, que como se sabe viveu de 1452 até 1519, tenha sido aluno de Andrea Verrocchio. Aliás, consta que o aluno participava dos trabalhos do mestre. No caso da tela em aprêço, o início mais forte da participação de Da Vinci reside no fundo arquitetônico. O quadro retrata uma delicada mãe ajoelhada diante do seu bebê. Veste manto azul sobre traje escarlate. No fundo, se estendem o calçamento e a



Heitor dos Prazeres, "Figuras".

êle ainda era jovem. Manifestou ao sr. Humphrey Brooke, secretário da Real Academia, a sua suspeita. E permaneceu demoradamente em Londres, examinando a tela e consultando livros e revistas.

Conversou, enquanto isso, com peritos da categoria de Sir Kenneth Clark, presidente do Conselho de Arte da Grã Bretanha, ex-diretor da Galeria Nacional e notório especialista davinciano.

Agora divulgam os jornais ingleses que a Real Academia estudou bem o caso e tende a aceitar como da autoria de Da

colunata arruinada dum templo romano.

Ora, Verrocchio não se interessava particularmente por arquitetura, muito ao contrário de Da Vinci. A pintura, na parte referente às ruínas do templo, faz lembrar caprichoso desenho arquitetônico que se encontra em Florença e cuja autoria é, sem dúvida, de Leonardo da Vinci. Está provado, historiograficamente que a pintura foi comprada por John Ruskin, o célebre-crítico e historiador de arte que viveu na época vitoriana. A aquisição foi feita na década de 1870, em Veneza. A te-

Silvio Jaguaribe Ekman, "Favela".



PARE!

CONSERVE INTACTAS
SUAS ECONOMIAS

Para suas viagens turísticas ou a negócios estão às suas ordens as facilidades que oferece o

CREDITO ALITALIA

Para mais informações dirija-se às AGENCIAS DE VIAGENS ou a

ALITALIA



SÃO PAULO - Av. São Luiz, 87 - Fones: 33-2147 - 33-2148 e 33-7198
RIO DE JANEIRO - Av. Rio Branco, 50-A - Fones: 33-9778 e 43-1630
PORTO ALEGRE - Av. Borges de Medeiros, 332 - Fone: 9-2955
BELO HORIZONTE - Rua dos Carijós, 121 - Fone: 4-6373

la pertencia então à Coleção Manfrini.

E pertence hoje a uma fundação que a cedeu em caráter permanente à galeria provinciana de Sheffield. Sabe-se que Ruskin tinha a tela em alta conta como "exemplo inestimável de pintura de todos os tempos". Afirmou sempre tratar-se dum dos exemplares mais preciosos de pintura renascentista existente na Inglaterra.

Só existem na Inglaterra duas pinturas atribuídas a Da Vinci, ficando pois esse país, quanto a acervo davinciano, em inferioridade comparado à Itália. à França e à Rússia, por exemplo. E mesmo essas duas pinturas ainda padecem dúvida quanto a quem as teria feito mesmo...

A Madona com a Dobadoura, emprestada ao dito certame pelo duque de Beccleuch, está muito avariada para que possa ser submetida a uma identificação viável. E **A Madona das Rochas**, pertencente à Galeria Nacional, até hoje não foi identificada cabalmente como sendo obra de Da Vinci.

Aliás, como trabalhos mesmo de Da Vinci, só existem no mundo, fora de dúvida, oito telas, entre as quais a **Mona Lisa**. Se ficar provado que a tela da galeria de Sheffield é mesmo de

Da Vinci, aquêle número subirá a nove.

Como obra de Verrocchio, **A Virgem e o Infante** estava avaliada em oitenta mil libras (quarenta milhões de cruzeiros). Mas se fôr de Da Vinci, seu valor quintuplicará.

A catástrofe de Fréjus e o apelo aos artistas

O leitor já sabe da pavorosa catástrofe que enlutou a França: o sinistro de Fréjus. com imensa devastação da região e milhares de mortes no vasto perímetro inundado pela rutura da represa.

Jornais de arte da França lançaram veemente apelo aos artistas para que remetessem trabalhos a uma comissão. A venda do mesmos seria para minorar a situação dos sinistrados.

Tal apelo foi imediatamente ouvido. Assim é que várias vendas públicas já foram feitas no Hotel Drouot, atingindo considerável importância.

A mais recente exposição feita naquele local para efeito de venda foi de cento e cinquenta telas. Remeteram quadros pintores abstratos, figurativos, acadêmicos e vanguardistas. Artistas famosos e artistas principiantes.

O apêlo foi feito, inicialmente, por Picasso, que remeteu logo trabalhos de alto valor artístico e material. E não foi apenas em França que repercutiu o apêlo. Também no estrangeiro. Sabemos, por exemplo, que os plásticos de Cracóvia, na Polônia, reuniram logo grande número de peças. Feita a seleção, o acervo foi remetido para a França, a fim de ser vendido em benefício das vítimas de Fréjus.

III Concurso Internacional de Escultura em Bronze

Realizou-se pela terceira vez, e agora na Itália, na cidade de Pádua, o Concurso de Escultura Internacional em Bronze.

Os trabalhos mais elogiados pela crítica foram de Arp, Calder e Slosinska.

Quem é Calder, quem é Arp, os leitores sabem. Mas, e Slosinska? Trata-se duma escultora polonesa, também célebre por seus desenhos, dos quais há excelentes fôlhas na famosa coleção Prato, de arte gráfica moderna.

Como artista plástica, de trabalhos maciços, abertos e espaciais, Alina Slosinska remeteu

para aquêlo concurso dois bronzes notáveis. **O Estrupo de Europa** e **O Inseto**.

Êxito de artista estrangeiro no México

O gravador Tadeusz Kulisiewicz, da Europa Central, acaba de expor na capital do México, no Palácio das Belas Artes. Trata-se de sua segunda exposição naquela metrópole. A primeira foi com temário europeu. A de agora constou só de assunto mexicano mesmo, colhido durante sua presença no país, por ocasião do primeiro certame. Interessante observar-se a capacidade de assimilação do espírito, da paisagem e dos costumes mexicanos obtida por um artista europeu. E seu êxito no próprio México é interessante, porque aquêlo país, em matéria de gráficos ecológicos, teve e tem tantos, que para se sensibilizar com um artista estrangeiro é preciso que êste soubesse de veras gravar aquilo que testemunhou.

Amadeu de Souza Cardoso, "Pintura".



CHUPETA *Tu-Ca-Leve*

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



A chupeta leve
como uma folha!!!

IDEAL PARA O RECÉM-NASCIDO !



Maurício Lasansky, *Pássaro*, (1948) e *A visão* (1956).



Intaglios

Sem dúvida, uma das exposições estrangeiras de maior mérito em São Paulo é a do grupo norte-americano de gravadores, que se realiza no Museu de Arte Moderna de São Paulo sob os auspícios da União Cultural Brasil-Estados Unidos. Trata-se de excelente acervo do artista argentino Maurício Lasansky, radicado na América do Norte, na Universidade Estatal de Iowa, e de seus antigos discípulos e alunos ora distribuídos por outras regiões e, como ele, atuando em entidades universitárias. O acervo é quase todo figurativo. O temário e o respectivo

tratamento decorrem de influências de Goya e Picasso, como expressão linear e motivo episódico, porém gozam de liberdade processual e de invenção abundante.

Agora queremos apenas anunciar essa exposição e gabar o catálogo que apresenta e que é valioso como trabalho gráfico, como informes e como orientação. Ulteriormente, dedicaremos algumas páginas à esse conjunto de gravadores.

Dois artistas argentinos expõem em São Paulo

Dois desenhistas argentinos, um figurativo e outro abstrato, fizeram recentemente exposições nesta capital. Gundemaro Lizárraga apresentou trabalhos na Galeria São Luis. E Héctor Bianchi Dominguez apresentou trabalhos no Clube dos Artistas e Amigos da Arte.

Lizárraga domina o nanquim e discorre com ele em trabeculados e em arabescos, sem cair nunca num geometrismo hirto. Há invenção e disponibilidade em seus traços, dentro talvez do plasticismo de Vasarely. Dominguez tende a testemunhar, em desenho normativo como linha, porém expressionista como caráter, a rotina da vida; seus trabalhos visualizam episódios, temários do cotidiano, como ilustrações de senso forte.

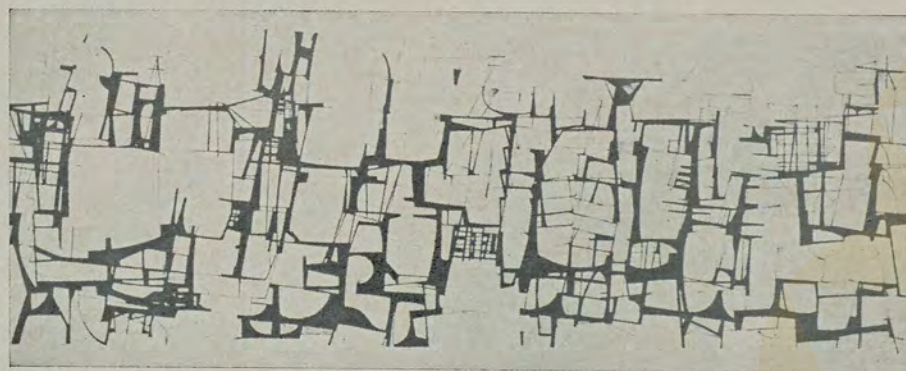


Héctor Bianchi Dominguez, *Pintura*.



Volpi, *Casa*, (1958).

Gundemaro Lizárraga, *Desenho*.



ESTÚDIO DE DESENHOS ARTÍSTICO LLORET DE MAR S/C

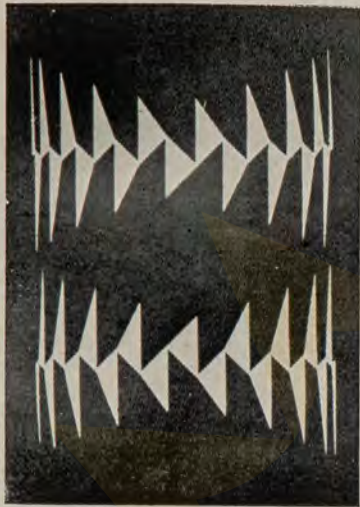


Desenhos e lay-outs artísticos
para artes gráficas

Recados pelo Telefone: 31-1794 São Paulo

Exposição de gráficos brasileiros em Israel

O Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Centro Cultural Brasil-Israel convencionaram em boa hora uma exposição de gráficos brasileiros naquela república.



Hercules Barsotti, Desenho.

A seleção inclui os maiores valores de duas gerações. Seguiram trabalhos de Fayga Ostrower, artista de mérito universal; de Lívio Abramo, o mestre; De Marcelo Grassmann, nome internacional; de Arthur Toledo Piza, que obteve o Grande Prêmio Nacional de Gravura na última Bienal de Arte de São Paulo, de Edith Behring, já conhecida nos centros gráficos



Aldemir Martins, Desenho.

de França. De Rossini Perez, az no figurativismo carioca, voltado agora para um abstracionismo de contrastes lineares e cromáticos excelentes; de Maria Bonomi, a melhor figura de sua geração; de Arnaldo Pedrosa d'Horta, valor inconfundível; de Aldemir Martins, prêmio internacional da penúltima

Bienal de Veneza; de Roberto De Lamônica, a revelação gráfica de 1959; de Fernando Lemos, o dominador do nanquim, prêmio da IV Bienal; de Hércules Barsotti, detentor de vários prêmios em salões nacionais.

Movimento artístico

Cumpra anotar-se as exposições que se realizam atualmente, quando esta revista entra em máquina, e das quais trataremos no próximo número:

Cerâmica, de Crsta, na Galeria Faideia. Seoane, linoleogravuras e Silvano Vescovi, pinturas, no Clube dos Artistas e Amigos da Arte. Guillermo Silva Santa-Maria, gravuras, na Galeria Ambiente. José Gamarra, pintura, na Galeria Antigonovo. Douglas Marques de Sá, na Galeria Ambiente. Egas Francisco na Livraria Macunaíma. Edith Jiménez, Anatol Wladyslaw, Braz Dias, Italo Cencini, Tikashi Fukushima, Acácio Assunção, Savério Castelano, na Galeria da Fôlha. Desenhos gravuras de Décio Ferreira, na Associação Cristã de Mãos.

Também manuscritos e autógrafos em benefício dos sinistrados de Fréjus

Não foram apenas telas, gravuras, desenhos e esculturas que os artistas de França e do mundo remeteram para o Hotel Drouot a fim de que fossem vendidos em prol das vítimas da hecatombe no Sul da França, em Fréjus.

Vemos agora uma relação de numerosos volumes modernos, edições originais e livros ilustrados por Dignimont, Tremois, Gus, Bofa, Decaries, Legrand, Galanis, De Jaeger, Reybilla, etc.. Autógrafos de Max Jacob, Marcel Jouhandeau, Paul de Kock, André Maurois, Roger Peyrefitte, Marx Rouquerol, etc.. O volume de Cyrano de Bergerac, **Voyages fantastiques**, ilustrado por Bernard Buffet. **Ombres des dieux**, de André Demaison, ilustrado por Odette Denis. **Dents de lait**, de Henri Pichette, ilustrado por Jacques Villon.

As vendas de todo esse material, feitas no Hotel Drouot, se acham sob o alto patrocínio do ministro André Malraux, que como se sabe é excelente crítico e esteta de artes plásticas, e o movimento todo se acha sob os auspícios do jornal especializado **Arts et Spectacles**.

Ainda e sempre Dali

Conforme se sabe, o cabotino e talvez genial Salvador Dali, um oportunista ao qual se perdoam todas as gaffes e ousadias, como as de Jean Cocteau também, não se limita a pintar e viver escandalosamente a fim de interessar o burguês que lhe compra as peças. Assim é que o ilustrador de **Dom Quixote** ilus-

trou a **Divina Comédia** de Dante para as Edições de Arte, vendidas por Joseph Foret e pela livraria Les Heures Claires. Pois bem, folguem os bibliófilos ri-



cos: o preço de cada exemplar é de três milhões de francos os seis volumes. Mas como isso de ricos querem ganhar competições, também há exemplares

que custam vinte e um milhões de francos. Aviso aos colecionadores do Brasil... se restar ainda algum espécime da edição...

Nova apresentação da escultura italiana no Louvre

Sob a responsabilidade de P. Pradel, adjunto de conservador do Departamento de Esculturas do Louvre, este museu famoso dispõe agora de novas salas de escultura italiana.

Assim é que foi inaugurada a Sala Della Robbia, a sala Renascença. E a sala Pisana. E foram feitas várias restaurações. Em breve se abrirão as Salas dos Séculos XVIII e XIX. Depois

VALORIZE SUA CONSTRUÇÃO

COM AZULEJOS,
LADRILHOS E
SANITÁRIOS DE
BOA QUALIDADE!

**Consultem
ISAAC V Franco**

PONTUALIDADE
É
FATOR
DE CRÉDITO

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

disso, consta que o Louvre inaugurará a Sala de **Escultura Do Norte**.

Exposições

Europeias atuais

Em França: Telas do artista, poeta e ensaísta André Verdet, na Galerie Rive Droite. Esculturas respectivamente de Durey e Planson e pinturas de R. Martin, no Museu Galliera. Telas do

senhos concretistas de Agnès Kiss, que abandonou o realismo social e a tendência picassiana, no Centro Cultural Húngaro. Telas, pastéis, aquarelas e desenhos de Mangin, na Galerie de Paris. Desenhos a nanquim de Wanda Maya, na Galerie Raspail. Picasso, últimos trabalhos, na Galerie Lucie Weil.

Na Itália: Obras abstratas de Appunto, na Galeria Gregoriana, em Roma. Telas de Dino Gambetti, no Palazetto Rosso,



Leopoldo Raimo, Pintura

pintor Carlo Loro, na Galerie Saint-Placide. Do Grupo **Diversidade**, constituído por Bradier, Camion, Lea Nickel, Modzelevitch, Nelson, Fulcrand, Le Roux, La Plane e Mazar, na Galerie Jean Camoin. Telas realistas de Pierre Peress, na Galerie André Weil. Telas vanguardistas e de-

em Milão. Telas de Giorgio Morandi, na Galleria dell' Annunziata, em Milão. Telas de Renoir, Utrillo, Chagall, Léger, Pascin, Soulages, Hartung e Masson, na Nova Galeria de Arte Moderna, em Turim.

feira nacional de utilidades domésticas



19 DE MARÇO - 3 DE ABRIL
Ibirapuera - São Paulo

Informes diversos

Jean-Francis Laglenne trabalha atualmente em composições sobre o tema dos **Ballets roses**. Um chantagista procurou vendedores de quadros em Paris e se apresentou como sendo o artista Winsberg, prêmio da Jovem Pintura. Logrou assim alguns

marchands de tableaux, vendendo-lhes quadros.

Afinal a Galeria Simone Badi-
nier, da rua Laffitte, fez uma
publicação desmascarando o in-
strução e provando ser ela a úni-
ca entidade autorizada a vender
telas do autêntico Jacques Wins-

RUA CONS. CRISPINIANO, 58. 10.º. FONE. 37.6948

CONSTRUTORA

WARCHAVCHIK

NEUMANN LTDA

berg. Os elementos que conseguiram catalizar o XXI Salão dos Prêmios Nacionais e Bolsistas de Viagens, de tendência figurativa, são: Delplanque, com a tela **O subúrbio sob neve**; o escultor Juvin, com o bloco **Adão e Eva**, de sentido monumental; e o pintor Maurice Leonard, com a tela **A Árvore**, de influxo cezanneano.

A. L. Achdjian, à frente dum comitê de homens de letras, críticos de arte e jornalistas, instituiu um prêmio reservado para artistas jovens que façam arte clássica. O Prêmio Achdjian é de cem mil francos, e outorga bolsas de idêntica quantia. O comitê se acha sob o patrocínio do embaixador do Líbano, Victor Khouri, de Jacques Dursort, do conselheiro geral do Departamento do Sena e de diversas outras altas personalidades.

Nos Estados Unidos: Georgette Dupouy está expondo na Galeria Berry Hill, em Nova York. **Na Inglaterra:** O retrato durante 700 anos, com obras de Ticiano, Van Dyck, Dürer, Rembrandt, Ingres, Dufy, Picasso, etc., no British Museum. Desenhos de Gericault e obras de Doog Kingman, na Galeria Windenstein. De Bonnard, Brancusi e Pasmor, nas novas salas da Tate Gallery.

Na Alemanha: A arte sacra moderna francesa, no Suermondt Museum, em Aix-la-Chapelle. Desenhos expressionistas de Heckel, Kirchner, Schmidt Rottluf, Mueller e Nolde, no Dollens Museum, em Berlim. Desenho francês de Manet e Matisse, no Gabinete de Estampas do Museu de Dresde. Retrospectiva de Ben Nicholson, na Galeria Schmela, em Dusseldorf. Litografias de Manet, Cezanne, Renoir e Toulouse-Lautrec, no Kunsthalle de Karlsruhe.

Bienal de Milão

Entre o acervo desse certame, e que consta de trezentas e quarenta telas de cento e quatro pintores, aliás contemporâneos,

os trabalhos de maior interesse são de Gennaro Piccinini, Enzo Morelli e Gina Bogoni. Tendência tachista, de exagêro plástico da matéria. Ausência de temário.

Escola de Paris. Contribuição de 1959

Abriu-se a exposição **Escola de Paris**, contingentes de 1959, na Galeria Charpentier. Desta vez o diretor, M. Nacenta, confiou a escolha a cinco críticos, que se encarregaram de recrutar o material que significasse deveras a atmosfera de 1959, como técnica e mentalidade. Os selecionadores foram Michel Seuphor, Georges Besson, Claude-Roger Marx, Jean Bouret e o próprio Raymond Nacenta.

Mas na verdade a única melhoria resultante do critério de seleção foi o acervo constar de menor número de artistas e estes mesmo com o direito de remeter apenas três trabalhos.

Bienal de Paris

Setecentos jovens artistas participaram desse certame. O júri funcionou segundo o critério da Associação Internacional dos Críticos de Arte. Os prêmios agradaram, não despertaram celeuma. Como frontispício da Bienal, houve uma notável retrospectiva de trabalhos da mocidade do grande artista Pougny. Foram expostas telas suas que nunca tinham saído do seu ateliê, tais como **Interior**, **Lavagem de vidraças** e **Composição Letrista**, feitos entre 1910 e 1915. Como se sabe, Pougny exerceu influência no seu tempo, como um dos chefes do movimento **Suprematismo**.

O Petróleo, tema de pintura

A inteligente publicidade duma sociedade petrolífera ofereceu

Indústria de Revestimento



TERRABONA LTDA.

- Massa fina **REBOCAL** para interno.
- Massa raspada, imitação de travertino, etc., para fachadas.
- Mão de obra especializada em revestimentos de fino acabamento.

GRANILITE — PISO ROMANO

Rua 7 de Abril, 264 - 12.º andar - Sala 1207
Telefones: 36-8772 e 37-7336 — São Paulo

ensejo a uma manifestação artística de alto interesse: a Exposição **"O Petróleo"**. Concorreram cem artistas, que expuseram no Museu Galliera, em homenagem ao pioneiro coronel Drake. Cumpre destacar os trabalhos de Carzou, Letellier, Theo Kerg, Claude Yvel e Henri Cadou. Foi apresentada também uma excelente paisagem de Vlaminck, em cujo primeiro plano duma aldeia se vê um muro com um anúncio da Shell...

Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Está novamente instalado no Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Ibirapuera, o acervo dessa instituição, que compreende mais de quatrocentos quadros, além das esculturas e das coleções de desenho e gravura. Nêsse patrimônio se contam unidades dos artistas mais representativos dos movimentos e



Estação de tratamento dos esgotos sanitários, em ciclo completo da **WILLYS-OVERLAND DO BRASIL S/A**.

RUA BENJAMIM CONSTANT N.º 122 - 13.º ANDAR - FONES: 33-7742 e 36-5966
ENDEREÇO TELEGRÁFICO "OMS" -

SOCIEDADE "OMS" LTDA.

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.



comemorando nosso **6^o** aniversário oferecemos...

*a última
sensação
em Paris*



Portátil em lindo
estôjo de luxo

**VENDAS PELO
CREDIÁRIO**

exclusividade absoluta

Iorgnions

práticos e modernos.

Grande variedade

em óculos esportivos

e presentes finos

para as Festas

foto ótica

Elegante



casa especializada.

rua dom José de Barros, 91



LINCE prop. 1068

tendências da arte contemporânea, como Baumeister, Kandinsky, Chagall, Max Ernst, Léger, Permeke, Arp, Vasarely, Metzinger, Gleizes, De Chirico, De Pisis, Severini, Poliakov, Ger-

maine Richier, Manzù, Oteiza, Fazzini, Max Bill, Calder, Sutherland, etc. A escola brasileira está representada por Brecheret, Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral,

Anita Malfatti, Clovis Graciano, Pancetti, Guignard, Flávio de Carvalho, Cícero Dias, Volpi, e outros.

Esse conjunto acha-se aumentado, todavia, por doações recentes bem como pelas obras a que foram atribuídos prêmios de aquisição na IV e V Bienal de Arte de São Paulo.

Essas obras são dos seguintes artistas. Armando Morales (Nicarágua), Karel Appel (Holanda), Aleksander Kobzdej (Polônia), Hans Platschek (Alemanha), Minoru Kawabata (Japão), Fritz Hundertwasser (Áustria), Rodolfo Abularach (Guatemala), Yolanda Mohaly (Brasil), Renzo Vespignani (Itália), e Moshe Castel (Israel). As obras recentemente doadas ao Museu de Arte Moderna, são as telas de Jan Lebensztejn (Polônia), Olle Baertling (Suécia), Lino Dinetto (Itália), Manabu Mabe (Brasil), Mauro Francini (Brasil), Waichi Tsutaka (Japão), e as gravuras de Riko Debenjak, laureado com o prêmio para o melhor gravador estrangeiro na V Bienal de São Paulo.

Duas perdas para a arte nacional

Com o desaparecimento de José Valadares e Paulo Claudio Rossi, a arte nacional perdeu dois valores de categoria acentuada na crítica e na produção plástica.

José Valadares, vítima dum desastre de aviação, era excelente analista de artes visuais, tinha critérios próprios, personalidade específica e vastos conhecimentos, através dos quais fez uma carreira de mérito em seu Estado natal, a Bahia, e serviu ao Brasil, como prestimoso périto de pintura local e nacional.

Paulo Claudio Rossi, vítima de pertinaz moléstia, foi um artista de interesse como pessoa filiada a grupos de São Paulo, a escolas historiograficamente pioneiras do expressionismo figurativo. Produziu durante décadas, e sua arte se situa entre o figurativo mágico e a composição cromática. Dispunha de ampla experiência, de modo que sua morte significa uma lacuna insubstituível nas rodas paulistas e nacionais.



Lasar Segall, Pintura da série, *As Erradias*.



Jean Lurçat, Tapeçaria.

Novos métodos em concreto protendido

Para os engenheiros e arquitetos está sendo de grande interesse a exposição que está sendo realizada nesta capital pelo Instituto de Engenharia Civil, na qual são amplamente ilustrados os novos métodos britânicos de concreto protendido.

Até agora, o mundo voltou seus olhos para a América Latina, para acompanhar os projetos mais espetaculares e ambiciosos em concreto protendido, em que se destacam os famosos arquitetos Felix Candela, do México, e Oscar Niemeyer, arquiteto de Brasília, para citar apenas dois.

O sistema fez grandes progressos na Grã-Bretanha. Embora introduzido há apenas 12 anos, nenhum dos novos materiais de construção provocou impacto tão poderoso. A princípio, só se conhecia o sistema Freyssinet, que se emprega largamente e que pouco mudou. Mas surgiram muitos novos pro-

cessos e várias adaptações do método primitivo. A iniciativa dos engenheiros britânicos devem-se muitos desses adiantamentos. Além do sistema belga Magnel, desenvolvido durante a guerra, idearam-se os seguintes, todos de origem britânica: o Lee-Mc-Gall (em que se empregam vareta em vez de fios); o P.S.C., de um só fio, e o Gifford-Udall-C.F.C.L, também de fio único que, depois, para grandes unidades, passou a usar fios múltiplos.

Os aperfeiçoamentos em vários sistemas também tiveram origem na Grã-Bretanha. Foram concebidas novas formas de encaixe, que permitiram o uso do protendido mesmo em espaços muito reduzidos. Por outro lado, criaram-se grandes conjuntos múltiplos, com uma força de protendido de mais de 100 toneladas sobre cada fio.

A Exposição ora realizada ilustra o desenvolvimento dos diversos métodos e a forma como foram concebidos. Por exemplo,

SEÇÃO DE VENDAS: PÇA. DA SÉ, 247.



1.º premio

IV.ª Bienal

Arqs. Plinio Croce

Roberto Aflalo

JANELAS IDEAL

Pat. n.º 2015

- práticas
- modernas
- Luz total
- cômodas
- 100 % ventilação
- insuperáveis!

CARPINTARIA IDEAL de COLLAVINI & CIA. LTDA.

36 - 326 - FONE 32-0503 - FÁBRICAS E ESCRITÓRIO: RUA DOS TRILHOS,

1512 E 1487 - FONE 9-5937 - S. PAULO

em Londres está sendo construído um hotel de 19 andares, em que se utiliza um cabo multifilar para protender de maneira diferente. Empregam-se vigas de concreto de 18 metros e 10 centímetros de largura, que são protendidas com um cabo que contém 12 fios. Cada fio do cabo tem um diâmetro de 12,5 milímetros. Aplica-se uma tensão de 120 toneladas que, segundo a opinião dos técnicos, representa três vezes a empregada em projetos anteriores do mesmo tipo.

Para ilustrar a importância que tem atualmente o concreto protendido na Grã-Bretanha, basta

mencionar que, desde o término da última guerra, o Ministério dos Transportes construiu mais de 400 pontos com esse material.

Escola de Arte da FAAP

Como primeira grande concretização do sonho de Armando Álvares Penteado, que legou o terreno, o projeto e recursos para a Fundação, destinada a ser um museu e uma escola, a Escola de Arte da FAAP começará este ano, efetivamente, a desenvolver, de maneira dinâmica os seus cursos, o que contribuirá, de for-

ENGENHEIROS - DESENHISTAS - PINTORES

O ENDEREÇO CERTO
PARA SUAS
COMPRAS

Lemac

RUA XAVIER DE TOLEDO, 242
FONE 34-2950
SÃO PAULO





Jenner Augusto, Troupeiros.

ma positiva, para que o meio receba uma renovação de métodos normativos, no que se prende à formação de nossos artistas.

A Escola de Arte que não tem, como se sabe, finalidades lucrativas, visa a: a) contribuir para a educação do indivíduo e da coletividade, para elevação do nível da cultura artística em geral; b) habilitar profissionais para o exercício de atividades que requeiram preparo técnico e artístico de grau médio; c) formar quadros nos quais se possam recrutar elementos para o ensino das artes e orientação de educação artística.

Composta e dirigida por um diretor e por um Conselho de

Ensino, aquele é o seu órgão executivo, e este o órgão técnico deliberativo. O Conselho será formado por um representante da diretoria da Fundação e ainda, no mínimo, por trinta professores, técnicos, artistas e intelectuais de notória capacidade, escolhidos pela diretoria e renovado de um terço, anualmente. Todos os professores fazem parte do Conselho.

O programa da Escola de Arte da Fundação Armando Alvares Penteado desenvolverá: Cursos de Formação de Professores de Artes e de Orientadores de Educação Artística; Cur-

sos Profissionais; Cursos de Iniciação e Cursos de Divulgação.

A organização dos cursos procurará atender aos reclamos e às necessidades do desenvolvimento cultural do país, orientando-se pelos fatores de ordem psicológica, social, econômica e educativa, que possam repercutir na realização do programa de ensino da Escola.

Uma cadeira projetada pela Arq. Piero Cosulich

Reproduzimos o resultado dos estudos para uma cadeira em matéria plástica ou madeira

compensada, devida ao arquiteto Piero Cosulich, de Milão. Feita para produção em série, a cadeira de Piero Cosulich apoia-se em pernas de aço, sendo os amortecedores e as juntas em borracha. Obedece, como se vê pelas fotografias a um espírito de síntese quase levado ao absoluto.

O arquiteto Piero Cosulich está trabalhando, presentemente, em projetos de casas populares, e faz parte da comissão coordenadora para a organização da XII Trienal de Milão, mostra de arte decorativa, industrial, e de arquitetura moderna, que se realizará de 16 de julho próximo a 4 de novembro.



TRABALHOS FINOS PARA PROPAGANDA FOLHETOS - PROSPECTOS

SECÇÃO ESPECIALIZADA EM

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

Tipografia
GLORIA LTDA.

RUA ALMEIDA TORRES, 119

TELEFONE 31-1794

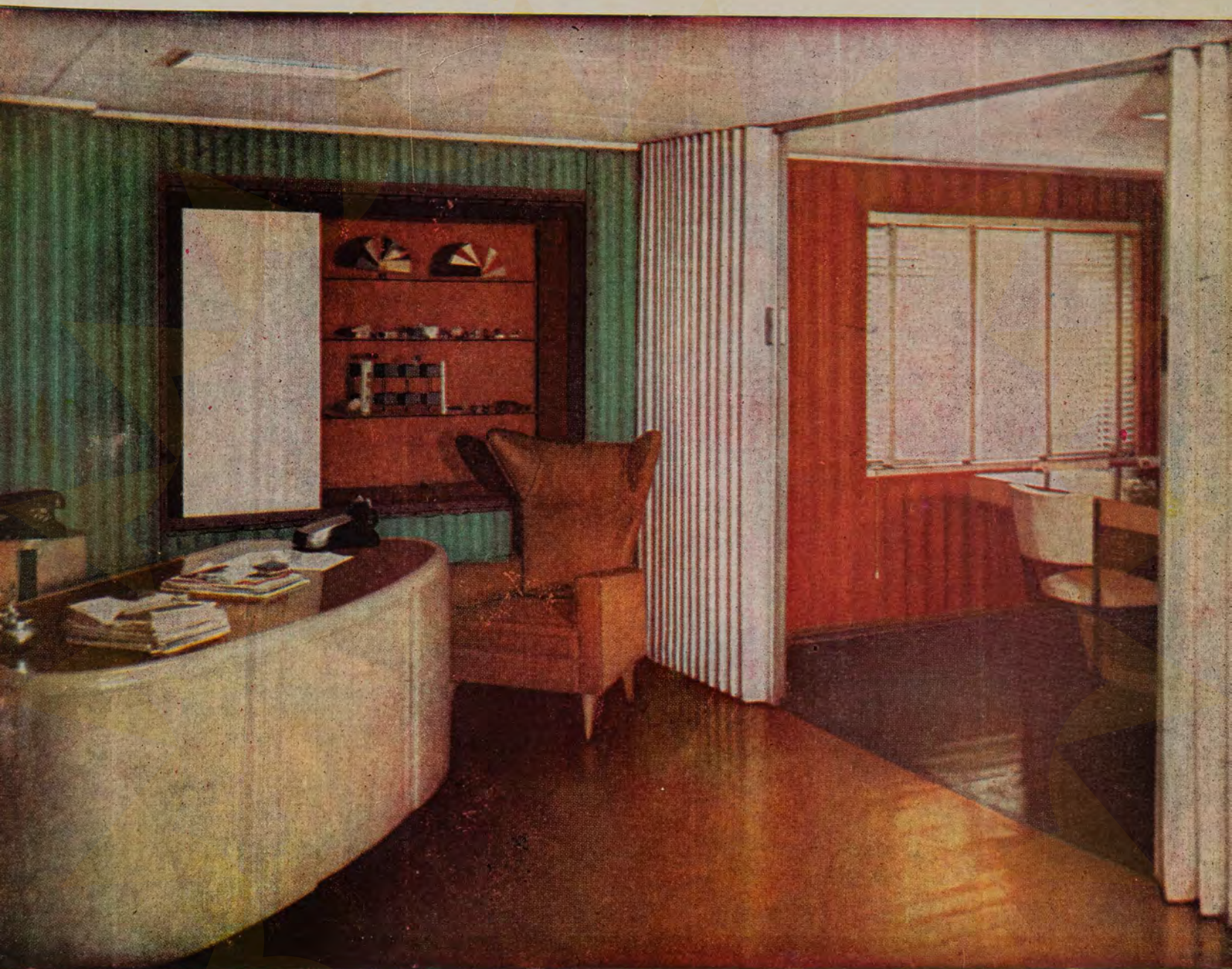
SÃO PAULO



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 côres, atrai mais freguêses. Em qualquer parte — escolas, hospitais, hotéis ou restaurantes — MODERNFOLD obtém o máximo de espaço aproveitável.

Distribuidor

modernfold

LOJAS KIRSCH DECORAÇÕES LTDA, - R. Barão de Itapetininga, 124 - 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

pisos modernos



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



PEDRO KAPOR

TACOS E PARQUETES

FÁBRICA E ESCRITÓRIO

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