

54

MAIO - JUNHO - 1959

HABITAT

revista brasileira de arquitetura, decoração, artes plásticas e artesanato



5b

5ª BIENAL DE S. PAULO

SETEMBRO · DEZEMBRO
1959 · P. IBIRAPUERA

O mais completo documentário sobre a V BIENAL DE SÃO PAULO será apresentado na edição n.º 54 de HABITAT.

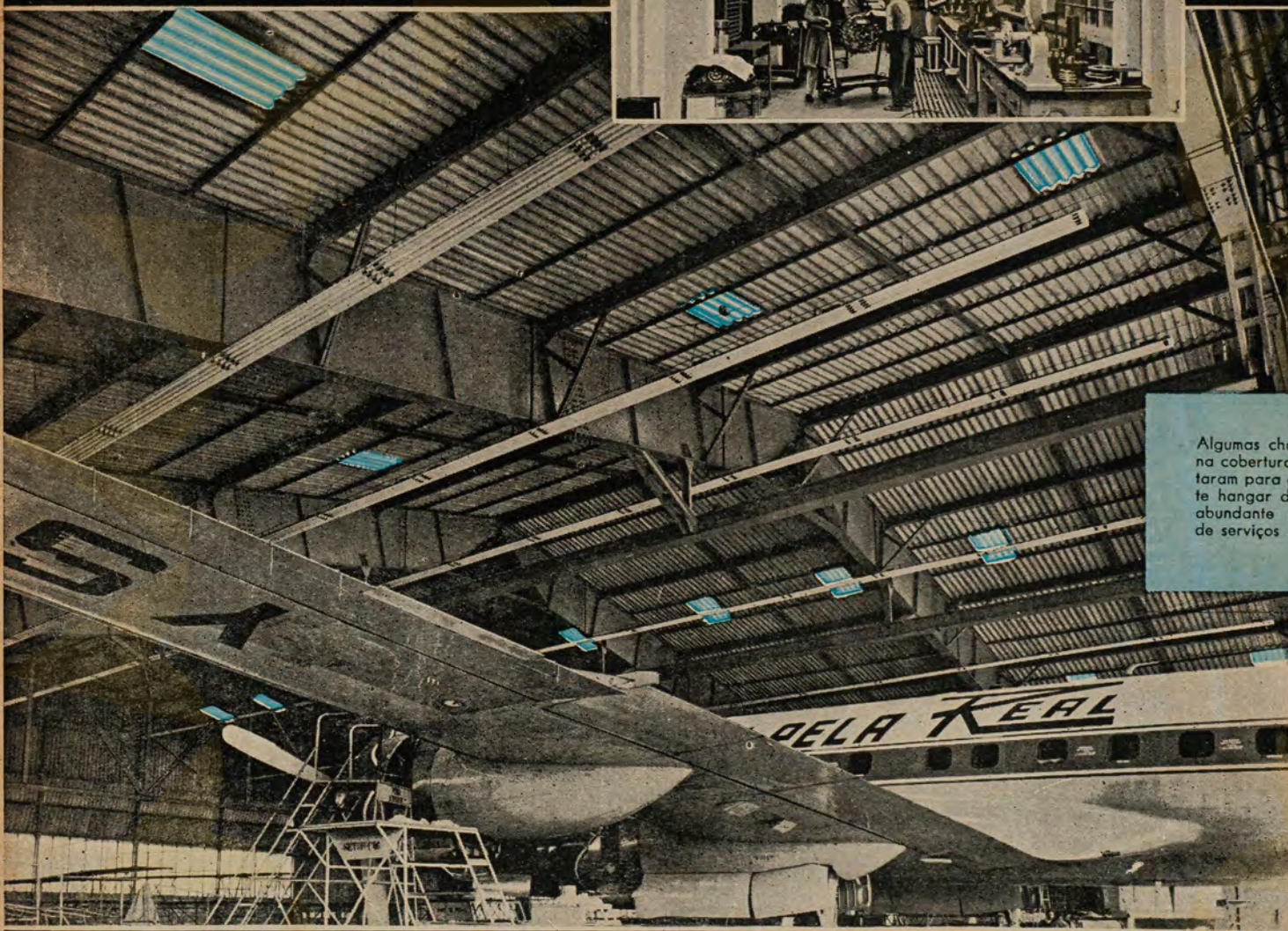
NESTE NÚMERO:

Clube de Juiz de Fôra — arq. Fr. Bolonha
Thalia — Centro Nacional de Arte
Hotel e Cinema S. Francisco
O Transinformalismo — José Geraldo Vieira
Retrospectiva Felícia Leirner
Thereza D'Amico
Esculturas de Bruno Giorgi — Geraldo Ferraz
Fibração gráfica e sedimentação plástica
Para onde se encaminha a pintura

CHAPAS GOYANA



Aspecto de uma oficina de manutenção da Real iluminada com chapas Goyana. Note a claridade da luz natural, suficiente para a execução perfeita de trabalhos de alta importância para a segurança dos vãos.



Algumas chapas Goyana encaixadas na cobertura de cimento-amianto bastaram para a perfeita iluminação deste hangar da Real, garantindo a luz abundante necessária à execução de serviços de alta responsabilidade.

ajudam a manter a segurança

da

REAL - AEROVÍAS

Bom iluminação é essencial para a perfeita realização dos delicados serviços de uma oficina de manutenção de aviões. Por isso, Chapas Goyana de Vidroplás foram utilizadas pela Real-Aerovias na iluminação de hangares de reparação e oficinas de manutenção. E excelente foi o resultado obtido: luz difusa e abundante, ausência de problemas de reposição, pois as Chapas Goyana resistem como o aço aos impactos, ao sol, à chuva, ao calor.

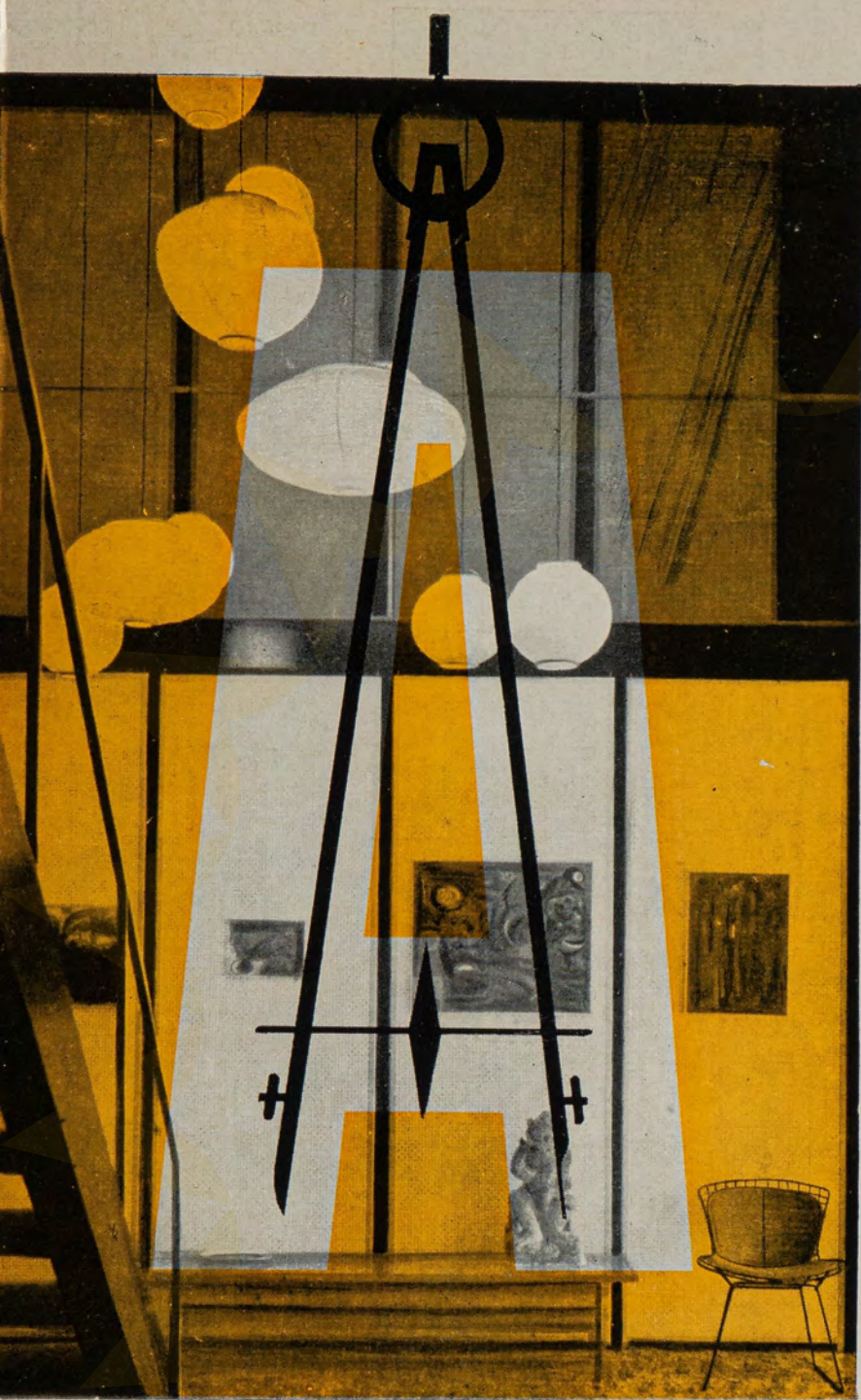
**Chapas
goyana
de vidroPLÁS**

Produto garantido pela
experiência e pela técnica GOYANA
— o maior nome na
indústria pesada de plásticos.

VIDROPLÁS
MARCA REGISTRADA

— COMPANHIA INDUSTRIAL DE PLÁSTICOS

São Paulo: Rua Tito, 215 - Fones: 5.0046 e 5.0783
Rio de Janeiro: Rua Gal. Caldwell, 266.268
Rua México, 98 - sobreloja



ambiente

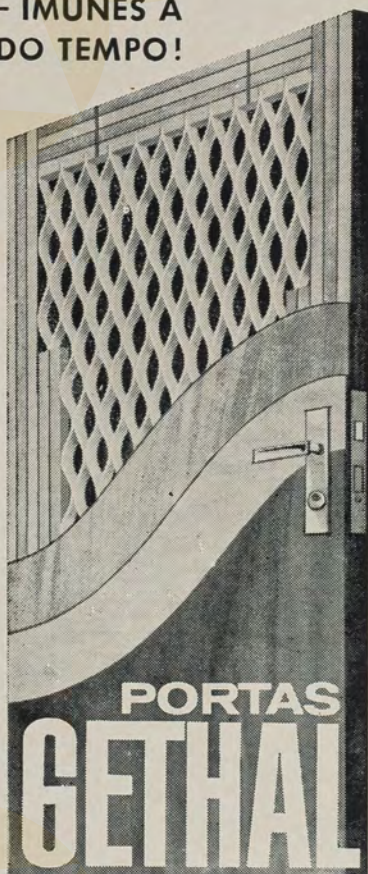
ind. e com. de móveis s.a.

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



Nos climas secos
ou úmidos...

**- IMUNES À
AÇÃO DO TEMPO!**



**As portas semi-ôcas GETHAL
oferecem vantagens exclusivas:**

- miolo constituído de tiras onduladas, si tema "Colmeia" (patente alemã)
- cobertura de chapas de compensado Gethal de 4 mm - superfície sólida e lisa
- rigorosamente secas, não empenam
- pesam 50% menos do que as portas comuns
- asseguram ótima isolamento termo-acústica
- mais fáceis de transportar e de colocar



Uma exclusividade

GETHAL S. A.
Indústria de Madeira Compensada
CP 1 38 - End. Tel. "GETHALSA"
Pôrto Alegre - R. G. do Sul

Representantes:

COMPENSADOS SUL RIOGRANDENSE S.A.

R. Visc. de Parnaíba, 771 - Tels.: 33-1575 e 37 0259 - CP 404 - SÃO PAULO

atlas 2129



1.º premio

Última Bienal

Arq. Plinio Croce

JANELAS IDEAL

Pat. n.º 2015

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

CARPINTARIA IDEAL de COLLAVINI & CIA. LTDA

SEÇÃO DE VENDAS: PÇA. DA SÉ, 247

3.º - 326 - FONE 32-0503 - FÁBRICAS E ESCRITÓRIO: RUA DOS TRILHOS,

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



**PARA SUA
VIAGEM
DE NEGÓCIOS
OU PASSEIO**

COMPRE PASSAGENS

AÉREAS E MARÍTIMAS

(de qualquer companhia e para
toda parte do Brasil e do mundo)

**NA
AGÊNCIA Martinelli**

Representante da Royal Intercean Lines

**AGORA EM SUA
NOVA LOJA**

a Avenida Ipiranga, 1091
Fones: 34.1277 e 32.5562
SANTOS:
Rua do Comércio, 31
Fones: 2-2005 e 2-2316
RIO DE JANEIRO:
Avenida Rio Branco, 26-B
Fones: 43-3553 e 43-1809



S. A. MARTINELLI — MEIO SÉCULO DE EXPERIÊNCIA NO RAMO

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



**Em sua obra, o melhor e mais
perfeito acabamento com ta-
cos e parquetes técnica-
mente 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

LADRILHOS

TERRAZZO

LAGRART S.A.

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

COMPANHIA DE CIMENTO PORTLAND MARINGÁ

ESCRITÓRIO CENTRAL E VENDAS
Rua São Bento, 329 - 9.º andar
Fones: 33-3484 - 35-9382
Caixa Postal 7069
SÃO PAULO



FÁBRICA
ITAPEVA — E. F. Sorocabana
Fone: 3
Caixas Postais 25 e 26
ESTADO DE SÃO PAULO

CERTIFICADO OFICIAL

N.º 146.474

do

INSTITUTO DE PESQUISAS TECNOLÓGICAS

ENSAIO NORMAL DE CIMENTO
PROVAS FÍSICAS E MECÂNICAS

MATERIAL: Cimento.
INTERESSADO: Companhia de Cimento Portland Maringá.
AMOSTRA: Média retirada de seis sacos de papel, contendo cada um 50 kg de cimento da marca "Maringá" e rubricados por este Instituto, em 25-2-1957, no depósito situado na Av. Cons. Rodrigues Alves, 2459 — Brooklin Paulista — a pedido da interessada feito por carta GMN/EWR, de 15-9-1955

RESULTADOS

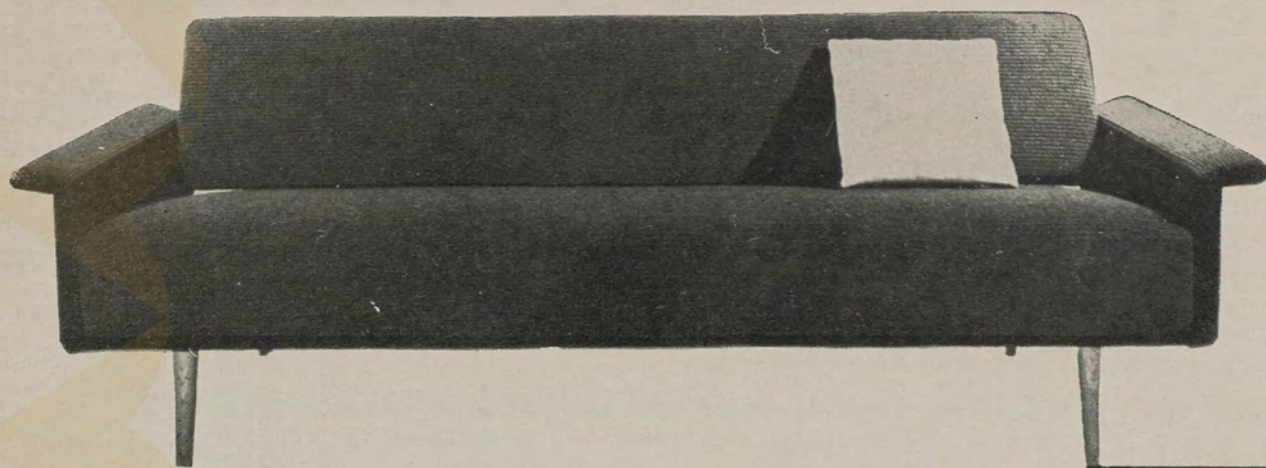
FINURA — Resíduo na peneira normal de 0.075 mm: 3,7%.
PÉGA — Início de péga: 2 horas e 00 minutos.
(Quantidade de água necessária para obter a pasta de consistência normal 26,0%).
EXPANSIBILIDADE — A frio: 0.0 mm — A quente (5 horas): 1,0 mm
RESISTÊNCIA A COMPRESSÃO — (kg/cm²)
Argamassa normal plástica obtida com 0,494 cm³ de água por grama de cimento

CORPO DE PROVA	I D A D E E M D I A S				
	1	2	3	7	28
1	—	—	230	320	433
2	—	—	221	293	438
3	—	—	233	323	441
4	—	—	223	294	448
5	—	—	228	320	458
6	—	—	236	288	463
MÉDIAS	—	—	229	306	447

OBSERVAÇÕES — Ensaio realizado pelo método MB-1, da Associação Brasileira de Normas Técnicas.



revestidos com tecidos de padrões criados por marga suss-vatter.
forma s/a - móveis e objetos de arte adquiriu os direitos de fabricação
para o brasil. (patentes requeridas)



f o r m a

s. a. móveis e objetos de arte

são paulo, rua barão de itapetininga, 274 - tel.: 32-7862

rua augusta, 2399 - tel.: 80-8983.

recife: av. conde de bôa vista, 88.

rio: repr. milner ltda. av. churchill, 129.



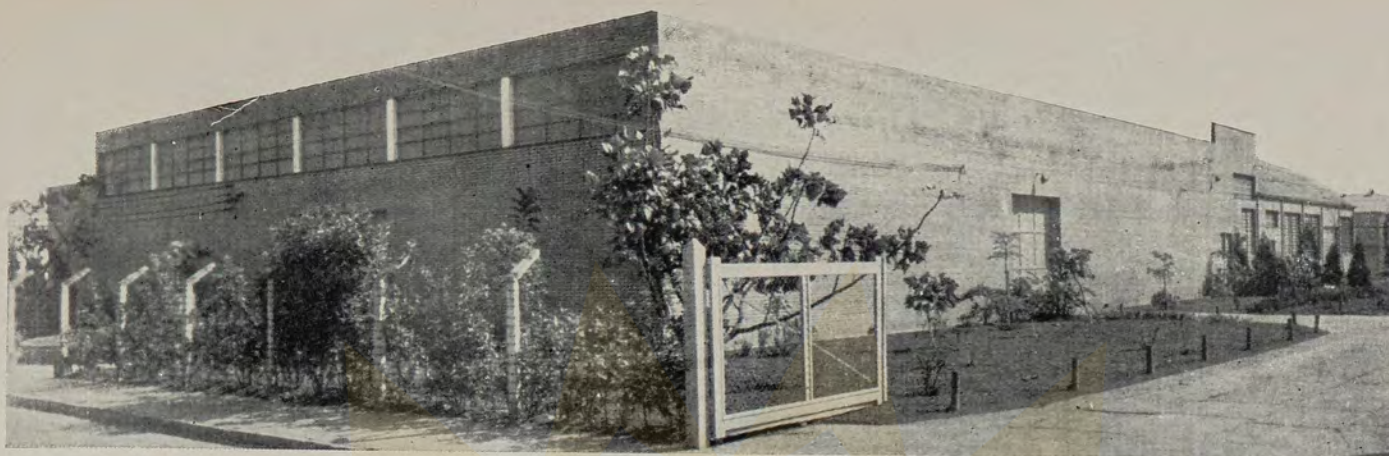
CRIAÇÕES KNOLL

novos modelos de estofados

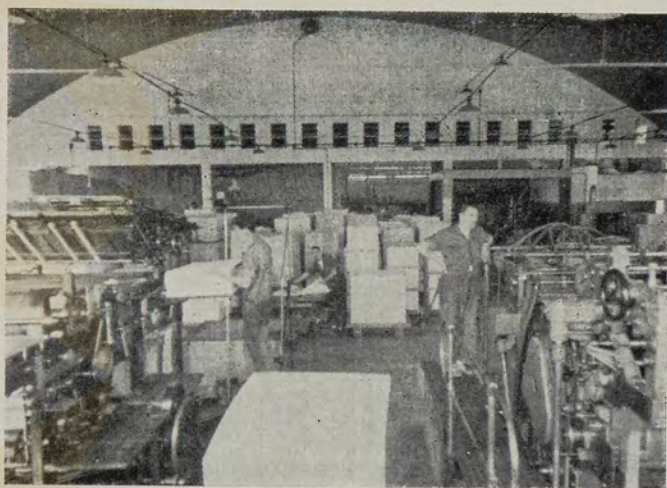
criados por walter knoll & Co.

alemanha e lançados na feira

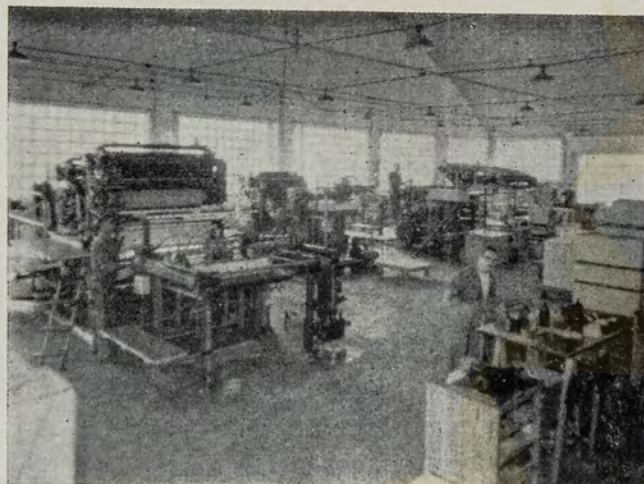
internacional de móveis (colônia em 1958).



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

Trabalhos finos para propaganda — Folhetos — Prospectos

SECÇÃO ESPECIALIZADA EM

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



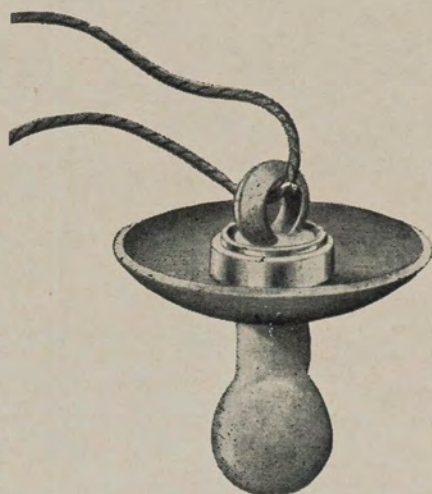
RUA ALMEIDA TORRES, 119

— TELEFONE 31-1794 —

SÃO PAULO

CHUPETA *Tu-Ca-Leve*

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



A chupeta leve
como uma folha!!!

IDEAL PARA O RECÉM-NASCIDO !

ESTÚDIO DE DESENHOS ARTÍSTICOS LLORET DE MAR S/C



Desenhos e lay-outs artísticos
para artes gráficas

Recados pelo Telefone: 31-1794 São Paulo



SÃO PAULO

RIO DE JANEIRO

BELO HORIZONTE

SANTOS

RECIFE

PÔRTO ALEGRE

SALVADOR

CURITIBA

CAMPINAS

JUIZ DE FORA

PELOTAS

RIBEIRÃO PRETO

BUENOS AIRES

EDIFÍCIO FIAT - em Buenos Aires

A Companhia Fiat, famosa em todo o mundo como fabricante de máquinas e equipamentos para as mais diferentes finalidades, escolheu para o edifício da sua Sede-Central em Buenos Aires, elevadores ATLAS, face exigência da mais alta qualidade.

Serão instalados no edifício, 4 elevadores do mais aprimorado padrão técnico, dotados de grande velocidade, e equipados com o moderníssimo sistema de comando ATLAS, denominado "Supertraffic" em conjunto com o dispositivo "Voz Fantasma", efetuando a operação das quatro unidades inteiramente automática, com dispensa de cabineiros e absoluta precisão.

"Voz Fantasma"



"Por obséquio, já apertou o botão do pavimento desejado?"

O sistema "Voz Fantasma" reproduz automaticamente e no momento preciso, instruções ou advertências previamente coordenadas, com o objetivo de orientar os passageiros sobre o uso do elevador.

Perguntas ou avisos úteis, que geralmente constituem os pontos básicos para uma efetiva e correta operação e utilização do elevador, são gravados e incorporados ao dispositivo "Voz Fantasma", funcionando em sincronia com o equipamento de comando, e atuando eletrônica e independentemente da ação humana; um exemplo: "Por obséquio, já apertou o botão do pavimento desejado?"

O sistema é aplicável predominantemente em edifícios de escritórios, lojas de departamentos, hotéis, edifícios de apartamentos e hospitais.





FABRICA DE LUSTRES

Lustres de Iluminação Moderna, Funcionais, Cristal Nacional e da Boêmia, Orveley em côres, Pendentes para Dormitórios, Lanternas, etc. Aceitamos encomendas para Igrejas, Jardins, Fazendas, Casa de Campo, Lojas, Hotéis e qualquer tipo sôbre desenho

V. RIBEIRO LTDA.

Fabricante Importador Exportador

ESCRITÓRIO, EXPOSIÇÃO E FÁBRICA

(Edifício próprio)

RUA CONS. FURTADO, 1123 (Aclimação) - Fones: 34-8597 - 37-4682 - SAO PAULO



Banco Economico de São Paulo

SOC. COOP. RESP. LTDA.

O Banco que mais rápido
paga seus cheques
das 9 às 18 horas

RUA 7 DE ABIL, 273
End. Telegr. "SOCORESPO"
Caixa Postal 7093
Fone 35-5454
SAO PAULO

CLICHERIA UNIVERSAL

F. GRABENWEGER & CIA. LTDA.

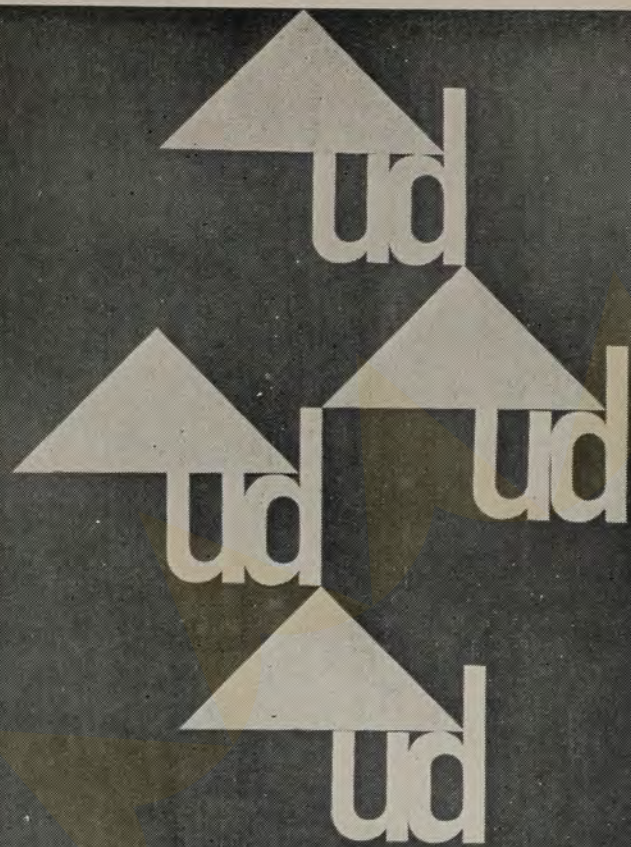
RUA AURORA, 186 - TELEFONE 34-0818
SÃO PAULO - BRASIL

RUA CONS. CRISPINIANO, 58 - 10º - FONE 37-6948

CONSTRUTORA

WARCHAVCHIK

NEUMANN LTDA



feira nacional de utilidades domesticas

ibirapuera

15 - 30 de novembro 1959

BANCO F. MUNHOZ S. A.

FUNDADO EM 1941

Capital e Reservas: Cr\$ 37.218.941,80

OPERAÇÕES:

- DEPOSITOS
- CAUÇÕES
- DESCONTOS
- COBRANÇAS

Rua São Bento, 293 (Sede própria), Fones: 35-1171, 35-1272 e 35-2283 - End. Telegr.: "MUNHOZBANK", Caixa Postal, 5820 — São Paulo

HABITAT EDITORA LTDA.

ESTABELECIMENTO GRÁFICO

R. LAVAPÉS, 538

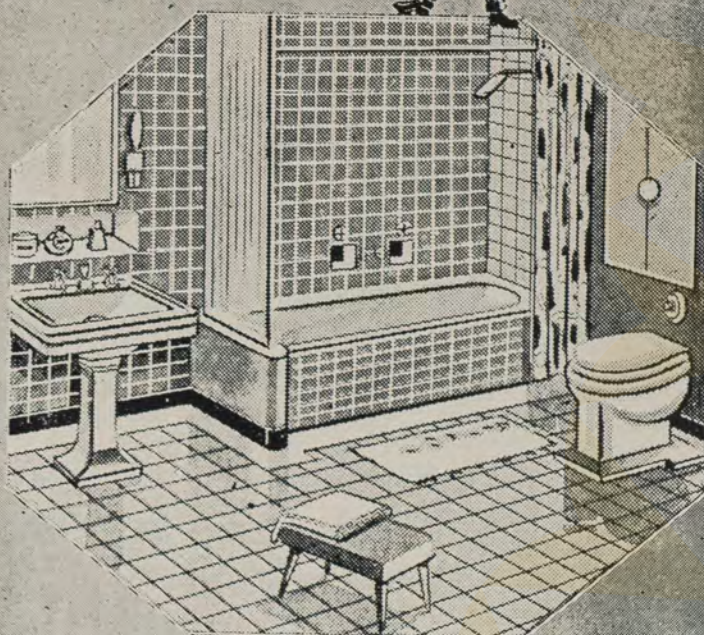
TEL. 36-3689

S. PAULO

BRASIL

VALORIZE
sua
CONSTRUÇÃO

COM AZULEJOS,
LADRILHOS E
SANITÁRIOS DE
BOA QUALIDADE!



Consultem

ISAAC

Franco

PONTUALIDADE
E
FATOR
DE CRÉDITO

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



Execução em mosaico vidroso Vidrotil

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
FORTALEZA:	RAIMUNDO MATTOS JUNIOR & CIA. - Rua do Rosário, 300 - Fone, 1-3395
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

**ÊSTE JATO
SERÁ IGUAL
DAQUI A
40 ANOS!**

Os
encanamentos
são

TUBOS EXTRUDADOS
CBE
(flexíveis)

— jamais se entopem!

OFERECEM MAIOR VAZÃO!

É tal a vazão dos Tubos Extrudados CBE que, mesmo com um diâmetro a menos, V. obtém um jato maior do que com as outras tubulações. Veja como é lisa a sua superfície interna.



Os fabricantes terão prazer
em responder a toda consulta que
lhes fôr encaminhada.

COMPANHIA BRASILEIRA DE EXTRUSÃO

Rua Boa Vista, 236 - 4.º andar - fone: 32-4155
Caixa Postal 5.273 - São Paulo - Capital

AGENTES EM TODO O BRASIL

English Summary

TRE BUILDING OF JUIZ DE FORA CLUB

Page 2

Artists like Candido Portinari and Paulo Werneck — we beg to think they are the best we have in our country — offered their contribution to the architect Francisco Bolonha, consisting in designs of mosaics. Dutch tiles glazed, which, inside and outside, perform the decorative integration, efficiently incorporated to its objectiveness in the plan of architecture, in this case distended to a maximal proficience of space.

Certainly it is not sufficient the only contribution of famous names to solve a problem in the best way: concerning the building of Juiz de Fora Club, the famous names contributed by giving a general feeling, which intended to find the best solution, what made possible to the architects and plastic artists a simple cooerdation, by mean of which we can call the solution as the greatest: the insertion of this building in the history of the modern Brazilian architecture.

Let us take a look of the drawing of the building: clear and harmonious solutions with a total proficience of space: the composition is divided in an organized distribution of the rooms: at the first story only a fifth part of the space available was used to construct the entering hall. The commercial area was reduced to only three shops and the ways of access are surrounded by a marquee at one side and by a projection of the stories at the other one.

The intermediate story is very reduced, occupying less than the third part of the profitable area.

In this way, the aspect of grandiosity is proportionated, without loosing a meter. The whole building works interrealatively and harmoniously.

The description of the building that we make, is not in position to give a real idea of what the Juiz de Fora Club, projected by architect Francisco Bolonha, really represents. We have in this architectural work an example of good architecture, also at the point of view of the access ways we find there, which cannot be distort without great disappropriations in the old Brazilian towns. But, however, the area was profitted to the erection of a monumental construction and for long years this is going to be a testimony of the initiative of the most progressive citizens of the community, contributing to make possible other works therelike, perhaps more audacious and wider, in order to effort a real progress.

THALIA THEATER

Page 8

The development of the theater in the last ten years at São Paulo did not have produced an initiative adequated to our architecture, in spite of the intention of the most recent showhouses to adequate his construction to the newest technique and the great possibilities they could find, as well as to the requirements of the modern cenography.

Technically speaking, the description of the project shows a concave pavement — incomparably wide and large — so that allows a perfect vision from all the 828 places.

The stage is one of the greatest in the world — the third, exactly — in order to make possible the presentation of the greatest "troupes", without technical difficulties.

Therefore, the Thalia Theater will be provided by mechanical equipment, in order to control vertically and horizontally the lime, by a movable platform for the musicians, fo.fo. curtain and apparatus to project natural scenes on the background.

A special ilumination, under electronic control, accurately studied, will assure different luminous effects to the stage.

The greatest part of this equipment is being constructed, under supervision of idoneous firms of the field of electronic products.

This assures the control of four colors in all the luminous systems of the stage.

The technical organization could, of course, ignore the atmosferical factor, since São Paulo is located in a very variable zone concerning temperature: there will be an air-conditioned installation, which will attend to all necessities of graduation, during the summer or the winter.

Besides, the project assures air circulation in the whole building.

The acoustic offers the most difficult problem to be solved by whom intend to construct a theater. The architect Igor Sresnewsky is in charge to find an adequated solution - it must be exact until its minimal details — for the Thalia Theater acoustical problem. Sresnewsky is a well-known specialist in this field. Many works testify the high quality of his professional activity.

DIOGO BRITO BUILDING

Page 17

The Diogo Brito Building could be considered a construction of small interest, architecturally speaking, if the architect did not have intended to impress in it the mark of superposed elements diversification, with a rithme without excess of drawing. The protended cement marquee he adpted, has the double purpose of being constructive and esthetic non plastic.

In this way, the building has one of the most interesting frontispiece we know. The wide and large windows and the mobility of the glasses, contribute to make very easy the divisional distribution. Each window will correspond to one division.

Concerning the plan of repetition, the building was not exagerately high or excessively wide in order that monotony could destroy the modulation. Once more it was inserted a conjunct of forms in a continuity of squaring, what is the mean of distinguishing good from bad construction, considering the whole town.

The disposition of the plants at Diogo Brito Building shows that the architect had a sharp understanding of space distribution in a quadrangular area. At the first story he constructed pavements from the frontispiece to the backside, creating a circulation in form of "T", which includes the entering hall and the connexions between the rooms, in a constant line, invariable, and locating the service parts at the less conflicting points. This rationalized distribution should effort an efficient location for each owner and a total proficience of the area, with the easiest inside and outside circulation.

The plan is very easy to be read, for the solutions, studied and found, are very simplified.

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

DIR. RESPONSAVEL: GERALDO N. SERRA

10.º ANO - MAIO - JUNHO - 1959 - N.º 54



Propriedade de HABITAT EDITORA LTDA.
RUA 7 DE ABRIL, 230 — 8.º ANDAR —
CONJUNTO 837/8 — TELEFONE: 35-2837
SAO PAULO BRASIL

Redator-Chefe: GERALDO SERRA
Redator: RODOLFO KLEIN
Artes Plásticas: JOSÉ GERALDO VIEIRA
Arquitetura: GERALDO FERRAZ

Secretaria: SUZANA KLEIN

Redação, Administração e Publicidade:
RUA 7 DE ABRIL, 230, 8.º and.; Conj. 837/8
Telefone: 35-2837; São Paulo — Brasil

ASSINATURAS

Brasil:
(6 números anuais) porte simples Cr\$ 360,00
(6 números anuais) porte reg. .. Cr\$ 420,00

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

NÚMEROS AVULSOS

Brasil:
Porte simples Cr\$ 60,00
Porte registrado Cr\$ 70,00

Exterior:
Porte registrado US\$ 1,50

NÚMEROS AVULSOS ATRASADOS
ANOS I — II — III — IV — V

Brasil:
Porte registrado Cr\$ 80,00

Exterior:
Porte registrado US 1,75

ANOS VI, VII, VIII E IX

Brasil:
Porte registrado Cr\$ 75,00

Exterior:
Porte registrado US\$ 1,75

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

Dir. Responsável: GERALDO N. SERRA

10.º ANO - MAIO - JUNHO - 1959 - N.º 54

SUMÁRIO

Mentalidade de planejamento	1
Clube de Juiz de Fôra — arq. Francisco Bolonha	2
Thalia — Centro Nacional de Arte, São Paulo — arq. Abelardo de Souza	8
Hotel e Cinema São Francisco, Panedo — arq. Américo R. Campello	13
Edifício Diogo de Brito, Rio de Janeiro — arq. Francisco Bolonha	17
Residência em S. Paulo — arq. Rino Levi	20
Residência no Morumbi, S. Paulo — arq. Abelardo de Souza	23
O transinformalismo — José Geraldo Vieira	28
Desenhos e montagens de Teresa D'Amico	33
Divulgação da pintura norte-americana contemporânea — M. G.	36
Ecos da exposição retrospectiva de Lasar Segall na Europa	38
Retrospectiva Felícia Leirner — J. G. V.	41
Esculturas de Bruno Giorgi 58-59 — Geraldo Ferraz	44
Fibração gráfica e sedimentação plástica — Manoel Germano	48
Para onde se encaminha a pintura? — Wolfgang Pfeiffer	50
Sakai do Embu	53
Gerda Brentani, caricaturista do Aevum	54
André Denis	56
Novas gerações: Erico Samson	58
Xilogravuras de Walter Habdank	59
Artistas argentinos: Luiz Barragan — Sigwart Blum	60
Exposição Internacional de Arte Contemporânea de Pittsburgh	61
Vendas nas Bienais	63
Síntese evolutiva da linguagem gráfica — Milton Ribeiro	64
NOTICIÁRIO:	67-72

DISTRIBUIDORES:

RIO DE JANEIRO e DISTRITO FEDERAL: Brasitodo Ltda. Av. Almirante Barroso, 54, t.
 ARGENTINA: Dr. Carlos Hirsch, Florida, 165, Buenos Aires. — URUGUAI: Ibana S/A, Convención, 1488, Montevideo — PORTUGAL: Aricie Ltda., Av. Alm. Reis, 106, 1.ª eq. Lisboa

IMPRESSO NO ESTABELECIMENTO GRÁFICO HABITAT EDITORA LTDA - RUA LAVAPÊS, 536-538 — TELEFONE: 36-3689
 SÃO PAULO.

BRUNO GIORGI'S SCULPTURES

Page 44

We have in mind to consider some aspects of the last works of Bruno Giorgi's Atelier production.

In the last years, the biography of Giorgi's sculpture had proved to be in a great mental and lyrical transformation: a formal slendering, by which his poetry, always in touch with the earth and the figure, begins to research the possibility of a schematizing formalistic, tendency that is already clear and defined on the aspect of the warriors, in his hieratical and haughty solemnity.

It is inherent, of course, to Giorgi's style a monumentalizing feeling, a wonderful affirmation of an artist, who gets the gesture, the movement, the attitude, on the right moment, on the exact moment, in which the vital vibration is agitated at an extreme tension, and in this way it has to be recorded in the immobility of the total equilibrium, that gives necessarily the conditions of its existence, so that the space shows a wonderful and eloquent motivation of rhythms.

Giorgi, more than every other sculptor of our days, combines the greek classicism — what should never be lost — and the most recent conquests of the sinthetical movement, of the occupation of the space at an actual and flaming vivaceousness.

A certain period of Bruno Giorgi's trajectory in sculpture was reputed to be sensual, because of the vitality of the lines, by which the sculptor transmitted us his authentical integrity, ignoring the critical work of correcting this expressive hypothesis.

In our days, the lines were impregnated by rhythms of movement, and reverberating configuration — this is the right word, for it remains along with the line — but Bruno does not mutilate the scheme by incisions and rugosities, by more vivaceous and virile accentuations.

He intends to reach the vital thematic — "The Musician", "The Spinster", "Handling the Bow", the man of "Samisei", the players in "The Flute". We also make a remote reference to the movement of "Lazy Woman", which is the sculpture with most tensity.

Bruno Giorgi ignores, by his pure poetry the feeling of the pragmatic men, who make inflation and do not hear the melodious song of his atelier.

Giorgi's sculpture does not show the modishness of our time. His allegories of protests and resistance, against the stream, position where we always found him — show a remarkable impetuosity of the vertical line, which is the constant line of human dignity and nobleness, among the capitulations of our days.

SAKAI OF EMBU

Page 53

The Sakai's sculpture grows from the earth, the earth by mean of which so many idols and plastic images found their technical constructiveness and their beauty, by mean of this flexible material or of pleasant characteristics if conveniently handled by the human hand. When conveniently handled the earth acquires the ceramical surface, a wonderful and brilliant surface, pleasant to the eyes and the hands.

As a matter of fact, Sakai is an expert in handling this material. He has an adequated

technique, a pure and perfect technique. And this is something to think about in the world of arts of today.

The theme of Sakai's images is impregnated by the old style of plastic figures. Por instance: the women, whose aspects are very likely to the figures we have from pre-history, figures of the art of primitive human kind. Sakai does not consider his images at the point of view of the sculptural construction in a cerebral way, but his style finds his basis on the original and primitive feeling, relative to the plastic forms.

We can see that Sakai makes some more. This is quite interesting if we consider that he is a member of the japanese people, who lives among ours.

Sakai asks for basical values of the Brazilian cultural expression and particulary of the Indian art.

This intention puts Sakai among the most succeeded sculptors of Brazil: Victor Brecheret, for instance. In Victor's work we can find an innermost connexion with the Indian culture, which uses the natural forms.

Master Brecheret and his Indian themes have their origin in the formal constructiveness. in a wonderful combination. The forms of Sakai's figures bear from the own figure, so that they are an important contribution in the field of Brazilian plastic arts. This contribution pertains to Brazilian Art History, in his trajectory in researching his own image.

GERDA BRENTANI

Page 54

Generally, the caricature is a grotesque or ludicrous distortion by exaggeration of parts or characteristics of a social fact, a politician, an anecdotal situation, the complement of the legend text being, however, precise, and explains by dialogue to what it is concerned. In this way, the analytical and critical mission of the designer is to make, in opportune time, the interpretation of the individual, of the fact, of the situation, making it sharp.

Gerda Brentani rarely works for newspapers and reviews. She ignores the space there available for graphic comment.

Her caricature never shows immediatism, subordinated to crisis phenomenon. She serves a phenomenal revision of the human kind, of the world, and, consequently, of the history.

These temporal latitude and longitude, which make her space and Bergsonian dominium, allows her to be an "a priori" or "a posteriori" caricaturist, but never simultaneous with the fact.

Her time and cornfield are intemporal and belong to an illimited amplitude. We will try to demonstrate it, for not to be charged to be incongruent.

By working "a priori" or "a posteriori", the caricaturist is ubiquitous in space and time and his field of reports and anathemas is "aevum".

In the trifle of the universe, her caricature is very likely to Kiss-Orski's intention, when handling the pre-history; likely to Kobynski's style, when reporting events from antiquity; likely to Karol Ferster's surrealism, when handling facts from a remote future, likely to Ignacy Witz's design, when it is contemporary to the human kind, socially bourgeois.

In this way, Gerta Brentani is among an excellent companionship on her Voltarian and Sternian mission.

Mentalidade de planejamento

Mentalidade a criar-se. Mesmo no caso em que ocorram, como agora é o exemplo, ambições dispostas a queimar etapas, reclamando, acima de tudo, que se encolha, em cinco anos, meio século de trabalho, a mentalidade do planejamento ainda não informa os administradores, os empreendedores, os responsáveis pelas soluções que sempre se alvitram máximas, maiores, urgentes. Na hierarquia que a organização do espaço para as atividades humanas representa, vemos, afinal, que o problema-Brasília caiu em pleno deserto... A desanimada frase de Aldous Huxley não foi sentida na plenitude amarga em que a deixou cinzelada o escritor admirável: "Jamais vi tamanha construção em meio de um deserto". Não sugere crítica à ambição faraônica mas a comparação entre o plano-piloto, "construção", logo, planta e planejamento, e o "deserto", a falta de planejamento em torno, o vazio regional, em lugar de uma ambientação regional do problema. Daí então os dez milhões de cruzeiros do orçamento de 59 para o florestamento da região de Brasília, quando nenhum estudo foi procedido a fim de se saber como plantar, o que plantar, quando plantar. Plantar, onde, como, o que, deveria antecipar-se ao próprio plano-piloto. Mas não a floresta que não existe no deserto, serão a produção mesmo, agrícola, agora ao fim de dois anos cuidada em uma pedra fundamental, pela qual se fica sabendo que Brasília vai ter uma granja-piloto.

Mas deixemos Brasília.

O problema é da organização do espaço para as atividades nossas, eis que nos embebemos da certeza de que é preciso "arrancar" o país do subdesenvolvimento, arrancarmos do subdesenvolvimento, cinquenta anos em cinco anos, sempre que possível. A casa, a escola, o local de trabalho, o entrelaçamento entre habitação e trabalho, circulação — um distante e difuso e vago pensamento do nebuloso urbanismo: recreio ativo para crianças e adultos, já que os centros industriais absorvem os terrenos, devoram os trechos destinados aos campos de batedeira, aos campos da "pelada", e os arremedos de "play grounds" se tornam ridículos entre quarteirões de densidade proibida em qualquer centro civilizado do mundo. Sim, deixemos Brasília.

É preciso enfrentar, nas municipalidades onde a eletricidade permite concentrações industriais, aos trancos e barrancos como vai tudo, a alta dos preços da terra, para que haja habitações, para que se possa defender o terreno do recreio ativo para crianças e adultos, para que os problemas de tráfego urbano não criem problemas de vida e morte para o povo — é na periferia das grandes cidades que os trens matam e estropiam a gente pobre que lota os vagões nas horas de pico. Porque se tornou claro que nessas horas é que devem ocorrer os desastres; então, o povo acorre a dar sua solidariedade aos Bancos de Sangue, o que demonstra um generoso espírito de comunidade, mas infelizmente só para impedir mais mortes e mais desgraças dos que as que já ocorreram. Sobre os desastres ferroviários brasileiros, sobre os crimes das favelas que o teatro já deu hoje de glorificar, sobre os quebra-quebra da circulação dos ônibus e a revolta mais espetacular com as barcas de Niterói, sobre a estatística de tuberculose, essa calamidade que volta a frequentar o obituário e naturalmente a queda da produtividade do homem brasileiro, os seus níveis de felicidade vital — sobre tudo isto, importará, ao lado do aumento de uma produção com custo estabilizado, capaz de solucionar a subsistência do povo, importará sempre que o urbanismo planeje.

Ainda agora se fala em reforma agrária, e se fala em abastecimento, nem se considerando que há um êxodo rural, devido, não à condições "apenas" da propriedade do campo, mas das impropriedades, das inadequações com que luta o homem do campo, para viver com decência, conforto, higiene e poder realizar, por mínimas que sejam, coordenadas de progresso para a família rural, que "só indo para a cidade" terá escolas, roupa, calçado, cinema, conforto.

Falta-nos a mentalidade de planejamento, sem o que não sairemos do campo raso do subdesenvolvimento, haja OPA ou não haja OPA, e cabe pensar na aplicação prática, incessante, urgente, imprescritível, do bem estar para as massas populares, deficiências que o comunismo ativista e truncado das forças dissolventes explora em benefício da solução do poder político, da demoralização administrativa, por sua vez pouco preocupadas em se defenderem, em suas alturas responsáveis, proporcionando fatores que façam chegar ao povo aquele bem estar apaziguador, não só porque apaziguador, mas também por necessário e justo, para que o homem desça ao nível de embrutecimento, em que tanto faz que haja ou não subdesenvolvimento econômico. Ou sairemos do subdesenvolvimento entre massas humanas embrutecidas, como a construção de Brasília, fulgurante com os seus palácios, entre léguas e léguas quadradas de deserto?

Mentalidade de planejamento.

Mentalidade de que ainda não se revestem sequer as nossas elites, como há dias nos reclamava um técnico desolado com a ausência de sinceridade entre os seus colegas, para quem só as "metas" dos políticos importam, mesmo quando não as informem as soluções técnicas mínimas?

É claro que há um largo trabalho educacional a realizar-se, na mentalidade do pai e do professor, do aluno e do estudante, do administrador e do publicista, mas o resultado que se busca é o de dar aos problemas nacionais, aos problemas locais, a todos os nossos problemas vitais, bases em que as soluções não fiquem desamparadas, isoladas, rodeadas de desertos.



Imponentissima implanta76o do edif6cio-sede do Clube de Juiz de F6ra, visto do cruzamento da sua situa76o na avenida Rio Branco com a rua Halfeld — frente de quebrass6is, voltada para a pra76a.

Clube de Juiz de F6ra, M. G.

arq.: Francisco Bolonha. estrutura: Antonio Alves de Noronha. azulejos: Candido Portinari. mosaicos ext.: Candido Portinari. mosaico int.: Paulo Werneck.

Eis uma constru76o de cidade, num centro urbano que est6 f6ncando os seus marcos iniciais de desenvolvimento arquitet6nico com uma clarivid6ncia indiscut6vel: a sede do Clube de Juiz de F6ra, nessa grande cidade mineira, insere-se quase como que um monumento de arrancada no panorama urbano. 6 de fato uma arremetida, uma afirma76o brilhante, um exemplo a ser examinado com inter6sse, a ser seguido com outras solu76es da mesma envergadura, para casos semelhantes, em outras cidades brasileiras. Causa l6stima verem-se os desperd6cios de terreno, de patrim6nio, de constru76o, de oportunidade, em solu76es sem a significa76o que deveriam ter, a grandeza monumental que poderiam atingir, a larguesa de vistas a que se cingirem, na sua express6o grandiloquente.

No caso, reuniram-se ao nome do arquiteto Francisco Bolonha, dois artistas de ineg6vel significa76o, como Candido Portinari e Paulo Werneck, ambos contribuindo com desenhos de mosaicos e azulejos que, externa e internamente, serviram ao princ6pio de integra76o

decorativa, eficientemente incorporada a sua objetiva76o nos planos da arquitetura, aqui distendidos a um m6ximo aproveitamento de terreno e de espa76o.

N6o bastariam, certamente, grandes nomes, para a melhor solu76o: no edif6cio sede do Clube de Juiz de F6ra, os grandes nomes serviram a um pensamento geral empenhado em atingir uma grande solu76o, e foi n6sse plano que conseguiram os arquitetos e artistas pl6sticos, com uma simples coordena76o em t6rno da concepitiva, chegar a resultados que se podem qualificar como maiores, inserindo a arquitetura desta edifica76o na hist6ria da moderna arquitetura brasileira.

Leiam-se as plantas do edif6cio; claras e harmoniosas solu76es num pleno aproveitamento de espa76o, dividida a sua composi76o em uma organizada distribu76o de compartimentos, em que, no pavimento t6rreo se empregou para entrada uma quinta parte do espa76o existente, ficando o espa76o comercial reduzido a apenas tr6s lojas, todo o acesso, circundado por uma marquise, por um lado, e por outro pela pro-

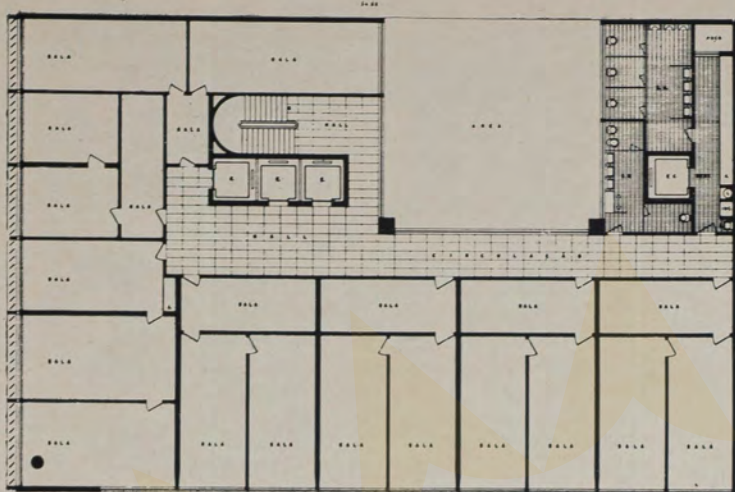


This architectural drawing depicts a building facade with a prominent grid of windows. The facade is composed of a series of horizontal and vertical lines forming a grid. A central section of the facade is recessed, creating a central entrance area. The drawing is a technical sketch, likely a section or elevation, showing the structural elements of the building. The grid pattern is consistent across the facade, with a central recessed area. The drawing is a technical sketch, likely a section or elevation, showing the structural elements of the building.

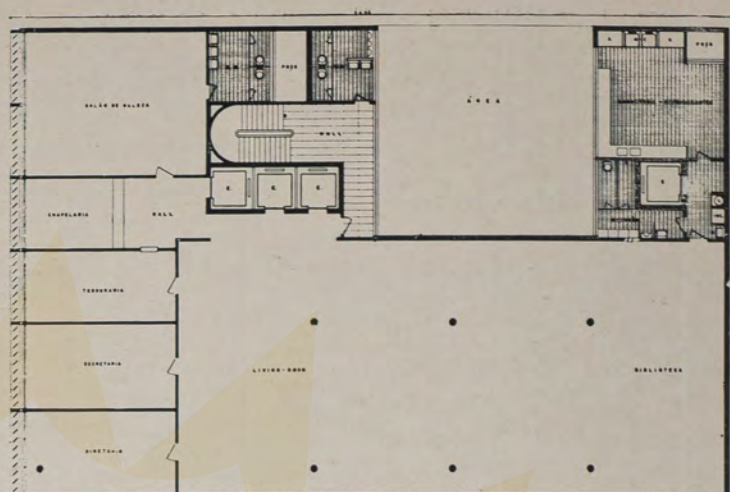
[illegible]

Architectural floor plan of the first floor of the 'Casa de la Cultura' in Havana. The plan shows a large central hall (SALA) with a staircase, surrounded by various rooms including a library (BIBLIOTECA), a music room (SALA DE MÚSICA), a dance hall (SALA DE BAILAR), and a lounge (SALA DE LUGAR). The plan also includes a kitchen (COCINA), a bathroom (BAÑO), and a storage area (ALMACÉN). The drawing is signed '1960-61' and 'H. GARCÍA'.

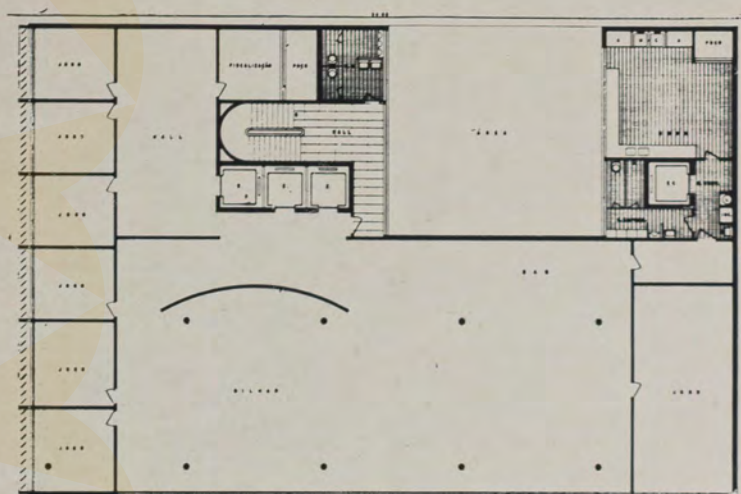
H A B I T A T



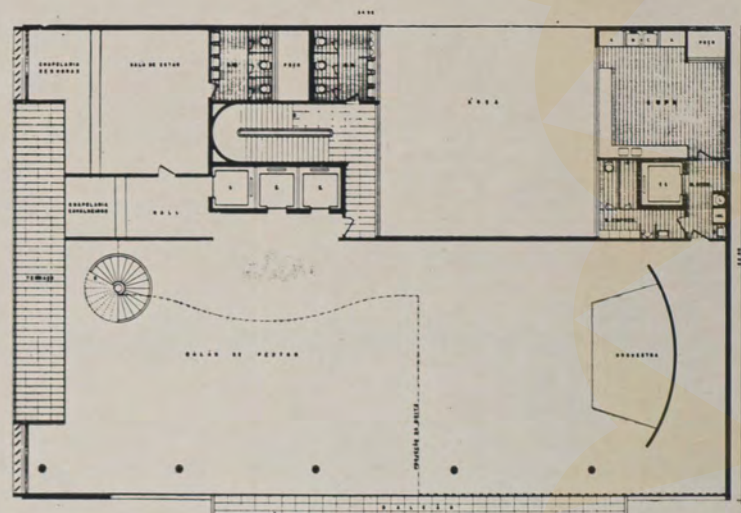
Planta dos pavimentos-tipo — do terceiro ao décimo primeiro andar.



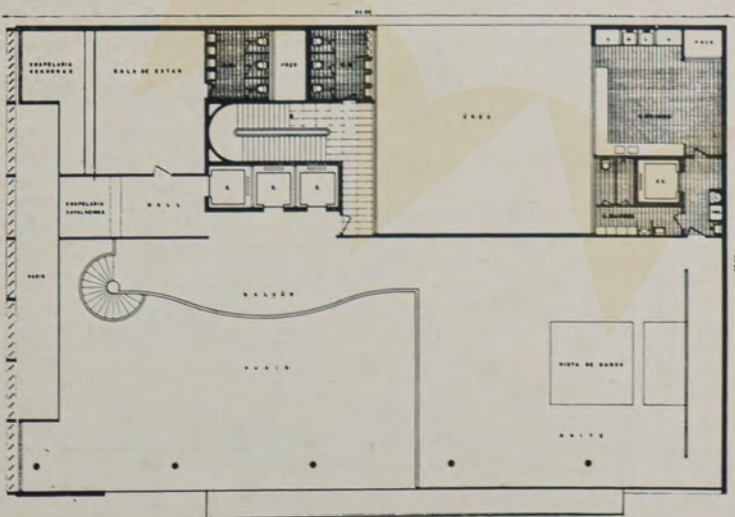
Início da séde-social — planta do 12.o pavimento, parte administrativa.



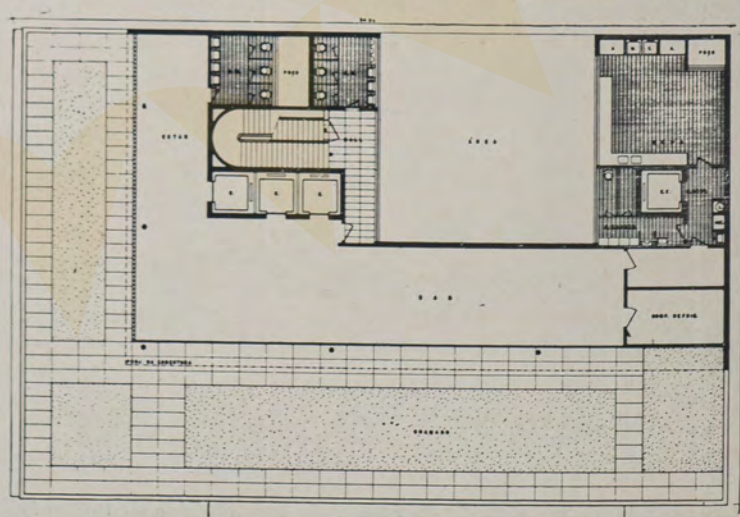
Planta do 13.o pavimento — parte recreativa.



Planta do 14.º pavimento — ligado ao 15.º pelo vasio.



Planta do 15.o pavimento com pista de dança e boite.



Planta do último pavimento: terraço aberto para todos os lados.



Aspecto visto da rua Halfeld.



Frente inteiramente voltada para a Praça Rio Branco.



Perspectiva da distância, lado da avenida Rio Branco.



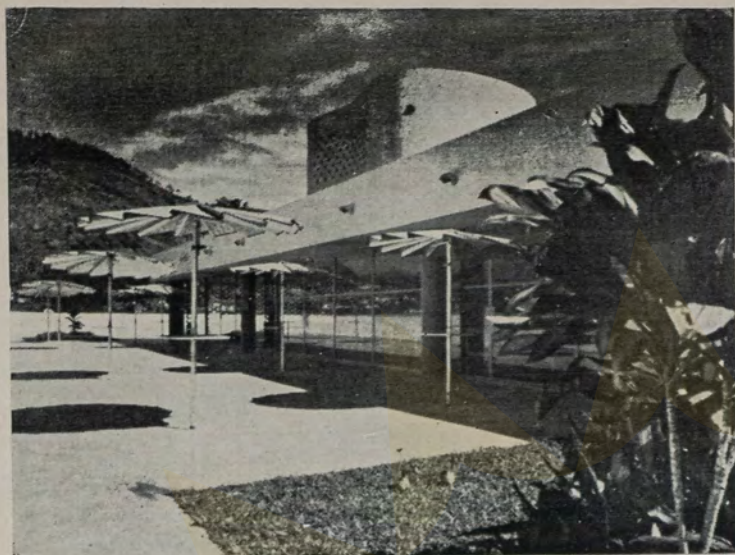
Pormenor da fachada da rua Halfeld - mosaico de Candido Portinari.



Parte inferior da frente pela rua Halfeld, com os mosaicos de Portinari em evidência: o efeito é favorecido nesta parte, mais visível da rua ao transeunte.

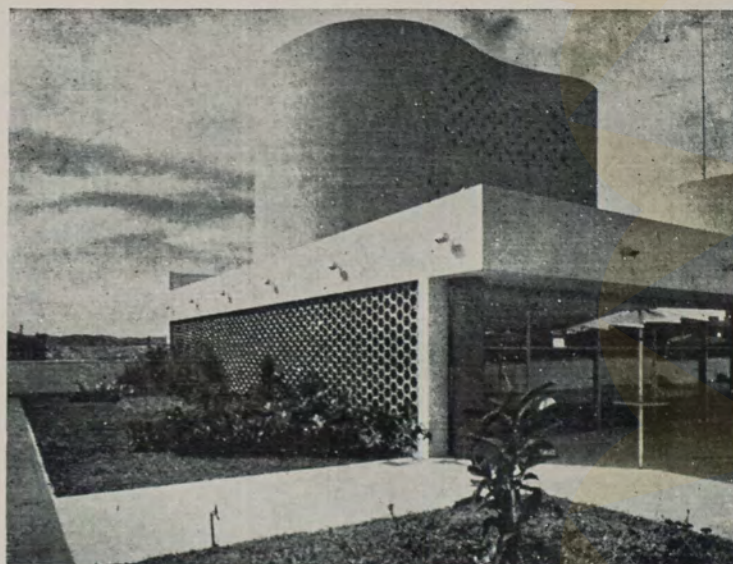


Parte superior do edifício, com os mosaicos de Portinari.



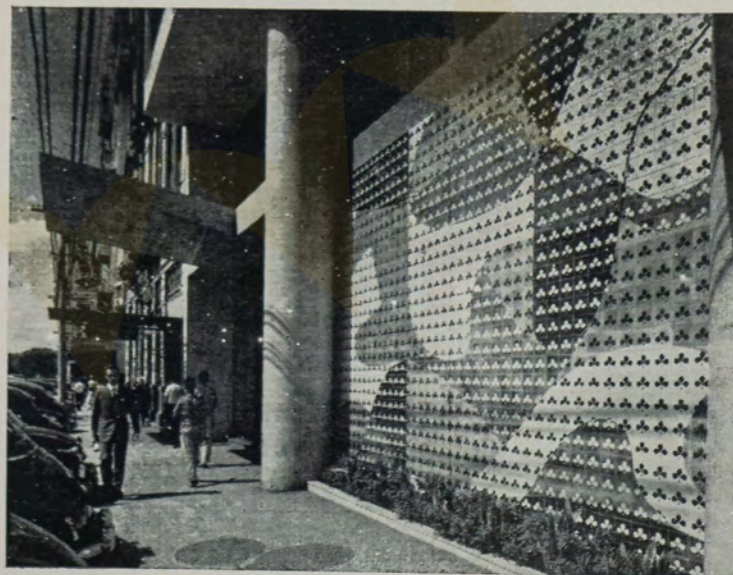
Belo aspecto tirado no 16.o pavimento à altura da elevação oposta, na topografia da paisagem de Juiz de Fora.

Uma sumária descrição do edifício, pelos seus pavimentos não nos dá idéia, seguramente, do que se constituiu esta séde do Clube de Juiz de Fôra, projetada pelo arquiteto Francisco Bolonha. Nela temos um exemplo de boa arquitetura mesmo ao encontro da condição viária existente, e que não pode ser desfeita, sem grandes desapropriações, nas velhos cidades brasileiras. Mas, em todo caso, que se aproveite com uma monumental construção o local utilizado, pois por muito tempo ficará êsse testemunho de uma iniciativa da cidade, pelos seus elementos mais adiantados, contribuindo para que o ensinamento fecunde outras possibilidades, sem considerações estreitas, mas, ao contrário, permitindo-lhes outros esforços, porventura mais amplos, audaciosos, e que conduzam o progresso.



Outro aspecto da instalação da cobertura.

Entrada principal do Clube, na av. Rio Branco. O mural é feito por uma composição de azulejos de Candido Portinari, obedecendo a uma ordenação abstrata em todos os seus elementos variegados.

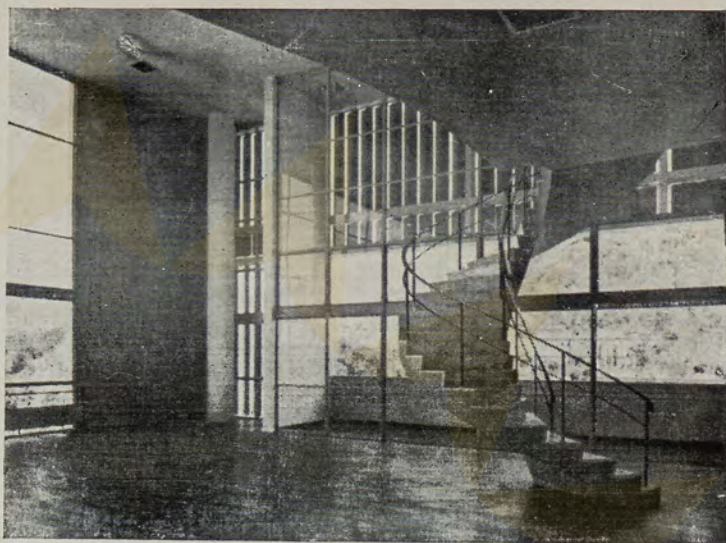




Aspecto do Salão de Baile.



Escada de acesso à sobreloja: observe-se que há muita semelhança com a solução adotada sob o balcão do salão de baile.



Outro aspecto do salão de baile, pormenor da escada em espiral.

jeção dos andares. Sobre o térreo, a sobreloja cobre uma restrita faixa com menos de terça parte da área aproveitável. A impressão de grandeza, de espaço livre, fica assim proporcionada, sem que haja perda de um metro sequer, tudo funcionando entrosada e harmonicamente.

Seguem-se, então, os andares tipo, do terceiro ao décimo primeiro, com a maioria das salas — quinze para seis — aberta para fóra, sendo as seis internas de ligação, utilizadas comumente como “salas de espera”, entre a área de circulação, que compreende também o grande hall, em torno dos elevadores, o que facilita a utilização de conjuntos a serem completados, quando não já se acham de tal forma áptos à utilização mais interessante.

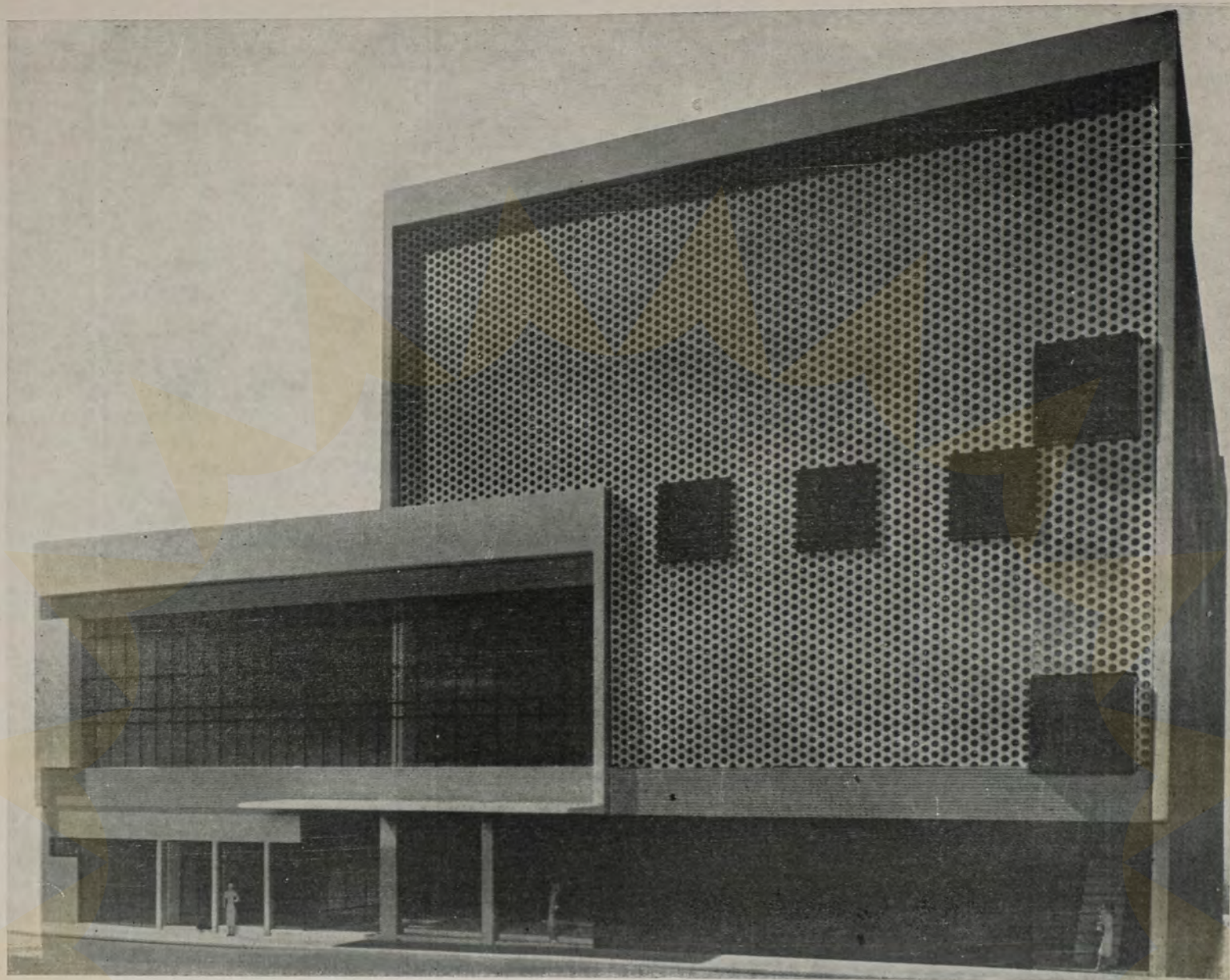
Os andares que se seguem, do 12.º ao 16.º (terraço), pertencem então, à todas as instalações do clube, e aqui se aprimoram os recursos do arquiteto em proporcionar uma boa medida para o programa que tinha em mãos. A partir do 12.º andar, aqueles recursos já são atirados com larguesa, com inteligência das relações a estabelecer, com uma hierarquia

certa na parte administrativa, com discriminação suficiente nos elementos de serviço conjugados para a utilização da sede.

No 13.º andar a parte social prossegue o seu desdobramento, nas instalações mais diferenciadas, proporcionando os fatores que o programa reclamava para as funções recreativas do clube.

Aquelas funções recreativas se ampliam, sem dúvida, no 14.º andar, no amplo salão de festas, que já desborda para o terraço, e cujo gabarito se amplia para o 15.º andar, conforme a demonstração fotográfica mostra, já que não temos os cortes de cada indicação. Combinados, 14.º e 15.º andar realizam a plenitude da utilização, em grande, do belo edifício projetado para o clube de Juiz de Fora, proporcionando um máximo de resultados e efeitos, decorrentes da boa entrosagem arquitetônica realizada.

Corôa essa parte de atividades recreativas e sociais do edifício sede, o 16.º andar, em que voltamos a ter na cobertura o espaço utilizável, admiravelmente disposto para a utilização plena das reuniões a se efetuarem ali.



Entrada do Teatro Thalia — detalhe da fachada.

Thalia - Centro Nacional de Arte

Projeto: arq. Abelardo de Souza, Colaborador: Jorge Caron, F.A.U., Estrutura: eng. J. C. Figueiredo Ferraz, Acústica: Igor Sresnewsky, Assessor técnico: Aldo Calvo, Eletricidade: Zade, Projetos e Instalações Ltda., Construção: eng. Omar Penna Moreira, Propriedade: Mário Bartolo, Incorporação: Mário de Miranda Valverde e Alcides Procópio, Consultores jurídicos: Luiz Lopes Coelho e Jurandir Scarcela Portela.

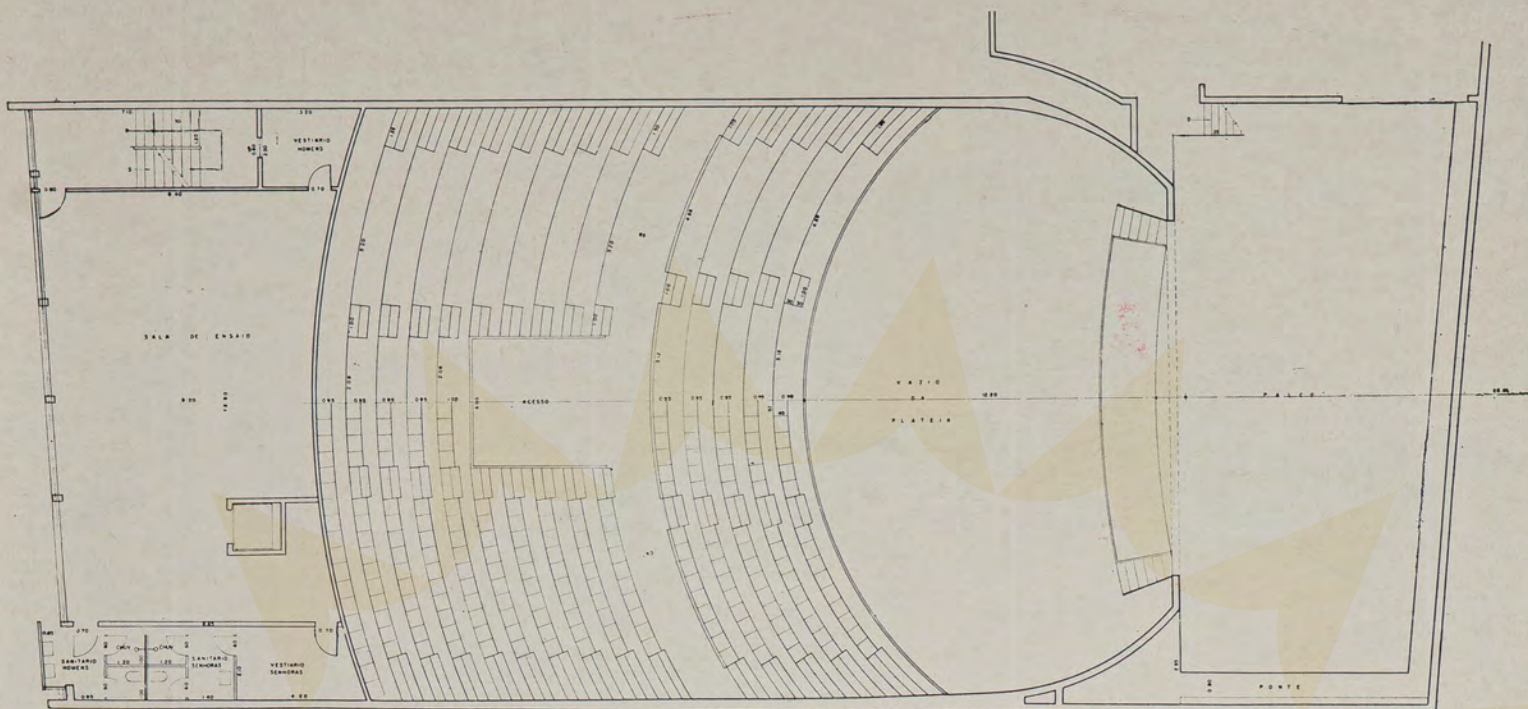
Iniciou-se em São Paulo a construção de um novo edifício destinado a ser um centro de arte, mas principalmente um centro teatral: o Teatro Thalia, que compreenderá no mesmo edifício uma Galeria de Arte, Bar e Boite. O desenvolvimento do teatro, nos últimos dez anos, em São Paulo, ainda não havia produzido uma iniciativa digna de nossa arquitetura, não obstante as casas de espetáculo mais recentes buscassem uma atualização com a técnica mais nova e as grandes possibilidades existentes, assim como com as exigências da moderna cenografia. A exposição das artes plásticas do teatro, que acompanhou a IV Bienal de Arte Moderna, deu-nos, a propósito, indicações preciosas, sobre o que tem sido feito no mundo, após a segunda guerra mundial, particularmente na Alemanha. Estudos que vinham, nos últimos trinta anos, se realizando, em todos

os sentidos, permitiriam, nestas alturas do século XX, encarar-se a edificação teatral com elementos e recursos de vária ordem, capazes de atender a todas as contingências apresentadas pela cena, pelas necessidades dos espectadores, pelas condições de terreno — os problemas de visibilidade, de acústica, de iluminação, não tinham e não têm mais razão de ser, pela regulação contínua, possível, de todos os fatores que produzem as suas melhores soluções. Basta referirmo-nos à superação, inclusive, das diferenciações do som produzido no teatro lírico e no teatro de comédia, num concerto ou numa cena de declamação, em que técnicos alemães já imaginaram sistemas que graduam a receptividade diversificada de cada emissão de som, a fim de que não sejam produzidos no mesmo ambiente, para martírio, deficiência ou espanto da acústica

do público... Não vamos exemplificar mais casos, que nos levariam muito longe.

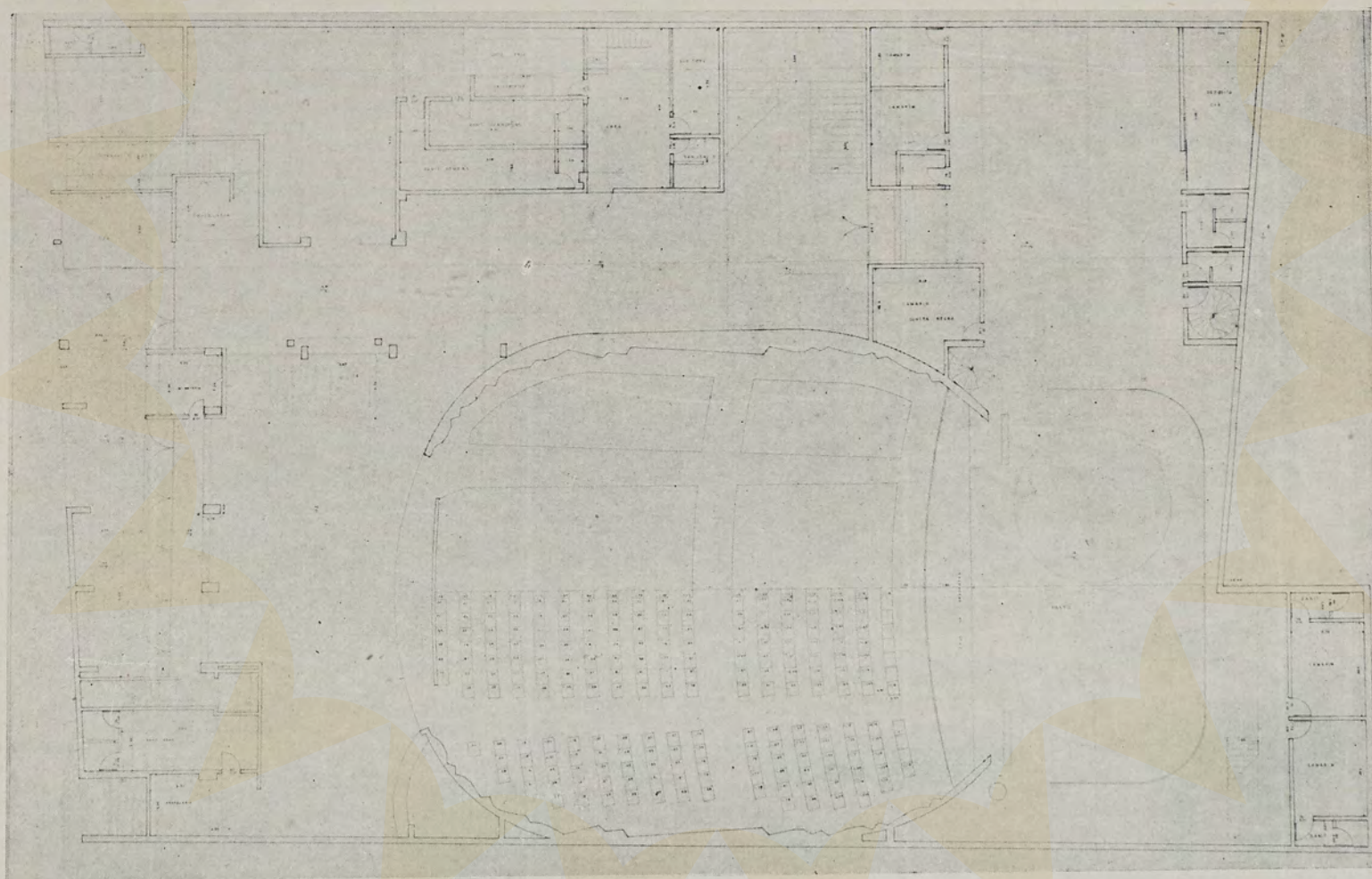
Entretanto, o Teatro Thalia — Centro Nacional de Arte, como ambiciona se tornar, apresenta-se credenciado, pelo seu projeto e pelos seus autores, a preencher a acusada lacuna, dotando São Paulo de uma casa de espetáculos comparável, em eficiência e luxo, ao que há de mais moderno no mundo inteiro.

Técnicamente, na descrição do projeto, temos uma platéia côncava, proporcionando uma visão ampla e perfeita de qualquer um dos seus 828 lugares. Essa platéia enfrenta também um dos maiores palcos do mundo, proporcional ao número de lugares, o terceiro em dimensões, possibilitando dessa maneira a apresentação de elencos teatrais e suas grandes montagens, sem qualquer dificuldade de ordem técnica. Contrará para isto a



Planta do Pullman.

Planta Geral.



maquinária do Teatro Thalia com equipamento mecânico para o controle vertical e horizontal da boca do palco, plataforma móvel para os músicos, cortina corta-fogo e ciclorama para a projeção de cenas naturais de fundo. Uma iluminação especial, sob controle eletrônico, meticulosamente estudada, assegurará ao funcionamento cênico os mais diferenciados efeitos feéricos. A maior parte desse equi-

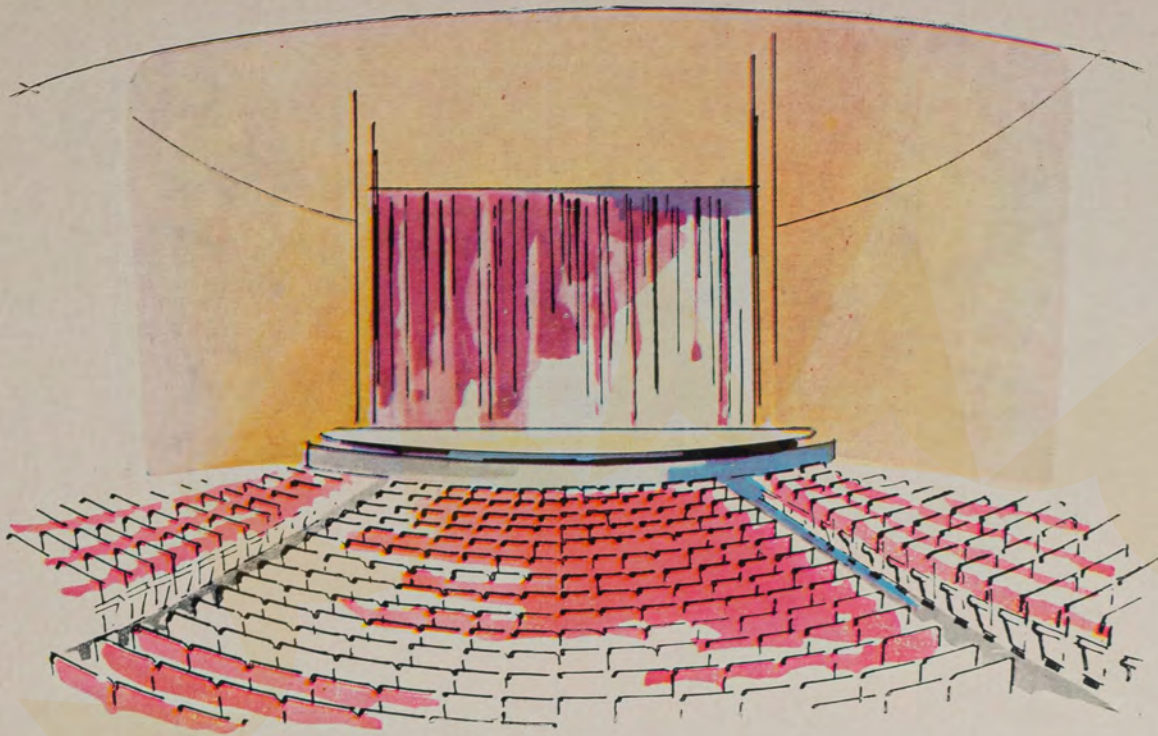
pamento se acha em fabricação sob as especificações dadas por firmas idôneas no ramo da eletrônica. Tudo isto permitirá o controle de quatro gamas de cores em todos os sistemas luminosos do palco.

É claro que uma tal organização técnica não poderia deixar de prever o fator atmosférico, situada como se acha S. Paulo na exata linha da temperatura variável; daí uma instalação

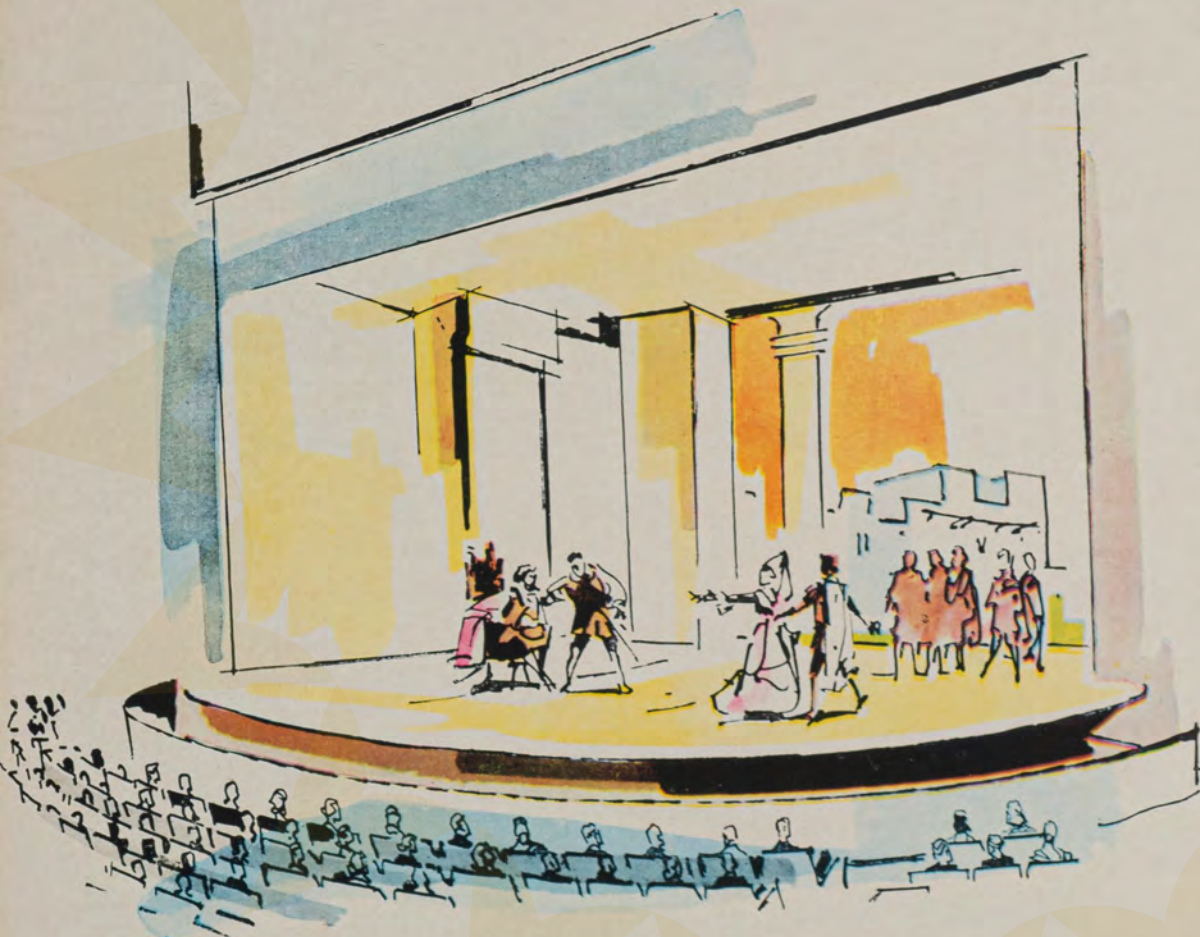
de ar condicionado, a qual buscará atender a todas as necessidades de gradação, no verão e no inverno. Isto sem contar com a circulação de ar assegurada na construção.

O ramo da acústica é um dos problemas que mais afligem a quem cuida da construção de um teatro. Neste particular, o Teatro Thalia terá uma solução cuidada em todos os pormenores, entregue como foi o seu estudo ao ar-

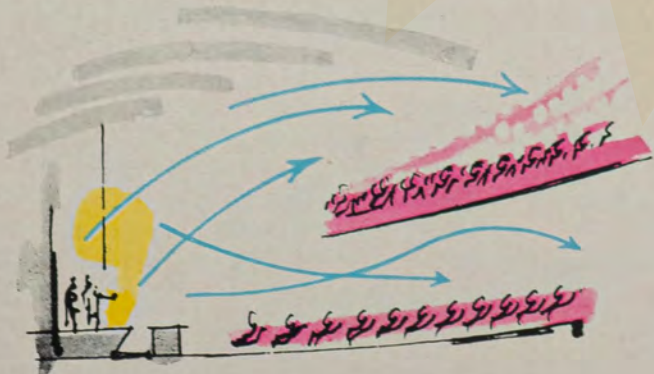
1.a Platéia côncava do mundo, quer pelo comprimento como pela largura, proporcionará visão ampla e perfeita de qualquer um dos 828 lugares do Teatro Thalia. Esta inovação dá uma idéia da grandiosidade do projeto.



3.o Palco do mundo em dimensões. Proporcionalmente ao número de lugares, possibilitará a apresentação dos maiores elencos teatrais e grandes montagens. Contará com equipamento mecânico para o controle vertical e horizontal da boca do palco, plataforma móvel para os músicos, cortina corta fogo e ciclorama para a projeção de cenas naturais de fundo.



Visando a acústica, o arquiteto especializado Igor Sresnesky procedeu a vários estudos no projeto.



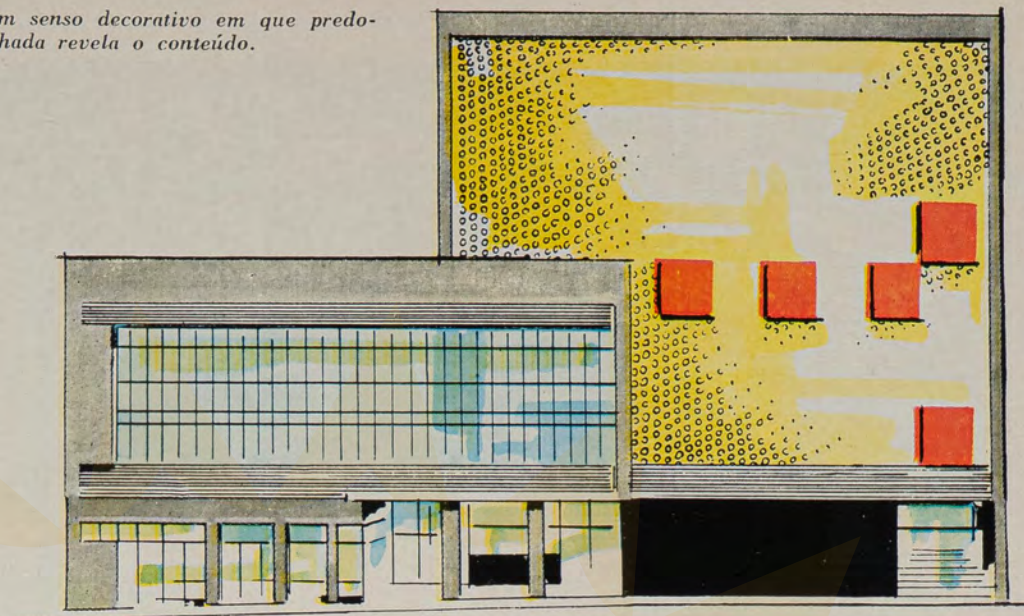
Iluminação especial de controle eletrônico, assegurando feéricos efeitos cênicos. A maior parte desse equipamento está sendo executada por firmas especializadas. Permitirá o controle de quatro gamas de cores em todos os sistemas luminosos do palco.



Poltrona especialmente estudada para o Teatro Thalia, estofada em latex.

Ar condicionado, garantindo ambiente agradabilíssimo, tanto no verão como no inverno.

Fachada do Teatro: a simplicidade aliada a um senso decorativo em que predominam poucos e selecionados elementos. A fachada revela o conteúdo.



Portas suntuosas através de envidraçados. Os frequentadores do teatro terão acesso, nos intervalos, ao bar e à galeria de arte.



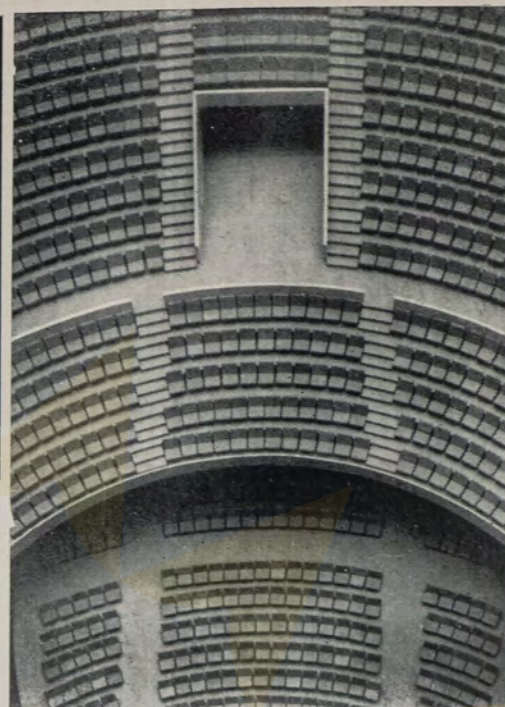
Luxuoso Foyer, dando acesso aos pullmans nobres. Será o deslumbrante centro de desfiles elegantes e momentos de encantamento e prazer.

Um aspecto do "foyer", amplo e elegante, para os minutos de espera e de intervalo (croquis).





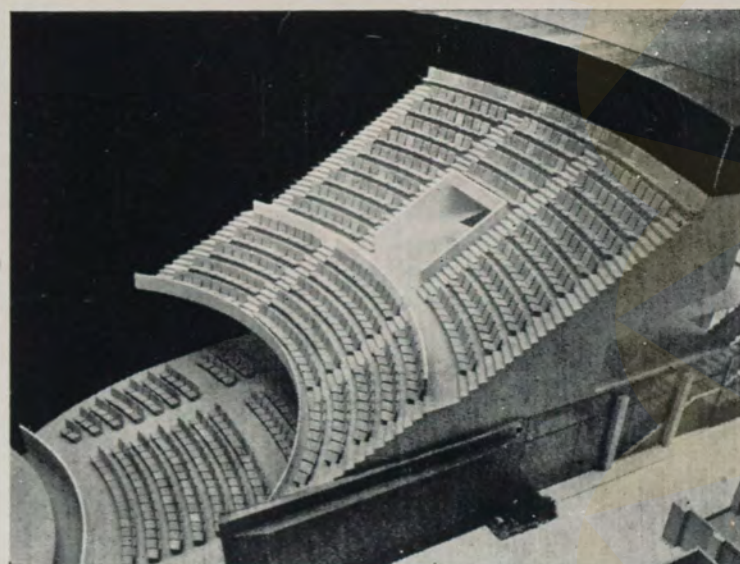
Corte através da maquete.



Detalhe da platéia dos Pullmans.

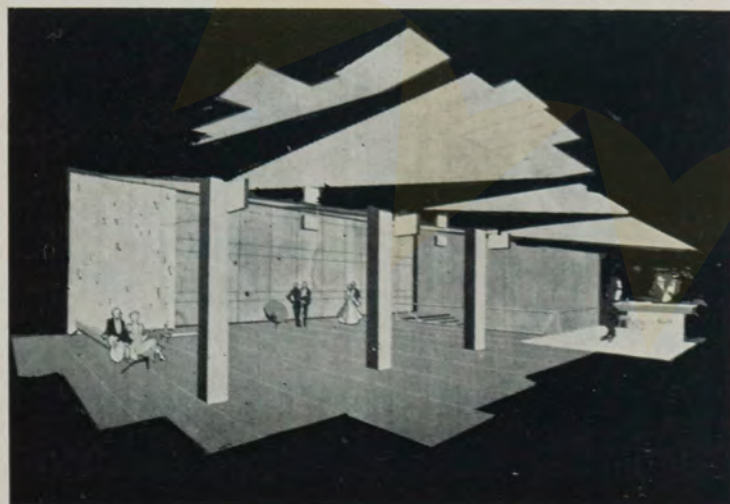


Detalhe da platéia e dos pullmans em relação ao palco — a solução da visibilidade é evidente.



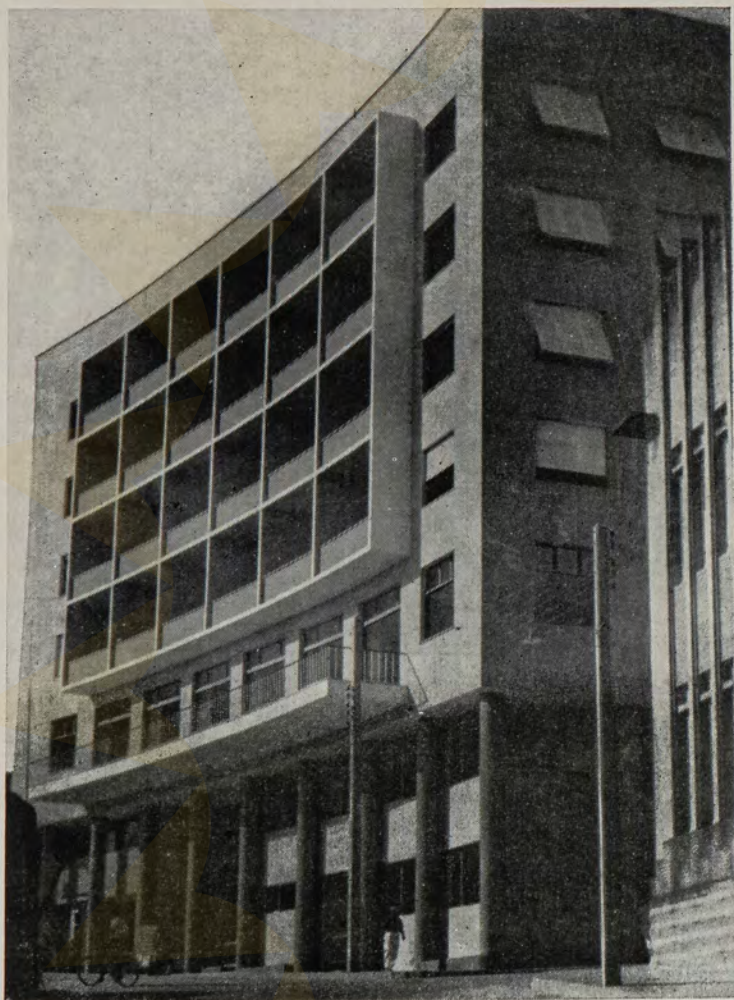
Um aspecto da platéia côncava, uma das primeiras do mundo, em extensão e largura, com 328 localidades.

Detalhe do foyer.



quiteto Igor Sresnewsky, um especialista de renôme internacional, autor até agora de relevantes trabalhos em sua especialidade. Um amplo e luxuoso "foyer", um elegante Bar, uma Boite, uma Galeria de Arte, complementam o edifício do Thalia, que movimentando todas essas instalações terá oportunidade de se tornar um centro nacional de arte, como está na denominação que lhe deram, os seus lançadores, incorporadores e empreendedores. Mas de toda a forma o Teatro Thalia será uma grande realização, e devemos sugerir ao seu arquiteto que o inscreva, como projeto, na exposição das artes plásticas do teatro, como contribuição nacional, já que o teatro Castro Alves da Bahia foi vítima de tão insidioso desastre, que não permite a sua apresentação, este ano, na V Biental. Resta que um acabamento cuidadoso seja dado à arquitetura aqui anunciada, para que não tenhamos de registrar, mais uma vez, que a construção desmereceu o trabalho do arquiteto, mesmo porque, em questões técnicas de tanta delicadeza como as coloca a eletrônica, a iluminação, a acústica, quaisquer defeitos no acabamento construtivo poderão ter repercussões das mais desagradáveis, invalidando o trabalho realizado.

Arquitetura sóbria, bem característica dos fins a que se destina, como cinema e hotel, equipada com instalações complementares, que afinal servirão ao turismo e ao conforto dos habitantes. É uma arquitetura que bem se enquadra na simplicidade da província, embora marque a sua consonância com a técnica moderna e a arte de construir do século XX.



O edifício fica colocado a cavaleiro, no centro da cidade de Penedo, em contraste com a edificação mais tradicional, simbolizando bem o espírito que o inspirou: o de melhoramentos para a antiga Maurícia, a antiga "Princesa do São Francisco".

Hotel e Cinema S. Francisco Penedo, Est. Alagoas

arq.: Américo R. Campello
murais: Lula Cardoso Aires

Para se ter uma idéia de como se encontra aparelhado o cinema da antiga "Princesa do São Francisco", bastará assinalar que compreende, entre suas instalações, maquinária para ar condicionado, conforme localização na planta do entrespaço e do primeiro pavimento. Esteticamente, a moderna arquitetura de Campello foi, internamente, servida por murais de Lula Cardoso Aires, o brilhante artista pernambucano, cujo papel na modificação das decorações no nordeste, em seu Estado, em particular, tem sido marcante. Esses murais se referem à transposição para composição simples, mas muito limpa e bonita, das atividades regionais, entre agricultura, pecuária, silvicultura, produção de pescado, de que Penedo

é um dos mais destacados municípios. Tais motivos das ocupações humanas serviram à arte sintetizadora de Lula Cardoso Aires, numa alegre consonância com o ambiente, ocupando toda a altura das paredes laterais, acima dos lambris.

O cinema se situa, desta maneira, entre os que melhor tratamento tiveram no país, do ponto de vista arquitetônico-decorativo, quanto do ponto de vista das instalações que lhe foram determinadas. Se se considerar que a população da cidade era de 20.762 habitantes pelo recenseamento de 1950, um cinema de mil lugares (há quatro outros cinemas), deve compreender cerca de um vigésimo da população em sua frequência total, não obstante

o aumento demográfico dos últimos anos e o crescimento vegetativo.

É claro que a iniciativa dos que pensaram e fizeram projetar este marco dos melhoramentos de Penedo não está no limite das imediatas condicionantes populacionais, mas vai muito adiante, porquanto este município é dos que não têm tendência a uma estratificação, senão a contínuo desenvolvimento.

Deve-se, pois, louvar na iniciativa dos que mandaram construir este edifício um alto pensamento, que é o de progresso, aliado a soluções modernas, que sirvam a transformar o panorama urbano dentro de um espírito de continuidade, em que se reflitam, nas referências do presente de trabalho o passado que ani-

PLANTA DO ENTREPISO

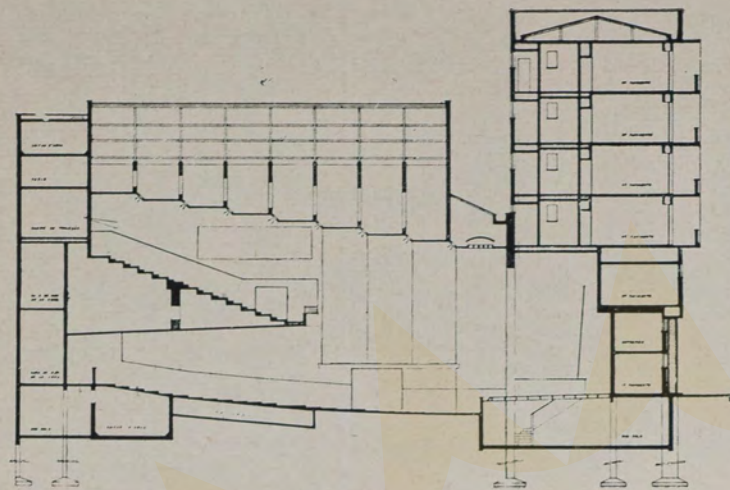
- 1 Hall
- 2 Loja
- 3 Escritório
- 4 Sala de reuniões e banquetes
- 5 Salão de beleza
- 6 Despensa
- 7 Copa
- 8 Casa de máquinas do ar condicionado
- 9 Depósito
- 10 Sanitário de senhoras
- 11 Sanitário de homens
- 12 Vazio

PLANTA DO 1.º PAVIMENTO

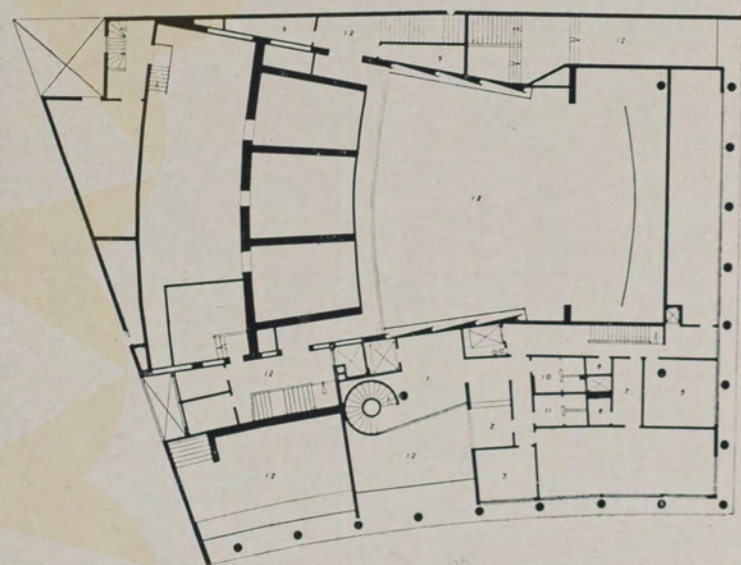
- 1 Entrada do cinema
- 2 Bilheteria
- 3 Sala de espera
- 4 Platéia
- 5 Palco
- 6 Tela
- 7 Camarim
- 8 Toilete
- 9 Sanitário de artistas
- 10 Entrada dos artistas
- 11 Saída do cinema
- 12 Entrada do hotel
- 13 Portaria
- 14 Escritório do hotel

PLANTA DO 2.º PAVIMENTO

- 1 Entrada do balcão do cinema
- 2 Balcão do cinema
- 3 Cabine de projeção
- 4 Saída do balcão do cinema
- 5 Salão de estar
- 6 Bar
- 7 Restaurante
- 8 Terraço
- 9 Cozinha e copa
- 10 Despensa
- 11 Frigorífico
- 12 Sanitário de empregados
- 13 Sanitário de empregadas
- 14 Sanitário de homens
- 15 Sanitário de senhoras
- 16 Serviço
- 17 Depósito

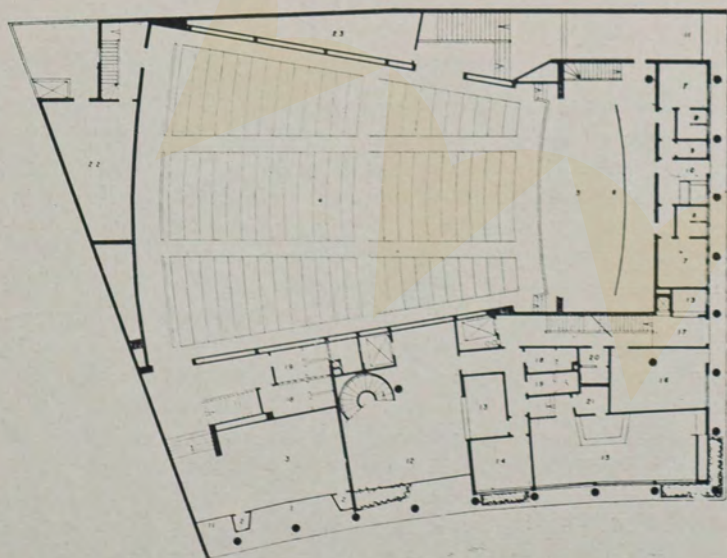


Corte.

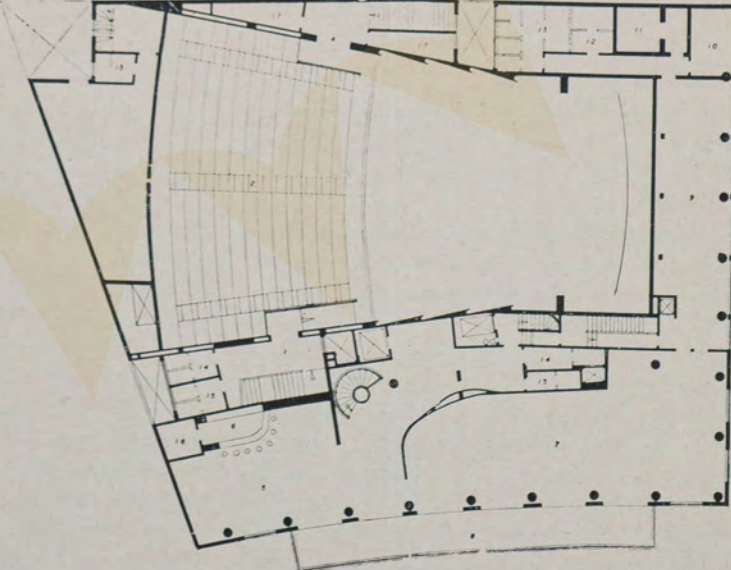


Planta do entrepiso.

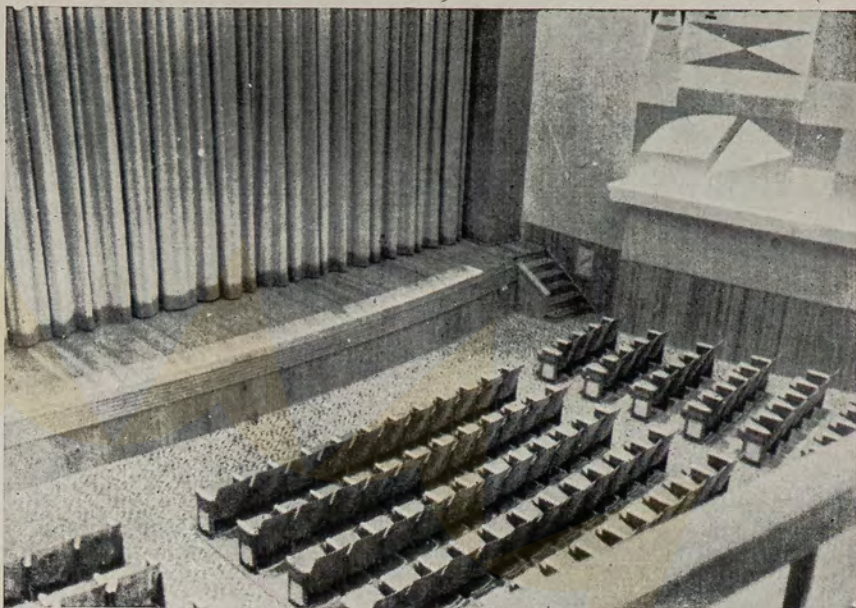
Planta do 1.º pavimento.



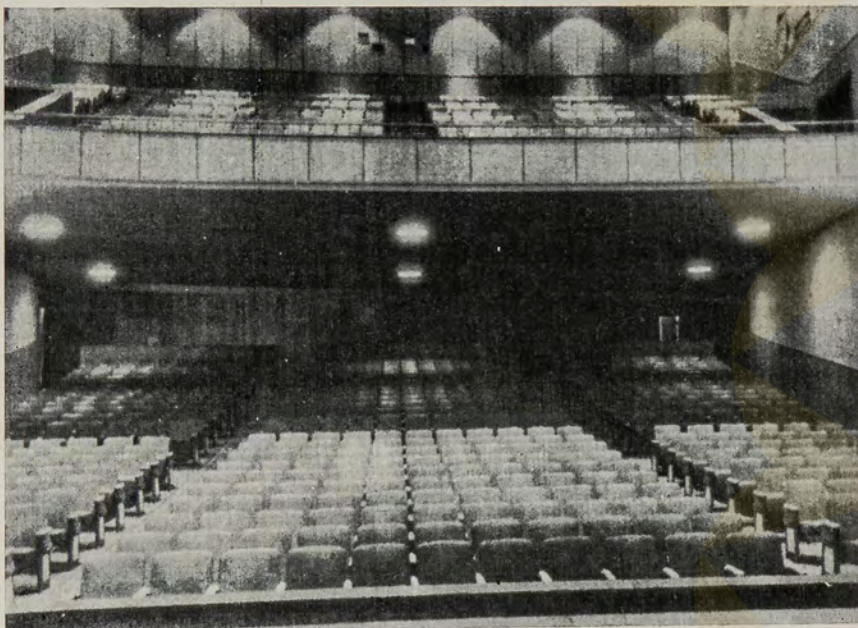
Planta do 2.º pavimento.



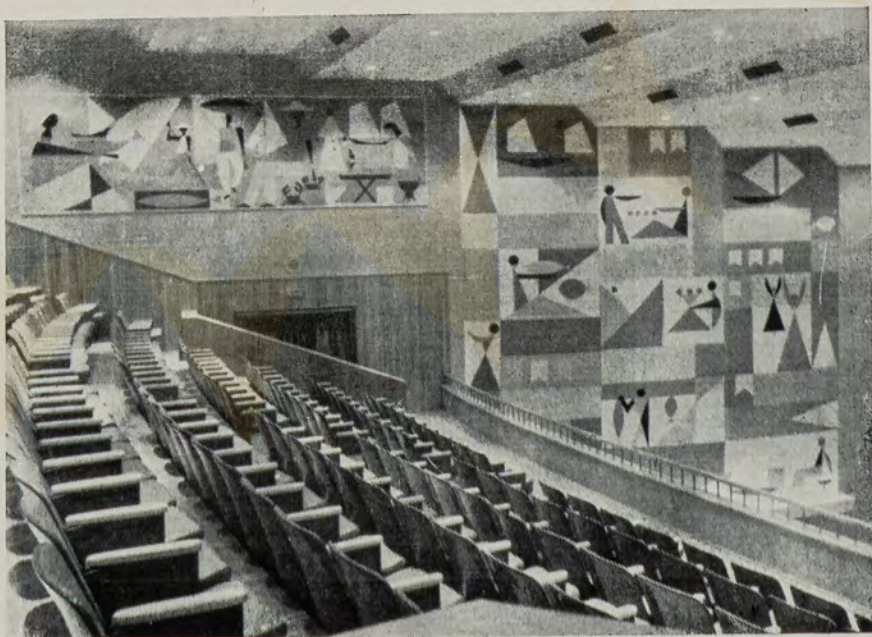
Trecho da sala de exibições, mostrando a ligação entre a platéia e a colocação da tela — palco que possibilitará talvez outras exibições mais do que o cinema.



A platéia e a localização de poltronas em balcão possibilitando o maior número de localidades com a melhor visibilidade e a mais apurada acústica, condições imprescindíveis ao tempo do cinema sonoro e falado e amplificado.



Fotografia tirada do alto do balcão, tendo-se uma visão completa dos murais laterais de Lula Cardoso Aires, em seu colorido discreto, em sua ordenação que não colide com o desenho dos lambrís, ambientando decorativamente a sala.





Um dos desenhos murais de Lula Cardoso Aires, com os seus ritmos, sua bonita disposição de formas, suas sínteses de objetos, suas figuras humanas, todas participantes da vida econômica alagoana de Penedo.



Outro detalhe do trabalho do artista pernambucano na sala de exposições de Penedo. Lula Cardoso Aires colocou em ampla escala no espaço de que dispunha, elementos abstratos e figurativos, numa fusão que o teor decorativo admite e funciona, em suas separações ordenadoras de uma pauta, em que os ritmos se inscrevem, multiformes, em desdobramentos, fugas e variações.

ma essas células antigas do Brasil, e que não são um impêdimento, antes movidos de transformação modernizadora, a serem adequadamente tratados pelos arquitetos e pelos artistas responsáveis, que levam por diante a construção de hoje a serviço dos interesses comuns das coletividades de amanhã.

Nasceu a idéia desta realização de arquitetura moderna, um hotel e um cinema no mesmo edifício, de uma conjugação de esforços e capitais, de homens de recursos e iniciativa, em Penedo, a segunda cidade do Estado de Alagoas, reunidos num empreendimento que merece, pelo título, continuar, Melhoramentos de Penedo, tradução dessas associações típicas, inglesas, conhecidas sob a denominação genérica de "improvements" disto e daquilo, dan-

do como resultado benefícios coletivos às comunidades a que servem.

Penedo tem seu nome da altitude em que se situou o centro do povoamento inicial, dos mais antigos do Brasil, datando da primeira entrada do donatário Duarte Coelho Pereira, da Capitania de Pernambuco, em perseguição aos índios Caetés, culpados pela morte do bispo Pero Fernandes Sardinha (1560). Na ocupação holandesa, Penedo reentrou na história, ao ser ali construído um forte, dando-se então a mudança para Maurícia, do nome do povoado.

Pois foi nessa cidade, situada ao sul de Alagoas, na divisa com Sergipe, que se levantou o Hotel e Cinema São Francisco, recordando o primitivo nome do lugar, pelo seu pôrto sô-

bre o São Francisco, que valia à cidade uma antiga designação, a de "Princesa do S. Francisco".

Foi projetado um edifício moderno, cuja construção na parte do cinema está completada, ultimando-se o acabamento do hotel, que vem a ser o de mais classe da área a que serve pela renovação do padrão de suas instalações. Só mesmo uma iniciativa em que se imprime o amor de alguns cidadãos pela sua cidade poderia proporcionar a Penedo essa inovação.

O cinema comporta mil poltronas estofadas com plena solução de visibilidade e acústica na forma em rampa que foi adotada, compreendendo ainda o aproveitamento do espaço instalações complementares, como loja, bar, restaurante, salão de beleza, etc.

A inserção do belo edifício se faz assim entre velhos ou mesmo novos, mas já superados tipos de construção — se o contraste imediatamente serve como valorização das novas linhas, da nova fisionomia, sente-se como o conjunto, diversificado, mas atualizado, ganharia em limpidez, em momentalidade, em adequação aos nossos ritmos de vida.



Edifício Diogo de Brito, Rio de Janeiro

arq. Francisco Bolonha, Estrutura: Sydney Gomes dos Santos, Sylvio Coelho Rocha.
Mosaico: Anísio Medeiros.

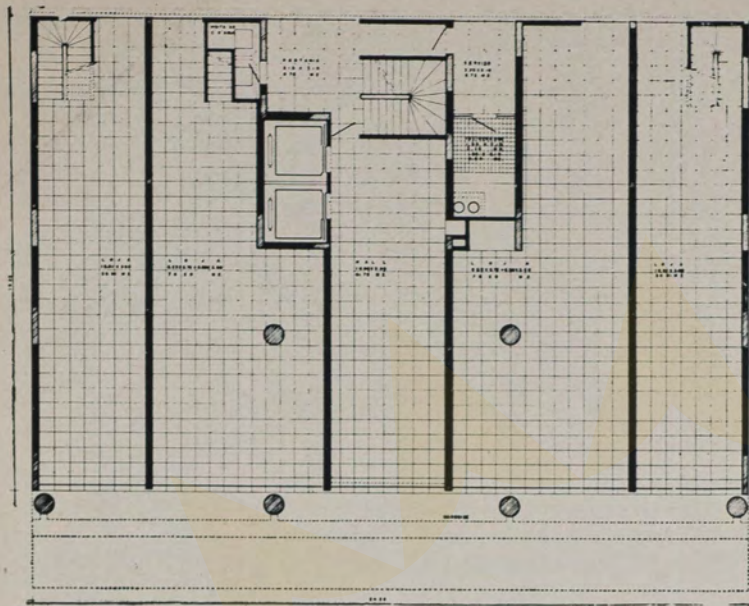
O edifício Diogo de Brito compõe-se de lojas e salas, e o problema proposto ao arquiteto não oferecia grandes dificuldades, importando, contudo, numa organização eficiente da distribuição do espaço útil, num manejo de espaço, tanto no pavimento térreo quanto nos andares-tipo e naqueles em que maiores salas deveriam ser proporcionadas aos usuários.

Naturalmente, pormenores como circulação, serviços, instalações sanitárias, etc., não se contam, porque prevalecem na programação. O Edifício Diogo de Brito resultaria numa arquitetura sem maior significado se o arquiteto não buscasse imprimir o seu selo de diversificação de elementos sobrepostos, ordenando ritmo sem maiores excessos de desenho, recorrendo à bela aplicação de uma marquise em cimento protendido empregada na dupla função de elemento construtivo e estético — não plástico — com o que logrou uma apresentação altamente interessante para esta frente da rua D. Gerardo, uma das fachadas da construção. O enquadramento das amplas janelas e a mobilidade das vidraças dentro desse enquadra-

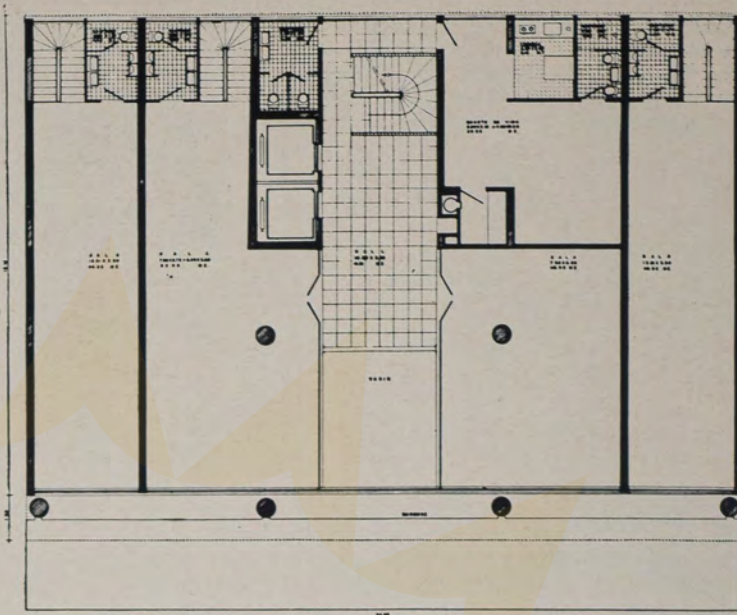
mento, são recursos de modulação fáceis de acertar na distribuição divisória, correspondendo a cada fundamentação interna. No plano da repetição, o prédio não era exageradamente alto nem excessivamente extenso para que a monotonia tomasse conta da modulação. Mais uma vez, inseria-se um tal conjunto de formas numa continuidade de alinhamento, o que constitui a dificuldade para fazer ressaltar as qualidades da boa e da má construção, no conjunto da cidade.

Indubitavelmente, porém, esta nota feliz de distinção que o arquiteto Bolonha imprime aos seus trabalhos, o cuidado com o pormenor do acabamento, sugerem ao observador uma imediata apreensão de sua linguagem, da palavra nova enfim colocada em circulação — a arquitetura vai ganhando assim até didaticamente uma posição cultural-informativa.

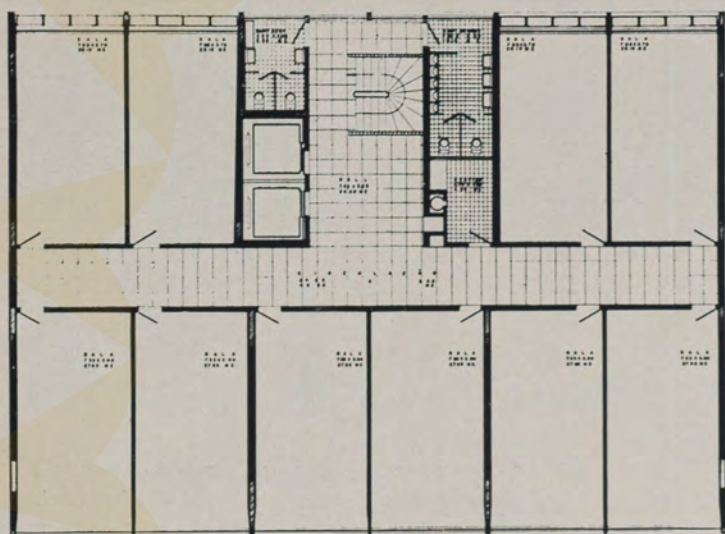
Serve o exemplo para que haja da parte dos que constroem maior cuidado com os projetos escolhidos, com a arquitetura que procuram adotar, porque não se compreende outra arquitetura em nossas cidades de hoje.



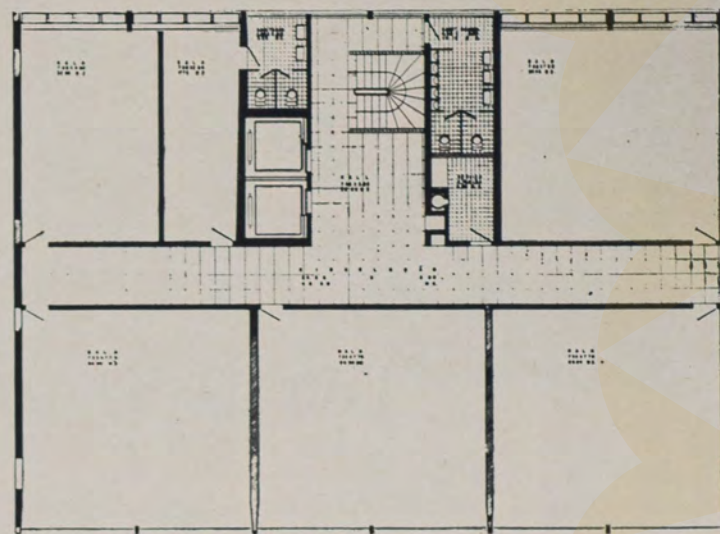
Planta do pavimento térreo.



Planta da sobreloja.



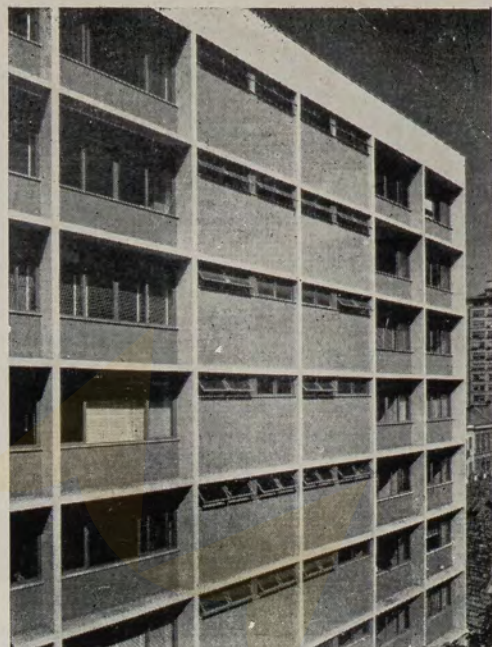
Planta do pavimento-tipo.



Planta do 5.o e 6.o pavimentos.

O conjunto das plantas do edifício Diogo de Brito, que aqui oferecemos à leitura dos interessados, demonstra a clara compreensão com que o arquiteto elaborou a distribuição do espaço no terreno quadrangular, seccionando-o, nos térreo e sobreloja, pavimentos da frente para o fundo, e depois criando um T de circulação, que abrange o hall de entrada e a ligação entre as salas, numa constante única, invariável, com a localização dos

pontos menos conflitantes da situação criada. Essa distribuição racionalizada deverá permitir ao funcionamento do edifício Diogo de Brito uma eficiente colocação de cada usuário e ainda um pleno aproveitamento de área, com facilidades máximas de circulação interna e escoamento para o exterior. É uma planta de fácil leitura pelas soluções simplificadas que foram procuradas e atingidas nessa realização.



Pormenor da fachada da rua D. Gerardo, com o seu unido e cuidado acabamento, separando os enquadramentos envidraçados.

A fachada para a ladeira de S. Bento, que aqui se oferece, constitui uma outra face do edifício, igualmente tratada com a inteligência e a sobriedade que caracterizam a obra arquitetônica de Bolonha. Num enquadramento mais marcado, em que funcionalmente se busca também soluções para o problema da sombra, esta face se apresenta com toda a ênfase valorizadora que a composição permitiu, dentro da linha geral adotada.

Aspecto da entrada principal pela rua D. Gerardo, onde a marquise executada em concreto protendido pode ser observada em sua dupla função construtiva e estética, não perturbando de qualquer maneira a parede da frontaria e seus envidraçados.



Detalhe da frente da ladeira de S. Bento, em que a solução construtiva ligada ao problema da sombra está mais evidenciada. O encaixe modular é aparentemente modificado pelo pequeno avanço das salas no centro do corpo do edifício, em que as basculantes servem de ventilação e funcionam como aberturas de composição, verdadeiras variantes.

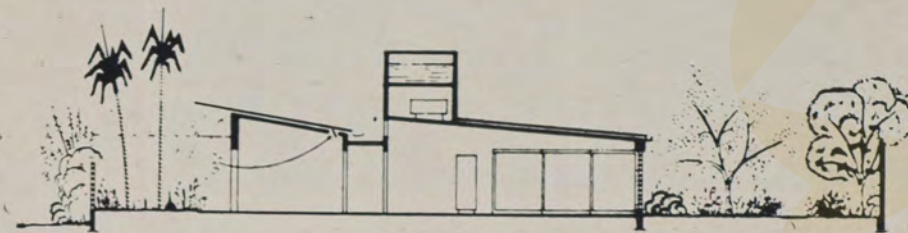


A fachada da r. Campo Verde anuncia o bosque, a residência térrea escondida entre a verdura.



Muro interno, de separação, entre o pátio dos dormitórios e a entrada. Ipê amarelo, um tufo pujante de Monstera deliciosa, tudo em primeiro plano, entre outras plantas.

Córtice da residência entre os dois trechos de bosque, vendo-se os recursos utilizados na ventilação, por cima.



Residência em São Paulo

Projeto, decoração e jardins: arqs. Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar

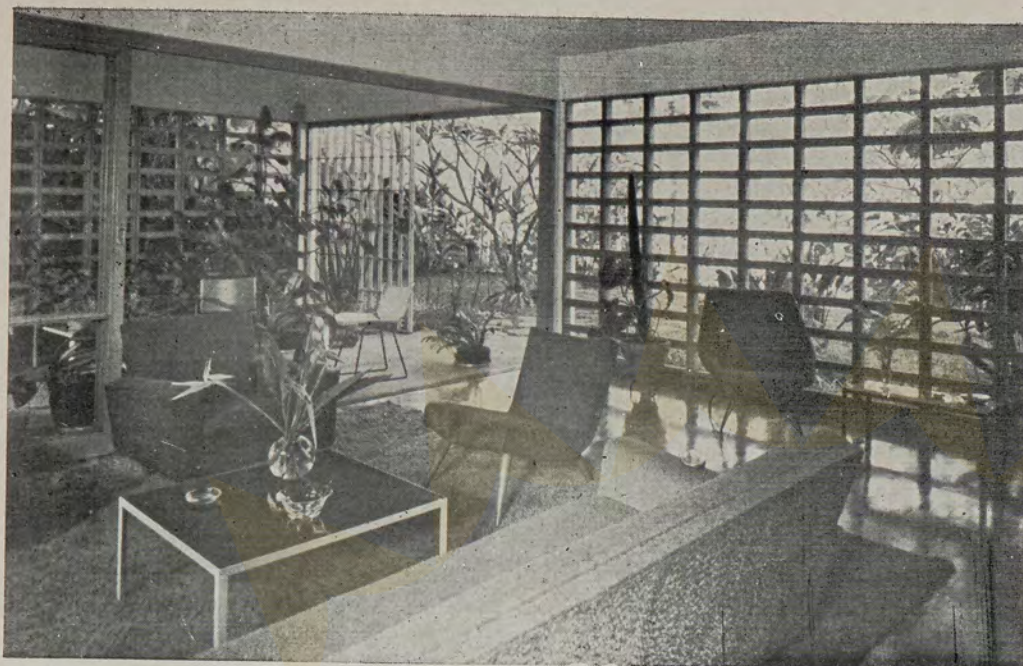
Num exíguo lote (20,45 x 23,30), foi projetada uma casa que não escapa à designação de “pequeno bosque”, onde o ajardinamento da área confina com o interior. Abundante utilização de elementos vasados e de vidro permitiram que essa ilusão aumentasse mais ainda. Uma escolha de plantas favoreceu a formação do “pequeno bosque”.

Inscreveram, entretanto, os arquitetos, a casa nos limites exatos da legislação para os recuos necessários, situando os dormitórios voltados para o recuo da frente, situada ao norte, de maneira a garantir-se uma insolação abundante. Esse recuo, formando um pátio, fica isolado da rua por um muro de elementos vasados e pela vegetação de acalifas e oleandros que se estende ao longo do alinhamento.

A área dos fundos reservaram-na, os arquitetos, aos setores de representação e serviço: voltada para o sul, a sala de estar recebe insolação pela manhã, através do terraço, e à tarde através da sala de jantar; a insolação do meio dia chega através das janelas colocadas acima dos telhados dos dormitórios. Mereceu no projeto particular atenção a ventilação regulável, cruzada, por todas as peças da casa, por portas para os pátios e aberturas acima do telhado.

Têcnicamente, procedeu-se a proteção térmica, através do telhado, por meio de tijolos ôcos que sustentam o mesmo — a cobertura é feita por telhas onduladas de fibro-cimento. Outros elementos interessantes foram adotados em determinados pontos, a visarem outras

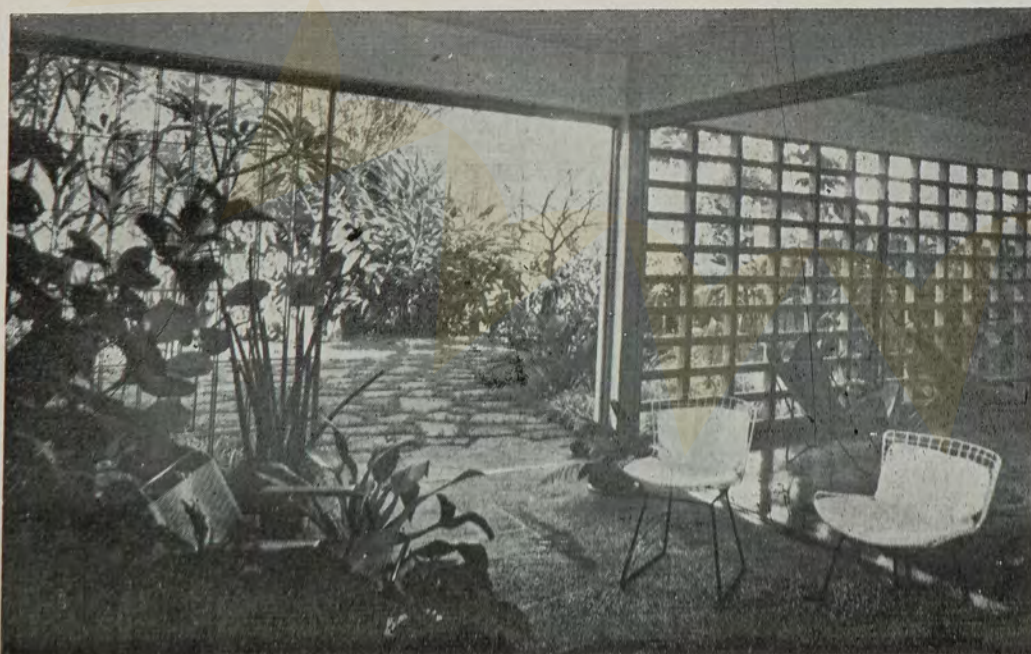
proteções. Contra a humidade do solo, procedeu-se a um lastreamento de concreto de cinco centímetros de espessura, sobre o qual foi estendida uma camada de asfalto. A estrutura é toda de concreto armado e as paredes de tijolos. As divisões entre os dormitórios são feitas por armários, nos quais foi colocada uma camada de lã de vidro, para proteção contra a transmissão de ruídos de um para outro compartimento. De tal maneira, a pequena residência situada num “pequeno bosque”, com o qual se confunde, pode apresentar todos os elementos de uma casa moderna, ocultos sob uma alvenaria adequada, numa composição sintetizadora de conforto e bom gosto.



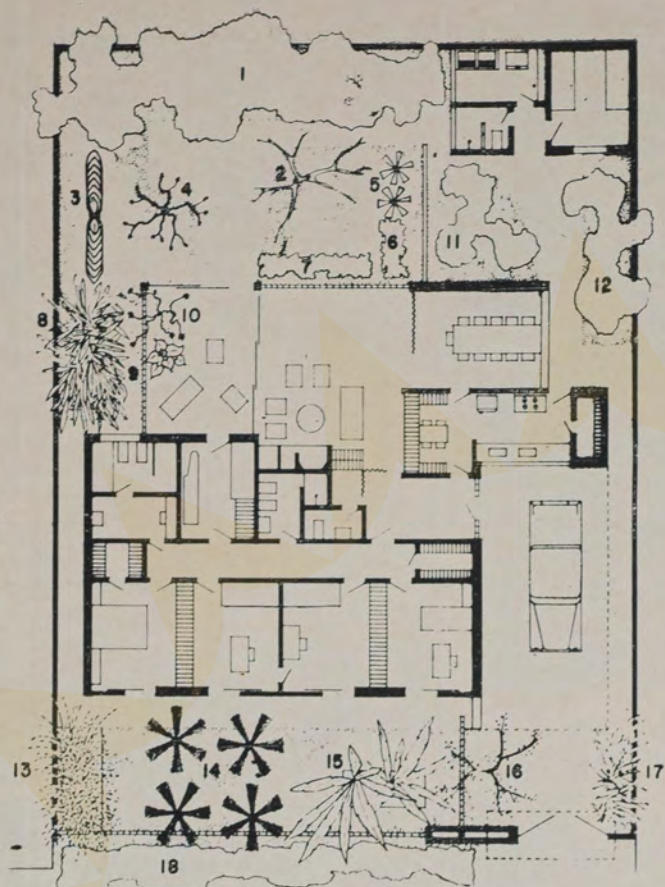
Sala de estar olhando para o terraço e para o pátio.



Sala de estar, recanto da lareira e biblioteca.

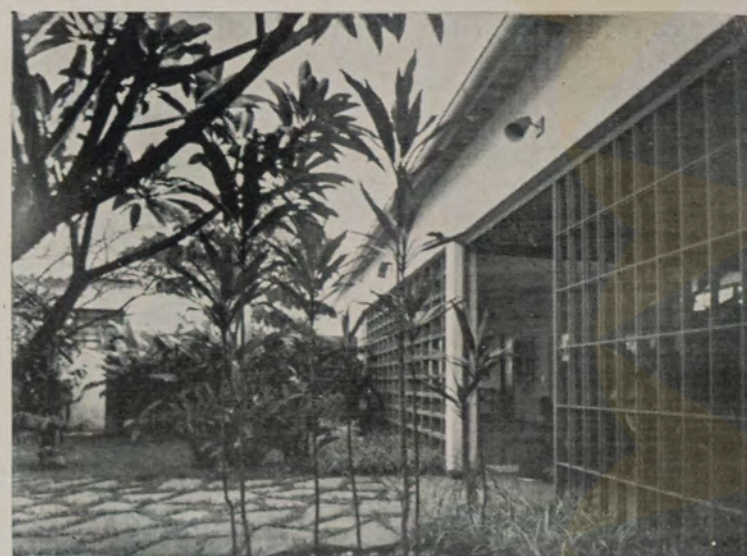


Pátio de estar visto do terraço. No fundo nota-se um tufo de Alpinias.

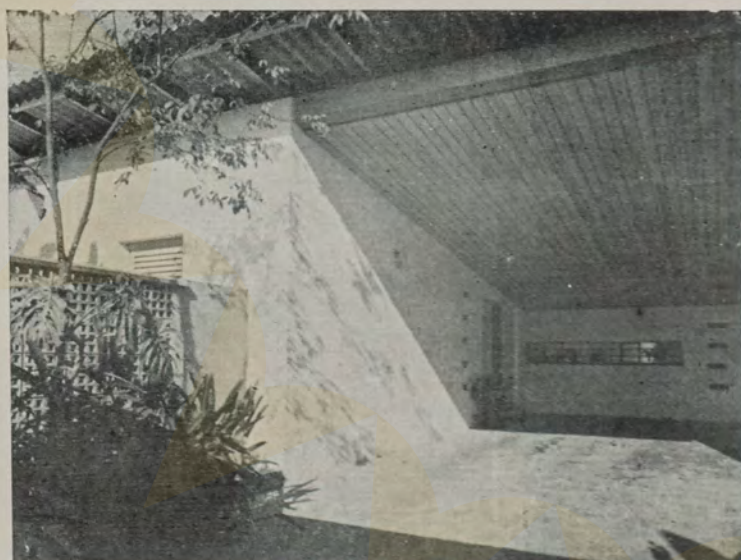


- 1 Eritrina Corallodendron e Tibouchinas.
- 2 Caesalpinia Peltophoroides
- 3 Ravenala Madascarensis
- 4 Euphorbia Pulcherrima
- 5 Musas Coccinia
- 6 Stomante Bicolor
- 7 Cineraria Maritima
- 8 Heliconias
- 9 Marantas Zebrina
- 10 Clusia, Philodendron Bipinnatifidum e Marantas Zebrina
- 11 Citrus
- 12 Sanchezia Nobilis
- 13 Bambús
- 14 Seaforthias Elegans
- 15 Strelitzas Augusta
- 16 Ipê amarelo e Ctenanthe Kummeriana
- 17 Alpinias
- 18 Acaliphas, Olcandros e Sanchezias.

Planta da casa e discriminação da flora utilizada no ajardinamento do "pequeno bosque".

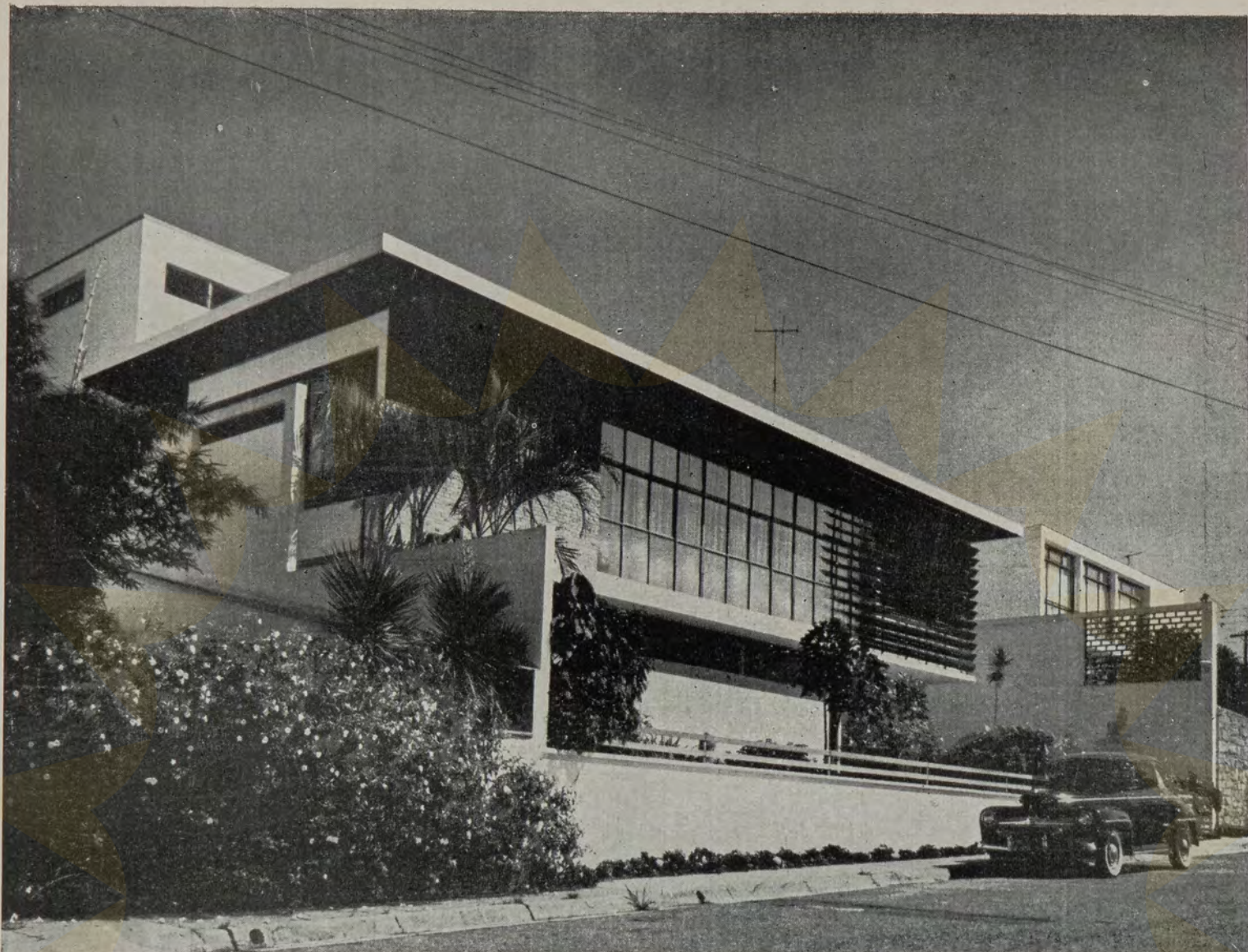


Pátio em frente à sala de estar.



Pátio da frente dos dormitórios, ou seja o lado norte, adornado com suas belas palmeiras.





Escalonada em ritmos ascendentes dominados pelas linhas horizontais que lhe dão um grande tom de repouso e de serenidade, esta residência marca uma consecução assinalável na arquitetura residencial paulistana mais recente.

Residência no Morumbi, São Paulo

arq.: Abelardo de Souza — Paisagismo e
colaboração: arqs. Miranda M. Magnoli e
Rosa Kliass

O Morumbi possui vários destes casos, em que a topografia é determinada e obriga a soluções muito peculiares para se chegar a uma boa adequação do programa. Aqui podia-se, imediatamente, imaginar uma moradia voltada para um panorama soberbo. Esta é a base inevitável para o projeto, voltado sobre o vale. No programa, havia a considerar uma habitação para uma família de cinco pessoas, com intensa vida social.

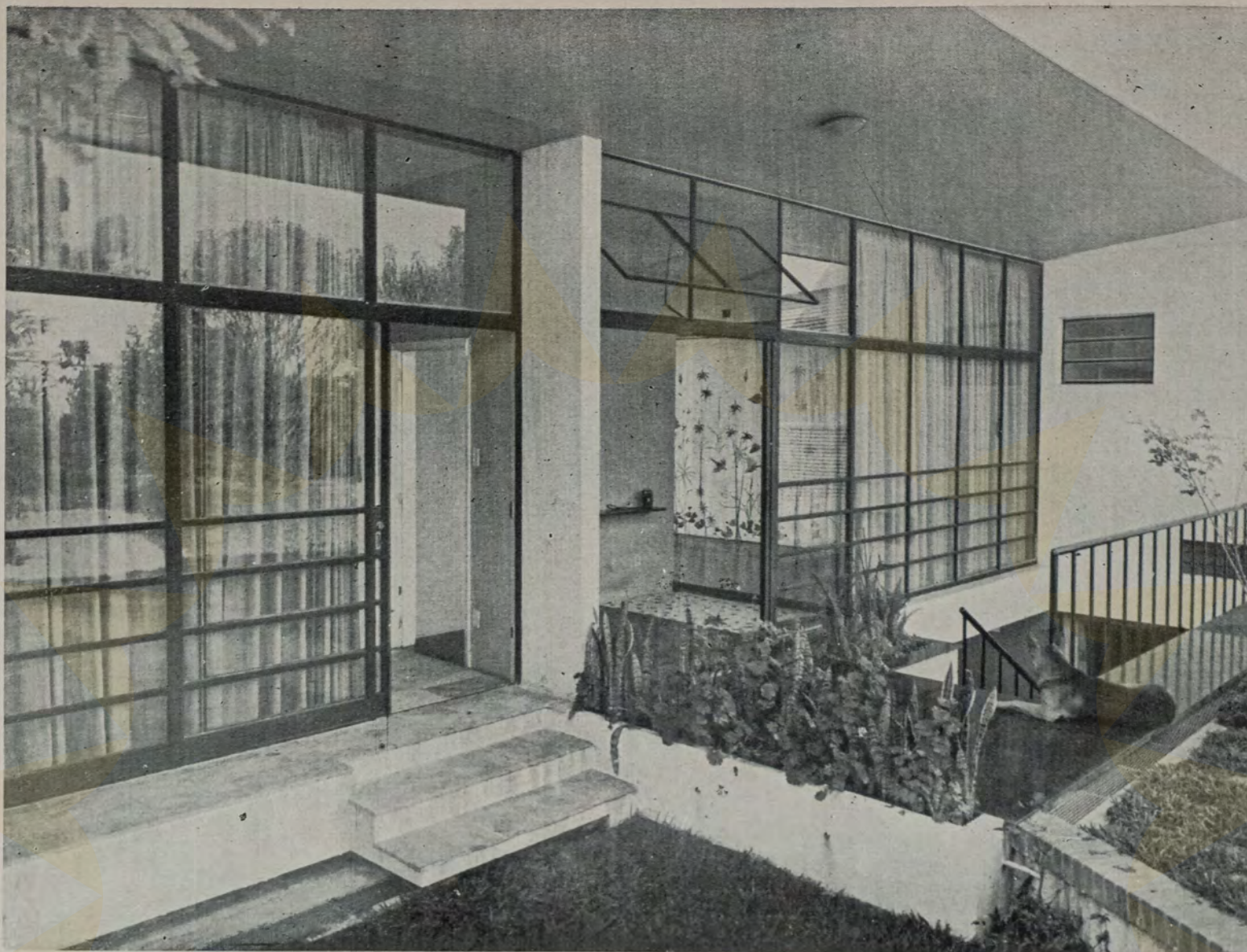
Impunha-se, então, o aproveitamento da diferença de nível. Aplicando-se a implantar o programa no terreno, atento sempre à sua topografia, o arquiteto levantou toda a casa,

colocando-a no plano do pátio interno, que fica a três metros do nível da rua. Na parte térrea situou, então, serviços, como lavanderia, abrigo para carro, quartos de empregados, estúdio de fotografia, que é um anexo da residência. No setor correspondente ao pátio interno, toda a parte social, cozinha e dois quartos com banheiro; no pavimento superior mais dois quartos com banheiro.

A solução dada pelo pátio interno aumentou a parte social, proporcionando inteira independência às seções de serviço e uma bela vista panorâmica.

Resultou, então, uma solução de conjunto altamente apreciável, produzindo-se inteira consonância entre esse terreno e o seu total aproveitamento, numa ampla aplicação dos recursos mais variados da arquitetura, buscando ar, sol e prática articulação entre as partes, além da participação do morador no panorama fronteiro, de dentro da sala de estar.

Outros pormenores da construção podem ser assim anotados: o pátio dos carros e entrada da casa são pavimentados com lajes de arenito. As paredes internas, ali, são revestidas de seixos de tamanhos e cores diferentes, formando uma espécie de painel abstrato. A



Vista parcial do pátio interno, superior. A escada que se vê no canto inferior direito é a comunicação entre a parte inferior — nível da rua — e o plano da parte social. O estúdio de porta envidraçada tem franco acesso ao pátio.

escada, que é de concreto armado, revestida de madeira, acha-se isolada da parede de seixos. É de observar-se, aí, a independência da construção, que assenta sobre colunas, do resto do terreno.

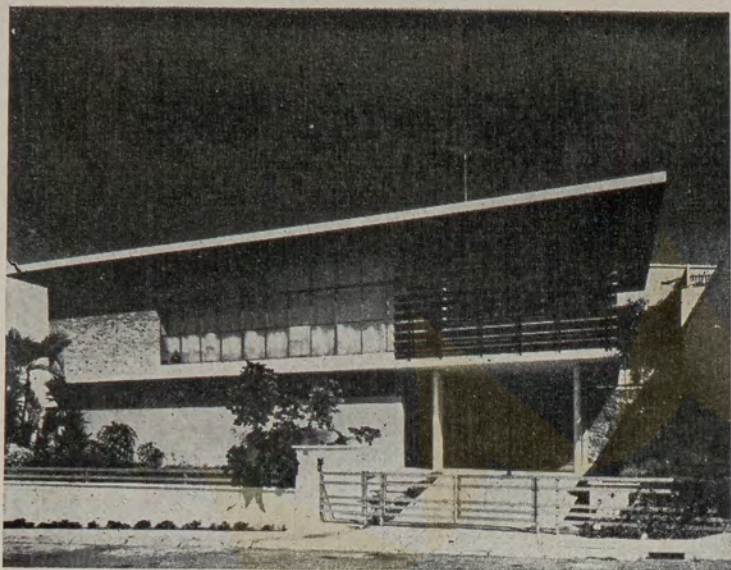
Compôz-se, por tôdos os elementos entrosados nesta arquitetura residencial, um conjunto sóbrio, de alta distinção, ritmada em grandes linhas aparentes, horizontais, em três ordens superpostas, dando uma impressão de plena serenidade da construção a cavaleiro do vale. A arquitetura da residência paulistana tem, aliás, no bairro, numerosos bons exemplos, a que a contribuição de Abelardo de Sousa

acresce agora esta sua concepção, moldada num espírito que fica a meio caminho entre um racionalismo funcional e a plasticidade da chamada "escola brasileira". O emprêgo judicioso de certos materiais acrescenta ainda um fator de inovação conciliador, na vizinhança entre o tijolo e o vidro, contraste bastante intenso, como vedação e com emprêgo em continuidade, mas que não deixa de ter a sua razão nas tradições da construção brasileira, tão ligada aos materiais cerâmicos, como o tijolo.

Outro elemento utilizado foi o seixo para o que se empregou toda uma orientação deco-

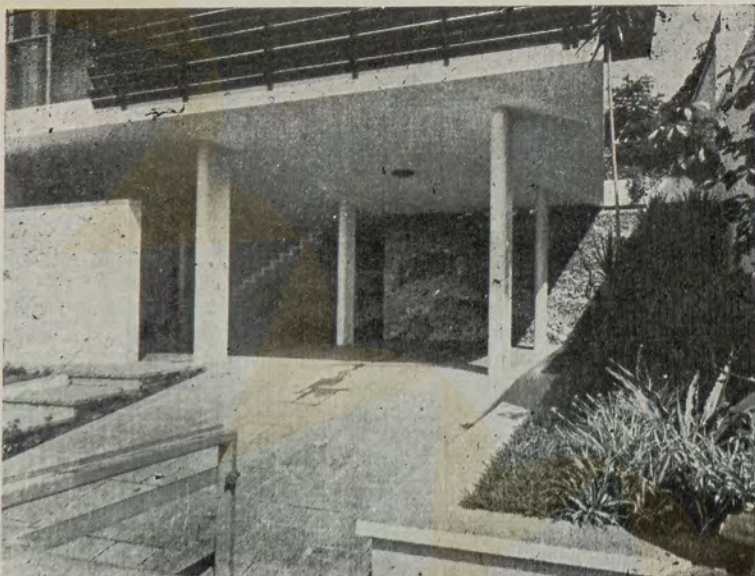
rativa. Ainda aqui é um elemento bem local o que caracteriza essa busca de valorização de sentido decorativo.

Nos interiores, as partes sociais são interligadas por um aproveitamento espacial bastante livre, com o que as divisões não oferecem obstáculo mas favorecem a circulação e aproveitamento máximo dos compartimentos contíguos. A casa se torna assim um todo orgânico, mais do que funcional e plástico, o que talvez seja mesmo o sentido a buscar-se, na índole brasileira, mais ligada à vida do que ao tecnicismo.



Outra vista da fachada, onde se pode notar o funcionamento decorativo da parede externa da cozinha em continuidade à frente envidraçada. Essa parede é de tijolos furados. Observe-se que o muro inferior é pintado de azul.

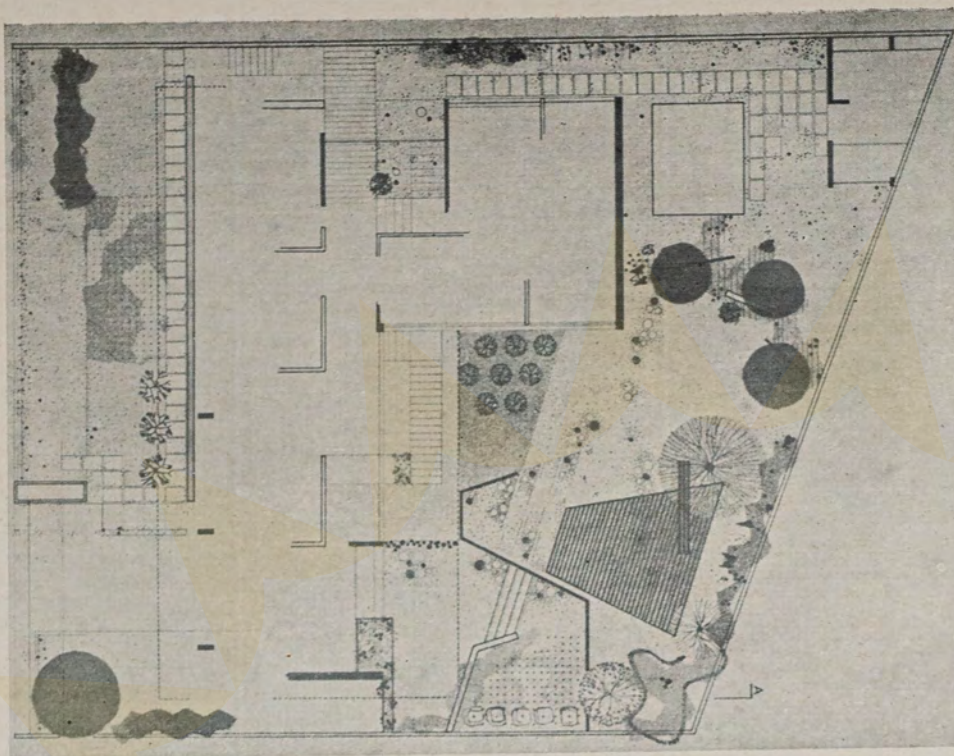
Detalhe da escada que liga o térreo ao pátio superior. O acesso dá a quem chega ao alto uma agradável vista para o pátio.



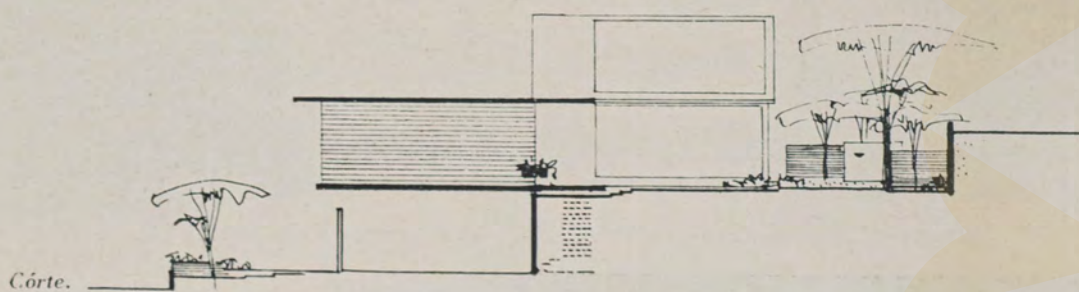
Vista do abrigo dos carros, localizado no mesmo nível da parte de serviço.



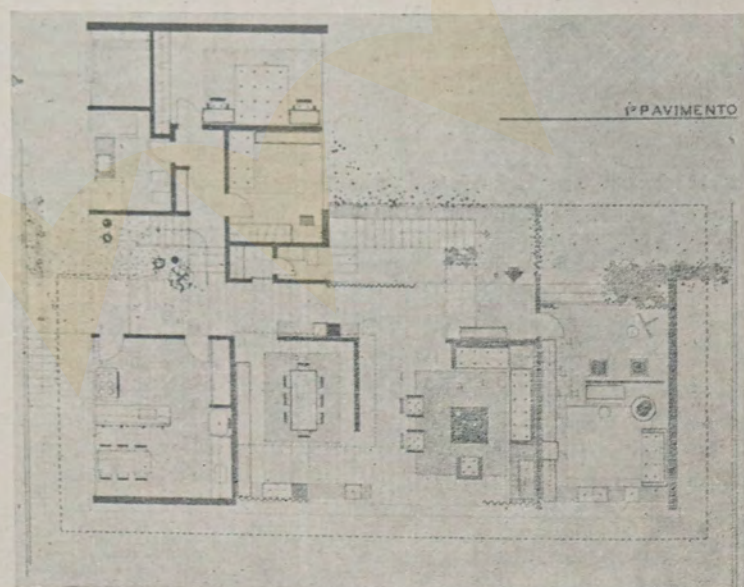
Vista interna do terraço coberto. A escada, em concreto armado, presa somente nas duas extremidades, fica em frente a uma parede revestida de seixos rolados.



A topografia do terreno levou o arquiteto a jogar toda a parte social da casa para a parte de cima, dando para o pátio interno, o qual foi possibilitado pelo movimento de terra.

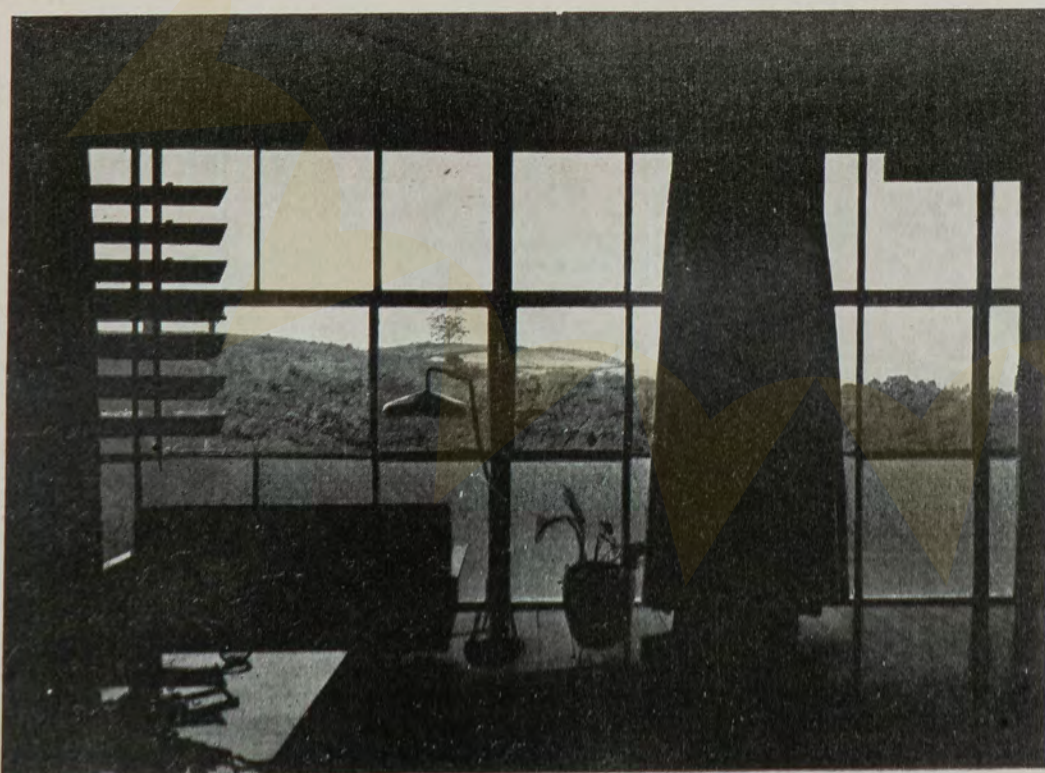


Planta do andar social.





Aspectos internos da residência do Morumbi: o piso é de tábuas de gaviúna, de 0,30 cm., com acabamento de Synteko. O fôrro da sala de refeições é rebaixado e de tábuas de peroba. Na sala de estar foi localizado um painel de Renina Katz.



Arquitetura silhuetada. Dentro da sala de estar sôbre o vale, descortina-se uma bela vista panorâmica enquanto as linhas da arquitetura se desenhavam em silhueta na objetiva.

O transinformalismo

José Geraldo Vieira

Observando o “produto” que as galerias das grandes metrópoles expõem e as *denrées* que se acumulam nos depósitos dos *marchands de tableaux*, se nota uma superprodução do tachismo, sinal evidente não de procura, mas de crise. Torna-se indispensável assim, em meio a essa inflação, conhecer o verdadeiro lastro, o ouro depositado como garantia das emissões legais dessa escola plástica.

Provavelmente vamos encontrar a primeira idéia em alguns *fauves*, porém já gasta como certas moedas arcaicas. Talvez pressintamos um vislumbre precursor em certo módulo pastoso e difuso de Soutine; ou mesmo nos relevos abizantinados de orlas de Rouault. Pois que se trata, sim, dum expressionismo, porém da matéria. A primeira matriz teve como precursores Wols, Soulages e Fautrier. Mas essa nova consciência da valorização da matéria só atingiria um paroxismo escrupuloso em Bryn, quanto às superfícies de preparo de tela, e quanto ao grafismo. Soulages, contudo, já aglutinava caligrafismo e pasta, conservando o nexo de composições e faturas, notando-se nêlo ainda a noção real e subjetiva do espaço, numa espécie de hipostase com o tema. A conceituação de matéria, substância, cor, pasta é em Wols, Soulages e Fautrier uma realização gráfico-plástica nobre obtida pelo óleo. Já em Dubuffet essa conceituação de matéria subentende resíduo, terra, material de “*poubelles*”, detritos, constituindo os primeiros ensaios heteroplásticos.

A segunda matriz do tachismo teve como operadores Goetz, Bazaine e Mathieu. Na verdade, em oposição ao geometrismo de certa escola suíça com Sophie Täuber Arp e de certa escola parisiense com Polliakoff, se generalizava em certos ateliês o que, o público deu em chamar “*tachismo*”, expressão muito empírica mas direta. A ela opomos o termo mais subjetivo e mais didático, *transinformalismo* (que nada tem, contudo, do sentido fenomenológico com que o use Juan Eduardo Cirlot. De fato, para Cirlot essa expressão manifesta uma certa metafísica que se prende ao pré-existencialismo dos catalões do grupo surrealista de *Dau Al Set*. Nós a empregamos porém como léxico que abrangeria toda a amplitude de experiências dos ideogramas da matéria pictórica, inclusive a metagrafia, a pirografia, a encáustica, a heteroplastia etc. Consideramos para isso a tela como veículo de tipo *magma* ou *plasma*. Com êstes dois termos quero dar a entender, quanto a *magma*, certo tratamento sêco, disciplinado e econômico da matéria, como em Hartung; e, quanto a *plasma* certo tratamento rico, abundante, realmente plasmogênico, como em Pollock. Assim, transinformalismo abrangeria, como designação, todas as experiências dessa “chuva de ouro sobre a arte-Danae”, segundo a feliz comparação do mesmo Cirlot, e mais a obtenção difusa e profunda da tela em sentido espaço-matéria.



José Vento, *Composição*.

Franz Krajzberg, *Recesso*.





“O deserto e os lugares secos se alegrarão disso, e o êrmo exultará e florescerá como a rosa”.

Isaias, 51, 3.



Alberto Burri, Madeira queimada.

Brooks, Pintura.

Parece que as duas primeiras matrizes da escola sujeitaram sua matéria substancial e cromática ao regime do magma. A terceira matriz apareceu com Nicolas de Stael, Masson e Laubiès. Ainda havia espaço e matéria, no sentido de chão e atmosfera. Foi com Vieira da Silva que o chão plástico, cromático, principiou a invadir o espaço. Depois essa invasão da tela sem sentido espacial, apenas como sedimentação difusa, surgiu na maneira italiana de Afro, Santomaso e Védova. Notamos hipostase de matéria-espácio nas experiências de Chighine, Karel Appel e Schulze. Mas o tachismo irromperia também na América do Norte, com o lastro ouro e alumínio, miça e sol, galáxia e Tabor nas telas de Pollock. Depois, a escola se dicotomizaria pelos caminhos de De Kooning, Tobey e Sam Francis.

Tachismo no sentido de paroxismo de tintas emprestando a tela e criando a hipostase espaço-matéria atingiria um ápice quase barroco, depois do pigmentalismo de Pollock, nos trabalhos de Kallos, Vandercam, Brooks e Hartigan.

Até essas quatro emissões com lastro, o transinformalismo era técnico e objetivo, sua estética decorrendo apenas da desterridade e da eurística. Mas veio de novo, o vêzo da analogia, e então surgiram discípulos que instau-



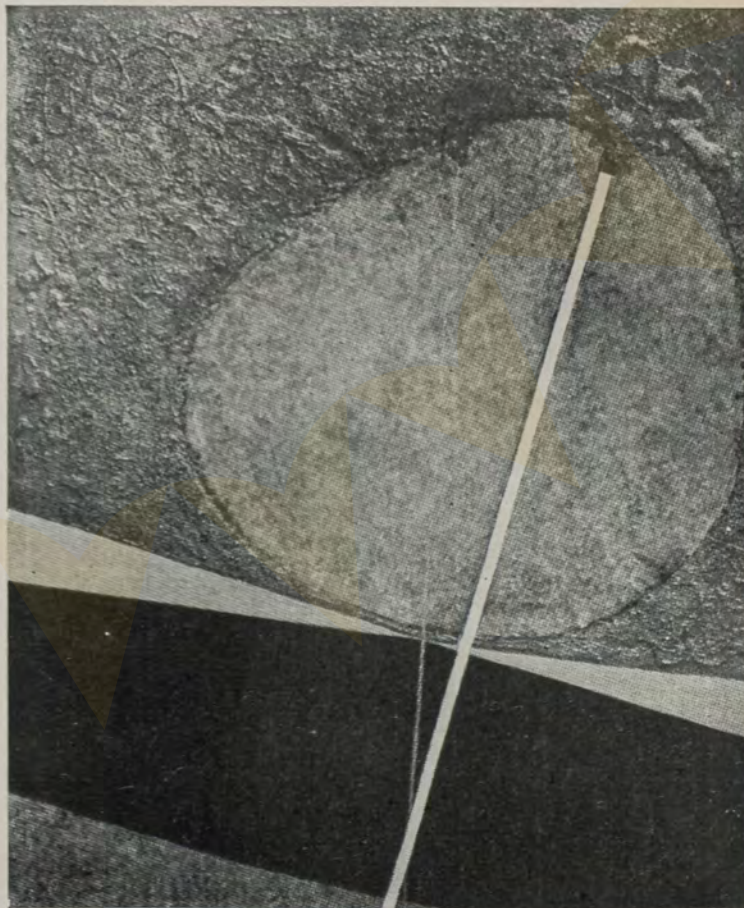
Leopoldo Raimo, Floral.



Pollock, Pintura.



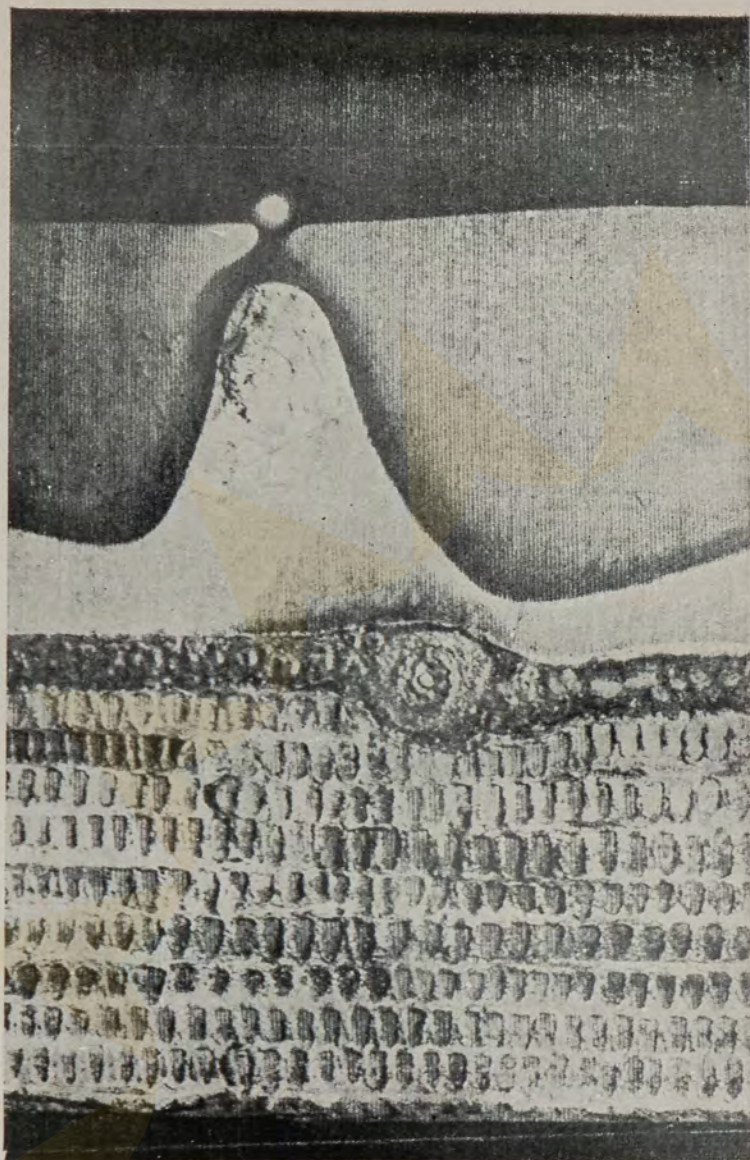
Prampolini, Concreção cósmica.



raram o expressionismo da matéria como finalidade descritiva da anatomia e da histologia da terra, do cosmos, tornando o tachismo uma espécie de *close up* geográfico de rios, montanhas, desertos, florestas, estações climatéricas, etc. Um realismo e um simbolismo. Tivemos entre nós, por exemplo, sagazes aplicadores desses ideogramas geodésicos em Franz Krajcberg, Leopoldo Raimo e Anatol Wladyslaw (êstes dois últimos em sua fase de apostasia ao abstracionismo).

Mas os imitadores daquelas matrizes excelentes, acima citadas, motivaram uma crise; decorreu a inflação do tachismo no mundo, e foi preciso aprofundar outros caminhos para que as telas-matéria não virassem borrões eventuais.

Surgiu então em boa hora a equipe espanhola e a turma italiana, de verdadeiros operários não da matéria, mas da tela. Quem contemplou na IV Bienal de São Paulo os trabalhos de Tapies, Vento e Millares, entendem ao que me quero referir. Telas preparadas com ania-gen, serrapilheira, crostas de cimento, resíduos de gesso, etc. E quem viu reproduções das telas de Burri na delegação italiana da última Bienal de Veneza, também entende o que eu quero dizer, pois êsse premiado da Fundação Carnégie além de pintar em madeira, a queimava, tostava e rachava para obter metagra-



Cuixart, *A montanha secreta*.

fias, heretoplastias, efeitos de pirógrafo, etc. Assim, a primeira fase ortodoxa do tachismo foi um transinformalismo sôbre bases de magma. E a segunda fase do tachismo é um transinformalismo plasmogênico, embebendo a matéria até que Burri sentisse essa hidratação e quizesse queimar a tela para desidratá-la. Quem, porém, retomou a primeira fase do tachismo e a fez evoluir mercê de sua formação intelectual de alta metafísica, foi Cuixart. Este catalão, que fez do sul da França o seu habitat, levou a tal gráu a heteroplastia e a metagrafia, se serviu de tal modo da pirografia e da encáustica, que pôde de fato dar um sentido de ideograma surrealista e místico à pura matéria-espaco, configurando aspectos belíssimos, severos, aos quais deu nomes insígnies de *Monte Sinai*, *Homenagem a Nicolás Klimius*, *Monarcos Geometra*, *Omega*, *Espaco Fibrado*, *Estrutura Áurea*, *Palimpsesto*, etc.

Modesto Cuixart chegou assim ao milagre da estrada de Ostia de Santo Agostinho: através da matéria-espaco atingiu o cosmos, a orla do Graal. E então é que sua obra tachista merece bem o nome de transinformalista. Pois êle a metalizou mais do que Pollock conseguiu fazer com a sua obra de pigmentação. Ambos atingiram por vias diferentes uma matéria bizantina, criando novos ícones laicos.

Na história revolucionária desse novo dadaísmo, desse novo fauvismo, há os profetas: Wols, Soulages, Fautrier e Mathieu. Há os apóstolos: Dubuffet, Goetz, Bazaine, Tal Coat, Laubiès, Afro, Vanderean, Vieira da Silva, Hitchens, Chighine, Kooning e Tobey. Há os evangelistas Tapiès, Millares, Burri e Lenica. Há os dois mártires: De Stael e Pollock. E há o arcanjo marcador de portais para os eleitos: Cuixart.



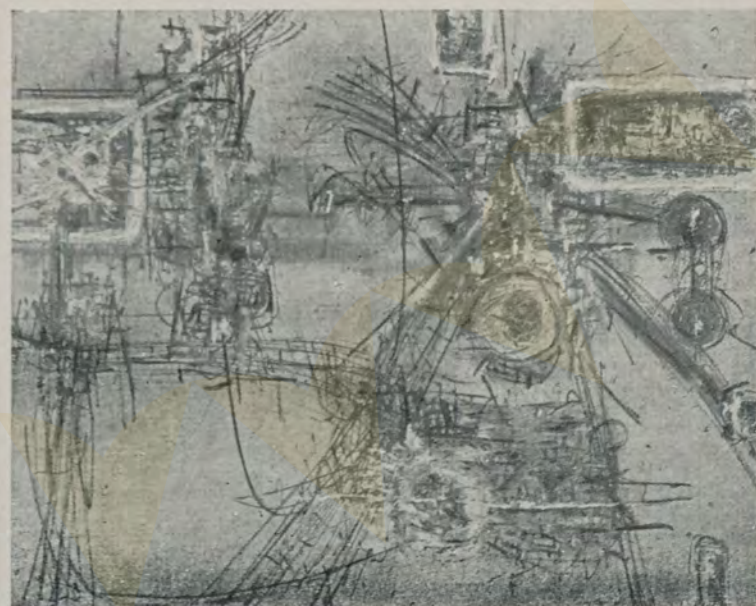
Cuixart, *O cume do Sinai*.



Cuixart, Chão hebráico.
Antonio Tàpies, Pintura.



Manuel Rivera, Composição n.º 7.



Jerzy Kujawski, Galaxia.



Tereza D'Amico, Yemanjá.



Desenhos e montagens de Teresa D'Amico

J. G. V.

Ao regressar, há alguns anos, dos Estados Unidos onde estudou escultura, Teresa d'Amico vinha com uma temática elaborada através de diversos processos maciços e abertos, mas nos quais o torso humano era sempre o motivo plástico, com a nobreza de Viani. Tive ensejo de anexar a um artigo meu (nesta revista) fotografias de algumas de suas peças procurando exemplificar o ritmo e a proporção clássica de suas esculturas dentro duma constante plástica mais mediterrânea do que atlântica. Essa minha impressão continuou, ao observar-lhe na I, II e III Bienais de São Paulo unidades como *Os Inocentes Também Morrem*, *Duas Figuras*, *Mãe e Filho* e *Mulher Deitada*.

Tais trabalhos em gesso, situavam a meu ver, entre 1951 e agora, Teresa d'Amico entre os nossos melhores escultores maciços e antropomórficos. Ela esculpia e plasmava com a serena gravidade de Fazzini corpos humanos numa estática de presenças solitárias, raramente as rodeando de atmosferas episódicas como na peça *Os Inocentes Também Morrem*. Eram seres duma majestade intemporal, de estátuas mesmo, na aceção de presenças silenciosas embelezando o mistério da solidão.

Creio que, nesta época de esculturas espaciais, em que fios, chapas, metais e soldas se organizam em *compounds* não mais de ateliê e jardim mas de bielas mecanicistas e de avatares zootáxicos, quando não de esquemas diédricos, a escultura humana de indivíduo e de grupo, de anatomia e de símbolo, dos gestos de Teresa d'Amico há de ficar no acervo

nacional como testemunho duma sensibilidade neoclássica muito pura e de permanência perene e não apenas historiográfica.

Acontece, porém, que a artista plástica irrompe agora duma fase de *relache* apresentando numa exposição patrocinada simultaneamente pelo Museu de Arte de São Paulo e pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo uma exposição de desenhos e montagens que quantitativamente enchem paredes e retábulos do salão da rua 7 de Abril. Queremos, na qualidade de assessor artístico da Galeria das Fôlhas e de responsável pela secção de artes plásticas de HABITAT, associar-nos às homenagens que em boa hora se prestam à artista como reconhecimento global, efusivo e convergente de artistas, críticos e amigos ao seu valor e à sua idoneidade. Se sua técnica e sua inspiração até agora se externavam através de material plasmado com grande dexterdade e em função da figura humana e de sua situação-limite, na atual exposição se comprova, não sem certa surpresa, que Teresa d'Amico também é uma artista gráfica de inconfundível personalidade. E isso se objetiva em traços dum expressionismo agudo, incisivo, traindo e afirmando em reciprocidade paradoxal a escultora que coabita a desenhista. Sua fatura, suas amarras de equilíbrio e síntese, outorgam aos temas afro-brasileiros, ao material baiano de crendices e superstições, de liturgia e de ritual soluções magistrais duma pujança telúrgica e ecológica rara.

Temas da mitologia africana transplantada para o Recôncavo são estilizados em objetivações cujo melhor efeito advém dum expressionismo da mesma força dos temas rurais de Leonard Baskin.

Contudo, o êxito espetacular desta exposição foi para os visitantes, a série das montagens. E então, quanto a isso e em face das duas exposições simultâneas (a de desenhos e a de montagens) há que notar que a desenhista expressionista e como que máscula se torna nas montagens muito feminina e quase mágica. Cumpre asseverar que Tereza D'Amico inaugurou uma arte nova entre nós, pelo temário e pela técnica. Pelo temário, aproveitando para motivos e efeitos temas populares folclóricos, ingênuos e exóticos. Pela técnica, elaborando-os com saboroso teor de artesanato populista não raro barroco, dum cromatismo inefável.

Ela sabe surpreender as manifestações beatíficas ou disponíveis da liturgia ortodoxa de culturas africanas e suas variantes evoluídas da Bahia, de modo a retransmitir em linha, côr, adorno, anexo, enfeite e remate, produtos do culto, do fetichismo, das lendas, das festividades, dos ex-votos, dos altares das casas de beira de estrada, de sacristia, de terreiros.

Esse ponto de visão populista decorre outrossim duma conceituação alta, estética, muito bem aduzida pelo crítico José Pedreira quando lhe analisou a exposição realizada em Salvador na Galeria Oxumaré. De fato, a temática promana do mito abundante, porém em Teresa d'Amico não se manifesta como es-



Tereza D'Amico, da série de Loucas, "A noiva que não casou".



Teresa D'Amico, *Pastorinha*.

tudo antropológico de culturas e subculturas. Manifesta-se artisticamente, isto é, através duma sensibilidade sincera, transfigurada. E essa transfiguração decorre, todavia, dum realismo de minúcias e pormenores elevados a uma potência encima que de fato opera o prodígio de tornar essa veracidade inefavelmente plástica. E usamos o termo "inefável" para caracterizar a impressão eufórica, romântica e plena que advém da contemplação das coisas puras, de estrita origem popular. Algo igual ao que se sente diante duma tela de Bauchant, de Bombois ou de Vivin.

O material é múltiplo, secular, decantado em redes de tradição. E Teresa d'Amico o surpreende em sua heterogeneidade abundante e estratificada nas festividades típicas de romarias, procissões e terreiros; e transfigura lendas de Iemanjá, ritos de macumbas, fatos históricos exdrúxulos de jagunços, de Antônio Conselheiro, do fanatismo do sertão.

Mas, transfigura isso como? Fixando-o em miniaturas de processo simplista e aparentemente precário, empregando papel recortado, fitas, plumas, conchas, bezouros, novelos, poalhas cromáticas, e "armando" tudo isso como que em caixilhos atrás de vidros, quais coleções fitológicas ou ornitológicas. Tem-se a impressão da paciência catatônica duma criança com alma de Allain Fournier brincando num meio mágico.

Como crente e visitante misturada a romarias e a ritos, Teresa d'Amico testemunha a poesia meio pagã e meio católica, meio ortodoxa e meio fetichista de cerimoniais em adros, na-

ves, sacristias, cerimoniais êsse por certo transplantados da Guiné, da Costa do Ouro, da aldeia africana.

Se nos desenhos ela age com o expressionismo vincado e como que em relêvo de Gromaire, fixando no papel pelo nanquim o visgo de serpentes, ídolos e duendes naturais e telúricos, reproduzindo gênios e tabus, já nas montagens ela se impregna da poesia dulçorosa da infância para fazer com riscos, bandeirolas e côres, coleções fantásticas de papagaios, e bicicletas, para evocar loucas da rua com diademas de flores, veus e coroas. Teresa d'Amico arma-se de tesoura, cola, pote de tintas, pincéis, tampas de caixas, carretéis de retrós, e compõe com pureza de alma montagens líricas barroicamente enriquecidas com insetos e pistilos, pétalas e painas, sementes e estrelinhas, areia e mica, postais e penas, grampos e conchas. Resultam pequenos altares, microscópicos retábulos, mágicas palas renascentistas, produtos de ex-votos, trabalhos de esquizofrênicos, coleções de débeis mentais, enfim o mundo quase beatífico dos imitadores com alma de rapsodos que, nas feiras públicas, armam na abóbada humilde das tendas sínteses miraculosas da abóbada da Capela Sixtina.

Ora, isso indica na alma da artista uma aproximação com certas verdades eternas que o povo capta diretamente do habitual ancestral, e que o artista por sua vez só surpreende quando chega a um estado de graça do qual a arte é fixação. E é nesse estado de graça que se acha a artista Teresa d'Amico, irmã caçula de Seraphine Louis.



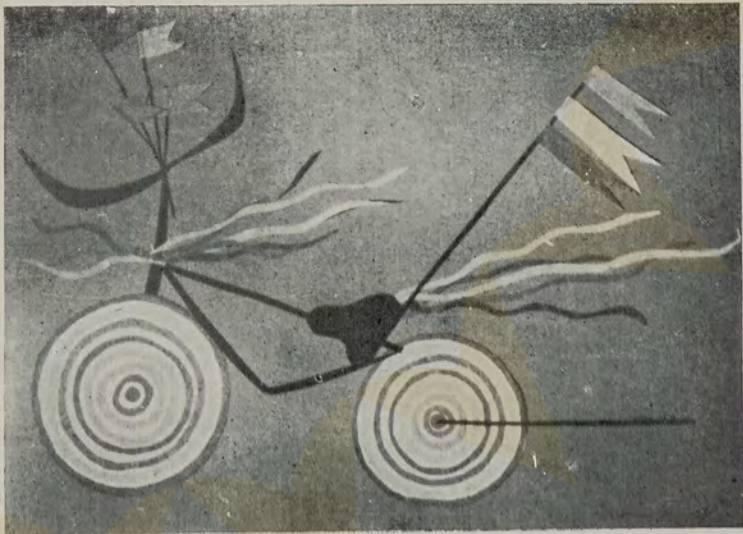
Teresa D'Amico, O Santo de mar grande.



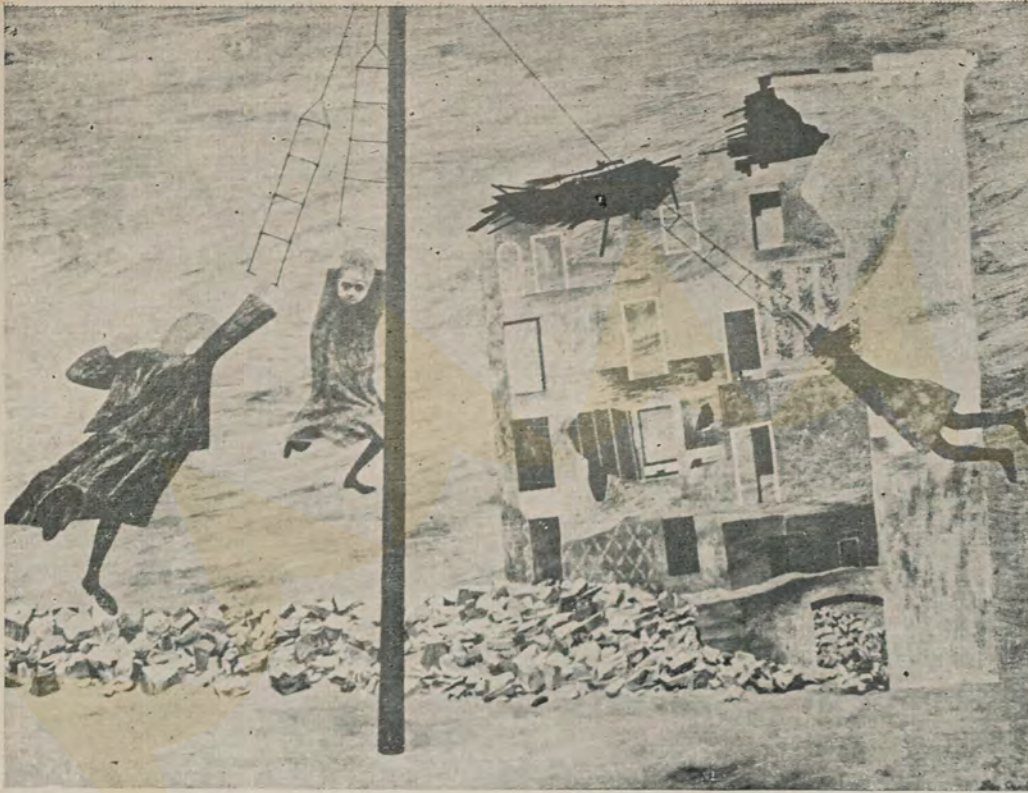
Tereza D'Amico, Pastorinha.



Tereza D'Amico, A bicicleta (I).



Tereza D'Amico, A bicicleta (II).



Divulgação da pintura norte-americana contemporânea

M. G.

O público paulista teve ensejo, durante um mês, de familiarizar-se com a obra de alguns pintores norte-americanos deste século. Pois estiveram expostas de meados de maio à meados de junho no Museu de Arte Moderna, no Ibirapuera, diversas reproduções, feitas pelo sistema *color collotype*, de telas que a bem dizer caracterizam os atributos das escolas plásticas dos Estados Unidos.

Aliás, São Paulo já teve, neste decênio, várias oportunidades de conhecer a pintura ianque através de peças originais para aqui trazidas por ocasião das Bienais por René D' Harnoncourt, Grace L. McCann e Alfred H. Barr Jr. Na I Bienal, em 1951, a representação de pintura norte-americana constou de 78 telas, com a inclusão de 28 trabalhos de artistas estrangeiros radicados provisória ou definitivamente nos Estados Unidos, tendo eu feito então a seguinte estatística: 6 russos (Hyman Bloom, Peter Blume, Mark Rothko, Ben Shahn, Pavel Tchelitchev e Max Weber); 2 alemães (Max Ernst e George Grosz); 2 franceses (Reginald Marsh e Yves Tanguy); 1 suíço (Fritz Glarner); 1 holandês (Willem de Kooning); 1 japonês (Yasuo Kuniyoshi). Aquela foi uma grande exposição do ponto de vista quantitativo e qualitativo, pois significava uma retrospectiva de escolas com unidades de grandes figuras de categoria universal. A II Bienal teve na participação norte-americana um efetivo reduzido mas excelente de pintura, com telas de Baziotes, Bloom, Homlin e Kooning; só este bastaria para dar importância excepcional à representação. O terceiro efetivo norte-americano constou em 1955 de

muitos pintores da orla do Pacífico: 61 trabalhos, mormente do expressionismo abstrato. Na IV Bienal, em 1957, a contribuição dos Estados Unidos em pintura foi apenas de 6 artistas: Brooks, Guston, Hartigan, Kline, Rivers e o grande Pollock, cuja tela *Lúcifer* passou quase despercebida na I Bienal.

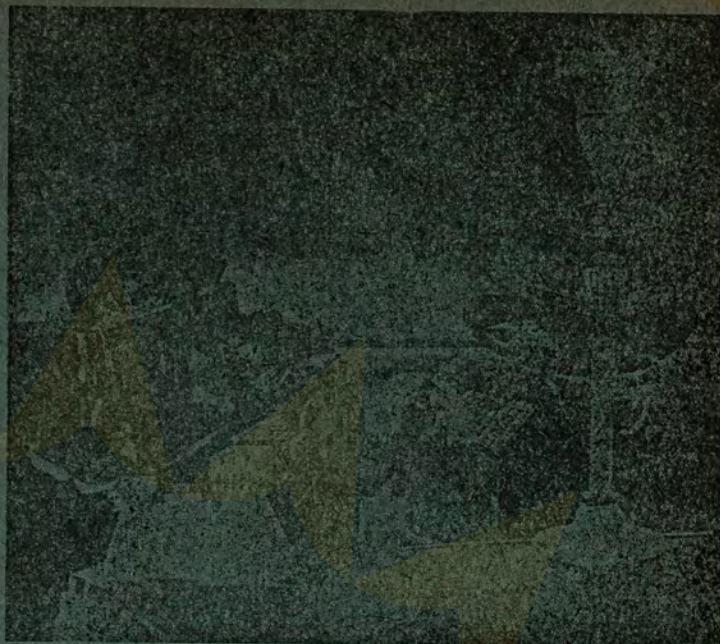
A verdade é que hoje em dia o público paulista conhece a arte tão diferente entre si de Kooning, Tobey e Pollock, podendo-se afirmar que se tornou bem popular aqui a maneira de Pollock, como já sucedera, em outro setor, à série de 45 peças de Calder. Aqueles nomes então desconhecidos no Brasil, Kooning, Tobey e Pollock, não só se tornaram familiares aos meios artísticos como até os influenciaram (notadamente agora Pollock).

Mas o objetivo deste artigo não é analisar a pintura norte-americana deste século, tarefa que já levamos a efeito parceladamente por ocasião das Bienais; desejamos cingir-nos ao opúsculo de Dorothy Adlow, publicado pelo Serviço de Informações dos Estados Unidos. Não sabemos se o estudo sintético, analítico e biográfico (aliás ótimo) se cingiu propositalmente apenas aos pintores cujas reproduções a Galeria Meltzer selecionou para esse certame rotativo, ou se tal estudo quis representar mesmo um panorama em latitude e profundidade da pintura norte-americana contemporânea.

Pois, se Dorothy Adlow apenas tratou dos artistas cujas reproduções foram remetidas para o certame do Ibirapuera, então seu estudo significa uma cobertura cem por cento do contingente. Mas, como relatório mesmo

da pintura norte-americana deste século é trabalho incompleto, pois faltam ali vários artistas. Isso constitui uma lacuna não só do ponto de vista de justiça como do ponto de vista didático e historiográfico. Falta, por exemplo, uma explanação, por sucinta que fôsse, sobre Kooning, que aqui expôs nas I e na II Bienais e que é um artista de envergadura formidável. Faltam artistas como Darrel Austin, de Washington; Milton Avery, de Altmar; Charles Demuth, da Pennsylvania; Arthur Dove, de Nova York; Emilen Etting, de Filadélfia; John Ferren, do Oregon; Albert Gallatin, de Nova York; Morris Graves, do Oregon; Balcomb Greene, de Niagara Falls; Charles Howard, de Nova Jersey; Karl Knaths, de Wisconsin; Jack Levine, de Boston; Horace Pippin, de Pennsylvania; Charles Smith, da Virgínia — e que são artistas ligados intimamente à evolução da pintura norte-americana. Outra lacuna, já que se trata dum opúsculo com o nome genérico de Pintura Norte-americana, é quanto ao conjunto vanguardista dos tachistas, a alma moderna da *action-painting*, com elementos como Resnick, Mitchell, Goldberg e Stamos.

Achamos também que a apresentação, já que se refere inicialmente ao grupo Os Oito, deveria ter citado em ordem temporal e de escola, os elementos ianques responsáveis pela assimilação nos Estados Unidos do expressionismo, do cubismo, do surrealismo, do abstracionismo, do tachismo, etc., e em seguida citar e caracterizar os pintores que trataram, com autonomia de técnica própria, com autonomia de técnica própria, com autonomia de técnica própria, os seus temários. Era



Peter Blume, *Ao sul de Scranton*.

indispensável uma ênfase crítica sobre Lyonel Feininger, Vincent Tack, John Marin Kooning, Tobey, Ben Shahn e Pollock. Julgamos que cumpriria num estudo de divulgação, como pretende ser o de Dorothy Adlow, especificar o linearismo cubista de Feininger na paisagem; o informal espesso e envolvente de Vincent Tack, como precursor do tachismo, pois talvez sem suas pesquisas metagráficas a matéria cromática não viesse a ser tratada com a desenvoltura ulterior a que chegaram Burchfield e John Von Wichit; a função também precursora de John Marin que, embora fôsse um aquarelista, tratou a paisagem de maneira revolucionária, como fibrilação heteroplástica, vários anos antes do que o fazem hoje Louis Bunce e Constant que, embora velhos, estão em pleno tachismo.

Far-se-ia imprescindível também uma divisão de escolas no sentido cronológico para o leitor distinguir quanto diferem como distância técnica e estética as telas de pigmentação revolucionária de Pollock e de linearismo nervoso de Tobey das massas atmosféricas dos meros imitadores do expressionismo francês, como por exemplo as paisagens e as figuras de George Luks e William J. Glackens.

Mas não resta dúvida que o opúsculo de Dorothy Adlow prestará excelente serviço, sendo mesmo de categoria analítica e biográfica comparável ao que há algum tempo já fizera Rosamund Frost e Aimée Crane.

Há alguns anos, Sartre, escrevendo na *Monthly Review* a respeito da assimilação da literatura européia pelos ianques, mostrava que estes dispunham duma zímase especial para transformar o quimo literário europeu. Citava os casos de Steinbeck, Faulkner, Dos Passos e outros, que haviam digerido e "devolvi-

do" diferente para as fontes de origem o realismo e a nova-objetividade. Agora, *mutatis mutandis*, percorrendo-se a exposição de pintura norte-americana em reproduções que colgam as paredes do Museu de Arte Moderna, se tem ensejo de averiguar que o mesmo fenômeno ocorreu quanto à assimilação norte-americana da pintura européia e sua "devolução" para as fontes originárias em outra embalagem e em outra transubstanciação. O primeiro pintor norte-americano a fazer isso em escala de categoria foi Lyonel Feininger que, vivendo na Alemanha, fez mais do que assimilar a arte visual expresionista germânica, pois levou para os centros alemães artísticos o cubismo francês e espanhol de Braque, Gris e Picasso, porém modificado por uma síntese muito própria. O cubismo de Feininger se diferencia do cubismo evoluído de Léger e do cubismo cismático de Delaunay por introduzir no temário (geralmente paisagem) soluções suas, muito originais e temperamentais.

Outro norte-americano a influir (pena que postumamente) na pintura européia (e mundial) foi Pollock. Este assimilou o surrealismo e certa maneira de Picasso na órbita sintética e dramática de *Guernica* e devolveu uma arte de matéria diferente, de micro-pigmentação obtida sem pincéis, pelo extravasamento paroxístico das bisnagas sobre telas deitadas no chão.

Com Tobey temos o terceiro exemplo desse fenômeno. Passando agora para o campo genérico da pintura norte-americana mais nova, se averigua que o tachismo europeu, por exemplo, está influenciando os pintores ianques. Queremos referir-nos aos *action-painters* que, abrindo batalha contra o geometrismo dos

abstratos, entram na exploração em série a *Duco* do tachismo. Diferenciam-se da maneira de Pollock, pois se o malogrado gênio de Wyoming morto em 1946 fazia de suas telas cortes transversos de refração cromática, tendo até fibrilações de mica e alumínio, já os *painters-action* usam e abusam do empastamento difuso, das manchas bruscas.

A sagacidade atenta dos artistas norte-americanos se diferencia do mimetismo imediato dos artistas nipônicos. Estes assistem pacientemente o que se está fazendo em arte, abandonam as fontes tradicionais do Oriente, ocidentalizam-se, fazendo tudo *à la manière* de Colônia, Dusseldorf, Milão, Paris e Basileia. Já no artista ianque, que desconhece o complexo de inferioridade, a sua fixação e a sua reflexão (para empregar linguagem psicanalítica) se operam mercê duma aglutinação rápida, seguida de decomposição (como o aproveitamento de material velho em fornos de usina) e resultando numa "restituição reconstituída" em massa e multimelhorada.

É pena que a presente exposição não tenha trazido reproduções dos elementos mais típicos de *action-painting*. Assim teríamos a fase 1958 do tachismo emigrado de Bissière, Vedova, Afro, Burri e Tapiés. E que o tachismo virou moda genérica nos ateliês ianques é prova a última decisão da Fundação Carnegie dando a laurea do seu tão cobiçado prêmio aos tachistas Tapiés (da Espanha), Afro (da Itália), Burri (da Itália) e Palazuelo (da França). Sem ter esquecido a grande Vieira da Silva cuja arte repugna a antonomasia de tachismo, já que é de cores imaculadas de neve...



Lasar Segall, *Arame farpado*.

Ecoss da exposição retrospectiva de Lasar Segall na Europa

Por certo o acontecimento artístico recente de maior importância na órbita de exposições individuais, depois (cronologicamente) da exposição de Amadeo Modigliani na Galeria Charpentier em maio do ano passado, tem sido a retrospectiva Lasar Segall já em meio de seu itinerário pelo mundo, itinerário esse programado até 1960. Acompanha-a como organizadora meticulosa, como guia sensível e como presença votiva, a viúva do artista, a escritora Jenny Klabin Segall, cuja dedicação ao espólio artístico do desenhista, pintor, gravador e escultor, tem a dignidade duma liturgia. Essa exposição através do mundo acha-se sob o espontâneo auspício do Ministério dos Negócios Estrangeiros do Brasil, como homenagem oficial ao pioneiro da arte nacional.

Por enquanto, a retrospectiva já foi apresentada em Barcelona no Palácio de la Verreina; em Madri, no Museu de Arte Contemporânea; e em Paris no Museu Nacional de Arte Moderna.

Não é nosso intuito insistir pleonasticamente (embora nunca fôsse demasiado mesmo como gesto reflexo e jornalístico) na valia dos atributos excepcionais desse grande artista em seus períodos de elaboração gráfica e plástica na Rússia, na Alemanha e no Brasil, através das pautas cubistas, expressionistas, historiográficas (da guerra) e bucólicas, (de Campos de Jordão). Desde quando iniciou seu percurso pelas metrópoles ecumênicas, até optar pela solidão das árvores e pelo bucolismo de Campos de Jordão, como esses gênios que pressentindo a morte vão ao encontro da natureza, rumo à madres rílecanas, ao rio portador das elegias.

Não é esse nosso intuito, porque quanto à sua valia em plena mocidade e no ápice de sua maturação artística, já se manifestaram críticas, e colegas do porte analítico e dióptrico de Paul Ferdinand Schmidt, Guido, Neumann, Rosa Shapiro, Will Grohmann, Karl Woermann, Waldemar George, Paul Fierens, Pierre Guéguen, Germain Bazin, Emily Genauer, Mario de Andrade, Maximilien Gauthier, Jean Cassou, Mário Pedrosa, Sérgio Milliet, Geraldo Ferraz, José Geraldo Vieira, Lourival Gomes Machado, Jorge de Lima, Ralph M. Pearson etc.

Convém no entretanto, para estabelecer simetria entre a crítica do passado e a crítica da atual retrospectiva pela Europa, transcrever algumas daquelas primeiras opiniões de quantos tiveram a dita e o privilégio de testemunhar seu aparecimento, a sua evolução. Na verdade ninguém o descobriu nem apresentou, já que o solitário de Vilna, o aluno de Berlim, o artista de Dresde, o emigrado para o Brasil, o expositor em São Paulo e Campinas, o prisioneiro civil na Alemanha durante a primeira hecatombe, o rapsodo gráfico de Vilna, o expositor de Haia, de Leipzig, o brasileiro naturalizado em 1925 e organizador dum lar de virtudes humanas, sociais, artísticas e éticas, o trabalhador da rua Afonso Celso, o marido da tradutora de Racine, Molière e Goethe, o fundador da SPAM, o solipsista de Campos de Jordão, enfim o artista que expôs na Europa e na América, que foi o *pivot* mediastinal de duas Bienais de São Paulo, emergiu sozinho de sua própria vocação e logo manifestou sua mensagem com um vigor deiscante.

Recordemos, ainda assim, o que escreveram antes de sua morte alguns elementos de res-

pensabilidade profissional, tratando de sua obra:

"Cada um, segundo sua própria óptica, percebe nessa obra, antes de tudo, tanto a tragédia do abismo como a perfeita beleza pictórica". *Paul Ferdinand Schmidt*.

"Segall é, em princípio, o contrário dum pesquisador objetivo. Cada uma de suas obras corresponde a uma fatalidade". *Waldemar George*.

"Pode-se mesmo perguntar se, nas pinturas recentes, não é muitas vezes o escultor que fala, de tal modo se acusam a massa e a densidade dos volumes". *Paul Fierens*.

"Sem dúvida, ele é grande na arte do expressionismo; mas é também um estranho solitário. Não formará escola, porque ninguém poderá seguir os caminhos singulares da sua alma". *Guido Neumann*.

"Conhecemos poucos quadros tão concentrados — em todos os sentidos do termo — como os seus". *Bernard Champigneulle*.

"Todas as ressonâncias não essenciais desaparecem em benefício duma concentração absoluta. O motivo se comunica simplesmente pela cristalização de linhas e de formas, na mais pura das emanações, como a idéia mesmo". *Will Grohmann*.

"Em Lasar Segall a elaboração duma tela, longe de ser um efeito de transe, é uma lenta meditação dos meios plásticos. Chegou assim a um verdadeiro classicismo, e um quadro como *Navio de Emigrantes* é uma das composições mais sabiamente ordenadas da nossa época". *Germain Bazin*.

"Basta ter olhos para ver e compreender que na admirável obra de Lasar Segall o constante modernismo decorre diretamente do durável, do universal". *Lourival Gomes Machado*. "No ateliê de Lasar Segall vi, sem verniz, ressecado, o *Pogrom*, como uma escultura de carne de sacrifícios em Tarnopol ou Varsóvia. E vi, cor de enxofre, a *Guerra*. Em seguida viajei para Ogigia, à procura de Calipso, no *Navio dos Emigrantes*. Em verdade, durante duas horas, Holbein esteve vivo ao meu lado." *José Geraldo Vieira*.

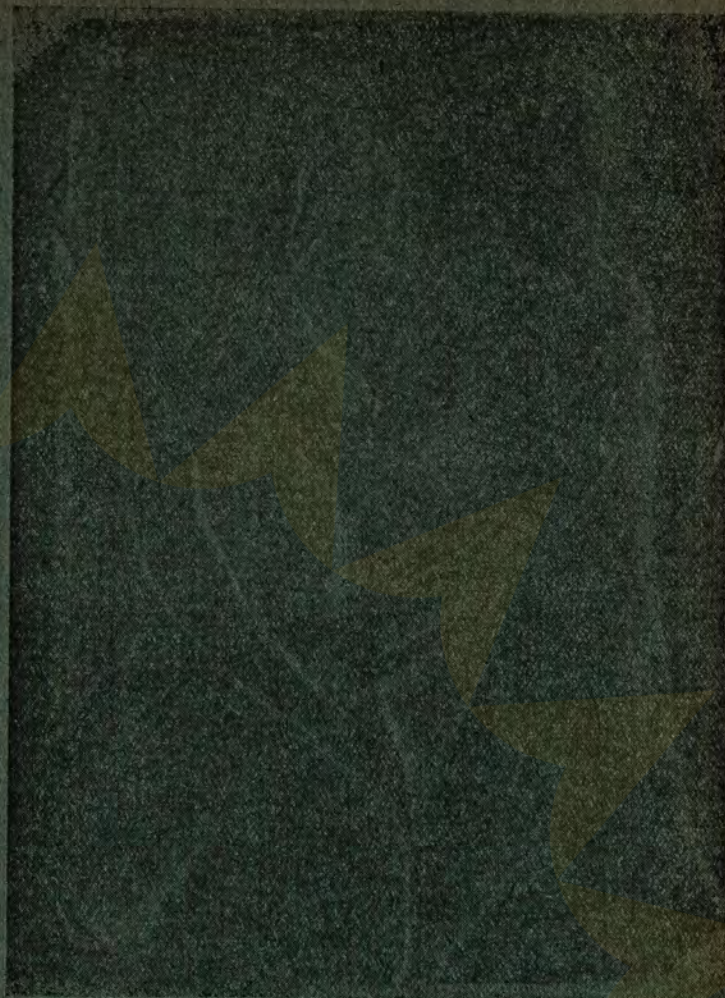
"O caso mais interessante de transmigração dum pintor europeu no Brasil é o de Lasar Segall, pioneiro solitário em 1912-1913 da pintura moderna na nossa sociedade provincial modorrenta..." *Geraldo Ferraz*.

"Lasar Segall vai encontrar em Campos de Jordão motivos onde fixará a universalidade da terra brasileira. Surgem então esses guaches e sobretudo esses óleos, nos quais o artista concentra cada vez mais a qualidade plástica e dramática". *Mário de Andrade*.

Isto pôsto, ou melhor, após essas conceituações manifestadas contemporaneamente à sua obra e à sua evolução, na proximidade dum fenômeno que se expandia, vejamos o eco de sua atual retrospectiva em Barcelona, Madri e Paris para, estabelecido o segundo termo da equação, aquilatarmos não o seu valor intrínseco mas a exatidão em forma de quociente da crítica universal e temporal, quanto à sua obra.

Pois os artistas universais, do porte de Lasar Segall, quando sua tarefa apresenta um *quantum*, devem ser divulgados ao público numa didática anexada à história da arte. Tendo pois Lasar Segall atingido a morte simultaneamente com o ápice de sua grandeza humana e artística, seu panegirico não decorre só dum analista solitário e oficioso à beira túmulo, mas do coro que se lhe segue. Portanto, confrontemos a valia viva e a valia póstuma de Lasar Segall, transcrevendo extratos de artigos saídos agora por ocasião dessa retrospectiva. Isso manifestará por certo a sua "permanência", a sua extra-temporalidade, esse recuo e essa ascensão para a galeria dos Mestres de quem selou com sua arte a visão deste mundo conturbado:

Lasar Segall, Retrato.



"O nomadismo de sua raça, que é também inquietação espiritual, e essa pesada carga de desdita humana que agravou ainda o sentimento de furiosa revolta do expressionismo alemão, a que poderia tudo isso ir ter, senão a uma América? A América é o cadinho onde todas as origens se fundem numa espécie humana futura. Num futuro para onde convergem todos os passados. E de todas as Américas o Brasil é sem dúvida uma das mais atraentes, com suas misturas de raças, inclusive a negra, com a nota singular de ternura do seu lirismo, com a potência de suas realizações, com suas cidades desmesuradamente crescentes, com sua exaltação tropical. E num lugar assim é que Lasar Segall devia encontrar sua pátria". Jean Cassou. (Do Prefácio do catálogo da Exposição Retrospectiva Lasar Segall no Museu Nacional de Arte Moderna, de Paris).

"...Lírico do pessimismo, como grande artista que foi, merece respeito e máxima atenção". Alberto del Castillo. (Do catálogo da Exposição Retrospectiva Lasar Segall no Palácio de la Virreina, de Barcelona e no Museu de Arte Contemporânea, de Madrid).

"Esta exposição pertence à categoria das que têm caráter de execução". HOJA DEL LUNES. "Artista de grande sensibilidade, seu nome merece um lugar na história da arte moderna junto a seus irmãos de Raça, Chagall, Soultine e Pascin, ao lado dos artistas ibero-americanos Orozco e Rivera, e próximo dos grandes do expressionismo: Munch, Nolde e Kokoschka". Santiago Arbos Balleste. BLANCO Y NEGRO.

"Lasar Segall poderia ser, por sua inspiração e por sua força, o descendente moderno das composições góticas do século XV devotadas à morte e aos tristes fins do homem. Mas enquanto naquele século tal assunto não passava de alegoria, em Segall a representação do tema é extraída diretamente de sua realidade medonha". TRIBUNE DES NATIONS. "A desdita inteira da humanidade se acha nessa arca fabulosa que é O Navio de Emigrantes. Essas pinturas de terras lívidas — Guerra, Campo de Concentração — retêm como convém a estridência dum grito para transformá-lo num rumor enorme e sem fim". R. Boulhier. AUX ECOUTES.

"Para Barcelona é motivo de particular satisfação ter sua obra como hóspede no palácio de la Rambla". DIARIO DE BARCELONA.

"A melancolia do seu espírito atormentado achará exata coincidência com Dostoiévsky. Segall será em pintura o que Dostoiévsky é em literatura. Alberto del Castillo. GOYA.

"Da primeira à última destas realizações do forte artista que era Lasar Segall flui essa febricitante paixão e essa trágica piedade que, através de sua diversidade estilística e de sua ampla variedade temática, selam sua obra com um profundo sentimento de humanidade". Juan Cortes. LA VANGUARDIA ESPANOLA.

"Em suas últimas obras, esquecendo o homem e suas tribulações, ele descobriu, um pouco à maneira do doutor Jivago, a eternidade do elementar". XX^o SIECLE.

"Feliz Brasil que possui um pintor assim completo e evocador, "uma voz", segundo a expressão de Jean Cassou, "das mais eloquentes do mundo de hoje". J. A. Cartier. COMBAT.

"Suas figuras, informes na aparência, são talladas em arestas de diamante. Seu expressionismo construtivo é um estilo original e novo". Waldemar George. LES LETTRES FRANÇAISES.

"Lasar Segall, pintor expressionista dos dramas modernos do antigo e do novo mundo". Raymond Charrier. ARTS.

"Pintadas na luxuriante natureza brasileira, essas cenas são provavelmente o que se fez de mais dramático sobre a guerra". J. P. Crespelle. FRANCE SOIR.

"A obra de toda uma vida de labor, de paixão discreta e de aflição". Frank Elgar. CARREFOUR.

"Um artista de importância universal... Uma poesia misteriosa se evolui de seus quadros. São poemas pictóricos, onde tudo é pesado, cristalizado". Ch. Aronson. LA PRESSE NOUVELLE.

"Esses assuntos de horizonte restrito, Segall os estende pouco a pouco às dimensões do mundo e da consciência histórica". Jean Thomas. LA VIE MILITAIRE.

"Sua obra permanece tão interessante no plano plástico quanto emocionante no plano humano". LE JARDIN DES ARTS.

"...Segall possui o sentido da poesia, do patético do destino humano, dos sonhos, das esperanças, dos temores e tormentos da humanidade. Citemos em primeiro lugar Navio de Emigrantes, quadro que se tornou mundialmente célebre, um féretro aquático repleto de humanidade em agonia". Edouard Levi. FRANKFURTER RUNDSCHAU.

"Lasar Segall é um dos melhores exemplos que podem ser dados da expansão e do internacionalismo da arte moderna". Raymond Cogniat. LE FIGARO.



Novas gravuras de

Lisa Ficker-Hofmann



Não passou ainda muito tempo desde a apresentação de uma série de desenhos de Lisa Ficker-Hofmann na Galeria de Arte das Folhas, que demonstrou novamente a fecundidade e o espírito profundo da arte desta artista. Mesmo vivendo bastante retirada, em Joinville, no seio da família, ela continua trabalhando com seu estilo maduro e firme. Chegaram-nos agora novas xilogravuras de Lisa Ficker-Hofmann, que até pelo trabalho técnico, fisicamente, já representam um esforço admirável de sua autora, que sempre consegue unir mais os elementos de sua arte numa síntese bem harmônica. Esta já há algum tempo atrás nos colocava em frente de conjuntos de formas, que mostram sua gênese do mundo da natureza, do mundo que cresce e se desenvolve com as formas primitivas do mundo das plantas, das montanhas, dos astros. Ela nos está conduzindo para as representações simbólicas, que não se esgotam no jogo experimental de formas e tonalidades, mas sempre nos deixam sentir algo de cósmico, algo de verdadeiramente construtivo, através de suas combinações em linhas e planos. A arte do branco e preto, através do qual ela se exprime de maneira mais forte na xilogravura, em poucos casos foi usada para a realização de idéias artísticas dessa profundidade e sabedoria. Especialmente surpreendente nos trabalhos de Lisa Ficker é a simplicidade alcançada: simplicidade de tão poucos signos em espaços grandes, nos quais eles dominam pela sua força e expressividade. É fato raríssimo na gravura de hoje, encontrar obras que tão rigorosamente se organizam e não procuram apenas os efeitos puramente gráficos, como acontece com todos que não dominam tão completamente a matéria.

Esperamos ver ainda muitas vezes as obras de Lisa Ficker-Hofmann em sua evolução sempre mais concentrada, dentro dos aspectos das artes, do desenho e da gravura como eles se apresentam no Brasil para o mundo inteiro. Sendo que eles aparecem num mundo que necessita esta arte, cheia de sentimento e espírito, uma arte que não perde o fundo humano e assim consegue renovar-se e ficar atualizada e no mesmo tempo constante permanentemente, ela nos transmite uma mensagem eterna.

Retrospectiva de Felícia Leirner



Inaugurou o exercício de 1959 da Galeria das Fôlhas a exposição da escultora Felícia Leirner. Trata-se duma retrospectiva abrangendo dez anos de evolução e que mostra as fixações e as emancipações da artista. Os trabalhos correspondentes à fase inicial são peças antropomórficas, de fatura maciça, e cujo valor atestaria por ocasião da II Bienal de São Paulo a maneira ainda clássica da escultora, plasmando segundo uma propedêutica básica, o corpo humano nú, em sua exatidão anatômica. Conquanto aluna de Brecheret, Felícia Leirner naquele tempo já estava mais perto do período *Anversa* de Manzù e do período *Pomona* de Marini, do que da estilização de seu mestre.

No período correspondente à III Bienal, Felícia Leirner deu prova, com sua receptividade atenta e assimiladora, de interessar-se de maneira discente pela escultura aberta, espacial e rítmica. Aproveitou a dexteridade que obteve em seu ateliê adestrando-se em técnicas

e experiências, utilizou uma espécie de virtuosismo disponível aplicando-o num temário bucólico-familiar. Assim, apresentou àquêle certame internacional bronzes representando pastoras, mulheres, crianças, em unidades ou em grupos. Êsse temário humano tinha, quanto à técnica, duas maneiras formais: o expressionismo de Richier e o hieratismo de Moore. Ela soube incluir no anedotário romântico, na pauta de eclôga, um processo anti-acadêmico de massas e volumes se alternando com espaços e vácuos, de maneira a produzir uma variante da escultura francesa e uma subordinação ao escultor inglês.

Assim, a segunda fase de Felícia Leirner subentendia um conhecimento e uma familiaridade particulares com a escultura de vanguarda e uma fuga deliberada da escultura normativa. Enveredava com arrôjo para tratamentos do temário figurativo segundo disciplinas artesanais a que soube dar modulações emotivas.

Os trabalhos apresentados à IV Bienal significaram uma amplitude maior, pois suas experiências plásticas deformavam padrões anatômicos numa pluralização de tentativas abrangendo as soluções de Consagra e Lardera. Ora, dessa evolução da artista são responsáveis dois fenômenos: um, individual, o de sua disponibilidade, caracterizada pela curiosidade imediata por tudo quanto se faz em escultura moderna figurativa e abstrata, dando prova pericial de virtuosismo. Outro, genérico, o das vantagens das exposições internacionais havidas no Trianon e no Ibirapuera desde 1951 até 1957. De fato, os quatro certames organizados pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo e cuja objetivação foram as Bienais de São Paulo com a coparticipação de vários países, tiveram função ambivalente; para o visitante, que com essas quatro exposições se familiarizou com os processos da arte contemporânea múltipla; e para o artista, que pôde sair do seu solipsis-



Felícia Leirner, *Metamorfose*.



Felícia Leirner, *A mãe e os gêmeos*.

mo técnico e conhecer as criações magistrais de certos expoentes vanguardistas.

Desse duplo fenômeno, o de visitante assíduo das Bienais e o de aplicador consciente de técnicas, resultou para a arte de Felícia Leirner uma evolução que a situa nos quadros reais da nossa escultura de primeira linha. Ao adquirir maturidade artística, já obtivera através de diversos períodos (com efeito consequente de curso) um virtuosismo que a capacitava a atingir a sua *performance*. É o que se vê na sua arte atual.

Que é que caracteriza o seu feitio na opção que escolheu após tantas provas periciais? Predominância ainda do figurativo, porém com teor arcaizante que se estereotipa nos anjos, pastoras, guerreiros e em todo o elenco hebraico de suas criaturas. Peças longitudinais ou resupinas, sentadas ou ortoestáticas, com teor simbólico e dignidade arcaica, parecendo produtos de escavações mesopotâ-

micas ou egípcias, tratamento com alternâncias de massas e vácuos, numa composição híbrida, onde a função espacial dignifica e volatiliza o hieratismo monolítico.

Estamos assim, portanto, diante duma retrospectiva testemunhando no decênio de evolução duma artista duas fases cronológicas de técnica e de estética. Uma indica sua versatilidade atenta ao próprio desenvolvimento plástico da época, comprovando seus estudos, ensaios e experimentos numa trajetória com estase didática em diversos setores. Outra caracterizando sua libertação, numa autonomia criadora, de opção consciente.

As peças da primeira fase nos põem de frente da artista em busca de virtuosismo e desteridade. As peças da segunda fase provam sua autonomia através de processos vários até à atual opção. Assim pois, com personalidade já definida, em pleno vanguardis-

mo plástico, ela produz uma escultura de técnica apurada e estilo arcaizante. Essa paradoxal solução do moderno servindo o arcaico e que se nota em outros escultores contemporâneos como Henry Moore e Oscar Hansen, exemplifica as raízes profundas da vocação de Felícia Leirner. Algumas figuras suas lembram de fato peças de escavação arqueológica, quais simulacros de estátuas desenteradas do solo histórico.

Como artista de procedência européia, conquanto tenha iniciado o curso de escultura no Brasil, Felícia Leirner além de inserir-se no elenco da arte brasileira por sua atuação, deve ser homologada às esculturas polonesas, já que nasceu em Varsóvia. Não vacilamos em compará-la a valores femininos da Polônia como Krystina Lewandowska, Zofia Wosna, Helena Husarski, Alina Szapocznikow, Alina Slesinska, e até mesmo a Maria Jarema.

J.G.V.



Felícia Leirner, Léa e Raquel.

*Estátua de marfim,
extraída de esca-
vações no Israel.*



Esculturas de Felícia

Acontece raramente podermos ver e apreciar retrospectivas de escultores em nosso meio artístico. De fato, o número de escultores, artistas de peso, é reduzido, e a revista de artes no Brasil tem desta maneira poucas oportunidades de apresentar conjuntos como aquele exposto por Felícia Leirner, recentemente, sob o título de "10 Anos de Escultura", abrindo com esta mostra retrospectiva o ciclo de 1959 na Galeria de Arte das Folhas.

"Dez anos de escultura" deixam ver de uma maneira bem clara os problemas da escultura, as lutas que ela tem para vencer, além da parte material. Mas finalmente esta manifestação traz grande satisfação, artística e humana, para quem sabe observar e ver que estamos em frente de obras que nasceram de uma dedicação à matéria e ao espírito da escultura e que merecem a contemplação.

Esta observação fazemos à respeito de vários aspectos da escultura de Felícia Leirner.

Em primeiro lugar torna-se evidente a problemática da "figura" na escultura de hoje. Acharmos muito natural o caminho de Felícia nesta parte. O ponto de partida só pode ser a figura de gênero bem sólido, com seus membros realisticamente postos para ter sua continuidade orgânica.

Mais tarde então surgem os problemas de uma estilização que já se relaciona com outros fatos da arte contemporânea. Especialmente notamos um tratamento diferente dos volumes na escultura e de sua superfície, deixando toda a parte representativa de lado e formando a figura como um total, preocupando-se apenas com sua construtividade. Foram mencionados pela crítica muitos elementos da escultura primitiva, como mestres contemporâneos para explicar melhor o caminho de Felícia nesta fase de sua evolução, que percorreu experiências interessantes, enriquecendo as suas possibilidades para o lado mais expressivo como o de caráter formativo mesmo.

Naturalmente consegue-se tirar certas informações apenas por intermédio de comparações, achamos, entretanto, que estas só demonstram uma certa situação geral, que se pode tornar significativa mesmo para a escultura, de certa época. Esse é o caso de muitas figuras de Felícia, de fato, enquanto ela procura alongar para as suas superfícies.

Últimamente, encontramos sua obra mais ligada a elementos de composição, que se desenvolvem para junções mais próprias, mais independentes de reminiscências históricas, as quais tanto ajudam o artista em seu caminho

hoje em dia. As novas composições de Felícia se ligam muito mais ao espírito de nossa época, em sua procura de relacionar os elementos das artes uns aos outros, como nossa vida em sua totalidade. É óbvio que nossa consciência não permite tirar da memória tudo que sabemos sobre a evolução da arte neste mundo, mas percebemos, acima disto, as expressões típicas de nossa era com seu valor de arte pura, arte nova, que se desenvolve e da qual participam obras feitas com um esforço sincero e de alma, como aquelas de Felícia, sendo que eles não se limitam a um elemento só, como certas construções de abstrações concretas, perfeitas em seu gênero. Enquanto que aqui não se procura esta rigidez da forma e do material, ela deixa aberta uma porta feliz, aquela para a vida humana comum, permitindo justamente esta nossa participação mais ampla, para a qual agradecemos à Felícia.



Retrato de Mira — 1958 (o texto debate as virtualidades da parecença em oposição ao modelo; o crítico considera uma re-criação operada e não uma transposição do modelo a tentativa de Bruno Giorgi).

Esculturas de Bruno Giorgi 58-59

Geraldo Ferraz

Ao longo da produção de Bruno Giorgi, que não cessou jamais de ser trabalhada na inquietação de sua vida, pois ele é dos nossos artistas um insatisfeito de todas as horas, registramos nestas páginas aspectos dos últimos moldes saídos desse ateliê tão isolado do Leme, ilha em que o refratário há muito se afeiçoou, em que vive e ama, mantendo a mesma frequência de refratariedade.

Nos últimos dois anos, a biografia da escultura giorgiana passara mais acentuadamente por esta transformação mental e lírica — o adelgaçamento formal, em que a sua poesia, sempre presa à terra e à figura, endereçou-se a pesquisar a possibilidade de uma formalística esquematizadora, bastante marcada já essa tendência desde os guerreiros, em sua solenidade hierática e altiva. Naturalmente que Bruno Giorgi traz consigo, é inato nele, esse sentimento de monumentalidade, essa bela afirmação de um artista que apanha o gesto, o movimento, a atitude, naquele precioso instante em que a vibração vital foi sacudida ao extremo da tensão e como tal precisa ser anotada na imobilidade do equilíbrio total que a condiciona, proporcionando ao espaço uma motivação eloquente de ritmos. Há neste escultor, então, mais do que em qualquer outro de nossos escultores vivos, a singular sabedoria, de uma dosagem entre o arcaico grego, que é uma reminiscência que não convém perder jamais, e as conquistas mais recentes do movimento sintético, da ocupação do espaço em vivencial atual e flamejante. No entanto, a restritiva do fim da frase, esse no entanto, refere-se ao retrato de Mira, em que não há quase uma transposição do artista, mas uma

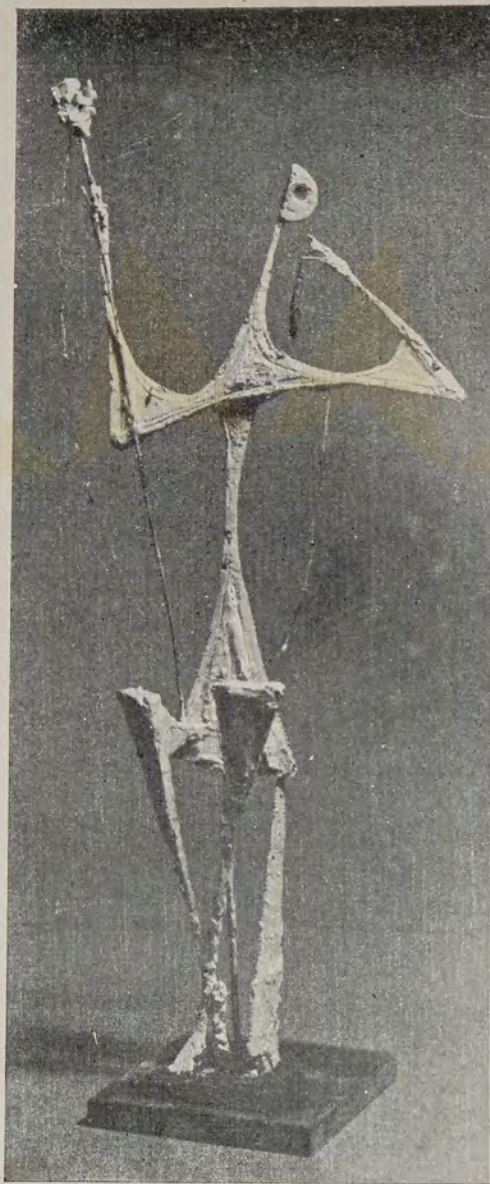
re-criação total da cabeça da moça, tão distante fica ela, a cabeça esculpida, do modelo original, quanto viva pela sua expressividade se faz a escultura, que não é, positivamente, o que escrevemos acima, não compoz o retrato de Mira. Fez-se pois um retrato a Mira, será portanto retrato em torno de Mira, ou Mira-outra-vez, mas não o fotografo, não o modelista, não a referência reproduzida, transposta para um material. Estamos diante de uma obra de arte, a que o artista chamará Mira, por um vazo de referência — nem o expressionismo tem a ver com esta máscara sem dor, perfil a histórico, mistério denso que indaga diante do modelo em que instante há esse fugidio reflexo identificador, essa solenidade que eu tenho e não tens, essa impenetrabilidade inhumana, essa contensão, todo esse esplendor?

No entanto, Giorgi buscou o retrato, mas dentro dele a arte fez tão forte apelo a uma distância que o retrato de “parecido” é Mira re-criada, fonte de silêncios sem agonias (a palavra, sempre que a escrevemos, vai no sentido da luta que evoca, essa luta morta e vital).

Naturalmente, ainda, o retrato de Mira, insere-se numa pausa da atividade criadora e da pesquisa do adelgaçamento formalístico — não é parente da “Preguiçosa”, não o é do “Pastor”, numa e noutro o artista se passando para indicações despojadas, em ritmos e movimentos que buscam para sempre a graça e a harmonia, sem desejá-las noutra proporção que no jogo de linhas, na distensão ou na dança luminosa que acontece integrar-se não



"Músico de sôpro", 1958.

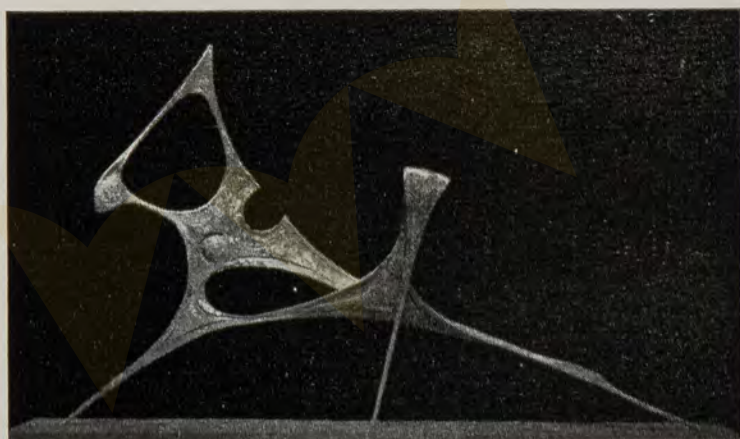


"Fiandeira", 1958.



"Músico", 1958.

"Preguiçosa", a mais tensa das esculturas desta fase de Bruno Giorgi, em que o ritmo predomina nas linhas longas, nas curvas e nos arabescos, em que a continuidade muitas vêzes se interrompe para reassumir, imediatamente, a sua significativa expressividade, alegórica, esquemática, mas sempre marcada pelas incisões da vida que o escultor fixa na contextura mais adelgada dos seus trechos ondulantes.





"Arco", 1959 — Esta escultura é a última da série que aqui reproduzimos na obra de Bruno Giorgi. Repare-se na volta a uma textura vibrante, quase muscularmente acusada, mas não será o caso, pois se trata de escultura interpretada e não de escultura anatômica. O movimento é de uma bonitesa que não exclue a força e a graça na eficiência dos componentes.

Aqui está o "Pastor", 1958. Na sua inventiva episódica, o escultor adota um tema da plenitude, da perenidade bucólica, em que a poesia vibra contida na metáfora delicadíssima.





"Flauta", 1958.



"Samisei", 1959.

só ao espreguiçamento ou à gesticulação extensa, mas em cada trecho muscular, em cada recorte, nas marcas mesmo que as placas levam em sua contextura, nos córtex súbitos com que certas continuidades estacam no espaço para reocupá-lo imediatamente depois, e ainda depois, afirmando-se em conjunto de harmonizações. Mesmo em esquemas que retraçam o caminho da figura, a marca do arcaísmo se sobrepõe, inteligentemente, na escultura de Bruno Giorgi.

É um velho gôsto dêle êste porejamento que se prende à infirmitade da matéria, que dá um gôsto de morte (perecibilidade mesmo), aos seus traços feitos para perdurar. A figura fica melhor assim, nos disse certa vez, gotejando essa lava de bronze. Um amor mais profundo a matéria não explicará essa esquecida indicação. Mas estamos com ela ainda agora nestas linhas que outros fariam tão lisas, tão brilhantes. O polimento nada tem contudo a objetar aqui, pois não se trata do oposto, que seria o barroco, mas de uma bruteza, para se fazer sentir o homem, através da matéria e a arte através do homem. Talvez seria o caso de indagar-se, diante dêste pormenor tão carregado de vitalidade, se não estamos diante de um protesto ao racionalismo, à mecanização, ao geometrismo desfigurador, ao matematicismo dos que querem forçar a

nota da ordem e do raciocínio, incluindo simples meios do conhecimento, auxiliares vis da ciência e do espírito científico, como fim concreto à sua pesquisa pseudo-atualizada?

Estimamos muito a medida em que certa fase de Bruno Giorgi foi considerada sensual, pela vitalidade das linhas empregadas pelo escultor em nos comunicar a sua integridade autêntica, não se dando ao trabalho crítico de corrigir essa hipótese expressiva — hoje, as linhas ganharam muito em ritmo, em movimento, em configurações reverberantes (é bem o termo por se tratar do que fica acima da linha), mas Bruno Giorgi não fere gratuitamente o esquema com incisões e rugosidades, com acentuações mais vivas e viris. Se êle se volta para a temática viva, no "Músico", na "Fiandeira", no manejo do "Arco", no homem do "Samisei", no tocador da "Flauta", no "Músico de sôpro", e embora na alusão mais remota ao movimento "Preguiçosa" (que é a mais tensa destas esculturas), êle está fóra do tempo com todo um repertório de alusões poéticas, a margem dos homens práticos que fazem inflação e ganham sem ouvir o canto silencioso deste ateliê do Leme. Dirme-ão: e "Os guerreiros"?

Não carecia explicar que pertencem a uma panoplia, a um museu de antiguidades, êsses esquálidos lanceiros, anacronicamente coloca-

dos diante de nós, num tempo de bombardeiros estratosféricos, teleguiados e bombas H. A ironia dos "Guerreiros" sobra e desborda de sua couraça polida, como motivo de uma reminiscência dos tempos da barbarie. Numa outra idade, enfrentando motores, turbinas, à margem do tempo da automação, músicos e pastores, fiandeiras e atiradores de arco, passeiam sua distraída poesia entre a montanha e a praia, ignorando esses arranha-céus calabouços.

Chegamos com estas formas a uma alegoria oposta ao tempo, uma alegoria revestida de mistério, em que a ampliação se distende na música e na imponderabilidade, ambas captadas em atitudes e gestos, que não dão subserviência alguma à mecanização, à matemática, à racionalização. Encontramo-nos com o artista sempre o homem, respeitoso da verdade ao adotar a imagem mais viva e mais ativa para nos falar da realidade em que vive e em que distingue os valores que, para êle, porque vive em arte, não se perderam. Está a escultura de Bruno Giorgi preservada dos modismos da época, contemporânea em sua extrema alegoria do protesto e da resistência, contra a corrente, portanto, como sempre o tivemos, na impetuosidade com que nêle a linha vertical é uma constante de dignidade e nobreza da conduta humana, entre as capitulações de todos os dias.



Leopoldo Raimo, *Aquática*.



Leopoldo Raimo, *Agreste*.

Fibrilação gráfica e sedimentação plástica

Manuel Germano

O fenômeno da produção artística, quando esta já atingiu maturidade, segue dois caminhos: ou o da iteração, de modo que a série produzida se parece sempre por seus sinais digamos somáticos, podendo ser reconhecida qualquer unidade da obra devido à “maneira” constante no tempo; ou o da eurística, de modo que o artista interrompe uma fase e passa para outra, não raro até oposta ao padrão anterior. São raros os artistas de produção múltipla simultânea.

Claro que não nos referimos aos temas que, mesmo na constante de naturezas mortas, só marcam o vêzo da experimentação, como em Braque e Morandi. Referimo-nos à técnica, ao tratamento da matéria e à fatura da composição. No movimento artístico de 1958 notamos essa mudança brusca na arte de Leopoldo Raimo, que já agora é outro pintor muito diferente do que foi quando expôs no II, III e IV Salão Paulista de Arte Moderna e na II, III e IV Bienal de São Paulo.

De fato, desde 1952, quando estreou no Instituto dos Arquitetos do Brasil, Leopoldo Raimo sempre apresentou até ao último certame do Ibirapuera uma pintura de predominância gráfica fibrilante.

Que vem a ser a fibrilação gráfica? Resulta da organização disciplinada, consciente e dinâmi-

ca no centro do quadro, com efeito centrífugo, de linhas cuja geometria em rotação predomina sobremodo sobre ou dentro da matéria plástica que então age apenas como fundo cromático de tela ou como atmosfera. Essa maneira, um pouco da Escola de Paris, Leopoldo Raimo a recebeu em sua fase de estudos, quando trabalhava no ateliê de Flexor. Pode-se dizer que sua pintura era “desenhada” no centro, as linhas predominando e agindo ora de zenite a nadir, com vigor dum Herbin, ora em paralaxes lembrando fulgor retilíneo de estática entre nuvens. E no mais das vezes diversas linhas, desprendendo-se e girando, formavam retículos, cristais, estrêlas, e se fragmentavam não podendo conter mais seu potencial. Nasceram então efeitos de rotação e translação, como se uma coluna central explodisse e suas forças componentes, tombando ou sendo jogadas fora, sofressem refrações externas ou soltassem suas substâncias cromáticas e cósmicas. Analogicamente diríamos que Leopoldo Raimo configurava telas como nêgas de céu em cuja área se passassem fenômenos de desintegração. Sua sensibilidade exteriorizava e surpreendia isso mercê dum subterfúgio; a utilização gráfica como núcleo ou cromatina da célula-quadro. No protoplasma plástico atuava o núcleo, como em biologia

celular. Mas a experiência perdia seu aspecto mínimo de histologia para tornar-se pelo efeito estético, não mais um neurônio de Ramon Y Cajal, e sim uma galáxia num espaço cósmico.

O recurso era bem aproveitado. Da célula ínfima (porém eterna como acentua Carrel) o criador-artista conseguia o páramo indeterminado, o espaço; e suas traves gráficas agiam como um sistema se desintegrando em cataclismo. E esse cataclismo é que marcava a “maneira” do artista, transformando um processo de laboratório em efeito astronômico. Assim, o valor específico de Raimo estava em ser o pintor de fins e suicídios de constelações, o fotógrafo oportuno de *Dies Irae*, que numa tela de 70 por 90 conseguia o instantâneo dum setor do Zodíaco.

Ora, quem se aventura como Elías num carro de fogo, acaba sendo vítima do seu arrojo e é devolvido à terra. O próprio Jonas, após seu periplo valeriano nas entranhas do mar, tendo como capsula uma baleia, deu à costa na Anatólia. E o pintor Leopoldo Raimo, após seu estado de levitação catatônica na proximidade de galáxias, foi aspirado por forças telúricas, como vítima newtoniana.

Pois, largando de súbito, em sua arte, o vêzo da iteração, da própria estatística flam-



Leopoldo Raimo, *Germinação*.



Leopoldo Raimo, *Orgânico*.

mariônica de pintor de sistemas siderais, êle como paraquedista caído, se integrou no tachismo! Sua última exposição, em meados de 1958, marca uma parada súbita e radical num processo, e significa nova opção diametralmente oposta. Da mera fibrilação gráfica, o artista passou para a sedimentação plástica. Que vem a ser a sedimentação plástica? Resulta da organização aparentemente ao acaso, inconsciente e estática, em toda a superfície do quadro, com efeito centrípeto, de massas cuja estagnação predomina sobre ou dentro da matéria, alterando-a física e quimicamente, de modo a não haver linhas nem estrias, nem mesmo composição, formando-se um conjunto telúrico, micro-geográfico, de configuração geodésica. Pode-se agora dizer que sua pintura é informal, a pasta cromática variada agindo num efeito de *close up* do chão, da víscera da terra, da intimidade de água, do vegetal, do mineral, etc.. Trata-se, pois, dum realismo histológico, de certa micro-paisagem surpreendida em microscópio e depois passada para a tela em multiplicação de área. E no mais das vezes, as diversas massas cromáticas, estagnando-se ou acomodando-se, segundo leis atômicas, foram acidentados terraqueos, contrapontos marinhos, perspectivas florestais, lama, treva, quartzo, feldspato, mica; ou então clorofila, ácido, sal, ozona e matéria orgânica. Nasce então aspectos difusos ou de estrias, orográficos ou potamográficos, co-

mo se uma região tropical ou nórdica fôsse cortada e fotografada em micro-filme. Essa sedimentação configura estados primaverís, hibernais, diluculares ou crepusculares, de deserto ou de selva, de asfalto ou de muro.

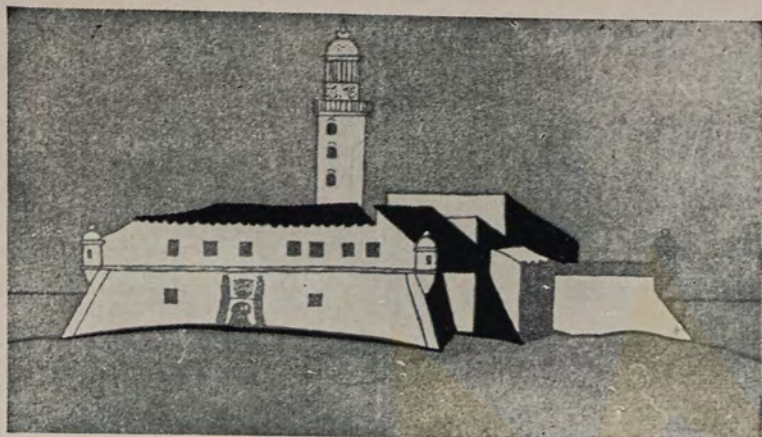
Se o artista é apenas um técnico que resolve fazer tachismo para seguir a moda, seu mérito resultará apenas técnico, isto é, da maneira pela qual se transformar em discípulo das equipes de Lenica, Pollock, Tobey, Afro, Vedova, Scordin, etc., etc... Se for ousado, meio barroco, como Tapiés e Burri, entrará paroxisticamente no artesanato só da matéria, e resolverá não trabalhar mais em tela tecida e normativa e sim em cima de aniagem, madeira, cimento, gravetos, naquilo que Manuel Rivera e Manuel Milares chamam "serrapilheria". Encherá vácuos, ocupará interstícios, fará o pigmentalismo estratificado, ou o difuso estirado, como deltas desaguardo reservas.

Mas se o artista for poeta, não quiser cair nessa sedimentação de Cioran, não quiser fazer "terra talada" e disponível apenas, e se quiser, como Cuixart tornar metafísica essa produção, a tornará heteroplástica, sublimando assim a matéria com nomes como *Espaço Fibrado*, *Monte Ararat*, *Deserto de Gobi*, *Estrutura Ortoplástica*, etc.

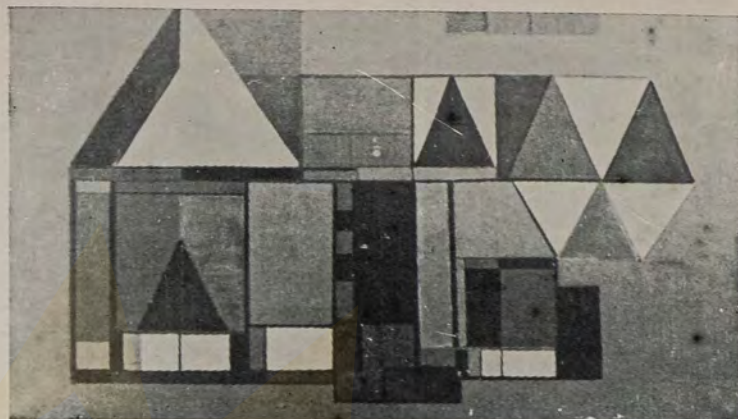
Pois entre os tachistas há os prosaicos, da matéria suja e real, como Dubuffet e Sonder-

borg; e há os poéticos, da matéria sublimada, como Wols e Pollock.

Não sei a que facção Leopoldo Raimo se aneará, pois sua fuga ao grafismo fibrilante ainda é recente conquanto categórica, mas a sua entrada no informal ainda não o situa na ortodoxia fatal do tachismo. Por enquanto suas telas pertencem ao expressionismo da matéria, e o artista lhes dá delegação para serem aspectos de rios, de florestas, de germinações. Sua opção pela matéria plástica não obedece a uma revolução do tipo das de Tharrats e Cuixart. Nada tem, por exemplo, da Escola de Altamira, nem do *Grupo Arquítac*, e muito menos do surrealismo geodésico de *Dau al Set*. A verdade é que os abstratos perdem um de seus valores, talvez por Leopoldo Raimo se ver desde alguns anos no "impasse do infinito", conforme o termo de Marcel Michaud. Rompendo com a Escola de Paris, nacionalizando sua pintura de maneira a pô-la a serviço do trópico, da tensão telúrica, cometeu dois atos: um de auto-negação, outro de metamorfose. Mas nem destruiu sua primeira fase, que permanecerá na história do movimento abstrato brasileiro, nem se metamorfoseou. Na verdade está atingindo o segundo estágio de sua vocação. Se principiara antes pela pintura da psique, ainda em tempo útil optou pela complementação necessária, fazendo a pintura do soma. E com êsses dois tempos ganhou velocidade. Evoluiu.



Odetto Guersoni, *Farol da Barra*.



Maria Leontina, *Os Episódios*.

Para onde se encaminha a pintura?

Wolfgang Pfeiffer

HABITAT sempre tem dado ampla divulgação às obras expostas na Galeria de Artes das Folhas, e especialmente àquelas que figuram na exposição final, que reuniu recentemente obras de 47 artistas nacionais, concorrentes ao Prêmio Leirner de Arte Contemporânea. Prejudicada devido ao seu caráter privativo e por sua montagem bastante acumulada, essa exposição, infelizmente, não se tornou alvo de interesse e discussão como merecia, embora tivesse uma importância tão grande comparável a um ensaio de participação nacional nas Bienais de São Paulo e no Exterior.

Voltemos para esta manifestação, que, sem dúvida, apresentou muito bem as correntes e pesquisas atuais de nossos artistas plásticos em supervisão válida.

São justamente os problemas de tendências que nos interessam no momento, para ver, se houveram alterações fundamentais no campo da pintura, em comparação com os conjuntos expostos em outros certames anteriores, seja de salões oficiais de arte moderna, seja das seleções das Bienais.

Escolhemos oito dos exemplos já apresentados e perguntamos:

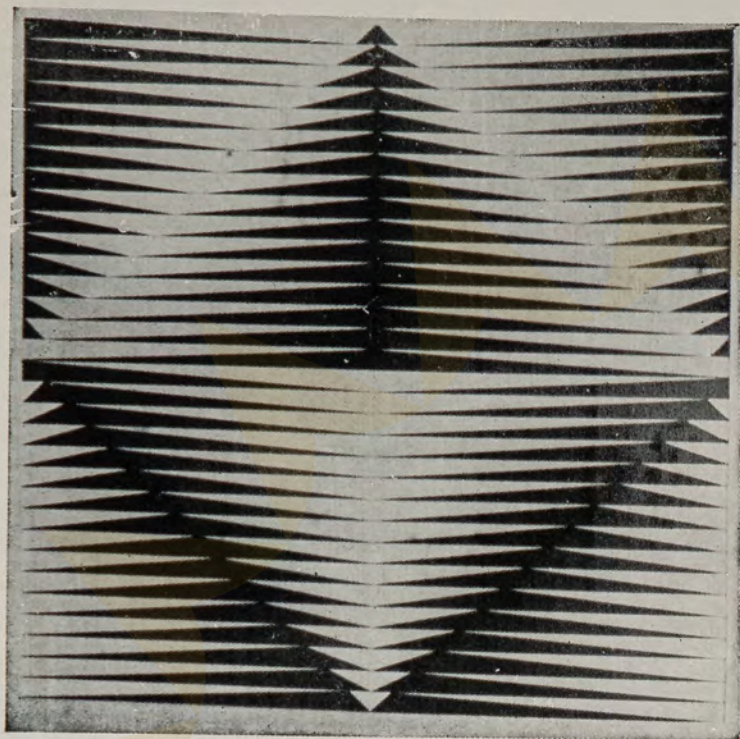
Para onde se encaminha a pintura? Nossas considerações tratam da parte da pintura figurativa, a qual, enquanto procura valores novos dentro de sua temática e de sua realização

plástica, não se afasta do conceito do quadro sobre telas ou chapas, feito em geral por meio do uso do pincel ou espátula, com as quais o pintor distribui uma vez mais, outra vez menos alisada, as suas tintas, podendo desta forma até contar com efeitos de relevo nas pinturas deixadas pastosas, como já encontramos nos mestres do barroco, na pintura de Van Gogh, nos "fauves", etc. Além disso, a pintura figurativa pode até recortar diversas formas e colá-las sobre o portador da pintura, meio esse usado em diferentes movimentos pictóricos, especialmente aqueles, que já caminham para o lado de abstrações como o cubismo, o movimento dadaísta, ou certas modalidades do surrealismo.

Assim, alguns de nossos exemplos como aqueles de Odetto Guersoni ou Maria Leontina, no campo da gravura e da pintura, conservam os meios técnicos que constituíram o campo de trabalho do artista há muito tempo e que igualmente bem se prestam para expressões novas, bem modernas compostas de superposições, modos mais geometrizados, etc.

Vendo, entretanto, o lado das "pinturas" abstracionistas, de ordem mais acentuada, encontramos obras de modalidades e expressões bem diferenciadas, as quais igualmente se classificam na categoria de pintura. Os trabalhos de Maurício Nogueira Lima e Rubem Mauro Ludolf entram no grupo das obras da

chamada arte concreta, que, por sua base e seu pensamento, se situam diferentemente à despeito do conceito de pintura. Eles estão admitindo apenas os elementos realmente representados, as figuras geométricas em suas formas e coordenações; sendo assim os elementos existentes colocados sobre a superfície de seu portador, em geral de material de chapas, numa técnica de pintura de esmaltes, que não recorra sempre ao uso de pincel, mas pode ser executada por intermédio do revolver de laquear e com o uso deste, neste caso, o ato de pintar se procede de maneira diferente aos quadros sobre tela com pincel, mas ainda fica, como outros gêneros abstracionistas, menos rigorosos nesta sua concentração técnica sobre o portador plano. Os outros usam os meios pictóricos de uma maneira mais livre, fazendo as formas como manchas, que parecem ocasionais, mas procurando mesmo assim uma certa organização, pretendendo transmitir um certo prazer estético, uma emoção puramente baseada no seu conjunto de formas e cores, entretanto, de organização diferente daquela do concretista. Daí é um passo para todos aqueles exemplos que nas duas maneiras não se restringem mais ao plano do portador da pintura. O plano que antigamente, quer dizer, desde a Renascença, parecia abrir para a pintura "espaços", que permitiam uma extensão para fundos onde as figuras, podiam



Rubem Mauro Ludolf, Quadrado.



Leopoldo Raimo, Aquática.

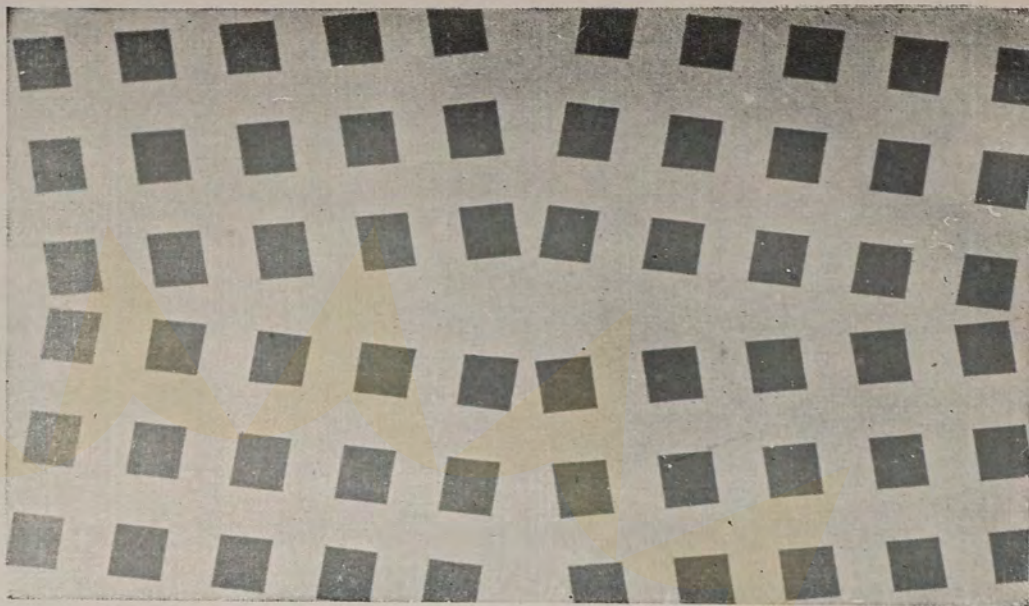
Mario Toral, pintura.



Anatol Wladislaw, Composição.



Luis Sacilotto, Concreção.



Maurício Nogueira Lima, Pintura.

agir, onde os interiores ou paisagens desenvolviam-se de maneira semelhante à realidade que era vivida.

Nos últimos tempos esta ilusão espacial não nos satisfaz mais. Os nossos pintores se limitaram às formas e elementos colorísticos colocados sobre o plano bi-dimensional do portador de sua pintura desenvolvendo apenas nele, ou admitindo ainda superposições no trabalho que procura nos transmitir suas idéias, seus convites para sentir o mesmo prazer estético ou a mesma tensão.

Estão aparecendo obras agora, em número crescente, que nos trazem concepções de ordem diferente, montando a pintura plásticamente saliente em seu portador básico. Não é novidade o aparecimento de "montagens" no campo da pintura. As colagens do cubismo, do movimento dadaísta, já foram mencionados. Foi entretanto papel que se ligou ao plano do quadro, ou foram objetos, mesmo estranhos à pintura, que foram incluídos, seja com o fim de sublinhar o caráter plano da obra ou de chocar em sentido semelhante, justamente demonstrando o caráter alheio das tampinhas, penas, etc., que assim se puzeram encima do "quadro" causando protestos da parte do espectador.

Mudam o caráter dessas "pinturas" com ma-

teriais. Uma vez colocam os materiais em camadas espessas sobre o portador, produzindo um relevo, semelhante aos relevos de maquetes geográficas com suas formações de montanhas e mares, tingindo-as de cores vivas, ou produzindo efeitos de erosões e terremotos. Esta apresentou-se de maneira dentro do conjunto dos expositores do Prêmio Leirner especialmente por intermédio dos trabalhos de Mario Toral, que sempre se dedicou à procura de efeitos de textura. Estes trabalhos se apresentam com uma camada grossa de areia, fixada sobre a tela e tingida de esmaltes, escorrendo em parte e dando assim a impressão de fenômenos naturais. Desta maneira, a pintura cresce e se desenvolve no sentido de um alto-relevo, isto é, de um elemento que se aproxima de certo modo da escultura, afastando-se do conceito original da pintura. Mais ainda podemos notar esta transformação nas obras de L. Sacilotto, que constroem livremente seus elementos de barras e planos num espaço sobressalente ou até sem ligação com o portador de fundo, que ainda poderia fixá-los à semelhança da pintura.

Estamos assim, não apenas com exemplos isolados, num campo que cria problemas que superaram os limites tradicionais, justamente do campo da pintura.

Eles estão abrindo novos horizontes no mundo das formas que querem apresentar-se diante de nós como mensagens deste mundo de novos espaços e estão assim definitivamente desligados de qualquer reminiscências com o mundo da pintura figurativa em seu sentido representativo, seu sentido que se revelou bastante ilusionístico. Depende se queremos ser desiludidos ou se preferimos ficar amando estas imagens de transmissões temáticas ou espirituais, que não se concretizam de maneira nova. Desta, entretanto, ainda não sabemos para onde ela nos conduzirá. Estamos em frente a tais acontecimentos, existência e atualidade dos quais ninguém pode negar. Estes acontecimentos reforçam a tendência de mudança básica do aspecto da pintura.

Ela que não perderá mais os resultados típicos destas pesquisas e ficando influenciada por ele, só pode continuar na transformação que não começou apenas ontem e hoje. A chamada "pintura", desta maneira naturalmente se afasta cada vez mais do quadro de cavalete, objeto amado, mas quase histórico em frente às novas experiências. Chegará um dia a "pintura" assim para novas terras, que ainda não conhecemos? — Em todo caso ela está em marcha, e também em nosso ambiente artístico.



Família, terracota, 1958.

Pescador, terracota, 1958.

Maternidade, terracota, 1958.



Sakai do Embú

Para começar: a escultura de Sakai nasce do barro, do barro através do qual tantos ídolos e figuras plásticas encontraram sua construtividade técnica e sua beleza, nesse material flexível ou de caráter agradável quando bem tratado pela mão humana, ganhando sua superfície ceramística, que fornece um brilho rico na tática ocular e manual.

De fato, Sakai está bem a par do uso desse material. Ele tem uma técnica apropriada, uma técnica pura e perfeita. E isso constitui um grande mérito no mundo das artes de hoje.

O tema das figuras de Sakai está ligado ao gênero mais antigo das figuras plásticas, como por exemplo, aquela mulher, que muito se assemelha às figuras da pré-história e da arte dos primitivos.

Sakai não se ocupa das construções esculturais de um modo cerebral, mas sua arte tem base no sentimento original e primitivo em relação às formas plásticas. Nota-se que Sakai está fazendo mais uma coisa, o que é interessante em seu caso como membro pertencente à colônia nipônica radicada entre nós. Sakai, justamente, procura valores básicos da expressão cultural brasileira e de arte indígena em particular.

Situa-se Sakai, com este intento, ao lado de um dos nossos mais consagrados escultores, Vitor Brecheret.

Na obra de Vitor Brecheret encontramos fases de ligação com a escultura indígena que aproveita as formas naturais. O mestre Brecheret e seus indígenas nasceram da construtividade da forma, numa fase das mais felizes. As formas das figuras de Sakai nasceram da própria figura. Constituem, desse modo, uma contribuição importante no campo da plástica brasileira, integrando-se em seu histórico e na procura de uma imagem própria.



Pintura mural das cavernas pré-históricas.



Pintura egípcia.



Pintura grega.

Gerda Bretani, caricaturista do Aevum

As ilustrações desta página, pertencem à uma série de caricaturas coloridas, "História da pintura universal".

Gerda Brentani é uma professora de piano que resolveu "acompanhar" em teclado diferente a farândula humana, tornando-se caricaturista. Pelo que vem expondo há catorze anos, sua arte do desenho e do guache está a serviço da análise grotesca do mundo. Mas sua intenção é outra, comparada com o intento dos habituais caricaturistas. Geralmente, o caricaturista capta de modo imediato e oportuno um fato social, uma figura política, uma situação anedótica e a sintetiza em traços de deformação, sendo preciso porém o complemento do texto-legenda, explicando, em diálogo, do que se trata. Assim, a função analítica e crítica do desenhista é lançar em tempo útil a sua interpretação do indivíduo, do fato, da situação, tornando-a um registro agudo.

Ora, Gerda Brentani raramente colabora em jornais e revistas; desdenha o recanto que as empresas de periódicos reservam para esse co-

mentário gráfico. Pois sua caricatura nunca é imediatista, subordinada ao fenômeno-crise. Ela está a serviço duma revisão fenomenológica da humanidade, do mundo e, consequentemente, da história. Essa latitude e essa longitude temporais, que são o seu domínio espacial e bergsoniano, lhe facultam o privilégio de ser uma caricaturista a posteriori e a priori, nunca uma caricaturista coeva do fato. Seu tempo e sua seara são intemporais, pertencem à amplitude ilimitada. Assim, tratemos de demonstrar este enunciado, para que não pareça incongruente e gratuito.

Desde sua primeira exposição no Instituto dos Arquitetos, até a atual na Galeria das Fôlhas, Gerda Brentani sempre apresentou aos visitantes e à crítica, tanto na Galeria Domus como no Museu de Arte Moderna, quer na Galeria Ambiente, quer nas Bienais e ainda recentemente no Clube dos Artistas, um módulo

Pintura do século XIV.



Pintura do século XV.



Pintura de Rococó.





Pintura mural de Pompéia.



Pintura da época bizantina.



Pintura de estilo gótico

diferente de caricaturas, sarcasmos gráficos e fatos passados ou futuros, pré-históricos ou ainda por *devenir*. Provemos estas asserções. Ela caricatura o passado, em trabalhos como *Adão e Eva*, *Arca de Noé*, que são fatos, pessoas, coisas, bichos e acontecimentos ocorridos há milênios.

Não satisfeita com essa proximidade retrospectiva, ela entra na era pré-histórica, mas de súbito aparece fazendo a cobertura jornalística e prospectiva do dia decerto ainda muito distante do Juízo Final.

Quando lhe sobra tempo entre essa velocidade da pré-história para o cataclismo da destruição sideral, ela então se acomoda num vestibulo de desfiles da burguesia e da aristocracia e produz caricaturas ainda intemporais e sempiternas como na série *Grande Hotel*, que tanto pode ser em Santos, em Copacabana, como no Plaza Atheneé, no Georges V, no Claridge,

etc., em Paris, Viena, Nice ou Cannes... quer agora, no tempo de De Gaulle, como no tempo de Fallières, tanto no tempo do problema de Berlim como no tempo de Francisco José. Portanto, a caricaturista, trabalhando a priori e a posteriori, na verdade é ubíqua no espaço e no tempo, e seu campo de coberturas, reportagens e anátemas é o *aeuum*. Nessa farândula do universo, suas caricaturas se assemelham, quando tratam da *pré-história*, com a intenção de Kiss-Orski; quando abordam episódios milenares, se anexam à maneira de Kobylinski, quando supõem o futuro remoto, se prendem ao surrealismo de Karol Ferster; quando são contemporâneas da humanidade socialmente aburguezada, lembram as *charges* de Ignacy Witz. Assim pois, Gerda Brentani está em excelente companhia na sua tarefa voltaireana e Sterneana.

As ilustrações desta página, pertencem à uma série de caricaturas coloridas, "História da pintura universal".

Pintura Impressionista (Pontilismo).

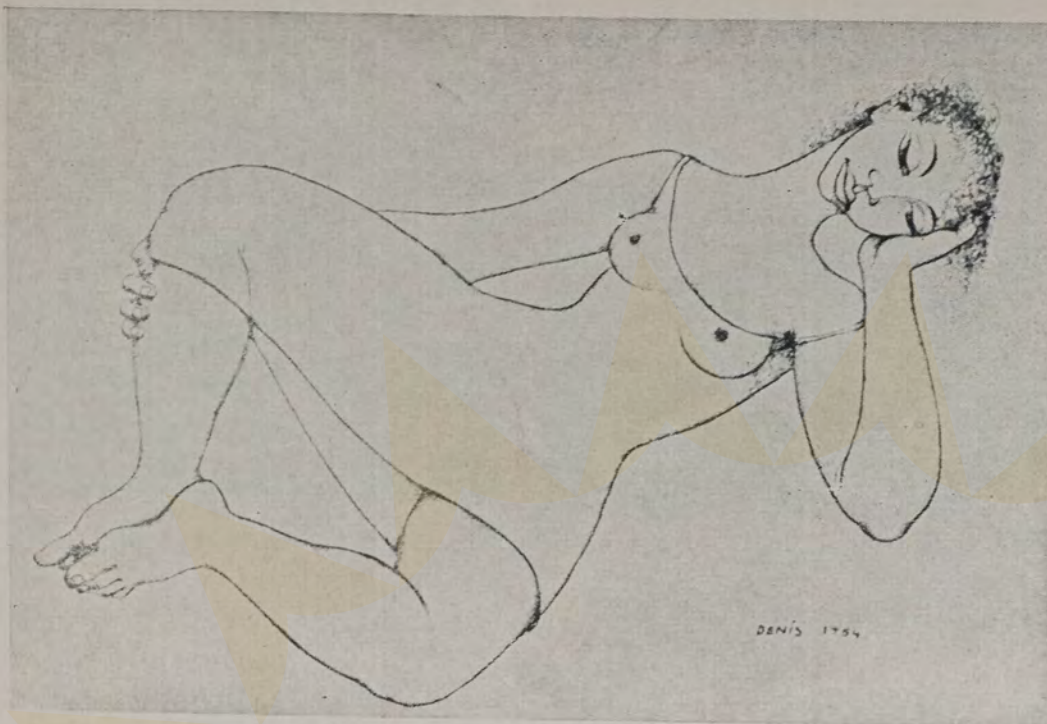


Pintura de estilo surrealista.



Pintura cubista.





Exposição de André Denis



Estamos acostumados, ultimamente, a dois aspectos formais de escultura, em ambos havendo predominância da deformação: o maciço e o espacial. Mesmo na escultura antropomórfica ou zoomórfica, êsse vazo de deformação não obedece sempre a uma dioptria própria do artista e sim a canones tecnicistas, a começar pelo material e pelos ritmos. Ao invés de gesso ou pedra, chapas e fios; ao invés de massas, vácuos; ao invés de cadências, forjas. Enfim, ao invés de ateliê, posto de soldas...

De modo que ter o ensejo, hoje raro de contemplar a escultura da forma humana, em sua acepção mais anatômica e psíquica ao mesmo tempo, é privilégio que os artistas vanguardistas nos negam, compelidos pela direção teórica e ditatorial da deformação, da plebeização do material. Ora, a escultura de André Denis decorre de sua vocação, porém a desteridade que já atingiu esse artista, podia sofrer o sério *handicap* da subordinação complementarizada ao engenheiro, ao arquiteto e, por isso, ser uma série de *pilotis* de cimento armado ou um feixe estático de arames com nomenclatura científico-hedonista. Felizmente, ela se insere por suas virtudes de lastro mais humanístico do que técnico na categoria pura da arte e não num divertículo de estrutura-andaime.

Eis-nos em face dum artista figurativo, que optou pela objetivação humana, tanto em suas realizações plásticas como em seus exercícios gráficos. Isso, longe de ser uma retroatividade, uma inserção voluntária no academismo, é a prova de que o "espaço" no desenho e de que a "substância" na escultura a serviço ancilar da natureza, da vida, da morfologia humana podem ainda e sempre encontrar liberdade disponível através do *dejà fait* e (não obstante sua dependência apenas estatística) ser coisa nova, moderna, artística, evoluída e válida.

A exposição de esculturas e desenhos figurativos, apresentada na Galeria Ambiente, estabelece novo contáto com um gênero de plástica, hoje em dia bastante oculto pelas tantas tentativas de abstração, formulações puramente formais sobre elementos no espaço e de construções cerebrais, pelas quais seus autores tentam situar-se, por força, dentro de um mundo modernizado. Sabemos pelo folheto da exposição, e pela crítica nas "Folhas", que André Denis é engenheiro e arquiteto. Apresentando-se, então, o fato dêle não procurar uma integração da escultura no mundo técnico, mas uma vida dentro da tradição humana da figura, aliás fato importante na formação de suas obras. Todos falam da escola de Maillol, à qual André Denis aderiu. Achamos, entretanto, que somente ensinamentos de um mestre ou dependências de estilo, não justificam ainda o aparecimento de uma exposição de tal vulto na única galeria particular de São Paulo, que tem um programa de verdadeiro nível cultural e critério artístico. Precisamos então procurar as coincidências e razões casuais na criação destas obras, e as tensões que nos deixam sentir algo de importante nas mesmas.

Creio que entre nós, após a exposição de August Zamoyski, é esta a primeira exposição no gênero que dá atenção consciente à figura humana como presença e não como símbolo, como vivência e não como retórica. Assim, se o crítico exclusivista não situar André Denis entre os escultores expressionistas da matéria nem entre os escultores à procura de tensões, vácuos e massas, o crítico ambivalente poderá com satisfação agregá-lo à equipe de escultores contemporâneos que se dedica a um gênero tradicional no tema porém evoluído na síntese e na pesquisa. André Denis é tão bom escultor como Strynkiewsky ou Alfons Karny, como Marian Wnuk ou Antoni Kerner; como Lisowski ou Puget.

Isso significa duas coisas primordiais na escultura antropomórfica de que estamos tratando. Primeiro, que o engenheiro e arquiteto André Denis opta conscientemente por uma arte milenar, certo de que não faz iteração de museu, mas sim cria espécimes autônomos. Segundo, que esses espécimes não são intemporais, ou antes, arcaicos, como coisa de escavações, ou como cópias de galerias de passos perdidos. São, pelo contrário, elementos vivos, atuais, nossos contemporâneos. Mais ainda: perderam qualquer aspecto de estátua no sentido de produção encomendada para praça pública, cemitério, fonte, jardim, vestibulo, igreja ou frontão. André Denis não é um estatuário nesse sentido analógico. É um criador, mais aluno de anatomia do que de materiais, mais aluno de atitudes, ritmos e dinamismo do que de deformações decorrentes dum expressionismo *outrancier*. Ao tempo em que a exposição de esculturas antropomórficas de Tadeusz Breyer em Paris faz êxito como uma revalorização de herança espiritual de Maillol, uma feliz coincidência de calendário de exposição cria em São Paulo uma simetria desse esforço de volta ao anômico e ao vivencial em artes plásticas.



A obra de André Denis é a obra de um artista que pertence à geração dos renovadores da figura humana através da forma e que dão um novo sentimento ao corpo. Sem dúvida, essa forma que resulta de uma vida nova, que conseguiu respirar nos esportes, nas praias e campos, e desta maneira livrar-se saudavelmente dos vínculos da civilização urbana. Muitos mestres desta liberação do corpo humano na arte, exprimindo-se através de formas mais simples, mais realísticas, de que qualquer naturalismo consegue apresentar, foram se baseando justamente na plástica concentrada de Maillol. Encontramos entre estes representantes de todos os países europeus e mesmo no Brasil. O grande ciclo desta renovação escultural no sentido do corpo humano, nos conduz de Kolbe e Haller até De Fiori e a certas fases de Brecheret. O torso e algumas figuras mais antigas de Denis enquadram-se nesta parte.

Existem, entretanto, na obra do artista expositor elementos que deixam ver sensivelmente a procura de diferentes efeitos. Sejam estes o que se poderia chamar de surrealistas, sejam os que nos aproximam do interessantíssimo problema do maneirismo, que tantas vezes na

história da escultura, não apenas no tempo de Giambologna e da Escola de Fontainebleau, serviu para conseguir uma maior aproximação à beleza da figura humana.

Este processo geral se verifica num alongamento das proporções, numa clareza acentuada quanto à apresentação de certos detalhes, característicos esses que encontramos nitidamente nas obras mais recentes de André Denis.

A estilização que se manifesta em suas obras mais recentes, mostra certamente que está se atualizando bastante sua produção para o "contemporâneo". Não se trata de um caráter expressionista, que procura uma espiritualização da figura, porém de um modo muito mais terrestre, mais vivaz, que nos coloca em contato íntimo com o mundo da figura.

Tanto figuras como desenhos e gravuras do período de 1953-1956 projetam todo este sentimento para as realizações plásticas de maneira mais feliz e natural quanto possível.

Encontram-se entre suas obras desta fase, exemplos de uma harmonia, que justamente não procura apenas embelezar, mas também exprimir o contato humano, inclusive nas grandes cabeças das obras gráficas. Os tra-

balhos dos últimos dois anos afastam-se deste círculo demonstrando um novo sentimento para a modelagem do corpo, apresentando-se numa maneira crítica, de uma sensualidade, que se aproxima do sarcasmo do surrealismo no desenho, como ao detalhe decorativo com o qual iniciou a renovação plástica.

Sentimos aqui uma transição muito importante, o resultado final do qual ainda não podemos apontar. Tornaram-se desta maneira as obras da última fase as mais difíceis à apreciação por parte do espectador, que não se sente bem à vontade diante delas.

Em total constatamos o fato de que a escultura extremamente figurativa não perdeu totalmente o campo em favor à formulações de caráter mais abstracionista. É óbvio que ela, entretanto, precisa de muita força e muita pureza de formulação para convencer neste mundo, que se habituou a apreciar entusiasticamente criações de concentração plástica como nas obras de Brancusi ou Arp com respeito a volumes de origem germanica. A permanência de trabalhos como aqueles bonitos exemplos de André Denis marcam um acontecimento dentro de nosso tempo, que prova a vida perpétua e contínua das artes plásticas sem fim.



Macumba.

O homem dentro da natureza, óleo.



Peixe, Metamorfose.

Novas gerações:

Erico Samson

Conhecemos Erico Samson em São Paulo por suas realizações no campo do desenho gráfico, especialmente de marcas que se tornaram bem conhecidas e mostram seu espírito criador com grande força de concentração do símbolo. Estas marcas, encartes para laboratórios e capas para discos foram expostas no Museu de Arte Moderna de São Paulo no ano retrazado.

Hoje Erico Samson se apresenta com uma arte mais pessoal ainda, livre das funções práticas e funcionais do desenho publicitário, vivendo do seu sentimento individual, e exprimindo-se em preocupar-se com os "ismos" ou tendências pictóricas da pintura contemporânea. Samson nasceu na Alemanha, mas já vive no Brasil desde 1938, tendo que fazer seu caminho com o desenho, trabalhando árdua e incansavelmente. Em 1938, o nosso artista encontrou possibilidades para aperfeiçoar-se no Choinard Institute de Los Angeles. De volta ao Brasil, desenvolveu mais ainda o seu campo de atividades.

Há cinco anos, mais ou menos, começou a se dedicar à pintura à óleo nas horas vagas. Atraído em primeiro lugar por temas de folclore e da vida brasileira, com todas suas cores e sua riqueza de movimento, ele quiz dar expressão àquilo que chegou a amar e está admirando desde o momento de chegada à sua nova pátria. Não se pode esperar disso uma arte muito cerebral e de abstração absoluta: são formas vivas e dinâmicas, que se desenvolvem sob essa base do sentimento, numa certa afinação a um novo expressionismo; uma pintura pessoal que não pretende criar novos estilos plásticos, mas sim nos transmitir algo do íntimo do seu autor.



Xilogravuras de Walter Habdank

As xilogravuras de Walter Habdank, recentemente expostas na Galeria Ambiente, colocaram-nos em contáto com a arte de um gravador da nova geração na Alemanha, especialmente de Munique, onde este artista estudou e continua trabalhando. Logo à primeira vista o observador nota que Habdank se expressa por meio de formas que pertencem à tradição do expressionismo alemão. Nota-se que este expressionismo, que teve sua fase mais importante na obra de artistas como Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff e Max Beckmann, para mencionar apenas alguns nomes de mestres ligados igualmente à técnica da xilogravura, ainda tem seus adeptos e ainda não se tornou um fato histórico concluído. É natural que representações figurativas que pertencem à mesma corrente: ao mesmo ciclo de concepções, lembram vivamente aquelas dos outros artistas já conhecidos, e mais ainda percebe-se que o expressionismo mesmo, como uma maneira de expressão tem esta força de igualar. Ele é um estilo que conduz os seus adeptos a um delineamento inconfundível, pelo qual, de outro lado, todos se reúnem para uma corrente de força vital. A preferência do temário de elementos humanos, de expressividade de rostos, de

gestos e fisionomias, liga-os através de um tratamento de traço bem pessoal. Habdank justamente com tudo isto se liga ao característico de sua escola. Deixa de fato um traço bem limpo, que se destaca no branco do papel, trabalho bem certo da antiga técnica da xilogravura, que desde os tempos do fim do gótico, foi tratado com tanto esmero em sua pátria. O efeito claro e definido do contraste de branco e preto fica perfeitamente conservado aqui. Entretanto, ele se permite também de entrar em interpretações simbólicas e uma espiritualização da imagem. Seja olhando o homem no cárcere ou olhando as fisionomias cheias de angústia e preocupação que ele nos mostra até mesmo nos auto-retratos. É uma arte cheia de pensamento e procura de vação de sentimentos profundos, meditando sobre o mundo, ao qual pertencem todas as catástrofes, todos os mistérios e igualmente todos os demonios que ameaçam o homem e vivem nos fundos dos mares e da noite. Walter Habdank deixa-nos participar de tudo isso, através de suas gravuras. Suas formas são gráficamente apuradas, mas ele não se limita às formas, ele deixa-as encher com espírito, espírito germânico e espírito humano.





Luiz Barragan, *Jôgo*, óleo, 1958.



Luiz Barragan, *Cantiga*, óleo, 1953.

Luiz Barragan, *Mulheres da Espanha*, óleo.



Artistas argentinos Luiz Barragan

Sigwart Blum, Bs. Aires

Um colecionador argentino encomendou, recentemente, um filme colorido sobre cinco pintores argentinos, filme este que deverá ser exibido também na Europa. Trata-se de cinco jovens artistas cujos nomes já têm ressonância; pintores, que são os preferidos desse colecionador. De maneira alguma são característicos da arte argentina e, além disso, cada um dos cinco se diferencia, em seus trabalhos, dos demais. Todavia, cada qual representa uma parte da arte argentina contemporânea e é, por isso mesmo, significativo. Apresentamos aqui, um deles, Luiz Barragan. Nasceu em 1913, em Buenos Aires, a capital do país, sob o signo do Sagitário, com uma predisposição de expressar vagarosamente o que está maduro. Tanto com a palavra, quanto com a cor. A semelhança de Rouault, Barragan gosta muitas vezes de pintar e repintar as formas ou os fundos de suas composições.

Ele gosta de pintar as coisas reais do cotidiano, figuras e também paisagens, amoldando-as numa harmonia quente e rica de tonalidades que fazem brilhar seus quadros como se fossem vitrais de igreja. De frequente também calma, festiva, com uma leve melancolia... assim aparece sua arte. As formas são claramente delineadas, tudo se concentra sobre o essencial. Uma pintura que não tem, quase, tempo.

A arte de Barragan deriva do surrealismo (com um teor de romantismo literário) e se tem desenvolvido numa obra monumental, clara e de forte colorido. Tudo nela leva para a simplificação, nascida de um realismo visionário. O observador atento sente logo, mesmo antes de começar a reagir conscientemente, o que o artista quer expressar.

Seu mundo pictórico mostra forte tendência para a abstração construtiva. Mas, conforme seu temperamento, nada é deixado ao acaso. É o eco artístico da obra de toda uma vida, o depoimento de um pintor que toma profundamente à sério sua arte.

As Bienais de São Paulo e de Havana, as exposições de arte argentina nos Estados Unidos e na Índia contaram com trabalhos de Barragan, cuja pintura já está tomando um lugar especial no quadro da arte da Argentina.

Dêle podemos esperar ainda muito, e algo de muito bom para a arte.

Exposição Internacional de Arte Contemporânea de Pittsburgh

W. P.

Passou quase sem ser percebida entre nós, a Exposição Internacional de Arte Contemporânea do Carnegie Institute em Pittsburgh, que teve lugar em dezembro de 1958 até fevereiro deste ano. Cremos ser a razão disto a ausência de artistas brasileiros nesse importante certame, que todavia já haviam participado em anos anteriores.

Poderemos dizer que não queremos mais exposições e certames internacionais, pois temos as nossas Bienais. Achamos entretanto que vale considerar estas exposições, enquanto elas constituírem fator importante e até tradicional no país da maior movimentação nesse setor no nosso continente.

Foi a 31.^a exposição deste gênero, organizada pelo Carnegie Institute e foi, como sempre, não apenas tradicional, como também moderna e incluindo pela primeira vez, obras de escultura.

O caráter da "Pittsburgh International" é bem diferente da organização das Bienais. Ela não reúne representações grandes de muitos países, dando um panorama geral da produção artística anual, mas apresenta uma seleção feita pelo seu diretor que viaja por todos os países à escolha, nos ateliês e galerias, das obras que acha de grande interesse como significativos de tendências novas e de alta qualidade. Pode-se acreditar ser este um critério ligado inteiramente ao julgamento subjetivo da pessoa encarregada, nota-se porém, folheando os catálogos das últimas exposições, que esta tarefa foi muito bem confiada à Gordon Bailey Washburn, diretor do departamento de arte do Carnegie Institute, pois trata-se sem dúvida de uma pessoa de alta responsabilidade que enfrenta e resolve o problema de uma forma excepcional.

Predominam num conjunto como este, de acordo com a escolha feita por Washburn, um total de 494 obras, estendo os artistas europeus e norte-americanos na maioria, seguidos pelos japoneses em número de 23, número este que alcança quase aos latino-americanos do

México até Chile, estando cada artista representado por uma obra.

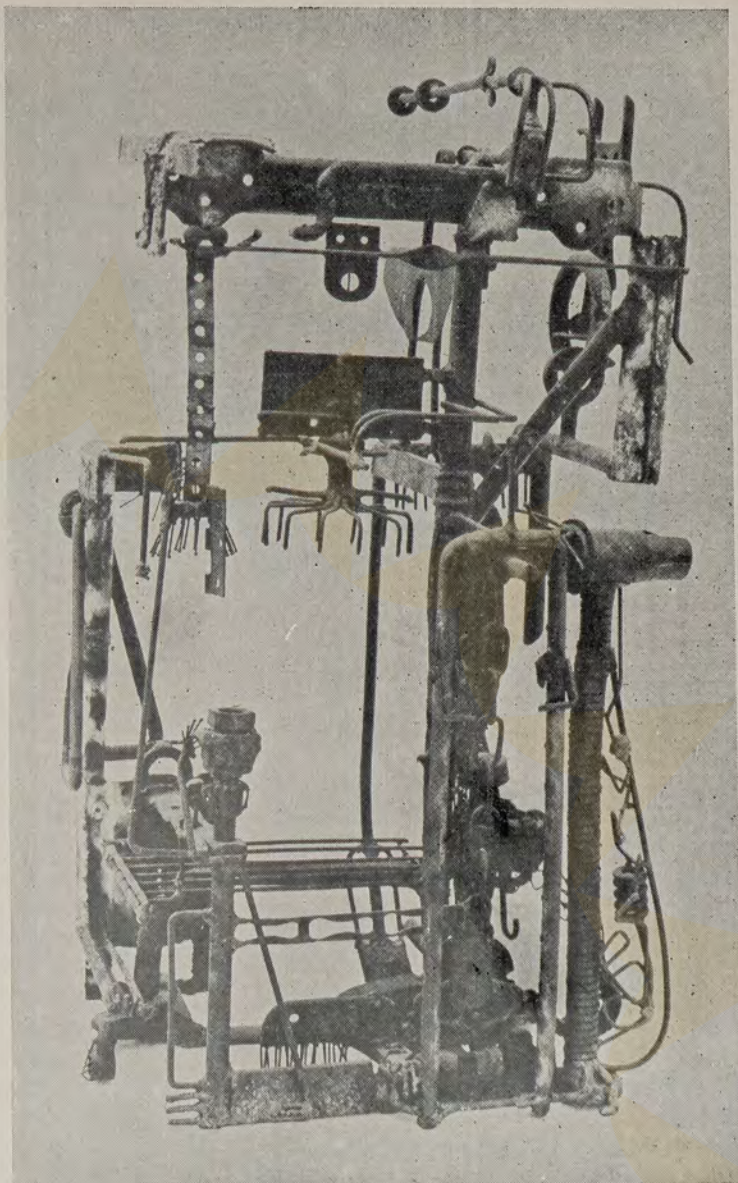
Notamos ainda que os artistas dos Estados Unidos estavam com 151 entradas, um bom número que mostra a coragem dos organizadores de confrontar tudo de maneira objetiva.

Finalizando a parte estatística, notamos 6 artistas argentinos, 7 cubanos, 3 colombianos, 3 venezuelanos, 2 mexicanos e 1 de Nicaragua, Guatemala, Panamá, Perú, Honduras, Haiti, e Chile.

Naturalmente, figuras já conhecidas entre nós por intermédio das Bienais de São Paulo, como por exemplo Martinez-Pedro, Carreno e Consuegra de Cuba, Tamayo do México, Morales da Nicaragua, Velasquez de Honduras ou Merida de Guatemala. Estranhamos justamente nesta parte, que não se tratando de uma assembléia apresentando novidades absolutas, não se cogitou a apresentação de nenhum brasileiro, pois podemos dizer que temos na verdade uma rica produção e possibilidades para escolha que nossos vizinhos não têm uma gran-

de variedade de climas artísticos como nós temos de Pernambuco e Bahia, e Rio e São Paulo. Esperamos que numa exposição de seleção tão individual e cuidadosa, na próxima vez se ocupará novamente do sólo artístico do Brasil.

Sobre tendências e aspectos artísticos representados na mostra, notamos obras de pesquisas com materiais de pintura pastosa em grande número, apresentando uma superação mais sistematizada, mais estrutural dos aspectos tachistas, que nos foi apresentada algum tempo atrás. Em todo caso, a escolha de Washburn nos coloca em frente à tendências as mais variadas e as mais importantes na produção mundial no campo da pintura e escultura, que dificilmente se pode chamar o campo da imagem no sentido antigo, sendo que de fato alcançou um modo autônomo e absoluto, que precisamos inventar categorias novas para poder entender o caráter dessas obras. Transcrevemos a seguir a introdução feita para o catálogo da exposição internacional de Pittsburgh.





Corneille, Terra dos Idolos.

Introdução ao Catálogo da Exposição de Arte Contemporânea de Pittsburgh

Versão brasileira: Suzana Klein

Num certo sentido, as sociedades humanas delegam aos artistas, acima de todos os membros da comunidade, uma tarefa de inteira liberdade. O homem mediano, excetuando momentos passageiros de compreensão, não tem a coragem de aceitar tamanha responsabilidade ou verdade. Somos, neste ponto, como bezerros que foram deixados fora do estábulo para sentir o odor do ar fresco da noite, mas que precisam ser reunidos ao raiar do dia antes que o sol apareça. Agrada-nos a jaula do convencionalismo ou qualquer inibição que nos ofereça um sentido de segurança frustrada. Preferimos não encarar a incerteza e a sorte sem sentido que constantemente nos amedrontam como visitantes de um planeta estranho.

O artista, por outro lado, quando suficientemente corajoso, alegrar-se-á em toda situação que para o restante do mundo é insuportável. Ele aceita a incerteza como sendo condição necessária para a vida; não como uma ameaça que assusta, mas como um convite para aceitar a vida como uma viagem misteriosa de descoberta e uma aventura miraculosa. Inventar padrões de comportamento social rígidos e pretenciosos nos limites do mistério universal, como o fazem as sociedades humanas, representa para o artista a criação do pânico nos confins do deserto eterno. Sem incertezas, revela ele, não poderiam existir a verdade e a liberdade.

A extrema oposição destas atitudes tornou-se, em nosso tempo, o exemplar básico que separa o artista de nossa sociedade intrincada, de uma maneira decisiva. O artista clama o ilimitado, enquanto que o volume da sociedade adere-se ao invólucro agradável e de boa aparência. Muitos, ainda se prendem à ilusão que eles controlam seus destinos e que eles têm todo o direito de esperar um grau razoável de segurança e um certo grau de divertimento em suas vidas.

O artista típico nunca pensa desta maneira. Ele poderá ou não acreditar em Deus, como seus antepassados o fizeram, mas ele reconhece forças acima de seu controle pessoal, em cujas ricas correntes e profundezas ele precisa aven-

turosamente penetrar, se suceder. "Não ousar é fatal", disse o poeta Crével. Ele está preparado para ser envolvido por estas forças e investigar estes níveis desconhecidos do conhecimento como um manancial de revelação. A "realidade oculta", como Steven Spender o chama, é o tesouro procurado por todos os artistas.

É somente através dele próprio, o artista contemporâneo o sabe, que ele pode proceder em busca deste tesouro. Ele próprio é o veículo, o meio, o instrumento. A mesma condição foi revelada pelo cientista que agora sabe que, em última análise, ele sempre se encontrará entre si próprio e a natureza, entre si próprio e suas medidas, fazendo-se necessário para ele de medir a relação, em vez do fenômeno particular em si próprio. "O físico atômico, escreve o premiado Nobel, Werner Heisenberg, teve que acertar o fato de que sua ciência é somente um membro da cadeia sem fim das discussões do homem com a natureza, mas que ele não pode falar da natureza como sendo um simples fato. Ciência natural sempre pressupõe o homem".

O artista chegou a entender sua própria construção, e tem perdido interesse cada vez mais, a partir da primeira década do século, numa aproximação descritiva e anedótica às coisas exteriores em favor de interpretações subjetivas que, estendem-nas acima de meros círculos de egocentrismo.

Poucos estímulos tem sido maiores à criação artística que esta conclusão de que o homem também é "natureza" e que sujeito e objeto são inextricavelmente interligados. Percebendo recentemente a verdade disto, os artistas descartaram a antiga e convencional idéia de uma realidade objetiva, e perceberam, para sua admiração e prazer, que são esperados por um novo mundo de expressão criativa. Quando a fé que era limitada à cena exterior à objetividade foi perdida, uma nova fé apareceu nas realidades interiores, e nos poderes ilimitados e automáticos do inconsciente. Após estudar 60 desenhos de Paul Klee em 1921, Ruiner Maria Rilke, o poeta, escreveu: "Durante estes anos de guerra, várias vezes senti a mes-

ma sensação que a realidade estava desaparecendo; porque se trata de uma questão de fé, saber até que ponto aceitamos a realidade e depois, tentar expressar-nos através dela". Tudo depende da fé, e a fé em nosso tempo voltou-se firmemente para uma outra direção. Os artistas perceberam de repente que eles podem expressar-se não somente pelo meio convencional, óleo sobre tela, aquarela sobre papel, barro e bronze; mas que eles podem usar qualquer outra combinação de material ou qualquer manipulação destes que lhes possa ocorrer. Repentinamente, a lógica da livre escolha do meio tornou-se aparente, e antes que o mundo atordoado pudesse perceber o ponto óbvio do movimento, eles comunicaram suas idéias e emoções através de toda espécie e combinação de material que a mente humana possa imaginar. Além disso, desde que eles não mais procurem produzir imitações ou mesmo parafrases de objetos e figuras do mundo das aparências, eles são livres para criar novas formas — não objetivas e não figurativas — usando essas combinações ilimitadas de materiais". "Eu não preciso distorcer" escreveu Braque, "Começo com o informe e crio a forma".

Sabendo ser uma parte inseparável da natureza, o artista pode criar novas formas". A arte é fruto que cresce do homem, da mesma maneira que a fruta da planta", escreveu o escultor Arp. Evitando pousar sobre a lógica das aparências exteriores, ele prefere produzir construções orgânicas à abstrações. "Um quadro é construído peça por peça exatamente como uma casa", como Paul Klee disse uma vez. Em outras palavras, não é necessário ser um produto de um processo remodelador, desde que a obra de arte não seja uma imagem tirada da "natureza", mas sim, em adição à obra na natureza, um novo organismo. Porquanto a criação do artista não precisa seguir a lógica das aparências visuais, orientamo-nos para ela através da lógica interna de suas partes — as tensões, ritmos e a unidade de sua anatomia artificial.

Mesmo contendo referências do mundo visível e tangível ao nosso redor, não devemos

insistir em comparações diretas para verificar a verdade, porquanto nenhuma referência ao modelo é pretendida, exceto poeticamente. Desta maneira, não estamos em posição para dar esta espécie de crítica acadêmica que era ouvida sobre o bom e mau desenho ou proporções incorretas. As assim chamadas "distorções" são somente indicações de sua independência como sendo um esquema subjetivo, sua isolamento como uma coisa feita pela mão humana. O desenho, se é desenhado, é bom ou mau, somente obtendo sucesso ou insucesso quanto à recepção do efeito pretendido pelo artista.

"Compreensão", escreveu Henry Miller, em seu ensaio *O Processo Criativo*, "não é a penetração no mistério, mas sim a sua aceitação, vivendo com ele, nele, através dele e por ele". E nesse espírito que uma grande proporção dos artistas de nosso tempo faz seu trabalho. Eles compreenderam que, como a vida em si mesma, a arte não é uma direção na qual possa haver progresso, como se fosse uma estrada ou ferrovia, mas sim uma área de possibilidades imaginárias ilimitadas que se estendem em toda direção possível.

Eles não esperam explicar coisas ou encontrar uma só verdade que descubra a natureza inteira da realidade. Também os cientistas não o fazem. Eles esperam, porém, ampliar nossa relação com o mundo, abrir nossos olhos para novos aspectos do vivido mistério da criação e oferecer grandes e pequenas verdades da experiência humana para nosso uso.

Desde a época cristã da Europa Medieval, o Ocidente nunca se aproximou tanto das conclusões orientais quanto à percepção da natureza da realidade como nós a expomos atualmente. Não é tanto que gostos e idéias Orientais foram importadas, já que desde há muito são acessíveis; trata-se mais que nossa própria atitude em relação à condição do homem está se igualando à concepção Taoista e Budista.

Estudamos agora Zen-Budismo porque começamos a entendê-lo através de nossa experiência. Da mesma maneira que estamos penosamente estudando no Oeste que não podemos conquistar povos dentro de nossas órbitas coloniais, nossos cientistas e artistas concluem que, no final, não podemos conquistar a "natureza". A mão procura agarrar-se a si mesma, o que conquistaríamos e nós os conquistadores são basicamente um e o mesmo.

Como artistas, não somos espíritos superiores que manipulam idéias e formas em oposição à imagens da natureza. Não é uma questão de tomar ou deixar as obras da natureza como intrusos que podemos pegar ou rejeitar quando quisermos. Em vez, não há dualidade e somos também os que têm interesse "cujos poderes construtivos não são mais artificiais, como declara Alan Watts em *O Caminho de Zen*" que as ações formativas de plantas e abelhas", sendo que "não é contradição dizer que a técnica artística é disciplina e espontaneidade e espontaneidade é disciplina".

Vendas nas Bienais

Voltamos mais uma vez nosso interesse à Exposição Internacional de Pittsburgh, a qual já comentamos acima. O crítico Kenneth Sawyer escreveu no jornal "The Baltimore Sun": A exposição que se realiza agora, pode ser considerada, sem dúvida, a mais bela coletiva deste vulto apresentada nos Estados Unidos desde a Armory Show de 1913" e continua, "Junto à Bienal de Veneza e a Bienal de São Paulo, a Pittsburgh International pertence às maiores mostras de arte contemporânea. A atual exposição, a quadragésima primeira de sua história, considero a mais importante". A importância de mostras deste tipo, podemos medir também pelo estímulo que dão ao contato do público com as artes plásticas. Sabemos que as Bienais de São Paulo intensificaram de maneira decisiva o meio artístico do país e seu trabalho.

O segundo critério, que é medida difícil devido às condições tão diferentes nas quais se realizam estas exposições, é o número de visitantes. A Pittsburgh International publicou que 179.045 visitantes passaram por suas boletas. Veneza conta com sua posição no velho continente e tantos centros culturais em distâncias curtas, enquanto que em São Paulo estamos sôzinhos, longe de outros centros que poderiam trazer grande número de visitantes, além dos poucos estudiosos que sabem vencer as dificuldades de viagens e despesas.

Fica ainda um terceiro critério da participação do público: é aquele das vendas de obras de arte efetuadas nas mostras. Não possuímos dados exatos das Bienais no momento. Ficamos, entretanto, impressionados pelas cifras publicadas pelo Carnegie Institute, à respeito desta maneira mais ativa de participação e interesse demonstrado pelo público americano pelas artes plásticas. A direção do Instituto publicou que foram vendidas 167 obras da exposição, sendo 38 esculturas e 129 pinturas, por uma soma de mais de 202.000 dólares. Esta cifra representa 37% do total das obras à venda. Este recorde representa de fato algo de fabuloso, até para a própria exposição de Pittsburgh, que anteriormente tinha alcançado um recorde de venda de 85 obras pelo valor de 78.687 dólares. Um outro fato muito significativo e interessante relatado pelo Carnegie Institute é que 85 obras (67 pinturas e 18 esculturas) foram vendidas à pessoas residentes na área de Pittsburgh. 38 pinturas e 11 es-

culturas foram compradas por museus, colecionadores e galerias das diferentes regiões dos Estados Unidos e do Canadá, enquanto que o próprio Carnegie Institute recebeu uma doação de 33 pinturas e esculturas. Trata-se de uma manifestação, que cremos não exista igual no mundo inteiro; um modo de guardar contato com a obra de arte, que é sem dúvida o mais intenso, sendo que os compradores incluem as obras em suas coleções e em seus lares e terão sempre contato vivo com elas.

Em nosso meio estamos bem longe disso, naturalmente, mas devemos esperar que o público encontre o caminho para a aquisição de obras de arte contemporânea e que a própria Bienal de São Paulo, a maior organização do gênero de exposições internacionais, que temos, dará mãos para ajudar aos interessados, afim de criar um maior número de círculos que se interessem pela aquisição de obras de todos os gêneros. Existe, por enquanto, número bem reduzido de pessoas, mesmo colecionadores de arte, procurando um determinado tipo de obras, seja pelo seu estilo, seja pelos artistas. É possível ampliar o círculo destes, mas nem é necessário contar com as preferências deste tipo. Devem haver muitos que poderiam tornar-se interessados na aquisição de obras.

Esperamos, e cremos nisso, que entre os milhões de cidadãos haja maior número que procurem arte, apenas não encontrando o acesso e as possibilidades de possuí-las.

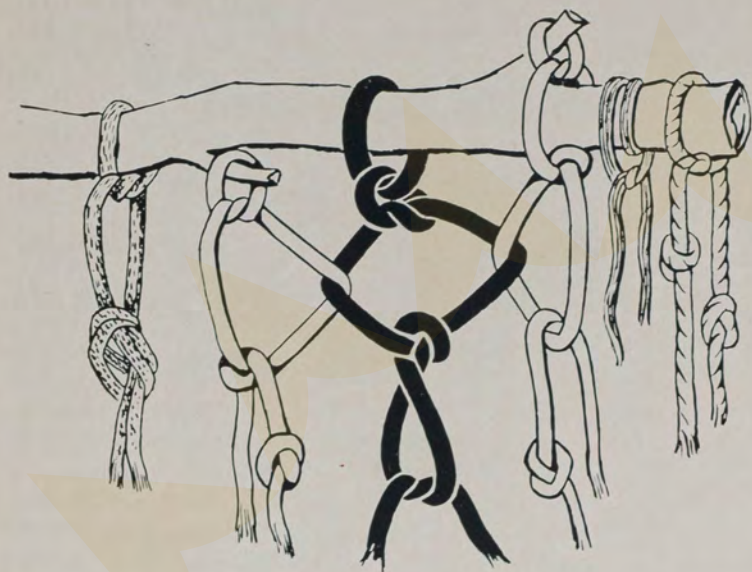
Ter este contato íntimo com a arte, que no final das contas só se estabelece enquanto haja convivência com ela, é o problema e este só pode existir enquanto se visite frequentemente as exposições e enquanto se veja sempre arte em casa.

Os compradores de Pittsburgh não tinham 500 obras para escolher, os de São Paulo terão, certamente, novamente mais de 3.000 à sua disposição. Então vamos — e seria muito bonito se a nossa Bienal encontrasse os meios para intensificar as compras, para atender a todos que poderiam se interessar na compra de uma obra de arte que depois com certeza não ficaria a primeira a gastar. É natural que não podemos concorrer com os centros norte-americanos neste setor, mas um bom começo seria possível enquanto iniciado com idealismo e dedicação.

Síntese evolutiva da linguagem gráfica

II (Continuação)

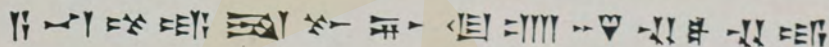
Milton Ribeiro



Exemplo de quipos peruanos.



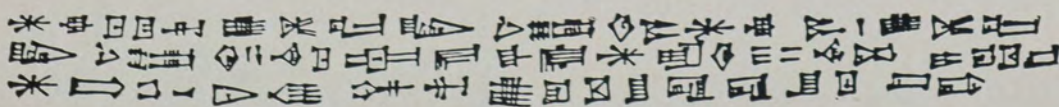
Origem dos sinais cuneiformes.



Escrita cuneiforme assíria.



Escrita cuneiforme babilônica.



Inscrições cuneiformes em um muro da Babilônia.

De origem americana, transmite idéias ou fatos sem desenhá-los, isto é, não tem forma gráfica.

A matéria substitui o desenho como se fôra uma escrita de três dimensões em vez de duas, acrescida do elemento côr.

Os exemplos principais d'êste sistema são o "quipos" dos índios do Peru e o "wampuns" dos índios iroqueses. Quipos são cordões em fios de lã, de diferentes tamanhos, grossuras e côres, apresentando nós de espaço em espaço. Aparecem muitas vêzes amarrados uns aos outros de forma convencional. O sentido da mensagem é dado pela combinação d'êsses vários elementos, estabelecendo assim a representação simbólica de idéia, leis ou instruções.

Com a perda das côres, através dos tempos, e não existindo nenhuma relação com outros sistemas de escrita, a interpretação dos quipos continua um mistério até hoje, desafiando os maiores estudiosos do assunto.

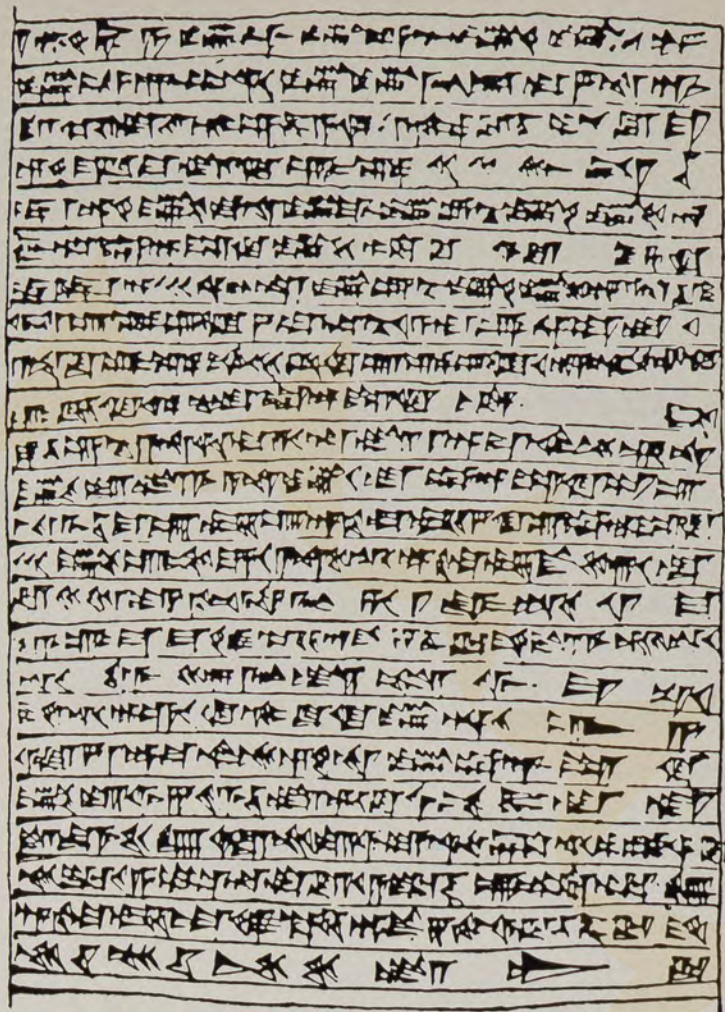
Wampuns, curioso sistema empregado pelos índios iroqueses, tinha como base a relação das côres das conchas e as figuras com elas formadas. Por exemplo: sempre que se referiam à guerra faziam a figura de um machado. As côres funcionam como atualmente, as claras e brilhantes destinam-se as coisas alegres e objetos agradáveis, as frias e sombrias aos fatos tristes e tenebrosos. O negro e o violeta eram usados para indicar perigo e, como ainda hoje, o vermelho significa a guerra e o branco a paz.

Eram empregadas milhares de conchas para exprimir uma simples idéia, formando figuras policrômicas às vêzes de forma geométrica. Tanto os quipos como os wampuns nunca chegaram a um grande desenvolvimento. Foram sistemas de escrita limitados, principalmente por não terem seus fundamentos ligados ou comparados às escrituras gráficas.

A ESCRITA CUNEIFORME

Cuneiforme foi o nome dado à escrita de um dos mais antigos povos da terra. Êste nome deriva de seu aspeto gráfico em forma de cunha. Desenvolveu-se na Mesopotâmia no vale do Eufrates e Tigre, ao norte do Golfo Pérsico, que era habitado dêsde seis mil anos A.C. pelos povos sumerianos.

Os habitantes desta região, não dispondo de pedras e papiros como os egípcios, utilizaram a argila, que existia em abundância, para escrever sôbre ela. Preparavam tijolos, ladrilhos, cilindros e quando ainda moles, nêles gravavam com instrumentos de ponta triangular. Depois eram cozidos ao fogo, onde adquiriam a dureza que lhes permitiu chegar aos nossos dias.



A escrita cuneiforme teve seu começo semelhante aos hieróglifos egípcios, reproduzindo com o máximo de fidelidade os objetos e seres que desejavam representar, era a pictografia. A dificuldade porém de traduzir suas idéias além dos fatos comuns, fizeram com que os homens da Mesopotâmia recorressem a um outro sistema que melhor os pudesse expressar e, aos poucos, são conduzidos do pictograma ao ideograma. Mas, se o processo de evolução da escrita dos Egípcios foi idêntica aos dos sumerianos, o fim foi quase o oposto. Enquanto que os hieróglifos mantiveram seu aspecto artístico e monumental apesar da mudança de seus valores, a escrita cuneiforme tendeu rapidamente à simplificação perdendo todo o seu contacto com a figura.

A dificuldade de desenhar sobre sua principal matéria prima, fez com que as linhas curvas dos seus símbolos fossem desaparecendo, dando lugar somente a uma série de cunhas e cravos que, combinados em diferentes posições, formavam grupos representativos de palavras, sílabas e finalmente letras.

Este processo foi completado pelos semitas, invasores da Mesopotâmia e adquiriu grande força expansiva com os babilônios, assírios e finalmente os persas, sucessivos dominadores das terras deste vale. Sempre reduzindo o número de traços que compunham cada símbolo, desapareceu completamente a semelhança com sua origem pictográfica.

No decorrer do tempo, assim como as linguas, também as escritas sofreram modificações. Existem grandes diferenças entre os vários tipos de escrita cuneiforme como entre os hieróglifos dos diferentes períodos. Porém, foram as inscrições de Persépolis, que forneceram a chave para a decifração de todas as outras surgidas do vale da Mesopotâmia.

O conhecimento da existência das inscrições cuneiformes data do século XVII, quando o viajante Pietro della Valle enviou as primeiras cópias para a Europa.

As notícias mais precisas divulgadas sobre as inscrições e os monumentos da Mesopotâmia foram fornecidas por Karsten Niebuhr através de seu livro "Descrições de Viagem na Arábia e Terras Adjacentes". Este livro documenta a viagem que empreendeu pelo Oriente, de 1760 a 1767 em companhia de outros sábios à serviço de Frederico I da Dinamarca.

Deve-se a decifração desta complicada escrita ao gênio de um rapaz de vinte e sete anos, professor assistente das Escolas de Göttingen, Georg Friedrich Grotefend, que nasceu a 9 de Junho de 1775, em München, na Alemanha. Quando hebia em companhia de uns amigos teve êle a surpreendente idéia de apostar quem era capaz de encontrar a chave para o enigma cuneiforme e ganhou a aposta decifrando as primeiras dez letras de uma inscrição por um método verdadeiramente genial.

O material com que Grotefend começou fo-

ram algumas tábuinhas, com inscrições copiadas dos monumentos persopolitanos, algumas com três tipos diferentes em três colunas separadas e escritas lado a lado.

Também era do seu conhecimento, através dos autores gregos, que Ciro havia aniquilado os babilônios pelo ano de 530 A.C., dando início ao primeiro grande império persa. Teve então, a idéia de que pelo menos uma dessas inscrições estivessem escritas na lingua do conquistador e que logicamente deveria ser a coluna do meio pela sua importância.

Notou ainda que, em quase todas as inscrições de que dispunha, aparecia com extraordinária frequência um grupo de sinais e um sinal isolado, previu, que se tratava da palavra "rei", e o sinal isolado, uma cunha oblíqua da direita para a esquerda e de baixo para cima, fôsse tomado por um divisor de palavras.

Eram esses os elementos que Grotefend dispunha. Até então não tinha a mínima idéia se as inscrições eram lidas da esquerda para a direita ou vice versa e qual poderia ser a parte superior ou inferior das tábuas.

Seu primeiro passo foi estabelecer que os caracteres cuneiformes eram uma forma de escrita e não ornamento. Pela ausência de curvas concluiu também que eram para ser gravados e não "escritos". Em seguida, verificou que as cunhas tinham suas pontas sempre voltadas para baixo ou para a direita,

que os ângulos formados por duas cunhas estavam abertos também para a direita. Êstes detalhes lhe fizeram crêr que nenhuma inscrição foi escrita no sentido vertical, e sim no horizontal, e que a sua leitura deveria ser feita da esquerda para a direita.

Porém, foi um momento de inspiração que o colocou no caminho certo.

Imaginou que certos chavões usados pelos homens eram quase imperecíveis, e bem podiam os persas antigos terem usado como os de hoje o mesmo comêço nas inscrições de seus monumentos: — Fulano, grande Rei, Rei dos Reis, Rei da A e B, Filho de Beltrano grande Rei, Rei dos Reis... E foi isto justamente o que aconteceu, encontrou a mesma série de palavras muitas vêzes repetidas e também a palavra que devia significar rei. Nas inscrições que dispunha, Grotefend comparando-as cuidadosamente sempre encontrava dois grupos de sinais que deveriam representar o nome de um rei. E, também encontrava em inscrições separadas um e-outro nome.

Restava agora comprovar sua descoberta. Para isso, deveria encontrar na sucessão dos reis

persas uma dinastia que condicesse com seu esquema: Ciro e Cambises não podiam ser, porque os dois nomes da inscrição não começavam pelas mesmas letras. Ciro e Artaxes também não eram, pela diferença de tamanhos. Encontrou a semelhança exata nos nomes de Dario e Xerxes, o que não lhe deixou mais dúvidas. Em seguida, colocou na forma persa os nomes conhecidos em grego, o que lhe forneceu as sete primeiras letras da inscrição de Dario, completando as dez com outras três já conhecidas pela comparação dos títulos reais.

É a Grotefend que devemos a prioridade da descoberta que possibilitou a interpretação histórica das escavações da Mesopotâmia. Entretanto, enquanto o nome de Champolin, decifrador dos hieróglifos, é amplamente conhecido, George Friedrich Grotefend poucos são os que o conhecem.

Não obstante, deve-se reconhecer que a glória de haver completado êsse trabalho, e possibilitado o seu ensino em universidades cabe ao inglês Henry Creswike Rawlinson nascido em 1810.

Henry, sem que conhecesse o trabalho de Grotefend, decifrou, por um método semelhante ao dêle, o nome dos três reis Darayawausl (Dario), Khshayarsha (Xerxes) e Wishtaspa (Vishtaspa).

Porém, o seu maior feito foi a decifração completa das inscrições de um penedo perto de Bhistun, na Pérsia.

Na face dêste monte rochoso e íngreme, há mais de dois mil e quinhentos anos, o rei Dario mandou gravar, a cinqüenta metros do fundo do vale, relêvos e inscrições celebrando a grandeza de sua pessoa, seus feitos e sua história. As inscrições em caractéres cuneiformes estavam escritas em quatorze colunas e em três linguas: antigo persa, elamita e babilônio.

Com auxílio de grandes escadas, cordas e ganchos de escalar Rawlinson atingiu o local das gravuras e com risco de vida copiou a versão persa da inscrição e alguns anos mais tarde copiou a versão babilônica.

Em 1836 êle pôde apresentar à Real Sociedade Asiática de Londres a tradução completa desta famosa inscrição.

O primeiro texto cuneiforme lido por Grotefend.

Sinal a)	
Leitura de Grotefend	D- d- r- h- e- u- s
Leitura atual	D ^a - a- r ^a - y ^a - w ^a - u- š(^a)
a) Dārayawauš (Dario)	
Sinal b)	
Leitura de Grotefend	Kh- š- h- e- r- š- e
Leitura atual	H ^a - š ^a - y ^a - a- r ^a - š ^a - a
b) Hsaiāriā (Xerxes)	
Sinal c)	
Leitura de Grotefend	G- o- s- t- a- s- p
Leitura atual	W ^a - t- š ^a - t ^a - a- s ^a - p ^a
c) Wištāspa (Vishtaspa)	

Texto sumeriano ideográfico e sua tradução em caracteres cuneiformes assírios.

Evolução do ideograma para ser adaptado à escritura sôbre argila.

SIGNO ORIGINAL	O MESMO SIGNO COM GIRO DE 45	CARACTER BABILÔNIO PRIMITIVO	CARACTER ASSÍRIO	
				BOI
				PEIXE
				SOL DIA
				AVE
				ASNO
				DE PE ANDAR
				TRIGO CEREAL
				BUMERANG LANCAR DERRUBAR
				ARADO CULTIVAR
				HORTO

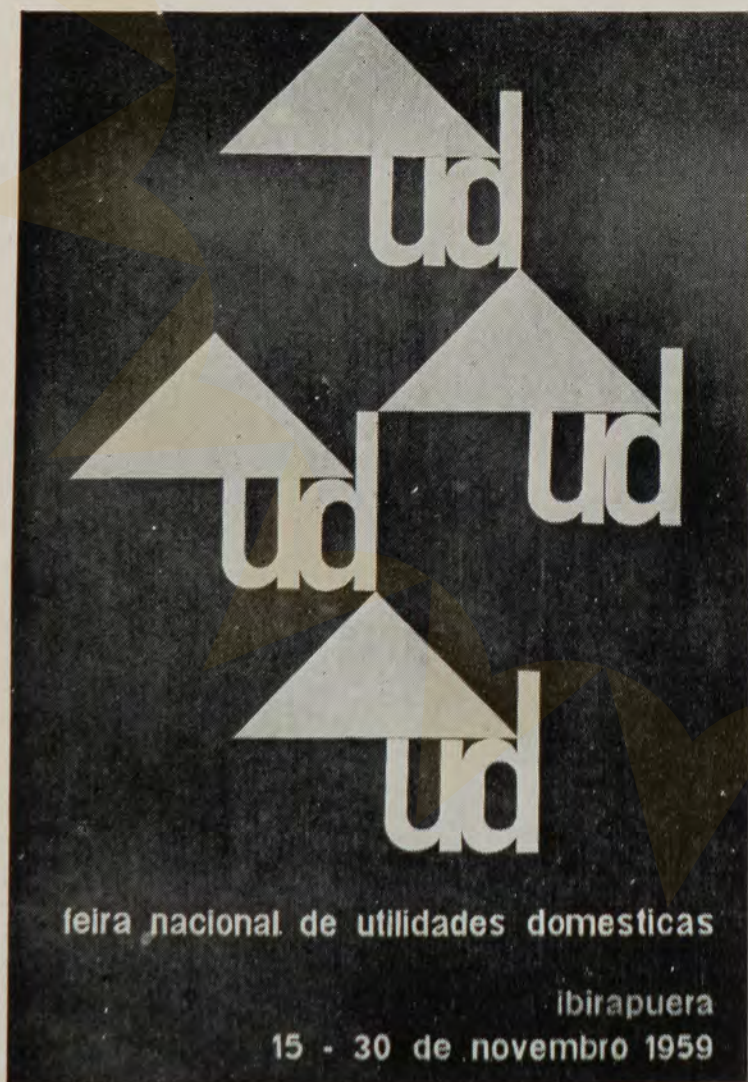
Bases da Feira Nacional de Utilidades Domésticas

Alcantara Machado Comércio e Empreendimentos, que promoveu, com sucesso, a primeira feira comercial brasileira que foi a Feira Nacional da Indústria Têxtil, neste ano, deverá lançar, além da II Fenit em Agosto, a Feira Nacional de Utilidades Domésticas, que será instalada em março de 1960, no Pavilhão Internacional do Parque Ibirapuera. A Feira de Utilidades Domésticas deverá ser a exposição de tudo que completa um lar moderno - do indispensável ao superfluo - e permitirá grande promoção de vendas para a indústria nacional desses artigos. Quatro grupos de produtos serão apresentados: I - Aparelhos elétricos de iluminação, aquecimento e ventilação (abajures, lustres, alarmes, aquecedores, ar condicionado, batedeiras, ventiladores, liquidificadores, aspiradores, enceradeiras, exaustores, ferros de passar, fogões, fogareiros, fornecedoras de gás, chuveiros elétricos, refrigeradores, máquinas de lavar, telefones e interphones, relógios elétricos, bules, etc.); II - Utensílios domésticos (balanças de cozinha e banheiro, bate-

rias de cozinha, panelas de pressão, filtros para água, utensílios domésticos de borracha, alumínio e plásticos, garrafas térmicas, louças, porcelanas, baixelas, faqueiros, cristais, gaiólas, máquinas de costura, chuveiros, etc); III - Acabamento interior (azulejos, cerâmica, aparelhos sanitários, tintas, persianas, fechaduras) e IV - Mobiliário e Decorações para casa e jardim (antiquidades, objetos de adorno, colchões, camas, sofás cama, decorações, vitrais, pianos, móveis em geral, tapetes, capachos, revestimentos, tecidos para estofamento). Estes grupos ainda estão sujeitos a alterações.

A Feira Nacional de Utilidades Domésticas ocupará uma área inteiramente atapetada, com "stands" de vinte metros quadrados, contendo ainda com os mesmos serviços de iluminação, segurança, limpeza, publicidade e atrações da Fenit. Deverá ser a Feira Nacional de Utilidades Domésticas mais uma realização desse setor altamente desenvolvido da nossa indústria. Será patrocinada oficialmente pela Federação das Indústrias do Estado de São Paulo.

Cartaz da Feira Nacional de Utilidades Domésticas.



Avião de Batalha "AFSPN1"

Renato T. de Magalhães Gouvêa

Este foi o batismo que recebeu a engenhosa e artística criação de Joaquim José de Carvalho que ilustra esta página. Perdido no mais fundo sertão de Pernambuco, vivendo há mais de 50 anos no Engenho São João Novo da Usina N.S. do Carmo, longe até mesmo das vias de comunicação que ligam as cidades importantes do Estado, lá está ele fazendo florescer a imaginação, concebendo coisas que nunca viu de perto.

— "Avião mesmo, além do meu, só conheço um que cada sete dias passa ali por cima daquela montanha, vindo de Paulo Afonso".

Era preciso ter gravado o que ele disse:

— "Este é um Avião de Batalha, seu dotô, A F S P N 1, Avião Federal São Paulo n.º 1".

— "A noite estas lâmpadas se acendem todinhas. Aqui é a porta por onde entram os soldados" (e mostra uma dessas chapinhas ovaís que em outros tempos foi proteção de buraco de fechadura).

— "Este é o tanque de óleo que sobe por este fio e anda por todo canto do avião".

— "Basta puxar esta correntinha para dar partida e tudo começar a funcionar" (e aponta o puxador comum de um soquete de lâmpada).

— "O capitão é esse que está lugar mais alto, mas aquele outro é o porta-bandeira".

— "Mas avião tem porta-bandeira, seu Carvalho?"

— "O" xente, e na guerra como é que os outros vão saber que nação ele representa?

Cada "soldado" tem espadas no lugar dos braços pois o avião é de batalha.

Ingenuidade, simplicidade, verdadeira criação artística popular.

Exuberante nas cores, rico de detalhes, cada uma das 138 peças diferentes tem uma significação e é convincentemente explicada pelo autor.

9 hélices, uma girando em cada direção "para maior facilidade nas curvas"...

Contei-lhe que nas Capitais, agora, só se fala em foguete interplanetário. Seus olhos brilharam como se alguma idéia lhe tivesse ocorrido e me perguntou: "Vai gente nisso?" Achei difícil explicar a história da cadela e resolvi adiantar-me alguns meses: Vai.

Embora "seu Carvalho" nunca tivesse ouvido falar em museus ou exposições de arte tentei explicar-lhe que naquele S.P. que estava escrito com tinta preta no corpo de seu "Avião de Batalha", havia uma infinidade de pessoas que desejariam ter a alma simples como a sua para poder conceber grandezas.

E que se eu pudesse mostrar aquela "invenção", toda ela girando pelos ventos que também sopram no Sul, muita gente poderia refrescar as idéias e partir para concepções novas que estariam tão longe das que tem hoje como longe devia estar um "Avião de Batalha" da imaginação de um simples cortador de cana de assucar.

Ele não entendeu nada mas disse logo:

— "Pode levar que daqui a 6 meses eu apronto esse tal de foguete".

Reflorestamento da Arte Rural

Naquêl bairro parisiense no coração do Faubourg Saint-Germain, onde enxameiam as "boutiques" de antiquários e também as galerias de arte abertas às expressões mais modernas da pintura, da escultura e da gravura, acaba de instalar-se uma galeria que não é como as outras — representa o triplice resultado de uma original, de iniciativa corajosa e de uma experiência cheia de promessas. Situa-se ao longo de uma dessas artérias estreitas, comprimidas, de sabor todo provinciano, com algumas árvores que parecem brotar das casas; onde os automveis, para passar à frente uns dos outros, são obrigados a subir a calçada; com velhos palacetinhos que devem ter desempenhado um papel nos romances de Balzac e de Estau-nié: a rua de Verneuil. Não se encontra nessa galeria nada de novo, nem nada de moderno. No sentido que os artistas de hoje atribuem a essa palavra, mas encontra-se algo de novo na tradição. Ela só oferece ao visitante, rigorosamente, produtos de uma arte rural ressuscitada pelas circunstâncias, na província francesa; pelas circunstâncias, sem dúvida, mas também pela vontade de alguns homens dedicados a uma obra que lhes apraz, e resolvidos a fazer-se conhecer e apreciar na capital.

É uma longa história: na França, como em todos os países onde a indústria se mostra invasora e diàriamente vai suplantando o campo, que em certas regiões se empobrece, a aldeia sofre cada vez mais a atração da cidade. Esta última, com seu conforto, seus prazeres, suas possibilidades de

Jean Touret, *Estante*.



Henry Asselin



Jean Touret, *Cristo*, em ferro forjado.

emprêgo da mão de obra, menos solicitada no campo, é realmente tentacular. E essa deserção das aldeias cria problemas para os que não podem ou não querem seguir o movimento, e se obstinam em ganhar o pão em redor da igrejinha onde se celebram o batizado, o casamento e as exéquias de seus ancestrais. Entre esses, figuram em primeiro lugar os artesões.

Duas aldeias da França que serão logo seguidas por outras: Marolles, em Loir-et-Cher, e depois Bonneval-sur-Arc, na Alta Savoia, foram as primeiras a manifestar desejo de não renunciar, de não desistir, desejo de sobreviver, de reorganizar-se, de salvar-se pelo trabalho, em suas próprias sédes. Um artista, escultor em madeira, Jean Touret; um professor de direito rural na Escola Superior de Agricultura de Anders, Serge Laurent; e sua esposa, Geneviève Laurent, atualmente diretora da dita Galeria; finalmente, os próprios prefeitos das duas cidadezinhas os encorajaram nessa tarefa e lhes abriram de certo modo os canais de exposição e de venda, tornados possíveis graças aos recursos e influências da Capital. A Galeria é assim, a partir de agora, o ponto final a que seguramente chegarão as obras saídas do artesanato de Marolles e de Bonneval, e às quais cedo virão juntar-se as de Thinas, em Ardèche. Os parisienses poderão vê-las, apreciá-las, aceitá-las. De início a Galeria sentiu-se bastante orgulhosa ao registrar a primeira compra importante efetuada por um americano.

Essas obras são muito variadas: a matéria-prima de que são feitas chama-se madeira, ferro batido, barro para cerâmica, vime, rotim, ráfia, palha, sorgo, bambú, junco e caniço, com que se fabricam objetos de cestaria. Todo esse trabalho, desde a obra

da arte (como a escultura em madeira) até a obra de artesanato (como a cestaria), é executado conforme a tradição local, isto é, rural, e as exposições tem um perfume de folclore, a que parisienses e estrangeiros não saberiam ficar insensíveis. Na Idade Média, na época das catedrais, os arquitetos construtores de obras-primas, os escultores em pedra, os autores de vitrais famosos, que acrescentam a poesia da luz à da ogiva, faziam obra coletiva e fechavam-se em um silêncio anônimo. Os tempos modernos têm outras exigências, e aqui há um certo rompimento com a tradição: as cerâmicas sóbrias e coloridas, expostas, são assinadas por Max Cold; os móveis maciços, arcos, mesas, bancos, tamboretes e cofres de carvalho vermelho, são de Paul Bernardy; os lampadários, lâmpadas, grades, estrados de lareira, cruzes e estantes do côro, são do serralheiro Francis Dewaele; a cestaria, decorativa ou de mobiliário, é de Edmond Le Lohic. Tudo isso, por enquanto, é contribuição do grupo de Matolles. Os de Bonneval-sur-Arc, que trabalham de preferência com madeira, enquanto as mulheres fiam e tecem lá sob a direção de Plasse-Lecaisne, expõem peças de estatutária, painéis esculpidos e objetos diversos, do

tipo "boissellerie" (medidas e utensílios de madeira). As estátuas são de Bernard Desbordes; os painéis em baixo-relêvo, de Jean Touret, cujas guaches, por sua vez, espalham ao longo das paredes claras e frescas notas de paisagens e marinhas. De modo geral, tôdas as obras expostas correspondem à mesma preocupação de rigor nas linhas e proporções, de respeito ao trabalho, de simplicidade e perfeição na fatura segundo princípios imutáveis; assim, os imóveis são sempre armados com cavilhas e não com pregos, e nos objetos de ferro batido tudo é rigorosamente de uma só peça — revirado e não soldado. Esses móveis, um pouco pesados e de madeira clara, que parecem talhados no tronco, nada tem em comum com o que se convencionou chamar de estilo rústico; esses fragmentos de ferro, que dão sólidos e majestosos estrados de lareira, também produzem Cristos que abrem dolorosamente os braços sobre o fundo branco das paredes; e essas imagens esculpidas em madeira — homens e mulheres, santas e santos, calvários e cenas em que as mãos às vezes são mais expressivas do que os rostos, trazem bem a marca da fé, da sinceridade e do amor que as figuras fizeram nascer.

Jean Touret, *A Ceia*.



Richard Neutra

Richard Neutra foi premiado, recentemente, pelo Instituto Cubano de Arquitetos, de Havana, por uma residência projetada para Alfred de Schulthess, aristocrata da Suíça, proprietário de um castelo medieval nos Alpes e que vive a maior parte do ano em Havana.

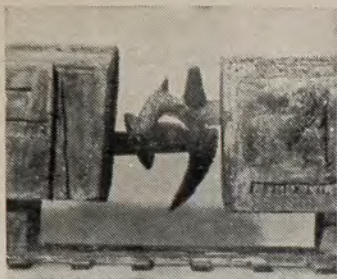
Quando a arquitetura contemporânea era nova e desconhecida, Richard Neutra foi convidado a pronunciar uma série de conferências na Universidade de Havana, e após isto dirigiu-se para um desenvolvimento tão extraordinário que seus jovens amigos e colegas de Cuba, se reuniram imediatamente em seu redor para ouvir-lhe as idéias.

A espaçosa casa de Schulthess possui uma estrutura de concreto reforçado e estende-se longa-

mente em dois níveis, oferecendo através de palmeiras, uma vista distante do mar das Caraíbas.

Raul Alvares, foi o supervisor e Roberto Burle-Marx, nosso famoso paisagista-pintor, foi convidado por Neutra para uma maior colaboração no aspecto paisagístico da residência premiada.





Monumento Internacional de Auschwitz

Nada menos de 635 projetos concorreram ao concurso organizado pela Comissão Internacional de Auschwitz para um monumento comemorativo. Apenas 7 foram selecionados, os das equipes de Hansen (Polônia), Lafuente (Itália e Espanha) e Vitale (Itália).

O projeto da equipe Lafuente, arquiteto, e Andrea e Pietro Cascella, escultores, se inspirou nos trens da morte para símbolo dos horrores cometidos em Auschwitz. Trata-se de obra interessante, cujo realismo pesado e brutal consegue realmente se transformar em signo. Massas de ferro, os vagões, estão ligados por esculturas abstratas e parecem desfilar diante do observador por sobre dormentes e binários...

Architektur Wettbewerbe

Acaba de ser publicado mais um número especial da "Architektur Wettbewerbe", número esse que dedica suas páginas inteiramente ao problema de teatros e salas de concêrto. Sobre a apresentação gráfica, cremos não ser mais necessário elucidar nossos leitores, pois os mesmos já devem ter seguido as críticas anteriores. Trata-se de um aspecto simples, discreto, que apresenta neste número uma novidade apresenta-se uma introdução feita em cartão colorido que lhe oferece uma aparência nova e de bom gosto. Essa introdução discorre sobre teatros antigos, gregos e romanos, indo da Idade Média, até a moderna técnica de construção de teatros dos nossos dias.

Como primeiro artigo apresenta o concurso para o **Teatro Castro Alves**, em Salvador, Bahia, cujo prêmio foi dado aos arquitetos José Bina Fonyat Filho e Humberto Lemos Lopes. Teatro este que como sabemos foi destruído por um incêndio na véspera de sua inauguração. Apresenta entre outros os seguintes concursos: um teatro em Basiléia, uma pequena casa, de espetáculos em Stuttgart, um teatro em Recklinghausen, um teatro de ópera em Sydney, Austrália, uma ópera estadual em Berlim, um grande teatro em Dortmund, a Filarmonica de Berlim, e outros.



Igreja da Pampulha, "São Francisco", e painel em Belo Horizonte.



Arte e Literatura

Resolveu-se afinal a pendência entre a prefeitura e a arquidio-

cese de Belo Horizonte. Pois o prefeito Amintas de Barros e dom

João de Rezende Costa, arcebispo coadjutor, assinaram afinal o termo de transferência da igreja de Pampulha para a mitra. Esse ato marca a solução desde muito desejada da oposição das autoridades eclesiásticas ao estilo considerado ousado e profano daquele tempo construído por Oscar Niemeyer e decorado por Cândido Portinari.

Devido a esse ponto de vista de difícil conciliação, aquela obra feita ainda no tempo em que o atual presidente da República, Juscelino Kubitschek, era prefeito de Belo Horizonte, apenas atraía turismo, ficando paradoxalmente homologada em sua inércia à contiguidade dinâmica da Casa do Baile e do Cassino da Pampulha, cabendo no local híbrido, de água e mata, à Ilha dos Amores ser o único templo adjacente, porém nitidamente pagão... Enquanto a igreja de São Francisco apanhava sol e chuva, na solidão do seu solipsismo, o Golfe Clube e o Zoo-Botânico deixavam que as tentações do Diabo proferissem devido à impossibilidade do anjo de Assis agir... por proibição da Mitra Arquidiocesana.

Agora, porém, caiu por terra a oposição do venerando dom Cabral. A igreja foi entregue ao culto. Arte e liturgia tornam a entender-se, como na época bizantina e gótica.

Hipertensão e Abstracionismo

Sofrem os pintores abstratos de distúrbios nervosos? Este problema tem sido objeto de polémicas em centros mundiais de pintura e de médicos cardiologistas e especialistas em doenças nervosas. Estes declaram ser a hipertensão a causa do abstracionismo dos pintores. Segundo um especialista no assunto, Picasso seria um arteriosclerótico afetado por hipertensão. De acordo com as observações, chegou-se à seguinte conclusão: existem duas classes de pintores de tendência abstrata: os sinceros, que fazem arte abstrata devido a sua hipertensão estar sempre à flor da pele; e os fanáticos, que fazem arte abstrata simplesmente por não saberem pintar de outra maneira.

Disse o médico francês, Dr. Zarrá, que o problema existe incontestavelmente. É normal que um pintor sincero, multiplicando suas pesquisas, e impelido sempre mais ante suas experiências, provoca em si, distúrbios fisiológicos mais ou menos graves. Ele se assemelha ao **businessman** que termina por sacrificar sua vida em favor dos negócios. A arte abstrata traduz uma inquietude que não é senão a angústia desses pintores reunidos num impasse.

É provável que a hipertensão esteja em ligação direta com a ansiedade e a tensão de certos abstratos. As manifestações da criação e certos traumatismos são um terreno que mereceria ser profundamente estudado. Indiscutivelmente, o estilo de um artista está em relação direta com seu estado psíquico e físico. Choques nervosos podem transformar radicalmente a visão de um pintor.

Vários casos foram estudados e citamos apenas um para elucidar como essas manifestações se desenvolvem: um homem de 57 anos consulta o médico queixando-se de vertigens, dor de cabeça, tendência à obesidade e caimbras nas pernas. Na radioscopia apareceram os seguintes fenômenos: hipertrofia do coração, aorta volumosa e pulsátil, batidas de coração irregulares e pressão acima do normal. A profissão do paciente era de garção. Praticava pintura abstrata há doze anos e teve formação autodidata. O tratamento adequado foi prescrito e após quarenta e cinco dias, os males desapareceram com exceção das caimbras das pernas: sua pintura tornou-se expressionista. O tratamento foi intensificado e

três semanas mais tarde, todos os sintomas desapareceram e sua pintura tornou-se primitiva. Perdendo o paciente de vista durante dois anos, o mesmo apresentou-se para consulta depois deste tempo, irreconhecível, agitado, angustiado e com feições dolorosas, física e moralmente acabado. A razão foi a seguinte: visto que os mal-estares desapareceram, o paciente negligenciou o tratamento pouco a pouco. E sua pintura tornou-se novamente abstrata.

Dr. Bruckel, dermatologista, afirma que sempre percebeu que certas doenças da pele eram manifestações de um estado nervoso mórbido que se transformaram num estado psíquico que dirige o artista à abstração. Convém naturalmente por à parte os snobs. Mas, entre os pintores abstratos sinceros, o substrato fisiológico é inevitável. As manifestações são sem dúvida devidas à vida moderna, ao seu turbilhão, à tensão, à luta quotidiana. Não sabemos se é a razão pela qual a pintura abstrata corresponde ao gosto geral, mas no criador em si, ela é acompanhada de uma série de manifestações inevitáveis devidas à uma tensão excessiva.

EXPOSIÇÕES, MUSEUS E GALERIAS



Iberê Camargo, *Carretéis*.

Iberê Camargo na Pan American Union

Na série de exposições a Pan American Union em Washington apresentou ao público americano e a todos que acompanham com atenção esta atividade a exposição do artista brasileiro, Iberê Camargo.

Iberê Camargo, gaúcho de nascimento, mas já bastante ligado não apenas com o mundo artístico do Rio de Janeiro como do país inteiro, mostrou vinte quadros à óleo e uma série de gravuras.

Impondo uma maneira bem construtiva de sua pintura, que de outro lado não se separa das tonalidades ricas e pictóricas, Iberê Camargo não deixou sair to-

talmente das suas composições o objeto, a figura. Ele dêste modo se situa entre os mais destacados artistas nossos numa maneira que não se desfaz do motivo para um abstrato geométrico ou pictórico puro. Os elementos de casas e partes de paisagens, objetos das naturezas mortas, sejam garrafas ou carretéis, como no exemplo reproduzido, servem muito bem para desenvolver sua pintura de um padrão sólido e firme, mas nem por isso do mesmo modo pertencente a uma visão moderna, contemporânea nossa, que encontra as suas modalidades diversas e com isso a sua riqueza artística e pessoal.

Exposições no Extranjeiro

De artistas brasileiros, cumpre destacar as seguintes mostras realizadas recentemente: de Portinari em Nova York, na Galeria Wildenstein. De Cícero Dias, no pavilhão brasileiro da Exposição Internacional de Bruxelas. De Flávio S. Tanaka em Paris, na Galeria Arnaud. De Firminio Saldanha em Paris, na Galeria du Haut-Pavé.

De outros artistas, cumpre destacar as seguintes mostras: **Em Paris**, de Arnal, na Galeria Legendre; de Pantaleoni, na Galeria Durand; de Signori, na Galeria Creuzevault; de Schoffer, na Galeria Denise René; de Serpan, na Galeria Stadler; de Havret, na Galeria de Chaudun; de Favre, na Galeria Allendy; de Collina, na Galeria Colette Allendy; de Armitage, Scott e Hayter, no Museu Nacional de Arte Moderna, antes da exposição retrospectiva de Lasar Segall; de vários elementos da Escola de Paris, na Galeria Charpentier; de Hamaguchi, na Galeria Berg-

gruen, de Hiquily, na Galeria du Dragon, retrospectiva parcial de Henri Laurens, na Galeria Louise Leiris; de Pierre de Maria, na Galeria de Chaudun, de Chastel, na Galeria Villand-Galanis; de Néjad, na Galeria Cour d'Ingres; de Oscar Gauthier, na Galeria Arnaud; de Hartung e de Jacobsen, na Galeria de France; de James Brown, na Galeria Stadler; de Queneau, na Galeria Pascale; de Swoboda na Galeria Breteau; de Marie Sperling, na Galeria de l'Institut. **Em Roma**: de André Bloc. **Em Lausanne**, de Hella Guth. **Em Berlim**, de Corpora. **Em Bruxelas**, de Coulommier e Suzanne Rodillon. **Em Liege**, de Bozzolini. **Em Varsóvia**, de Vedova.

Exposições no Brasil

Na Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna, as exposições de Arnaldo Pedrosa d'Horta, Aldemir Martins, Fernando Lemos, Milton Dacosta e Maria Leontina. No jardim da Praça da República e no vestibulo

dos Diários Associados, esculturas de Mário Cravo. Na Galeria Ambiente, exposições de Raimundo de Oliveira e Hamaguchi. No Museu de Arte Moderna no Ibirapuera, exposições de arte decorativa finlandesa; de reproduções da pintura norte-americana contemporânea; de vidros da Checoslováquia. No ateliê do escultor Zorlini, exposição de telas da primeira e segunda fase de Alfredo Volpi. Na Galeria das Fôlhas, exposições simultâneas da desenhista Gerda Brentani, do escultor Sakai do Embu, e dos pintores José Alvaro Guerra e Paulo Chaves.

No Rio: exposição de Arnaldo Pedrosa d'Horta na Galeria Gea.

Conferência de Gilberto Freyre

O solitário de Apicucos, o sociólogo de Casa Grande & Senzala, Gilberto Freyre, foi convidado pelo Instituto de Arte Contemporânea — Fundação Armando Álvares Penteado e Museu de Arte — para proferir um ciclo de conferências no auditório. O autor pernambucano de fama internacional escolheu como tema **Aspectos sociológicos de uma arte simbólica: a luzotropical**.

As conferências, realizadas a 25, 26 e 27 do mês de maio, constituíram um curso proferido com essência de documentação e idéias através do poder especial de humanização de linguagem, que é o apanágio estilístico de Gilberto Freyre.

A Lição de Cézanne

O Departamento de Cultura da Associação Paulista de Medicina de São Paulo promoveu uma noite sobre a arte de Cézanne. Assim é que, após a conferência de José Nemirovsky sobre **A Lição de Cézanne**, o tema foi comentado pelo crítico Lourival Gomes Machado e pelo artista Sanson Flexor. Seguiu-se uma mesa-redonda, que debateu os temas cézanneanos: modulação colorística, organização do espaço e deformação.

Exposição de vidros checoslovacos

Com a colaboração do Museu das Artes Decorativas, o Museu de Arte Moderna de São Paulo inaugurou no dia 20 de maio, no pavilhão Armando Arruda Pereira (Parque do Ibirapuera), uma exposição de vidros modernos da Checoslováquia.

No total, havia 173 objetos expostos, desde vidros lisos à cristais, esculturas, desenhos e pinturas, numa extensa gama que mostra toda a evolução do vidro checoslovaco, desde recuados tempos até à época atual, incluindo aplicações industriais. Com efeito, embora na Checoslováquia se fabriquem quase todos os tipos de vidro conhecido, só nos últimos dez anos se racionalizou a sua produção. Dê-



Milton Dacosta e Maria Leontina, com seus santos amigos.

te modo, a exposição promovida pelo Museu de Arte Moderna fez não apenas o histórico dêsse vidro, mas ofereceu, sobretudo, uma ampla visão das suas atuais possibilidades.

Expostos pela primeira vez, em 1957, na XIa Trienal de Milão, os vidros checoslovacos despertaram as atenções gerais e entusiásticas de todos os que visitaram a Exposição Universal de Bruxelas. Assim, o Brasil é o terceiro país que, através de São Paulo, pode admirar as mais belas peças que melhor caracterizam o renascimento vidreiro de centros especializados e já conhecidos em todo o Mundo. Mostras idênticas às da Capital dos Bandeirantes se preparam, no momento, nos seguintes países: União Soviética, Índia, Bulgária, Romênia, Iugoslávia, Áustria e Japão.

Com a exposição dos "Vidros checoslovacos" pretendeu-se proporcionar não somente uma perspectiva de obras célebres do passado, mas, especial, dar uma idéia clara dos esforços dos últimos anos, visando a adaptação do vidro às exigências da vida contemporânea. Puderam observar-se, nomeadamente, obras executadas com base em desenhos de 37 artistas nacionais, pormenor que ofereceu, simultaneamente, o panorama, ainda que parcial, das artes plásticas checas.

Tentou-se, finalmente, com esta exposição, marcadamente modernista, destacar a utilidade social do vidro, e bem assim a sua nova concepção como material destinado à aplicações plásticas. Observou-se ainda que, através da forma, da cor e da função, ambicionam os vidreiros checoslovacos harmonizar as relações do homem contemporâneo e do meio que o cerca. Salientando, finalmente, que na Checoslováquia se considera possuir o Brasil a mais moderna arquitetura do mundo; esta mostra do vidro revestiu-se, por isso, de maior interesse para todos os brasileiros, em face de novas perspectivas que nos pode sugerir ou, até, abrir.



Maria Luisa de Pacheco, *Mulher de branco*.

Maria Luisa de Pacheco na Galeria Sudamericana

Chegaram notícias de Nova York, que na Galeria Sudamericana está expondo a pintora boliviana Maria Luisa de Pacheco, bem conhecida entre nós pela sua participação, sempre coroada de grande êxito, nas Bienais de São Paulo. A artista se dedica à pintura figurativa, que dizer girando ao redor do problema da figura, na pintura moderna, impondo uma maneira bem construtiva na apresentação de suas telas. Distinguem-se também as obras de Maria Luisa pelo seu colorido bem brilhante, baseado especialmente no uso dos vermelhos fortes, azuis e roxos, que acompanham e dêste modo estabelecem um estilo característico. Este pode ser chamado, de acôrdo com o crítico da revista "Arts", uma maneira tipicamente sulamericana de pintar, modalidade que parece estar se desen-

volvendo ao lado de outras modalidades e escolas da pintura contemporânea, num modo que deixa ver claramente a sua origem, sem ser apenas um modo regional.

A tela que reproduzimos acima, já mostra como a pintora boliviana desenvolveu o sentimento para tonalidades mais delicadas e planos colorísticos mais finos em seu tratamento pictórico, em comparação com as formas mais pesadas que antigamente constituíram a composição de seus quadros. Como foi informado também, será novamente mandado da Bolívia na sua participação à próxima Bienal de São Paulo, dez das melhores telas recentes de Maria Luisa de Pacheco, a qual atualmente reside em Nova York, dotada de uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim.

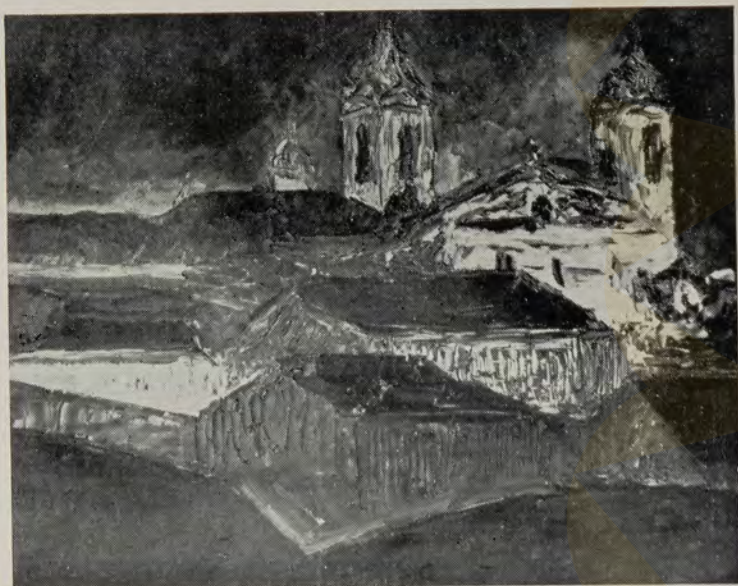
Exposição do pintor suíço Traugott Spiess

Traugott Spiess apresentou uma exposição de 20 óleos de tendência abstrata, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. O artista vem para São Paulo, para assistir à inauguração de sua exposição; nasceu em 1919 em Uhwiessen, Zurique, e frequentou a Escola de Belas Artes desta cidade, dirigida pelo Prof. J. Itten. Estudou em Genebra como bolsista, em 1946, e fez, entre 1950 e 1954, viagens de estudo a Istambul, Atenas, Roma, Lon-

dres, e Paris. Foi em 1954, que teve, em Paris e Londres, o seu primeiro contôto com a pintura não-figurativa. A partir deste tempo, a pintura de Traugott Spiess passou a enquadrar-se nas modernas correntes estéticas, tendo o artista exposto, em várias oportunidades, alguns de seus trabalhos em galerias de Zurique. É a segunda vez que o pintor suíço vem a capital de São Paulo, pois visitou em 1957 a IV Bienal de São Paulo.



Paolo Ricci, *Noturnos de Belém*.



Nova Exposição de Paolo Ricci

Paolo Ricci do qual já publicamos um artigo, comparece novamente nas páginas de HABITAT.

A obra de Paolo Ricci destaca-se na moderna conceituação de arte, como um de seus pontos altos no extremo norte de nosso País. Seus noturnos são pintados à noite mesmo, para obter melhores resultados, pois é capaz de aplicar com exatidão, em traços largos e fortes, os matizes da noite, trabalhando num ambiente de luz artificial e deficiente. Primitivo artificial, abandona os temas usuais e concentra-se na tarefa original de valorizar com sua arte, pedaços da metropole paraense, encontrando no dramatismo de suas ruas solitárias, e praças centenárias, a grande noite equatorial. Os velhos telhados que destacam-se

na noite, são tratados com plenitude e equilíbrio, com uma ordenação penetrante de modo intuitivo, não deixando vazios, e, por mais quebradas e lisas que possam ser as superfícies, as mesmas articulam-se com ritmo, e se não há estrelas no céu, encontramos em seus noturnos o incomensurável das cousas universais e a perspectiva sem fim dos sistemas. — Paolo Ricci, prepara-se para nova exposição. Muito embora confesse que jamais fica satisfeito ao terminar um trabalho, achando sempre que falta alguma coisa e que é longo o caminho a percorrer, reafirma-se dia a dia como pintor realizado. As fotos publicadas, feitas especialmente para HABITAT mostram alguns de seus noturnos que serão expostos na próxima apresentação do pintor.

Estantes "TED"

As estantes TED (têrmo formado com as iniciais das palavras "Transformáveis", "Extensíveis" e "Desmontáveis"), constituem, por suas características, um móvel que merece, realmente, a adjetivação de "funcional". Planejadas e construídas para resolver problemas de decoração de ambientes e de aproveitamento de espaços, apresentam uma série de qualidades emolduradas pelo perfeito acabamento de mão de obra, que lhes dá beleza, elegância e distinção. Poderíamos definir as estantes TED como sistema de peças denominadas ELEMENTOS, que se encaixam com precisão e que existindo em 24 medidas permitem ilimitadas possibilidades para formar móveis, desde o mais simples até um grande conjunto. Os ELEMENTOS encaixam-se por

"superposição" e "juxtaposição", e o trabalho de montagem de uma estante TED é, mais do que um trabalho, um verdadeiro "hobby", já que dispensa o uso de qualquer ferramenta e por sua facilidade pode perfeitamente ser executado por uma criança.

Médicos, advogados, engenheiros, bibliófilos, professores, etc., encontram nas estantes TED uma solução para qualquer problema de espaço em seus escritórios ou consultórios, com a vantagem de embelezar o ambiente graças à fabricação esmerada e perfeita de ARTECNICA, em madeira de lei e com o acabamento de um móvel luxuoso: fórmica e vidros podem ser usados para maior distinção do conjunto, com efeitos decorativos extraordinários.



Interior de um escritório, decorado com estantes TED

Alfred Agache

Faleceu em meados de maio o conhecido arquiteto francês Alfred Agache, nascido em 1875 em Tours e que viveu vários anos no Brasil. A iniciativa de sua primeira visita ao Brasil, deve-se ao Instituto dos Arquitetos e à Associação Brasileira de Urbanismo do Rio de Janeiro. Isto se deu em 1928, trazendo como bagagem intelectual uma

série de conferências. Devido ao êxito destas foi convidado para organizar um plano de remodelação e desenvolvimento sistemático do Rio de Janeiro. Agache, acompanhado de um grupo de técnicos, dedicou-se especialmente à parte antropológico-geográfica da cidade, organizando um plano de urbanismo para a mesma.

Não foi somente no Rio de Janeiro que fez estudos de urbanização. Estes também foram executados para Petrópolis (estudos que todavia não foram concluídos), Araruama e Cabo Frio no Estado do Rio, e Curitiba no Paraná. Foi o primeiro a dar o curso de Urbanismo na Faculdade de Ciências Econômicas e Sociais de Paris.

Entre outros fatos importantes, podemos citar os seguintes: vencedor do concurso para remodelação da cidade de Dunquerque; projeto de urbanização do caminho ligando Lisboa ao Estoril; um dos três melhores classificados no concurso para urbanização da nova capital da Austrália, Yassa-Camberra.

Arte Brasileira Contemporânea em Exposição em Munique

Coroando entendimentos havidos há tempo, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro terminou os preparos para a primeira grande exposição coletiva dos nossos artistas modernos a ser exposta na "Haus der Kunst" em Munique. Esta exposição, da qual apresentaremos oportunamente material mais amplo, está prevista para per-

correr depois da exposição em Munique outras cidades importantes da Europa, entre as quais Paris, Londres, Amsterdam, Hamburgo, Basiléia, Milão, Roma, Madrid e Lisboa. Com um total de 280 obras de 38 pintores, 15 gravadores, 7 escultores e 3 desenhistas, ela leva, de fato, um panorama amplo da produção artística atual do

Brasil à Alemanha e aos países do velho continente. Está a exposição, então, com tarefa importante e de grande responsabilidade, pois por enquanto, tivemos muito mais possibilidades de ver a arte destes centros antigos através de exposições realizadas em São Paulo e no Rio de Janeiro, enquanto que o espelho da jovem arte brasileira nunca foi apresentado em tal amplitude para o mundo europeu, que tem certa curiosidade

depois das limitadas mostras que recebemos nos salões de maio de Paris, nas Bienais de Veneza e, até já mais selecionadas, nas excelentes exposições, especialmente de gravura, realizadas na Suíça. É claro, e os organizadores afirmam, que uma mostra deste volume não se pode limitar a correntes ou grupos de artistas. Ela tem que mostrar verdadeiramente todos os tipos da arte atual, enquanto tiver ligação com o espírito do nosso tempo dentro do país. Encontramos, assim na lista dos artistas representados com obras, mestres consagrados da evolução da arte moderna no Brasil como Flávio de Carvalho, Emiliano Di Cavalcanti, Candido Portinari e Lasar Segall, e artistas representados com vão, Maurício Nogueira Lima, Manabu Mabe, Abraham Palatnik ou Décio Vieira, para citar somente pintores. Estamos desta maneira com grande expectativa a respeito da realização da exposição em Munique e de seu eco, o qual poder-nos-á trazer para o ano vindouro, se possível, uma ampla mostra da nova arte alemã. Acreditamos que a organização da Divisão Cultural de Itamaraty e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro garantem de fato o êxito de mais uma iniciativa visando intensificar cada vez mais a nossa vida artística e seus contatos com o mundo inteiro.

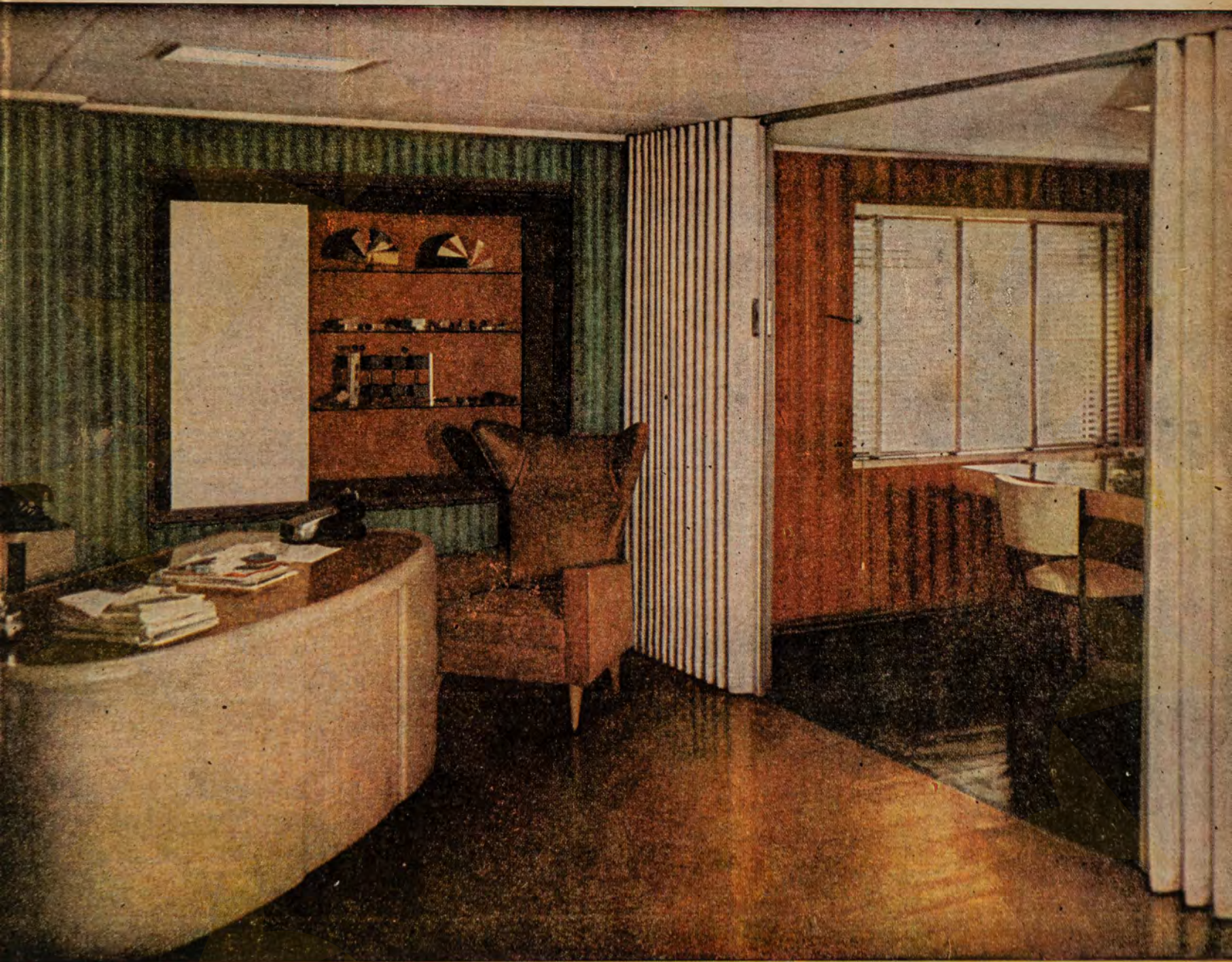
A tela de Bouchand, recentemente falecido, Os funerais de Alexandre.



modernfold
PORTAS

ganha espaço e dá beleza

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



modernfold se adapta a todos os ambientes

Homens de negócios também apreciam MODERNFOLD, porque nos escritórios, nas lojas ou nas salas de reuniões e conferências, MODERNFOLD propicia espaços economicamente... e graças à beleza de suas cores, atrai mais freguêses. Em qualquer parte — escolas, 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

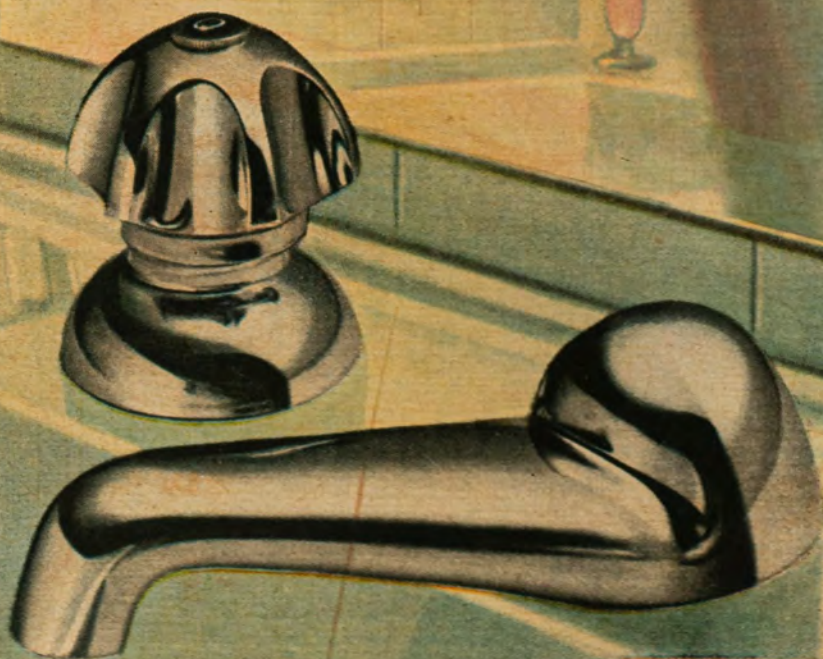
uma **NOVA** linha

de alta classe

em registros e torneiras

linha

Italiana



com a garantia do padrão de qualidade
dos metais sanitários

DECA

linhas modernas e elegantes
brilho permanente (cromado inalterável)
fabricados em bronze da melhor qualidade
precisão técnica - funcionamento impecável



DECA

ARTEFATOS DE METAL DECA S.A.

Rua Libero Badaró, 582 - 11. - Tels. 32-0807 e 37-1878 - End. Tel. "Metaldeca"