

53

MAR. - ABR. - 1959

HABITAT

revista brasileira de arquitetura, decoração, artes plásticas e artesanato



Neste número:

Palácio Rio Branco, Brasília -
arq. Oscar Niemeyer Fº

Prêmio Leirner de Arte Contemporânea de 1958

Residência - arq. Victor Reif

Residência - arq. Francisco Bolonha



Na secção de revisão, Chapas Goyana foram intercaladas na cobertura de cimento-amianto para proporcionar o tipo de iluminação difusa considerado ideal por Willo S/A.

**COMO
WILLO S.A.
ADOTOU
CHAPAS
GOYANA
PARA ILUMINAR
SUA SECÇÃO
DE PINTURA**



Secção de pintura construída no vão existente entre dois edifícios da fábrica Willo. Note a clareza de luz e a ausência de sombras, devidas às Chapas Goyana da cobertura.

Um lamentável incêndio destruiu a secção de pintura de Willo S/A. Durante a reconstrução, a produção de caixas para receptores de rádio e TV não podia parar e, por isso, construiu-se uma nova secção de pintura no espaço entre 2 edifícios da fábrica. Duas fileiras de Chapas Goyana (ondulação tipo cimento-amianto) foram encaixadas na cobertura - única fonte de luz. Tão surpreendentemente clara e difusa foi a iluminação resultante, que a direcção de Willo S/A. a considerou ideal e indispensável, adotando depois também Chapas Goyana na cobertura da antiga secção de pintura, agora transformada na secção de revisão final de peças.

**Chapas
goyana
de vidroPLÁS**

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



VIDROPLÁS - CIA. INDUSTRIAL DE PLÁSTICOS
SÃO PAULO: Rua Tito, 215. Tel.: 62-3671
RIO DE JANEIRO: R. Gal. Caldwell, 266-268
e Rua México, 98 - Sobrelaje



ambiente

ind. e com. de móveis s.a.

H. ZIEGLER

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



Execução em mosaico vidroso Vidrottil

Mosaico Vidros **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



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.

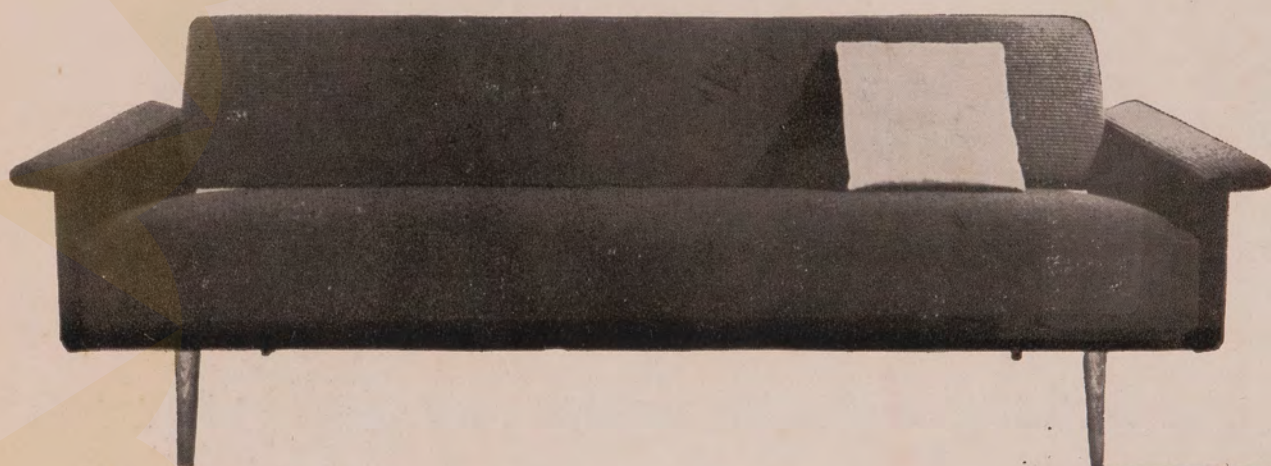
Perguntas ou avisos úteis, que geralmente constituem os pontos básicos para uma efetiva e correta operação e utilização do elevador, são gravados e incorporados ao dispositivo “Voz Fantasma”, funcionando em sincronia com o equipamento de comando, e atuando eletrônica e independentemente da ação humana; 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.





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).*

ESCRITÓRIO DE ENGENHARIA MECA LTDA.

ELETRICIDADE E HIDRAULICA

PROJETOS

EXECUÇÃO

RUA CONS. CRISPINIANO, 120 - 14.º CONJ. 1411 - FONE 35-7578

CHUPETA

Tu-Ca-Leve

MARCA REGISTRADA

PAT. M. U. DEP. No. 85.735



A chupeta leve
como uma folha!!!

IDEAL PARA O RECÊM-NASCIDO!

ESTÚDIO DE DESENHOS ARTÍSTICOS LLORET DE MAR S/C



Desenhos e lay-outs artísticos
para artes gráficas

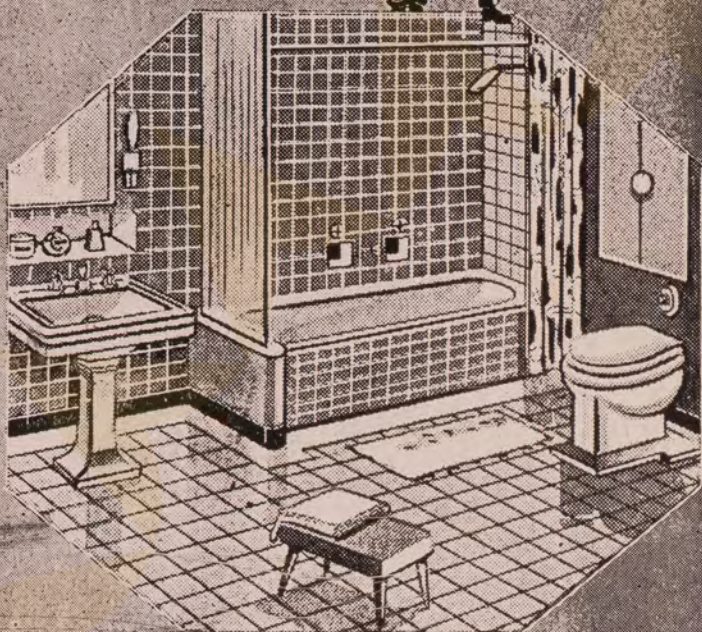
Recados pelo Telefone: 31-1794 São Paulo

a Base é sua segurança

**ENGENHARIA
DE
FUNDAÇÕES
S.A.**

**VALORIZE
sua
CONSTRUÇÃO**

COM AZULEJOS,
LADRILHOS E
SANITÁRIOS DE
BOM 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

HABITAT EDITORA LTDA.
ESTABELECIMENTO GRÁFICO

R. LAVAPÊS, 538
TEL. 36-3689

S. PAULO
BRASIL

PARA SUA
VIAGEM
DE NEGÓCIOS
OU PASSEIO



COMPRA 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

8 Avenida Ipiranga, 1.091

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 43-1909



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

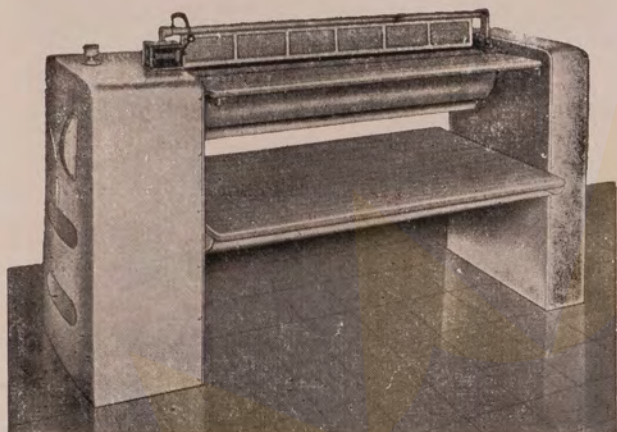
RUA CONS. CRISPINIANO, 58 - 105 - FONE - 37.6948

CONSTRUTORA

WARCHAVCHIK

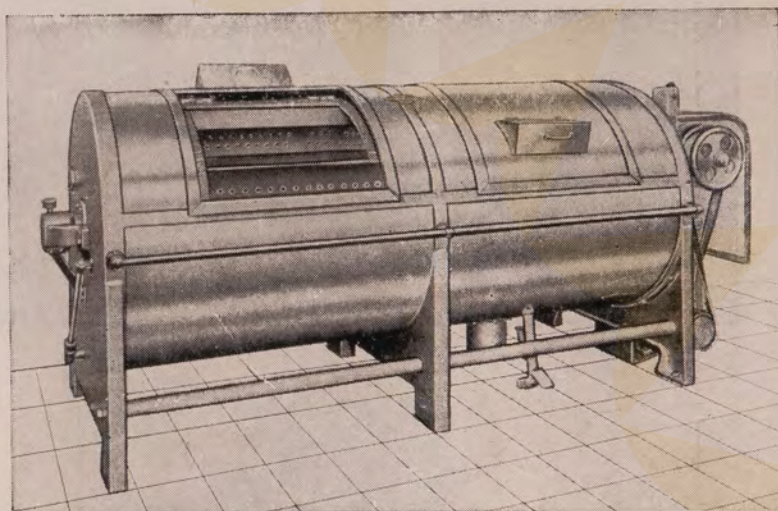
NEUMANN LTDA

MÁQUINAS PARA LAVANDERIAS

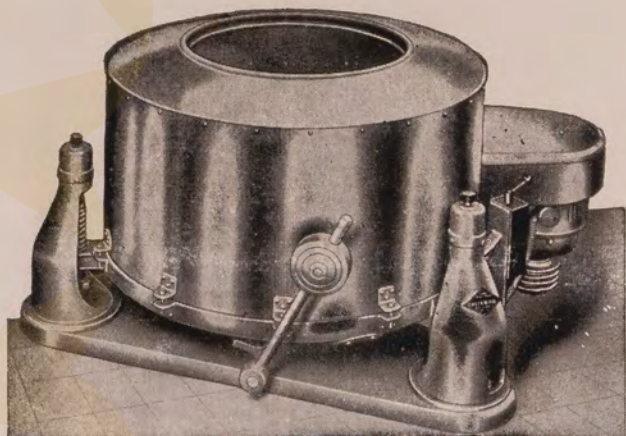


CALANDRA MOD. B-16 — 1 rolo de 1,60 mts.,

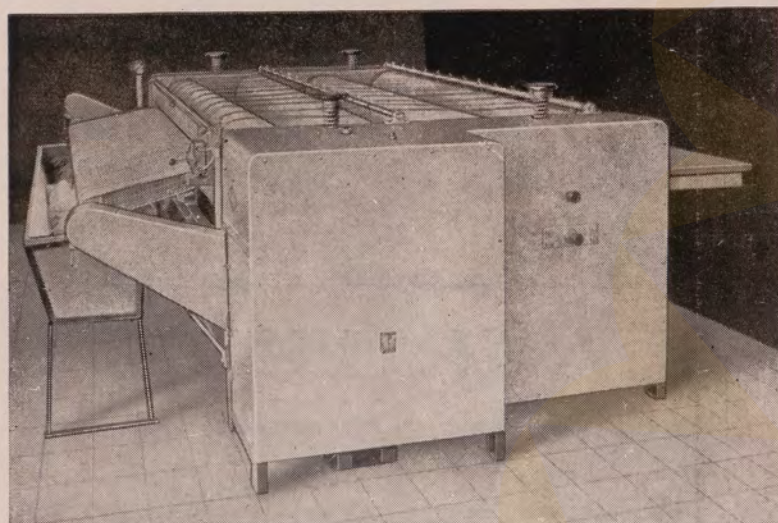
- Fornecemos um tipo de lavanderia de acôrdo com a finalidade do estabelecimento a que se destina
- Planejamentos, plantas e orçamentos sem qualquer compromisso
- Máquinas em aço inoxidável de ótima qualidade a acabamento esmerado
- Garantia contra qualquer defeito de fabricação
- Serviço completo de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



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



EXTRATOR CENTRÍFUGO - Mod. Gigante - Diâmetro 1 m.



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

Castanho & Filhos S/A
COMERCIO E INDÚSTRIA

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

REPRESENTANTES

RIO DE JANEIRO: Alfredo Rodrigues Ferraz - Av. Almirante Barroso, 90 - sala 1107 - Fone 42-5529.
CURITIBA: Comércio e Representações Cunha Ltda. - Rua Monsenhor Celso, 211 - conj. 602/603 - Fone 3044
BELO HORIZONTE: Emilio Gaissler & Cia. Ltda. - Rua Curitiba, 767 - Fone 2-3049.
PORTO ALEGRE: Ary Vicente Boller - Rua Pinto Bandeira, 350 - 1.º sala 5 - Fone 9-1481.
SALVADOR: Gastão Sampaio - Rua Miguel Calmon, 37 - 8.º - sala 81 - Fone 1704.
RECIFE: Sociedade Internacional de Representações e Comércio Ltda. - Rua Floriano Peixoto, 85 - 3.º - sala 301 - Fone 7366
FORTALEZA: Lima & Albuquerque - Rua Barão do Rio Branco, 910/914 - Fone 1-3430.
BELÉM: Miranda & Cia. - Travessa Campos Sales, 101 - Fone 4827
VITÓRIA: Conrado de Oliveira Neves - Av. Saturnino de Brito, 829



Em sua obra, o melhor e mais
perfeito acabamento com ta-
cos e parquetes técnicamen-
te 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

Trabalhos finos para propaganda — Folhetos — Prospectos

SEÇÃO ESPECIALIZADA EM

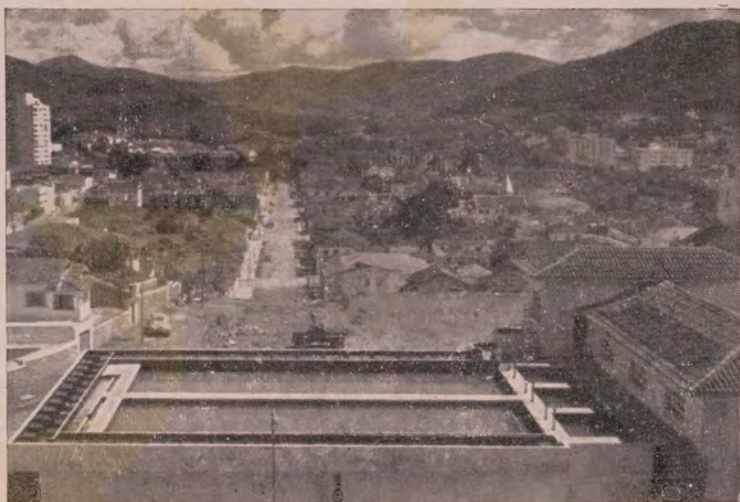
OFF-SET PARA A CONFEÇÃO DE: CARTUCHOS - RÓTULOS E TODOS OS DE MAIS
SERVIÇOS DE EMBALAGEM PARA PRODUTOS FARMACÉUTICOS, ALIMENTÍCIOS ETC.



RUA ALMEIDA TORRES, 119

— TELEFONE 31-1794 —

SÃO PAULO



Estação de tratamento d'água na cidade de Poços de Caldas — Minas Gerais.

SOCIEDADE "OMS" LTDA.

ENGENHARIA - SANITÁRIA

Tratamento d'água

Depuração de esgoto municipal,
industrial e domiciliar

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



RUA BENJAMIM CONSTANT N.º 122 - 13.º ANDAR
FONES: 33-7742 e 36-5966 - END. TELEG.: "OMS" SÃO PAULO



1.º premio

Ultima Bienal

Arq. Plinio Croce

Pat. n.º 2015

JANELAS IDEAL

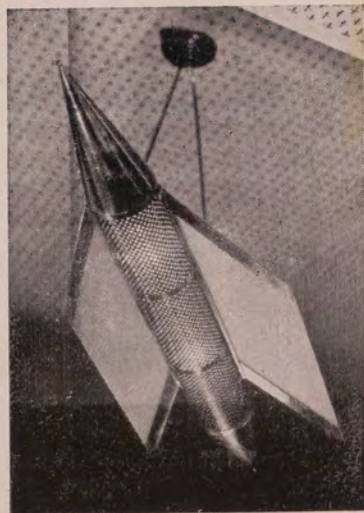
- práticas
- modernas
- Luz total
- cômodas
- 100 % ventilação
- insuperáveis!

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



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, Hoteis e qualquer tipo sobre desenho

V. RIBEIRO LTDA.

Fabricante Importador Exportador

ESCRITÓRIO, EXPOSIÇÃO E FÁBRICA

(Edifício próprio)

RUA CONS. FURTADO, 1123 (Aclimação)



Fones: 34-8597 - 37-4682
SÃO PAULO

PASTILHAS DE VIDRO:

VIPAX ESPECIAL

VIPAX ESTANDARD

REFLEX

MASSA VIDRAX



Revestimento de fachada de prédio, executado com Pastilhas VIPAX ESTANDARD

VIDROBRÁS

INDÚSTRIAS REUNIDAS VIDROBRÁS LTDA.

Sede: **SÃO PAULO** - Praça D. José Gaspar, 30 - 7.º e 8.º and. - Tel. 35-3198 - Caixa Postal, 5623
End. Tel.: "VIDROPLANO" e "VIDROBRÁS"

Filial: **RIO DE JANEIRO** - Rua Debret, 23 - 14.º and. - Tel. 22-5076

English Summary

V BIENNIAL OF SÃO PAULO

The incidents, which agitated the organization of the Brazilian representative to the V BIENNIAL were not in a way to make the concurring artists to give up. The jury was discerningly composed, so that it shows an expressive Brazilian contribution, what will make impossible an accentuated partiality. Unfortunately, there is no perfect harmony among the artists, who are responsible for the election of the jury. The two members, who received the greatest number of votes, did not reach the half of the total of votes, and, separately, nobody reached the fifth part of it. The representative of the artists in the jury, is not being favoured.

However, we do not believe the decisions of the jury will impair the Brazilian representative.

It is not cleared up so far what we can expect from abroad. There is no doubt that this time the foreign deputation is going to be numerous than previously.

Precise definition we got only from England. British arts will be represented by the sculptor Barbara Hepworth.

Germany will contribute with a Room of Nolde, the well-known expressionist.

Holland promised a Van Gogh Room. We assume the success is sure.

Concerning architecture, Belgium will send a Van de Velde Room, as a homage to the form creator in the modern life.

Portinari will overtop the Brazilian artists. The Lucio Costa's room, which should have compensated the work of an architect like Van de Velde, unfortunately will not be prepared. The exhibition of plastic arts of the theater will be a remarkable event.

However, it is too early to stay making previsions about what will be the V BIENNIAL. It is generally believed that there is a tendency to present young artists, in a way we can see the development of painting, engraving and design in the last years after 1954. That is quite possible in countries with a great number of artists. Certainly, it is important to know what the young men are able to do, as much as what the pioneers have done. We expect the concurrence of all Brazilian artists.

Countries with a great number of famous Schools of painters and sculptors are in position to select the generations who follow the modern art. That was the meaning of the assembly of 170 pictures in Luzern Kunst-museum, in September 1958.

These 170 pictures are representative of the newest German and French painting, the two extremes of the actual European painting.

What is really important in selecting new values is to verify how the human forces turned towards the plastic arts, reacted in this half-century.

We certainly do not pretend to analyse what is going to be the V BIENNIAL, but we hope that from these few ideas you can assume that this time it is going to have some more importance than previously. The initiative is growing up. It tends to an unlimited progress.

RIO BRANCO PALACE — Brasília

Page 2

Novacap (abbreviature of the organization, which is in charge to construct the new

Brazilian Capital) intends to standardize all the Public Service Installations, including the Ministry of Foreign Affairs.

The commissariat, which is in charge to conclude the necessary studies came to a different conclusion. It alleged the Rio Branco Palace should present to special characteristics, which implied substantial modifications of the plans.

The Brazilian Chancellery will be constructed in a overtopped place at Três Poderes Square and will be surrounded by a gardened area of thirty thousand square meters, entirely separated from the rest of the Ministries, which are jointed to each other.

Oscar Niemeyer decided to use one of the standardized buildings, already on the forth floor, only for administration purposes. This building, when ready, will have nine floors. He projected another block, of two floors, in order to locate there the installations for representative purposes. In this section the international conferences will be held, not only diplomatic ones, but conferences of any kind, held in Brasília. A bridge will connect the two blocks.

The second two floors building, with suspended gardens, is destined to the Minister of State. The architectural conception of this construction harmonizes with the peculiarities of Lucio Costa's Pilot Plan.

In the rest of the governmental building there are no adequated rooms for receptions and banquets, reason why it was necessary to construct excepcionally large rooms in the Ministry of the Foreign Affairs, in order to solve this problem.

The rooms were projected to be located in the guest entertaining section, but the project has been abandoned, for it would get off the strictly official character of the governmental receptions.

In accordance to an old tradition of the Itamarati (Palace where the actual Ministry of Foreign Affairs of Brazil is installed in), such rooms were located in the Ministry of the Foreign Affairs. But there was a serious objection: all of the Public Building gardens were entirely open and it was necessary to get an exclusive garden for governmental feast purposes.

Niemeyer's privileged mind solved this problem: he proposed a suspended garden on the terrace.

PREMIUM LEIRNER OF 1958

Page 19

In the entering hall of the building of Folha da Manhã S. A., the Folhas Gallery of Art was created in december 1957. Its appearance is periodically renewed. It already became a real point of convergence of the artists of São Paulo.

Formally it is a complement of three daily newspapers, and intends to live and exist together with the rest of departments of the enterprise, with the museum and the other galleries of São Paulo, in order to cooperate, by a common action but with its specific attributes, to accomplish two permanent purposes: to divulge visual arts among people and to put in touch the artists.

The entering hall looks now like a museum. The Folhas Gallery of Art began its activities by displaying the pictures of Lasar Segall in retrospective.

In the first year, the center of visual arts presented to a thousand of visitors works of 57 Brazilian or living in Brazil artists.

In the Folhas Gallery of Art two kinds of expositors were shown to the public: the invited ones and the participators who wanted

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

DIR. RESPONSÁVEL: GERALDO N. SERRA

9.º ANO - MAR. - ABR. - 1959 - N.º 53



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

Brasil:
Porte registrado Cr\$ 75,00

Exterior:
Porte registrado US\$ 1,75

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

Dir. Responsável: **GERALDO N. SERRA**

9.º ANO - MAR. - ABR. - 1959 - N.º 53

SUMÁRIO

Editorial: A V.a Bienal de São Paulo	
Posição de Frank Lloyd Wright — Geraldo Ferraz	1
Palácio Rio Branco, Brasília — arq. Oscar Niemeyer F.o	2
Residência térrea no Jardim América — arq. Victor Reif	4
Residência em Itaipava — arq. Francisco Bolonha	9
O Palácio da Unesco, Paris	12
O conforto na decoração	14
Arte... até na cozinha — Sigwart Blum	15
A França de Além-Mar na Exposição de Bruxelas	16
Raimundo de Oliveira — Geraldo Ferraz	17
Prêmio Leirner de Arte Contemporânea 1958 — José Geraldo Vieira	19
Fernando Lemos — barroco — Lourival Gomes Machado	30
Considerações sobre a arte contemporânea — Paulo Chaves	32
Marianne Peretti — Paulo Mendes de Almeida	34
Mário Cravo — José Geraldo Vieira	35
Problemática da arte moderna — Mário Cravo	37
Primaldo Monaco — Federico Borghini	40
Pintores do silêncio	42
Cuno Amient	44
A pintura musical de Raul Soldi — Federico Borghini	46
Domenico Lazzarini — Marc Berkowicz	48
Azulejos da Bahia	49
Música Faraônica — H. Stierlin Vallon	52
Jardins antigos	54
NOTICIÁRIO:	57-64

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, 1ª esq. Lisboa

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

to exhibit their works. This criterion includes the recognition of two realities: the first one, of statistical nature, elapses from the existence of pioneers and exponents of the national contemporaneous art, as significative expressions of a esthetical apex, of a historical proficient work and of an international celebrity; so, the invitations represent a homage to these artists and a guarantee to the Gallery, which takes a definite position by divulging the real values of all tendencies: the second one, which is based on the proficient existence of the new generations; therefore, it tries to make them emerge through a judgment of its Jury.

On the three newspapers of the enterprise the Folhas Gallery of Art always gave a great importance to these exhibitions, to the artists, by publishing their biographies, interviews and analytical studies, by vulgarizing their works in the exhibitions. The system of concomitant exposition of individual artists, besides the individual ones separately, demonstrated the efficiency of the process: the frequency of the public was increased by a such system; the exhibited works formed several ellipses in the entering hall, where one could appreciate them very easily. The multiple techniques and the different themes became familiar to the visitors. A progressive program had to be accomplished in a very short period of time.

The Folhas Gallery of Art, as a divulgator nucleus of the contemporary art under its several forms, promoted through its Directive Council, exhibitions of multiple tendencies and of various techniques, without demonstrating preferences nor idiosyncrasy.

The result of this activity was a sort of quotient, the unit of it being crossed by a triple graphic line: formal interest; versatility of composition: removing from the theme and return to it. The 57 exhibitions could be defined as an analysis of the artistic actual substance of the brazilian visual arts. All the more frequent national or international 'ims' were faced in an amicable counterpoint.

One of the most important forms for the interest of the artists for Folhas Gallery of Art is the distribution of the prize named Leirner concerning Contemporary Art. This prize was granted in 1957 to expositors of any museums and galleries of this city.

It is distributed from 1958 by this entity and it is specified as follows: a) First prize for Painting: Cr\$ 70.000,00; b) First prize for Sculpture: Cr\$ 70.000,00; c) First prize for Design: Cr\$ 50.000,00; d) First prize for Engraving: Cr\$ 50.000,00; e) Second prize for Painting: Cr\$ 30.000,00; f) Second prize for Sculpture: Cr\$ 30.000,00; g) Second prize for Design: Cr\$ 20.000,00; h) Second prize for Engraving: Cr\$ 20.000,00.

It is not possible to mention a preponderant artistic tendency concerning the process or theme in this prize, which was created to stimulate the graphic and plastic arts. The decision is the result of the criterion of a Jury composed by 9 persons: 5 critics, 3 artists and bestower himself. All national artists residing in Brazil or abroad and all foreign ones living in Brazil since 1956 can take a participation in the competition, if their works were previously exhibited in Folhas Gallery of Art. The works chosen for the prizes remain in possession of the bestower, who offers them to a national entity. There is no 'hors concours' artist, excepting these ones who don't want to participate of the competition. These artists must present a signed declaration, legitimated his signature by a Public Notary.

The impartiality of the Jury is evident: three works of every expositor artist in 1958 were separated for the prize Leirner.

REVENDEDORES



RIO DE JANEIRO

ARNALDO SHIPPER & IRMÃO

Praça 11 de Junho, 26 - Tels.: 43-0207 e 23-5234

BERNINI & CIA. LTDA.

Rua Moncorvo Filho, 27 - Tels.: 43-1090 e 43-2750

CASA PAES MÓVEIS

Rua Visc. de Pirajá, 72-A - Tel.: 47-2056

FORNEC. COMP. SUPREMO

Av. Henrique Valadares, 148-B
Tel.: 42-7434

GELÂNDIA AP. ELÉTRICOS LTDA.

Avenida Rio Branco, 25-Loja C

IRMÃOS DOCTORS

Praça Sar. Eudoxia Passos, 34

J. FERREIRA SOARES & CIA.

Rua do Senado, 244 - Tel.: 52-5414

MACO - MAD. COMP. LTDA.

Rua Francisco Eugênio, 197
Tel.: 28-7855

MAD. COMP. e Laminados SACORIN

Rua Sen. Bernardo Monteiro, 70-F
Tel.: 28-7356

MADEIRAS IGUAÇU LTDA.

Praça 11 de Junho 322 - Tel.: 43-6367

MOSCOVICI S. A. Mad. Comp. Ltda.

Rua do Senado, 200-A - Tels.: 32-3541 e 32-2510

MESBLA S. A. - Niterói

Rua Visc. Rio Branco, 521

S. SCHEMBERG & CIA. LTDA.

Praça 11 de Junho, 82-83 - Tel.: 23-1389

SOARES DA COSTA Comer. Inds. S/A.

R. Frei Caneca, 89 - Tel.: 32-5444

SOMABRA - Soc. Mad. Brasileira

R. Frei Caneca, 85 - Tel.: 32-3131

V. R. CERQUEIRA

Av. Presidente Vargas, 3373
Tel.: 32-5805

V. SOARES DA COSTA

Rua Frei Caneca, 53 - Tel.: 32-0760

SÃO PAULO

A. CARDOZO S. A. - Com. e Importação

Rua Florêncio de Abreu, 227/231 - Tel.: 37-7511

ALFA-MATERIAIS P/ CONSTRUÇÕES

Fortunato Bugno

Av. Celso Garcia, 3004 - Tel.: 9-7150

CANTAREIRA S. A.

Comércio e Indústria

Rua da Cantareira, 874 - Tel.: 37-5517

DAPLA

Distr. e Aplic. de Plásticos Ltda.

Rua Teodoro Sampaio, 2705

ERNESTO DE CASTRO S. A. - Com. Ind.

Al. Barão de Limeira, 486 - Tel.: 51-2147

FORNECEDORA PAULISTA

de Maq. e Acessórios Ltda.

Av. Duque de Caxias, 919 - Tel.: 34-6959

INDÚSTRIAS MADEIRIT S. A.

Rua do Gasômetro, 560 - Tel.: 35-3667

MADEIRAS NORTE-SUL LTDA.

Rua do Gasômetro, 253 - Tel.: 33-7278

MADEIREIRA STA. ROSA LTDA.

Rua Maria Marcolina, 561 - Tel.: 9-6801

MÁQUINAS RAIMANN S. A.

Rua Mauá, 756 - Tel.: 33-9156

STOMAR Distr. de Plásticos Ltda.

Av. Celso Garcia, 906 - Tel.: 9-7694

SUMAPLAST COM. IND. LTDA.

Av. S. João, 1597

PEÇA-NOS ENDEREÇOS DE REVENDEDORES "FORMIPLAC" EM OUTROS ESTADOS E CIDADES



**FORMI
PLAC**

MAIS DE 100 CÔRES E
PADRÕES MODERNÍSSIMOS

INALTERÁVEL AO FÔGO
À UMIDADE, AOS ACIDOS
ÁLCALIS E ARRANHÕES

BASTA PASSAR UM
PANO ÚMIDO PARA
FICAR SEMPRE NOVO

Parede, armário e mesa revestidos com Formiplac
(São Paulo - Av. Paulista, 2.113)

FORMIPLAC

o revestimento do século



**FORMI
PLAC**

Um produto da

CIA. QUÍMICA INDUSTRIAL DE LAMINADOS

Av. Rio Branco, 57 - 5.º andar - Tel.: 43-2716 - Rio de Janeiro

Av. Paulista, 2113 - (Conjunto Nacional) - Tel.: 32-8312 - São Paulo

END. TELEG. "FORMIPLAC"

V Bienal de São Paulo

Ao sair este editorial, já estará completada a representação brasileira à V Bienal de Arte Moderna de São Paulo, cujos dados que temos em mãos apenas assinalam a inscrição de 450 artistas.

Não foram, portanto, os incidentes surgidos na composição da representação brasileira à IV Bienal, graves, de tal forma, a fazer afastar os artistas concorrentes. A composição do Júri foi habilmente trabalhada, no sentido de uma completa isenção a fim de que tenhamos, de fato, uma expressiva contribuição brasileira. Infelizmente, da parte dos artistas, ao procederem à escolha dos seus representantes no Júri, verificou-se uma fragmentação de tal forma minimizada que os dois nomes mais votados não chegaram sequer à metade dos votantes, e cada um dos dois mais votados não atingiu a quinta parte dos eleitores. Nisto tivemos uma certa "desautorização" dos membros do Júri, representantes dos artistas, dada a minoria que lhes serviu de apóio.

Mas estas considerações não são de maior significado, porquanto não podem modificar o conteúdo da representação brasileira as decisões de um Júri em que uma votação menos ponderável se colocou a serviço da formação de nossa contribuição à V Bienal.

Entrementes, não há até estes últimos dias de abril, em que escrevemos, uma definição exterior sobre as várias contribuições, sendo certo, apenas, que a V Bienal será mais numerosa, quanto às delegações estrangeiras, do que quantas já se efetuaram.

Somente a Grã Bretanha deu as indicações precisas de sua representação, que caberá à escultora Barbara Hepworth, o maior nome do país depois de Henry Moore.

A Alemanha comparecerá com uma Sala Nolde, o grande nome do expressionismo, a quem o hitlerismo perseguiu, como aliás a todos os artistas modernos sinceros, fossem ou não judeus.

Da Holanda, está prometida uma Sala Van Gogh, cuja importância não cabe dentro de qualquer qualificativo. Será um acontecimento, por si só, se tivermos a sorte de ver efetuada a promessa.

Na arquitetura, teremos a Sala Van de Velde, promovida pela Bélgica, que será uma homenagem ao grande criador de formas da vida moderna, ao homem que efetuou perfeita ligação entre a arquitetura e o estudo e concretização dos objetos de uso cotidiano, concorrendo para o que se chama hoje o "décor" do homem moderno, desde a mínima aplicação simplificadora, estética, de um talher, de um móvel, de uma vazilha.

Infelizmente, a projetada Sala Lucio Costa, que deveria compensar com um representante brasileiro de peso a Sala Van de Velde, não será realizada. O artista brasileiro de maior significado, com grande demonstração, será Portinari, em uma sala numerosa.

Há outras demonstrações menores, há demonstrações marginando à Bienal propriamente dita, teremos novamente a exposição das Artes Plásticas do Teatro.

No entanto, ainda é cedo para se poder ter uma idéia do que a V Bienal se revestirá, para assinalar, na história do empreendimento, a fisionomia de 1959.

Enquanto nos faltam estes dados, poderemos imaginar que uma "tendência" firmada, ao que sabemos, em muitos países, é a de que novos artistas devem ser apresentados na Bienal, a fim de que se tenha uma idéia de como, neste fim da década de cinquenta, a arte da pintura, da gravura e do desenho, apresenta seus últimos desenvolvimentos. Isto é possível na Itália, na França, na Alemanha, nos Estados Unidos, países em que grandes contingentes de artistas podem ser classificados por gerações, e saber o que os jovens estão fazendo é tão considerável quanto se sabe, pelo menos em geral, o que fizeram os artistas pioneiros e seus seguidores imediatos. Enquanto no Brasil todos os artistas precisam comparecer à Bienal, os países onde há escotas ponderáveis e conjuntos numerosos de pintores e escultores, seguramente, podem se dar ao trabalho de selecionar as gerações que se seguiram ao primeiro impacto da arte moderna. Nem foi outro o pensamento que inspirou, ainda em setembro do ano passado, a reunião de 170 quadros da mais jovem pintura alemã e francesa, no terreno neutro do Kunstmuseum Luzern, pelas mãos de dois especialistas como o professor dr. Ludwig Grote e o sr. Raymond Nacenta.

E' claro que em terreno neutro os dois pontos extremos da jovem pintura européia, herdeiros de tantas tradições, herdeiros de tantas antinomias, podem realizar o diálogo livre, nessa linguagem universal que as artes plásticas compreendem. E sua variadíssima produção, o contraste de suas soluções, altamente se compensam, numa integração admirável de expressão cultural diversificada, a convergir para um mesmo objetivo.

Mas o que importa, sobretudo, nessa convocação aos novos valores, é a verificação, de como reagiram neste meio século e alguns anos mais, as novas forças humanas dirigidas para as artes plásticas. O que importa é ver como se sobrepuzaram e se sobrepõem às saturações da pesquisa, da experiência, da contínua mutação, os novos elementos destinados a levar por diante as coordenadas estabelecidas, empunhando a mesma flama ideal que os velhos vão, aos poucos, lhes transferindo totalmente.

A quatro meses, exatamente, da inauguração da V Bienal, quando ela está ainda mais ou menos indecisa e indefinida no limbo de sua organização, estas considerações traçam apenas uma perspectiva, ou seja a de que a V Bienal não será menos considerável do que as anteriores, e que o desejo do aperfeiçoamento, tão nítido até agora na história da iniciativa, venha a se retrair — ao contrário, a validade da experiência só pode vir a produzir um indefinido progresso, que se refletirá na mostra internacional de setembro, e se orgulhamos.

Posição de Frank Lloyd Wright

Geraldo Ferraz

A se tomar como ponto de partida a "Red house", de William Morris e Philip Webb, em 1859, a arquitetura moderna, historicamente considerada, completa agora um século. Dez anos depois desse marco, em 1869, nascia Frank Lloyd Wright, cuja preocupação organicista irá amadurecer até o fim do século, quando suas primeiras plantas autônomas, da Casa Winslow (1893) à Residência Bradley (1900), retomando a tradição da arquitetura e da construção norte-americana, transformam-na, com a "cruciform plant", que ressurgirá quarenta anos depois na Sutop Houses (1939). Wright cobre a todo o século que atravessamos, em arquitetura moderna, e o seu gênio imprime, com uma desenvoltura inigualável, individualmente, o espírito livre da concepção, que o padrão da cultura dominante nos Estados Unidos, entre o pioneirismo da indústria e da arte, proporcionava e estimulava. A arquitetura inventiva de Wright é bafajada pelo sopro da poesia de Witheman. Adstrito à idéia da democracia, o orientador de Taliesin já encontrara em Sullivan um profeta e um apóstolo. É com Wright que cresce a conceituação da arquitetura orgânica, já profetizada por Sullivan: "Orgânico significa meios vivos, significa desenvolvimento..." não apenas como até então na arquitetura norte-americana "funções sem forma, formas sem função". Wright se torna então o arquiteto que representa toda uma ala da moderna arquitetura, contra o funcionalismo e o plástico, embora se deva considerá-lo bem dentro da revolução moral que a renovação arquitetônica implica, desde os começos, acima mencionados, do movimento reformador de Ruskin, Morris e Webb, em sua "cruzada por um ideal de qualidade" (Behrendt), de que "The Red House" é o primeiro fruto oposto a todo ecletismo vigente na metade do século passado, ecletismo que vivia da imitação mais corruptora do gosto: no plano decorativo, a indústria imitava flores, mármore, madeiras (Official descriptive Catalogue of The Great International Exposition, London, 1851). Behrendt assinala o fato como um "deboche geral do gosto".

Se a idéia essencial da arquitetura de Wright é organicidade, ele também imprime ao seu trabalho uma monumentalidade dinâmica, que parte das estruturas e vai aos mínimos pormenores. Estruturalmente, o desenho da Torre do Laboratório da Johnson Wax (Racine, Wisconsin, 1936-39), em sua pureza nítida, incorporando o plano, centraliza a rigidez da estrutura, que sustenta em cada andar a alternância de círculos e retângulos, em torno das formas típicas de um padrão wrightiano, o "cogumelo" de apoio. Essa busca original da organicidade reponha nessa mesma fase (período cronológico), na casa de Edgar J. Kaufmann, a "Falling Water" de Bear Run, Penn. (1936), quando o jogo de formas foi possível na adequação paisagística da queda d'água e da pureza cubista do desenho, já experimentada por Wright, com menor desenvolvimento, naturalmente, na Administração Larkin (Buffalo, 1940), ou no simples banco de concreto no Tennis Club, de River Forest, Illinois (1906) que Giedion cita à página 335 de seu livro célebre ("Space, Time and Architecture", ed. Harvard, 1943). Lucio Costa, observador atento, nos informará, anos depois da construção da "Falling Water", que a sacada em balanço de Warchavchik, na casa da rua Toneleros, que o arquiteto viu em 1931, em Copacabana, teria inspirado a volta de Wright àquelas formas jogadas no espaço, aparentemente um jogo livre de pedras que a natureza organizara... E faltaria apenas citar a planta desse monumental edifício para o Museu Guggenheim, onde Hitchcock encontra "uma arquitetura mundialmente genial", para ter-se o quadro completo das etapas principais da vida criadora de Frank Lloyd Wright, numa notícia daquilo que é essencial nessa arquitetura.

Sem dúvida, o arquiteto abrangeu em sua produção, desde o período inicial do "cruciform plant", de que é uma ancestral; a planta de G. E. Woodward (1873), até a fase final dos projetos de torre, arranha-céus desmedidos para abrigar cidades multidinárias (teoricamente uma contradição na obra de Wright), abrangem, dizíamos, todos os gêneros mais

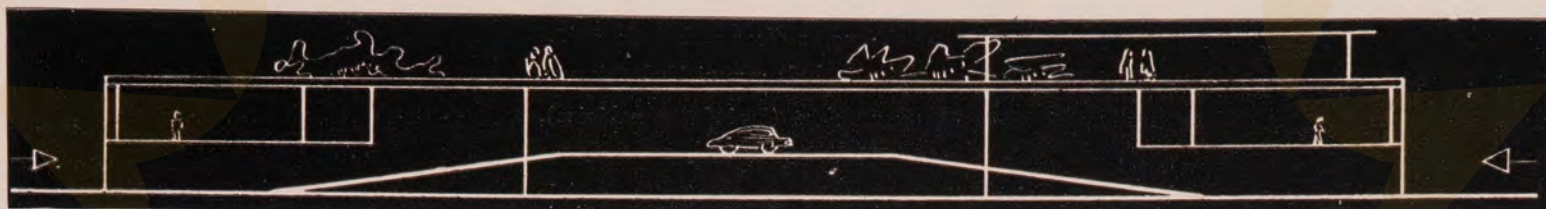
variados da arquitetura, técnica e arte da organização do espaço para as atividades humanas. Esteticamente, combatendo a tendência para a arquitetura que considerava de "caixotes", a pesquisa de Wright obteve resultados bem ponderáveis, entre o orgânico e o funcional, da forma térrea de suas escolas (Taliesin — North and West, Florida Southern College), até o edifício Guggenheim. O lendário Imperial Hotel de Tóquio, cuja construção deu fama a Wright dada a idéia da plataforma de sua fundação (para Wright "uma idéia é uma salvação pela imaginação", "The future of Architecture", Horizon, 1953), pertence mais ao histórico circunstancial, do que é profunda inserção que o arquiteto ilustre realizou de suas concepções, na arquitetura do século XX.

Wright é, efetivamente, um dos pioneiros da arquitetura moderna, hipótese que se acha em comprovação, ou "the growth of a new tradition", como quer Giedion. Seguido uma geração mais tarde pelas pesquisas paralelas de Gropius e de Le Corbusier, de Mendelsohn e Mies Van Der Rohe, constelação a que pertence mas em que isoladamente trabalhou, até o ponto de prestar perante a ONU, por não ter estabelecido um concurso de arquitetura para o Palácio em Nova York, e foi o único arquiteto do mundo a fazê-lo, em nome da injunção democrática, Wright formulou com energia a sua posição no quadro técnico-artístico da arquitetura contemporânea.

Pode-se considerá-lo como o primeiro norte-americano a influenciar a arte no mundo europeu.

A sua figura, para os que o conheciam, causava restrições, porque o arquiteto frisava sua originalidade até o excêntrico, em atitudes e gestos. Mas isto de maneira alguma atinge a grandeza desmedida de sua obra, que agora começará a ser panoramicamente observada e estudada, pois dada a sua ativa participação levada aos últimos dias de sua vida, até agora tem sido mantida na atmosfera de polêmica, infensa à consagração, silenciosa e meditada. A glória que o arquiteto conheceu em vida, na ebulição de sua existência, durante noventa anos, dá lugar agora ao julgamento sereno e definitivo da posteridade.

Tendo em vista que em 21 de abril de 1960 o governo brasileiro se instalará em Brasília, prosseguem em ritmo cada vez mais acelerado, os trabalhos de construção dos edifícios que abrigarão os diversos órgãos públicos da nova Capital. **HABITAT**, que não se mostra insensível, como aliás é de seu dever como órgão informativo especializado, ao grande e histórico arontecimento da edificação da nova Capital do Brasil, vem divulgando, com frequência o que ali vêm sendo erigido, ou o que ali se pretende fazer. Hoje, graças, ao esforço e a gentileza do jornalista Jayme Maurício, redator de artes plásticas do "Correio da Manhã", do Rio de Janeiro, podemos divulgar o primeiro estudo feito pelo arq. Oscar Niemeyer Filho para a futura sede do Ministério das Relações Exteriores que se chamará Palácio Rio Branco, em honra ao maior dos nossos diplomatas. Eis o que diz sobre o estudo elaborado, o jornalista Jayme Maurício:



Palácio Rio Branco, Brasília

Projeto: arq. Oscar Niemeyer Filho

A intenção da Novacap em Brasília é padronizar todas as instalações do Serviço Público, inclusive o Ministério das Relações Exteriores.

A comissão incumbida de promover os estudos da obra, formada pelos embaixadores Mendes Viana, Décio de Moura, ministro Fernando Ramos Alencar, cônsul Francisco José Novais Coelho e arq. Oscar Redig Campos, foi contrária, alegando que o Palácio Rio Branco oferecia condições muito especiais que importaram em modificações substanciais nos planos. E ganhou. A chancelaria brasileira será construída em lugar de destaque junto à Praça dos Três Poderes numa área ajardinada de 30.000 metros quadrados, absolutamente isolada dos demais ministérios que são ligados entre si. Para atender a essas exigências, o arq. Oscar Niemeyer decidiu utilizar um dos edifícios padronizados, já na quarta laje e que terá nove andares, somente para os serviços administrativos. Projetou um outro bloco de dois andares apenas, para localização das novas dependências de caráter representativo e realização de conferências internacionais, não apenas das ligadas à diplomacia, mas todas que se realizarem em Brasília. Ligando os dois blocos, um passadiço. O edifício destinado ao gabinete do ministro

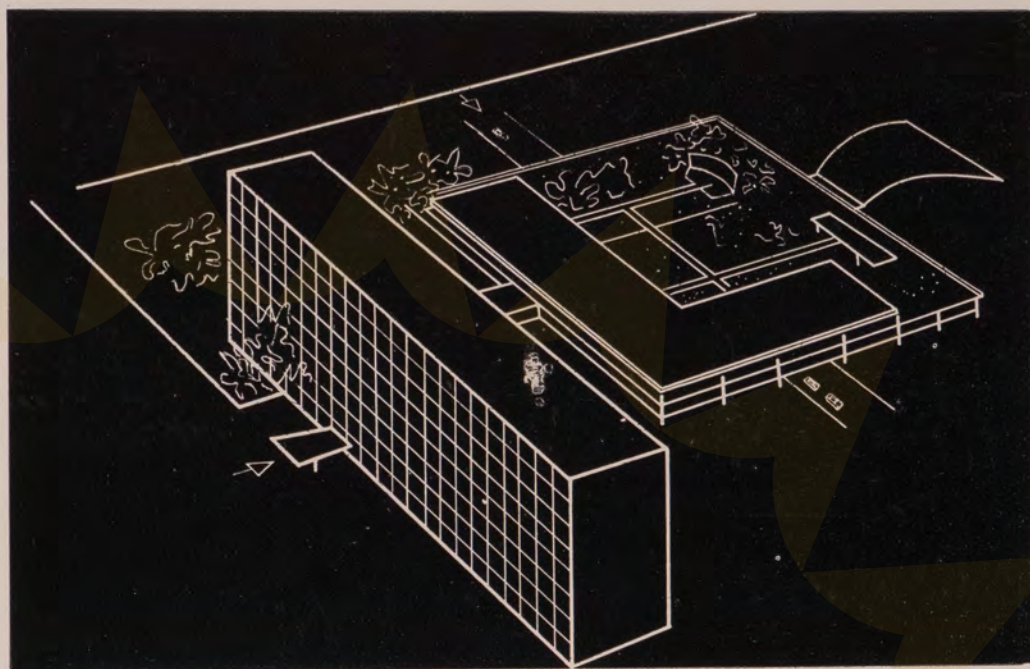
de Estado, é o segundo bloco, de dois andares e jardins suspensos. É o que vai caracterizar, arquitetonicamente, o Palácio Rio Branco. Sua concepção resulta das condições peculiares do Plano Piloto de Lúcio Costa. Não existindo nos demais edifícios governamentais grandes ambientes adequados a recepções e banquetes, foi necessário resolver esse problema com a construção de salões excepcionalmente amplos. Pensaram em localizá-los na seção hoteleira, mas a idéia foi afastada por tirar o cunho oficial que caracteriza as recepções do governo. Surgiu, então, a idéia, de localizá-los na sede do Ministério das Relações Exteriores, seguindo uma tradição do Itamarati. Havia um obstáculo: todos os jardins dos edifícios públicos são totalmente abertos e era preciso um jardim fechado para as festas do governo. Funcionou novamente a imaginação de Niemeyer: jardim suspenso, no terraço.

Mas o problema das conferências, reuniões e seminários internacionais? E o gabinete do Ministro de Estado? Vamos ver como foram resolvidos esses três aspectos desse importantíssimo segundo bloco: gabinete do Ministro e auxiliares. Instalações para conferências internacionais. Instalações para grandes recepções e banquetes.

Gabinete do ministro

A área destinada ao gabinete do Ministro e aos serviços auxiliares situa-se no 1.º andar, com aproximadamente 1.300 m². Abrange os seguintes setores: a) Sala do Ministro. Chefia do Gabinete. Salas dos oficiais de Gabinetes, Sala dos Auxiliares. b) Chefia do Cerimonial, Introdutor diplomático, Salas para os funcionários do Cerimonial, Sala para a Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul. c) Chefia do Serviço de Imprensa, Salas para os funcionários, Sala de jornalistas. d) Consultoria Jurídica, Seção de Acórdos Internacionais, Auxiliares da Consultoria Jurídica. e) Ante-salas, Salão dos Tratados, Salão para pequenas recepções, Sala para Almôço íntimos.

Acesso: O Ministro de Estado terá um elevador privativo. O pavimento está diretamente ligado ao prédio administrativo por um passadiço, pelo qual se fará o acesso normal dos funcionários. Os visitantes, normalmente, usarão um plano inclinado que liga o vestibulo do térreo ao andar superior, ou ainda pela rampa de automóveis, uma solução inteligente e original: os carros atravessam o edifício, deixando seus passageiros praticamente dentro das salas.



Conferências internacionais

A área destinada ao centro de conferências internacionais divide-se entre o andar térreo e o 1.º andar, num total de, aproximadamente, 3.000 m². Compreende as seguintes instalações:

Térreo: a) Sala do plenário, com capacidade para 100 delegados e 500 espectadores, b) salas para o secretariado.

1.º andar: c) Salão de estar para os delegados; d) 10 conjuntos de salas para os delegados; e) 11 conjuntos de salas para os delegados; f) Restaurante; g) 4 salas para reunião de comissões de trabalho.

Acesso: o conjunto dispõe de um grande vestíbulo no térreo ligado ao 1.º andar por escadas e elevadores privativos. O Secretariado comunica-se com o prédio administrativo pelo andar térreo por um passadiço coberto.

Dependências sociais

Na laje do 2.º andar, que mede 87,5m x 87,5m, acham-se localizados os grandes salões e o terraço com jardins, espelhos d'água e um palco. A parte de recepção abrange as seguintes dependências:

1.º andar: a) Vestíbulo nobre de 12,5m x 30 m; b) Chapelaria, vestiário, "toilettes" contíguos ao vestíbulo nobre; c) Cozinha e depósito de 1.200 m².

2.º andar: Copa de 30 m x 8 m; e) Sala de banquetes de 50 m x 18 m (480 pessoas); f) Salão de 60 m x 18 m (2.000 pessoas); g) Terraço ajardinado.

O acesso aos salões de banquete e recepção é feito por meio de uma rampa localizada dentro do prédio, que serve a pedestres e a automóveis, a qual alcança o nível do 1.º andar por uma escada nobre que liga o vestíbulo do 1.º andar às dependências sociais do 2.º, solução essa que permitiu a abolição de elevadores, sempre desaconselháveis, quando se trata da circulação de um grande número de convidados.

O edifício administrativo

Com estrutura metálica de 9 pavimentos de 110 m x 16 m (térreo, sobre-loja e sete andares padronizados), num total aproximado de 13.000 m² de área útil, servido por 6 elevadores para os funcionários e o público e 2 elevadores destinados exclusivamente ao Serviço de comunicações.

Os serviços poderiam ser localizados de acordo com o seguinte esquema:

Andar térreo: Portaria e seus serviços. Divisão Consular. Divisão de Passaportes; Divisão de Imigração (?). Departamento Consular (?). Serviço de Comunicações; Carteira de Entrada. Carteira de Saída. Expedição.

Sobreloja: Comunicação com o edifício do Chanceler.

3.º e 4.º andares: Secretaria geral de Assuntos Políticos e Econômicos. Divisão América Latina. Divisão América do Norte. Divisão Europa Ocidental, África, Ásia e Oceania. Organismos Internacionais.

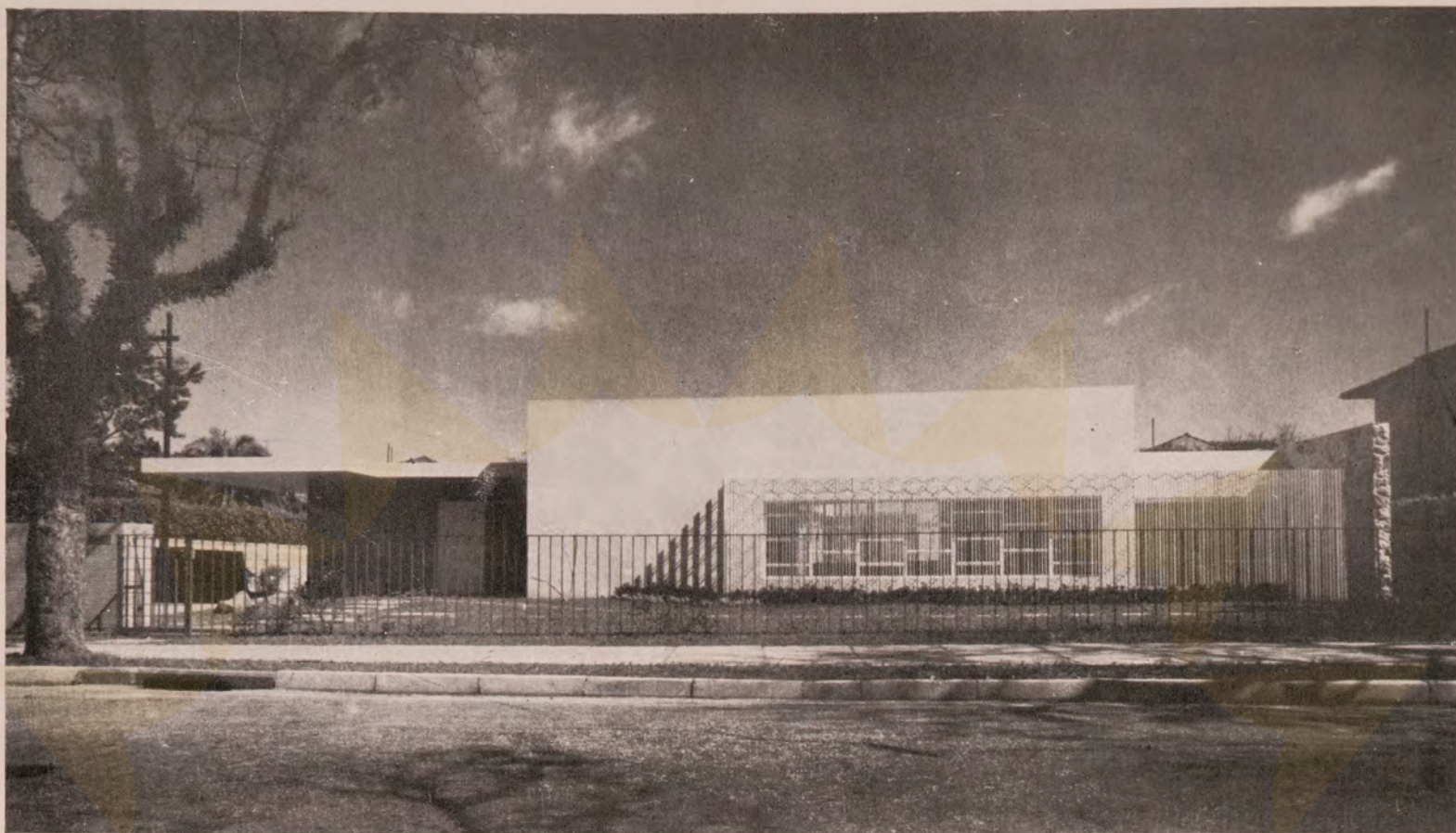
5.º andar: Departamento Cultural; Divisão de Intercâmbio Cultural; Divisão de Informações; Divisão de Divulgação; Serviços de Pesquisas Econômicas e Políticas; Bibliotecas.

6.º andar: Arquivo, Comunicações e Expediente.

7.º andar: Secretaria Geral de Administração; Divisão do Pessoal, Divisão do Orçamento, Divisão do Patrimônio, Seção de Organização, Tesouraria, Departamento Consular (?).

8.º andar: Vazio.

9.º andar: Restaurante, Serviços de Assistência, instalações para os contínuos, etc.



Frente para a rua Venezuela, em que as grandes linhas horizontais definem a orientação plástica adotada pelo arquiteto.

Residência térrea no Jardim America

arq. Victor Reif

Em terreno de esquina, tendo a um lado uma viela particular como rua, foi projetada esta habitação. Caracterizaram o projeto da residência as suas linhas simplificadas, no aspecto formalístico; no funcional-orgânico a orientação da vida “para dentro”. O “dentro”, aqui, é concretizado por um pátio interno, espécie de continuidade externa, de um grande living, em forma de “L”. Cinco grandes panejamentos de cristal, corredores (2,55 x 2,25 cada), permitem que o pátio e o living formem um só ambiente. Encontrou o arquiteto, então, ensejo de criar espaço, e adotou um teto de diferentes alturas para os 130 mts quadrados do living. A maior altura acompanha em declive a cobertura. As divisões dos ambientes no living

são feitas por diversos grupos de móveis, a partir da instalação de “hi-fi”. Seguem-se os setores de recepção, conversação, grupo de bar com piso para danças e reuniões festivas. Os primeiros setores situam-se diante da lareira.

A divisão entre o living e a sala de jantar em “modernfold” de couro branco. Na entrada da sala de jantar há um painel com “Galo” de Aldemir Martins.

E’ a biblioteca o setor mais afastado do conjunto social, mas pode ser aberto inteiramente para os dois lados do jardim, o pátio e o pequeno jardim em baixo da pérgola. Um pormenor: a parede externa da biblioteca é toda em pedra amarela do Rio de Janeiro. Noutros pontos, os revestimentos externos

foram feitos com pastilhas brancas, inseridas em face inversa, variando as vezes com aplicação de cerâmica, pedra ou chapas de plástico, mas sempre dentro de rigorosa sobriedade. O piso do pátio é revestido de granito amarelo. Foi dada particular atenção aos pormenores arquitetônicos, de entrada, pérgolas de ferro redondo ou plástico, das grades de proteção, que são incomuns, bem assim das caixas d’água.

O arranjo das pedras no jardim é de Yoshiharu Uno. A decoração da parede onde encosta o espelho d’água é toda de peças esmaltadas de cobre, de autoria de Daniel Sasson. Os demais revestimentos foram executados com cerâmica esmaltada pelo atelier Alabarda.

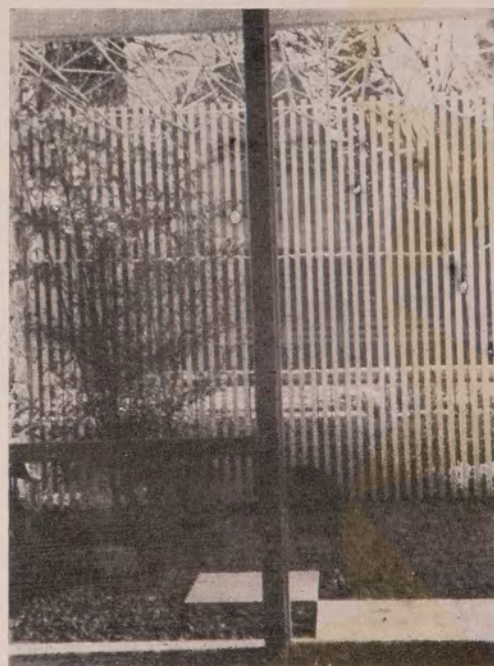
Pátio com vista para o living aberto. A parede em que encosta o espelho d'água é de cerâmica Alabarda, com peças coloridas de cobre esmaltado, de autoria de Daniel Sasson.



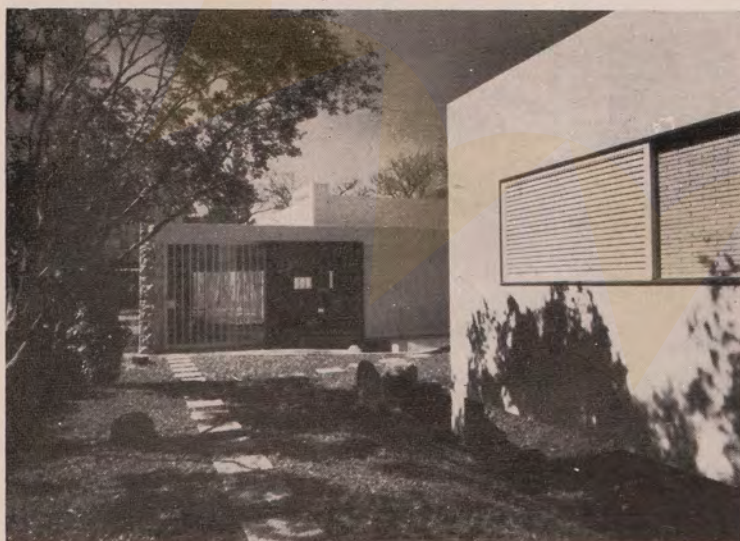
Canto do jardim que passa por baixo do dormitório, com arranjo de pedras.



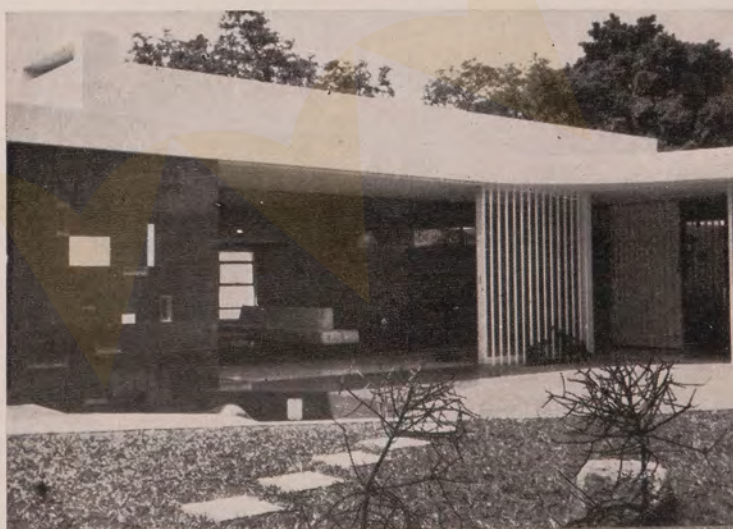
O pequeno jardim, com arranjo de pedras e grade com pérgola, visto da biblioteca.

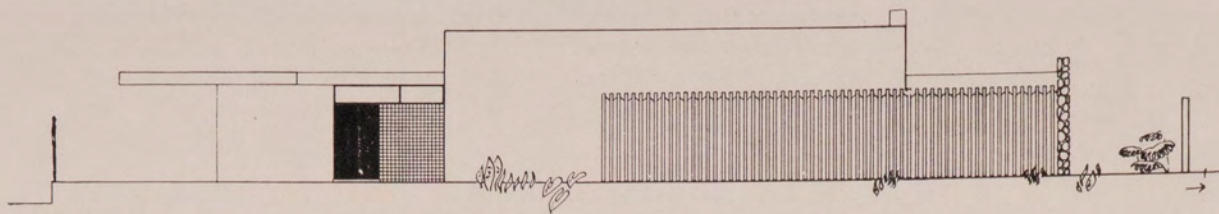


Vista do jardim lateral, com janelas de um dos dormitórios.

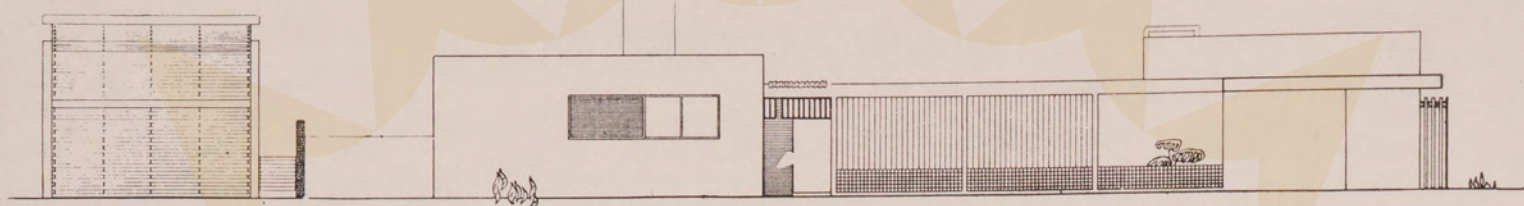


Vista do pátio para o living aberto — um toque geral de harmonização governa toda a composição do trecho.

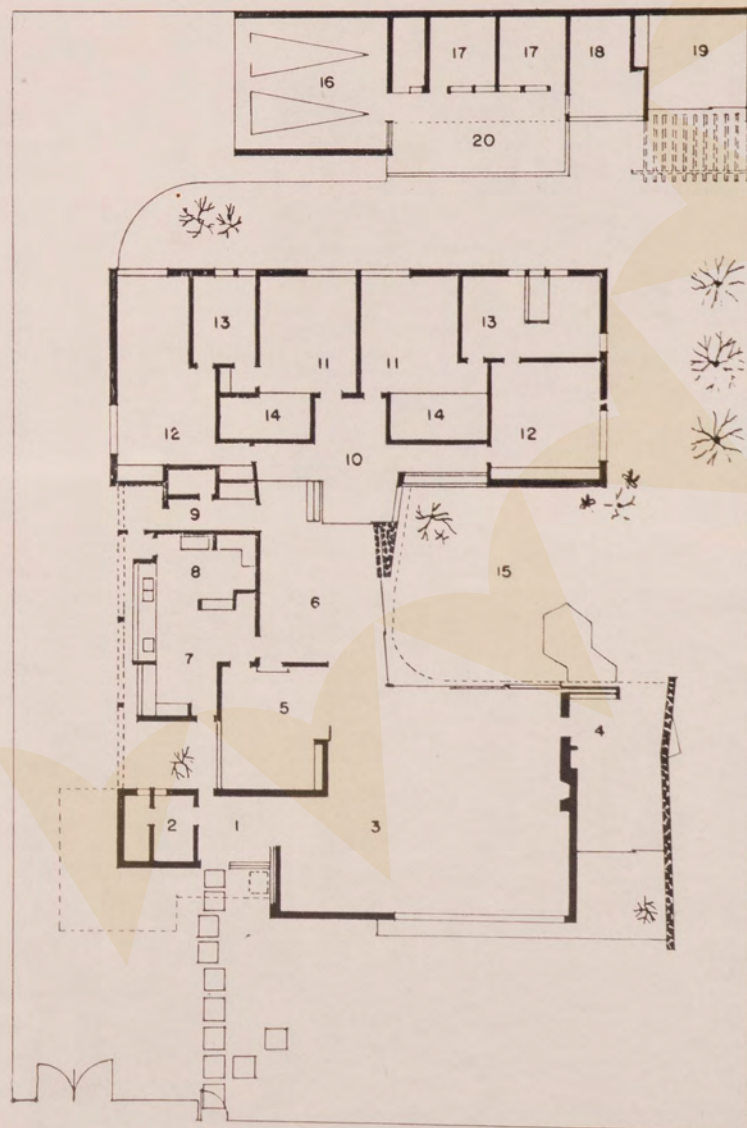




Desenho da fachada com a entrada principal.

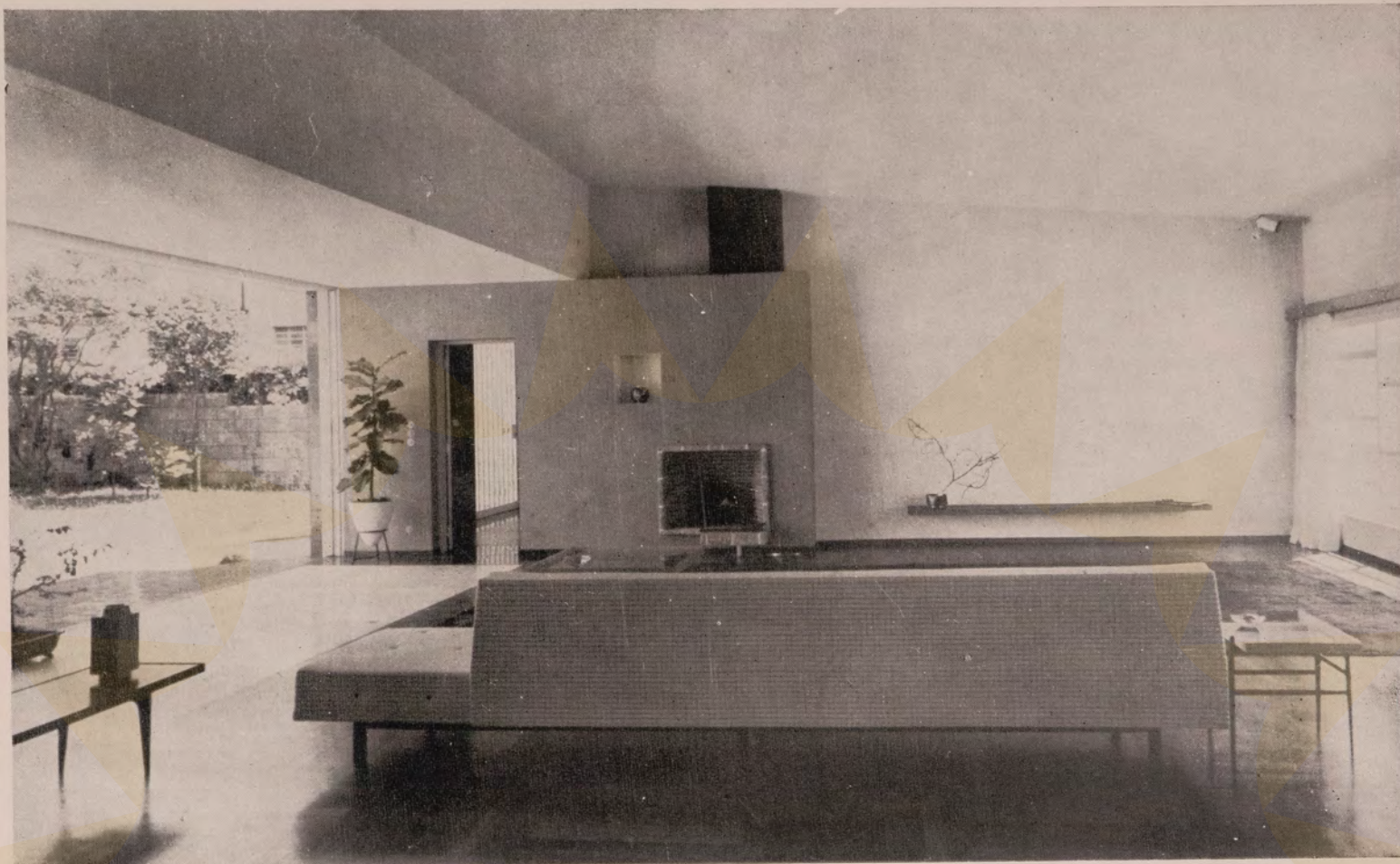


Desenho da fachada, da viela, com a entrada lateral.

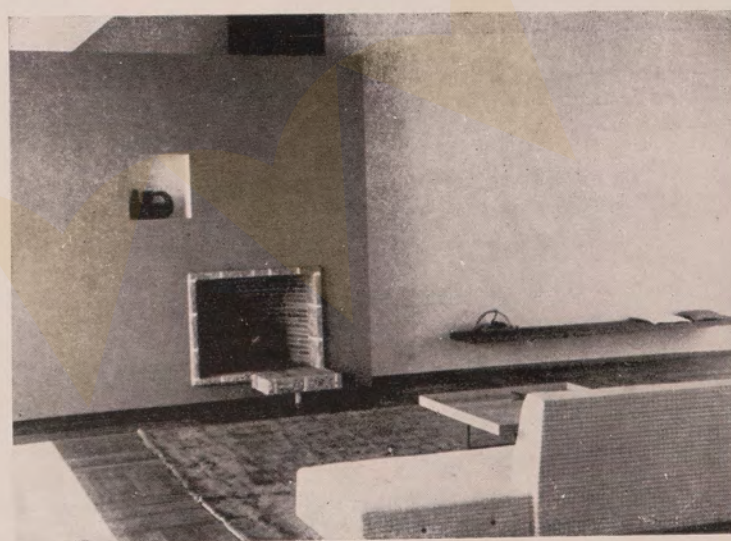


PLANTA

- 1 entrada social
- 2 lavabo
- 3 living
- 4 bibliotéca
- 5 sala de jantar
- 6 jardim de inverno-bar
- 7 copa
- 8 cozinha
- 9 entrada de familiares
- 10 galeria
- 11 dormitórios
- 12 quartos
- 13 banheiros
- 14 sanitários com armários embutidos
- 15 pátio
- 16 garagem
- 17 quartos de empregadas
- 18 lavanderia
- 19 estudio
- 20 quintal



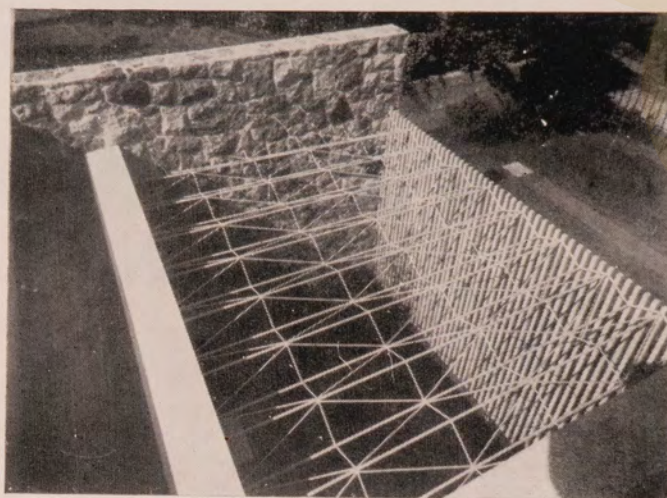
Pode-se observar aqui a articulação dada ao living, tanto nas divisões dos setores de uso, como na diferenciação de altura do teto. Ao fundo, a lareira e a porta da bibliotéca, que fica separada do setor social, de recepção, festas e conversação.



Pormenor da lareira. Ainda aqui, o máximo de simplicidade foi obtido, na colocação da lareira, quanto a sua localização diante do ambiente de conversação.



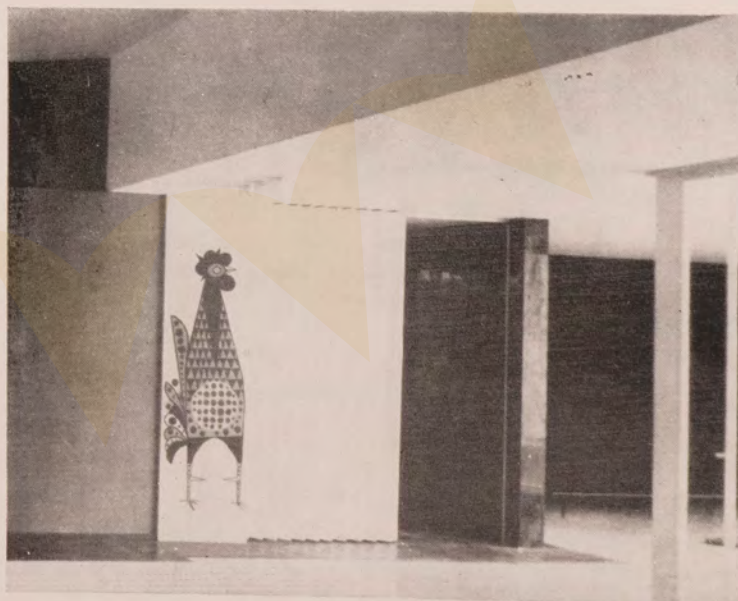
O living com passagem para o pátio (desenho exemplificativo do arquiteto).



Pormenor de uma das pérgolas. Uma grade tridimensional de ferro redondo, serve também para grade de proteção.



Pormenor da entrada lateral-doméstica: pastilha branca, litocerâmica e plástico amarelado.



O living, do lado da sala de jantar. Vê-se o painel de Aldemir Martins, atrás do qual corre a sanfona de separação.



Frente da residência de Itaipava, com a sua alongada, projeção dividida em parte social aberta e íntima, fechada, mas toda servida pelos meios funcionais de alimentação luminosa e arejadora, entre o alto da vedação e a coberta. As telhas oferecem ao espectador uma impressão momentânea do aproveitamento colonial. Mas se trata também de um elemento decorativo, funcionalmente adotado. O jardim interpenetra seu plano fronteiro ao próprio chão da moradia, na parte aberta em que os trechos de vidro, móveis e fixos, constituem outros tantos fatores funcionais e decorativos.

Residência em Itaipava, Est. do Rio

Arquitetura e jardim: arq. Francisco Bolonha. Estrutura: Sydney Gomes dos Santos. Azulejos: Regina Bolonha

Ambientando uma residência em Itaipava, o arquiteto teve em vista, primeiramente, a ambientação da moradia no plano topográfico e paisagístico do sítio escolhido, dando-lhe uma organização que

com a natureza, na realização do preceito uma vez colocado por Moholy Nagy, que fazia da habitação um fator biológico. Esta residência de Itaipava torna-se um dos melhores atestados da mais recente arquitetura brasileira, respeitante ao habitat, e ao

mesmo tempo compendiando soluções interessantes para um funcionamento destituído de qualquer dificuldade, tanto na parte social como na parte da vida íntima do habitante. Esta é uma casa moderna brasileira, colocada em termos racionais e ao

Bastantes elementos decorativos nesta fachada, mas não excessivos. Os corpos subdivisores tanto apresentam a vedação totalmente fechada, semi-fechada ou aberta; mas ao alto das paredes o abastecimento de ventilação e de luz fica ao cuidado de basculantes. O correr das telhas desenha uma reminiscência colonial.



Trecho admirável da interpenetração exterior-interior, em que as palmas dão a ilusão de estar no próprio habitat do morador, em que a água confina com o chão de pedras do jardim e de cerâmica da pavimentação do "living".

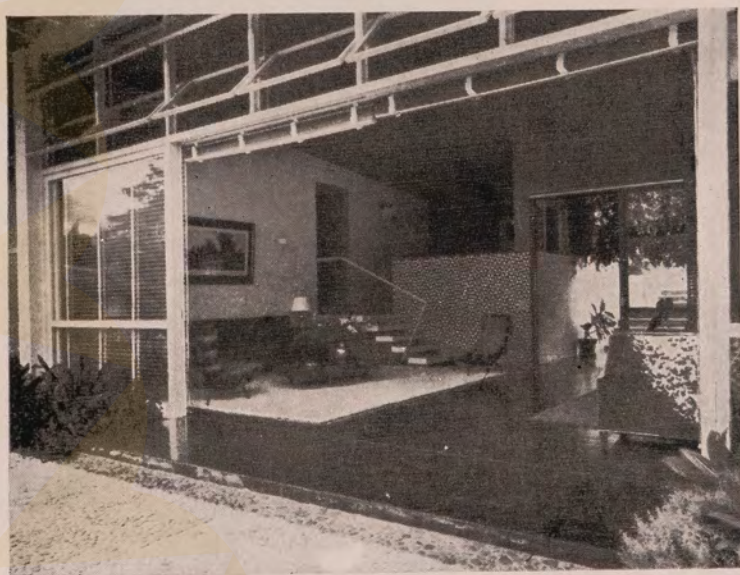


mesmo tempo artísticos, onde a arquitetura teve o seu lugar nas soluções hierarquizadas de uma demonstração orgânica-funcional. Na ocupação do terreno, o corpo alongado oferece ao exterior todas as suas indicações internas, acrescentando, apenas, ao espaço trabalhado, um abrigo em todas as dimensões requeridas.

Plásticamente, o fato arquitetônico se destaca da paisagem, na humana escala, na adequação dos materiais empregados, na viva ruralidade em que se produziu, no aproveitamento térreo, bem ordenado em todas as suas partes. Não há, propriamente, uma ligação entre o externo e o interno, tanto se interpenetram e se fundem essas condicionantes.

Elementos de verdura e água, pedra e cerâmica, relva e vidro, defrontam-se e se complementam, numa prodigiosa sequência de fatores, manejados pela imaginação brilhante do arquiteto, devotado a uma fecunda distribuição de dados, constitutivos de uma elevada concepção do que é a moradia, em referência a um terreno e aos elementos circundantes. Eis uma admirável e límpida solução, em que é visível a preocupação da luz e do ar, da intimidade e da sua compensação, a vida à luz do dia, sob uma coberta.

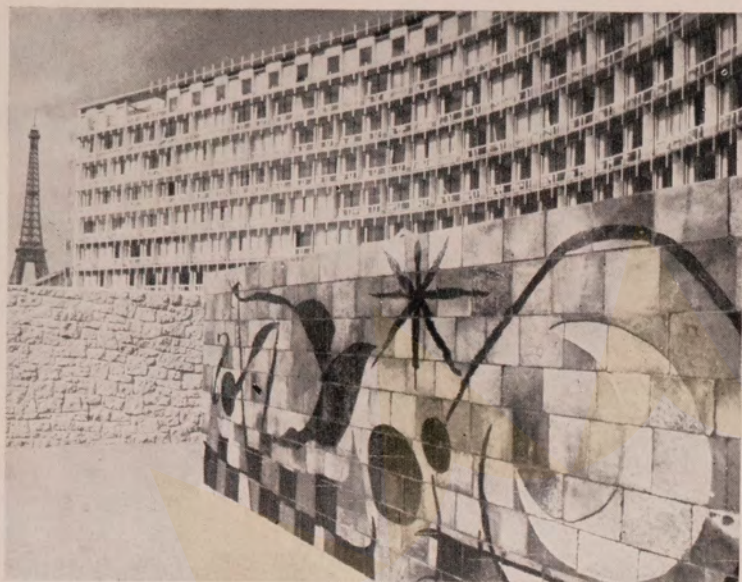
O "living" é interior e flexivelmente pode-se tornar todo mais interior. Mas é também exteriorisável, e aqui está nessa dimensão, voltado para fóra, inundado de luz e ar. Móveis adequados guarnecem o ambiente.



Do limiar, o living inteiramente aberto, percebem-se as ligações internas com os dormitórios, a escada para a área da vida íntima da habitação, numa solução em que predomina o sentido da leveza e da simplicidade, sobre um fundo decorativo. A dutilidade da planta aqui se evidencia em toda a sua plenitude.

No fundo do living, uma varanda lateral, um pequeno living, ainda se estende exteriorizando a habitação harmonicamente trabalhada, nesse trecho, pelo muro de tijolos nus, pelas peças de madeira na sustentação da cobertura, pela hábil colocação das passagens.





O mural de cerâmica "Muro da Lua", executado por Miró e Artigas.

UMA OBRA SIGNIFICATIVA DA ARTE CONTEMPORÂNEA:

O Palácio da Unesco, Paris

O Palácio da Unesco, concilia elementos contrários, porém sem ter nada de ambíguo. Em frente à colina de Chaillot, incorpora-se um conjunto monumental rigorosamente clássico e que encabeça a Escola Militar com seu castelo do século XVIII, suas colunas, suas dependências, seus jardins, suas perspectivas. E por outra parte, esse mesmo palácio implanta-se na paisagem de Paris, num complexo arquitetônico tão moderno que representa uma nova arte de edificar que põe em juízo todas as normas anteriores. O plano em Y, com braços curvos, de seu edifício principal fez possível esta junção. O quadrante que leva à Escola Militar, termina na Praça Fontenoy, e o hemicírculo iniciado pelas construções vizinhas serve de fundo para a composição de Gabriel. A sobriedade desta fachada, desprovida de todo adorno, é uma homenagem ao passado, enquanto que as outras duas voltadas ao porvir, estão decoradas de um modo que denuncia seu modernismo. Quando se chega à Unesco pela sua entrada principal, atravessa-se um amplo espaço aberto, a praça. Um mobile de Calder de dez metros de altura, como uma sentinela, acolhe o visitante e com o ritmo refletido de suas evoluções parece anunciar que este lugar de meditação se destina à busca de uma harmonia.

Diante do pórtico da entrada de forma irregular, uma figura alargada, talhada por Henry Moore.

Mais adiante, contra uma parede, Arp projetou aplicações de bronze em negro e ouro. No interior do edifício respira-se o mesmo ar marinho que fora. As linhas são tão flexíveis, as curvas tão esbeltas, as paredes tão translúcidas, que dão a ilusão de navegar, de pender no espaço.

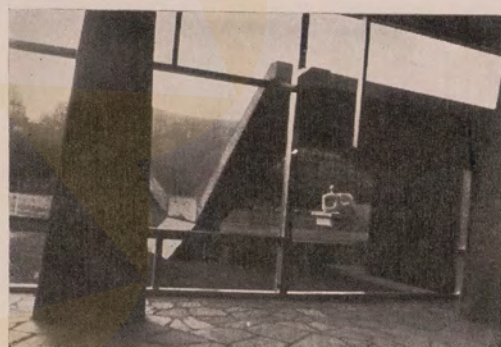
Na entrada da grande sala de conferência, uma composição de Picasso, de dez metros por nove, o que representa? Querendo-se um símbolo, vê-se-á uma luta entre as forças do bem e do mal e a caída de um Icaro. Esta composição, mesmo que executada por Picasso em sua vila de Cannes, sobre quarenta pequenos painéis, incorpora-se com brilhantismo no conjunto monumental que exalta, melhor do que decora, pela divisão marcada de suas três zonas coloridas — azul, branco e ocre — pela sua construção geométrica, pela orientação oblíqua de sua perspectiva da direita à esquerda.

Na sala contígua, Tamayo pintou um mural cuja linguagem é um chamado fulgurante. A parede torna-se avermelhada e abrasada. "Prometeu leva o fogo aos homens", terrível presente que faz nosso presente tão terrível.



A praça principal, vista do hall da secretaria.

A fachada da sala "Pas Perdus" que conduz ao departamento das conferências.



O edifício das Conferências Gerais; na parte inferior, trecho do mural "Muro da Lua", uma das cerâmicas de Miró e Artigas.

O plano funcional da Secretaria, essa estrêla de três pontas, que pode fazer pensar numa finalidade estética formal, é antes de tudo funcional.

Com efeito, as ordenanças da Cidade de Paris com respeito à altura, não admitam soluções verticais semelhantes à do edifício da ONU em Nova York ou de outros edifícios similares. Era necessário encontrar um sistema que permitisse um maior aproveitamento da superfície em cada andar, limitando ao mesmo tempo as magnitudes das comunicações horizontais.

A solução da estrêla de três pontas permitiu reunir tôdas as comunicações horizontais e verticais no centro do edifício — o que resulta econômico — encontrando-se êste numa distância relativamente curta de cada uma das extremidades da estrêla. De modo que as comunicações no interior de cada departamento e entre os departamentos distintos são os mais fáceis possíveis e estão encurtadas ao máximo. Ademais, tôdas as oficinas recebem luz e ar do exterior, desfrutando de perspectivas muito amplas. Dos andares superiores podem-se inclusive ver, segundo a orientação os principais edifícios de Paris. Este plano em Y apresenta a particularidade de ter uma

parte central mais importante, pelo fato de estarem seus braços unidos entre si por linhas curvas. Afora das de ordem arquitetônica, esta solução oferece as seguintes vantagens: reunião dos elevadores, escadas, chaminés e encanamentos em um núcleo central; circulação fácil no interior dos edifícios; tôdas as oficinas situadas nas fachadas com o máximo de espaço livre.

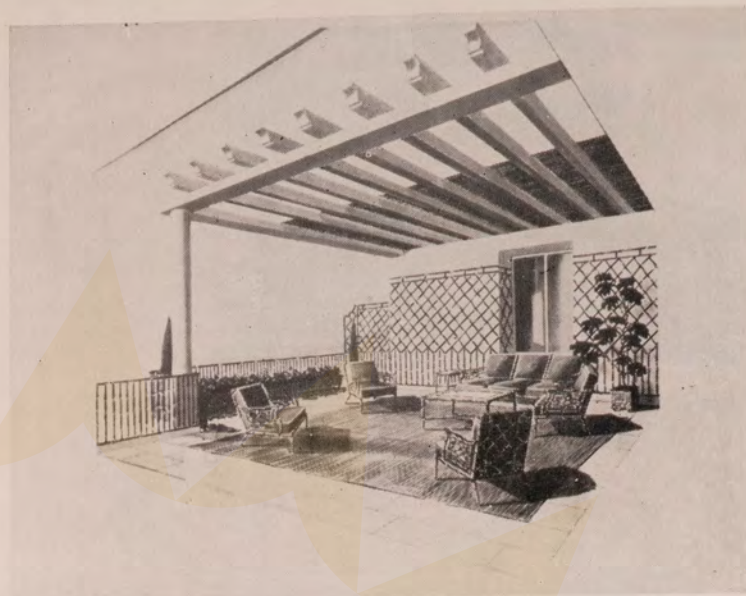
Graças aos donativos oficiais ou particulares que revelam o apóio de que desfruta a obra da Organização dos Estados membros, a nova sede da Unesco, contém salas de reunião, uma biblioteca, oficinas etc., cuja disposição constitui uma ilustração particularmente notável dos conceitos dos distintos países do domínio da decoração.

Recorreu-se a um concurso de alguns dos mais eminentes representantes da arte contemporânea, que em muitos casos acudiram pessoalmente das diversas regiões do mundo para trabalhar na própria séde ou para supervisionar a colocação das obras.

Símbolo do frutífero concurso dos povos e homens, síntese artística, a Sede permanente é a imagem cabal da missão que a Unesco pretende.



Dentro da tradição clássica, uma biblioteca moderna, pronta a adaptar-se às nossas exigências (rádio, televisor, etc.).



Projeto de um terraço para uma residência em São Paulo, e onde o estilo francês se funde com a natureza brasileira.

O conforto na decoração

O fator fundamental da decoração de nossos dias é o conforto — de todo ponto de vista — um conforto de espírito acompanhado de um conforto material, fator este a que o decorador deve estar sempre atento. A arquitetura moderna nos dá, por sua vez, a possibilidade de trazer a natureza para dentro da casa. As cortinas, elemento bastante importante na decoração, tornam-se a moldura de uma paisagem natural, concorrendo para trazer a vida exterior para dentro da casa. Outro fator excelente da decoração é a parede de espelhos que permite aumentar o volume do ambiente.

E' bem verdade que havia uma grande desconfiança e uma vontade acentuada em esquecer tudo que não parecesse ser absolutamente uma arte atual. Aí é que se faz necessária a presença do decorador que intervém e soluciona os verdadeiros valores, e o espírito de hoje é baseado muito mais numa unidade que numa uniformidade. Tomemos, por exemplo, a pintura moderna, que como tudo de boa qualidade se integra perfeitamente bem num ambiente de época assim como o melhor desenho de Dürer ou Miguel Angelo funciona dentro de uma decoração linear.

O móvel de estilo não perdeu seu lugar com as modernas construções e as casas decoradoras se esforçam, mesmo guardando uma tradição de estilo clássico, no propósito de adaptá-lo à vida moderna. Inúmeras são as possibilidades do classicismo da decoração de interiores; a diversidade de formas e linhas, principalmente as do século XVIII, uma vez acompanhadas da fantasia do decorador, de uma bem jogada combinação de cores, acabam por dar as mais diversas soluções. Comumente confunde-se estilo clássico com o que se chama "sobrecarregado", espécie de barroquismo de mau gosto que não tem nada a ver com a verdadeira expressão do "estilo". Os canapés confortáveis, as mesas baixas, elementos totalmente desconhecidos no século XVIII, tornaram-se hoje em dia peças principais em todos os "living rooms", fáceis de se adaptar, por sua forma e feitio, às mais ricas decorações. Por outro lado deve-se estar atento para não cair num super-classicismo que seria então um mau puritanismo, indo totalmente em desacôrdo com a vida atual. Sobre as bases clássicas, pode nascer, sem dúvida, um novo sistema moderno, com formas e volumes próprios que é em verdade, um fator do desenvolvimento natural do estilo do século passado

Arte... até na cozinha

Sigwart Blum, Bs. Aires

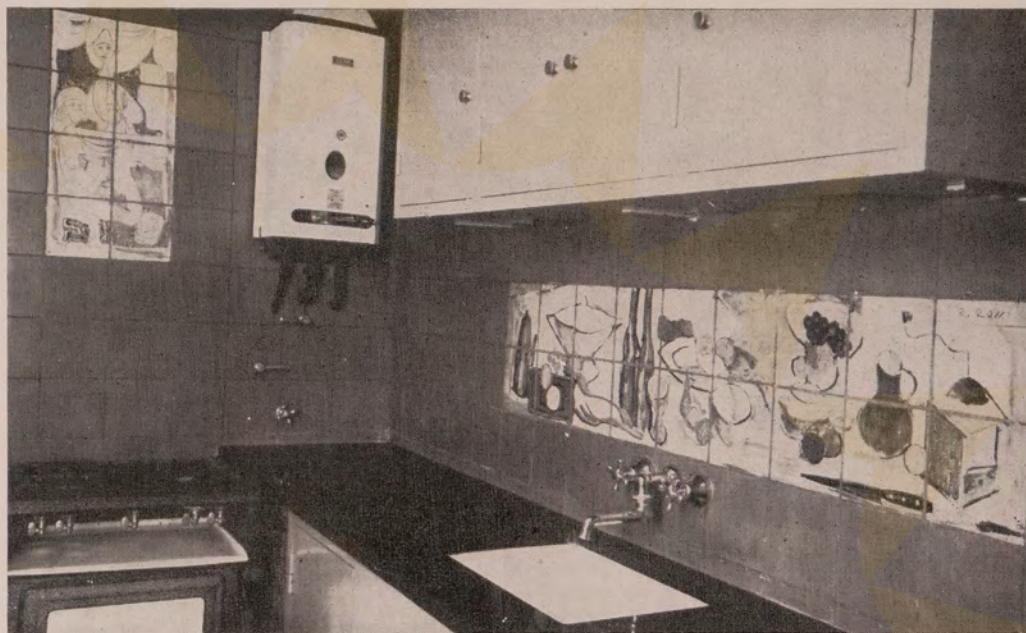
Na Galeria Pizarro em Buenos Aires há na parte de trás da casa, quartos para morar, com cozinha e banheiro. Não haveria nada de estranho nisto, não fosse pela novidade de como são revestidas as paredes, sua decoração na cozinha e no banheiro, como se pode ver nas fotografias ao lado. Abriu-se dessa maneira um campo novo e interessante para pintores e ceramistas. O fato de que muitas donas de casa tenham que passar uma boa parte do tempo na cozinha; que muitas vezes a família use um canto dessa para o café da manhã ou a ceia, permitiu que a idéia se tornasse realidade.

A tarefa foi confiada a artistas conhecidos. Assim está representado Raul Soldi, com uma graciosa figura feminina: Roberto Rossi, Lopez Anaya, Hector Basaldua e, ainda, Raul Russo, para mencionar alguns dos mais conhecidos.

Não será, então, mais necessário, importar de Paris uma geladeira com desenhos de Félix Labisse, Leonor Fini ou Bernard Buffet, para se ter arte, em volta e em frente de si, mesmo na cozinha.

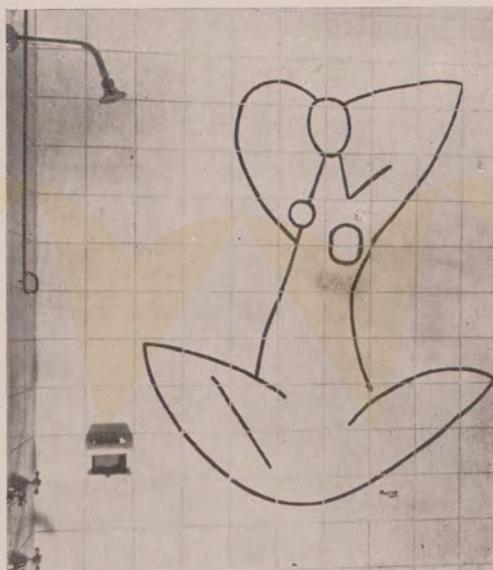
Os azulejos coloridos, que decoram essas paredes, são uma resposta ao problema da cozinha fria e vazia, uma resposta ao excesso de "objetividade". As formas e cores criadas pela mão de artistas introduzem um elemento espiritual e recreativo e tornam mais agradável e mais individual este ambiente da mulher moderna.

Aos artistas, arquitetos e sobretudo aos decoradores mais avançados, recomendamos essa modalidade de arte aplicada, chamando a sua atenção para esse campo ainda não aproveitado.



Vista parcial da cozinha. À esquerda um painel executado por Lopez Anaya e à direita outro de autoria de Raul Russo.

Detalhe da parede do banheiro, desenho executado por Raul Russo.



Detalhe da cozinha, "Mulher", de Raul Soldi.

A França de Além Mar na Exposição de Bruxelas

No grandioso pavilhão da França, figurando na Exposição de Bruxelas, o stand dos Territórios de Além Mar ocupam um lugar de escôl. Próximo do stand da Marinha Mercante, situado no centro do pavilhão e reconhecível de longe por um enorme globo luminoso que dá uma idéia exata da importância dos transportes marítimos franceses no mundo inteiro, os organizadores da seção dos Territórios de Além Mar procuraram evocar numa superfície de cerca de 15.000 m² o conjunto dos diversos problemas interessando só 20 territórios e Países de Além Mar, que a França, em colaboração com as populações locais, esforça-se por trazer rapidamente a um "standard" de vida e de cultura dignas da Metrópole de seu grande passado colonial.

Com a preocupação da arte que caracteriza a maioria dos stands do pavilhão francês, os organizadores prenderam-se mais a uma síntese e a vocação do que a uma reconstituição de detalhes.

Sem dúvida alguma, o museu da França de Além Mar, organizado no antigo local e à entrada da magnífica Exposição Colonial criada pelo Marechal Lyautey, emprestou um certo número de objetos autênticos que são como tantos exemplos da arte nas diversas regiões da União Francêsa. Encontra-se, igualmente, no stand, uma importante documentação à base de fotografias, de maquetes, de amostras e de esquemas, que permite avaliar a energia empregada neste esforço de equipamento.

Porém, nem todas as realizações (é a objeção que se pôde fazer ao conjunto do pavilhão francês) foram ali expostas: seriam por demais numerosas, e, os organizadores limitaram-se a uma escolha inteligente.

Logo à entrada da seção, os olhares são atraídos pelos potes de diversos tamanhos, recobertos de fotografias representando paisagens, em grandes ampliações. Simbolizam a floresta. O todo é dominado por um imenso painel de acaju. Numa das faces, uma inscrição registra a população e alguns recordes mais importantes, obtidos pela França. Na outra, lê-se os algarismos dos investimentos nos Territórios de Além Mar, no Camerum e no Togo. A tela do fundo, apresenta a fotografia de um jovem africano, sorrindo.

Um dos domínios no qual a França apresenta um esforço particularmente intenso e esclarecido é o da pesquisa científica e técnica. Uma grande vitrina curva é-lhe inteiramente consagrada. Dá uma idéia completa e favorável dos trabalhos do «Office de la Recherche Scientifique d'Outro-Mer», que tem sua sede em Paris, compõe-se de diversas seções e agrupa um número elevado de sábios e pesquisadores.

Os numerosos Institutos técnicos especializados, espalhados pelo conjunto da União Francêsa fizeram também a sua exposição. Para evitar um excesso de falhas e de pobreza, alguns elementos concretos foram apresentados segundo o método bioplástico.

Uma maquete muito significativa e interessante mostra como o Departamento da França de Além Mar estende sua ação até as Terras Austrais e participa das explorações polares e trabalhos do Ano Geofísico Internacional. Trata-se da de Port-aux-Français, nas Ilhas Kerguelen, acompanhada do projeto de instalação polar do engenheiro Bodiansky.

O mesmo método foi adotado para a Agricultura, as florestas, a piscicultura. Ao lado dos textos, dos algarismos, da documentação fotográfica, são vistas belas maquetes mostrando os trabalhos no Lago Alaotra e da Mahavavy em Madagascar, de Richard Toll no Senegal, do Valado do Niari no Congo Médio e os que já foram realizados pelo "Office de Niger", no Sudão.

A indústria tem o seu impulso brilhante nos Territórios de Além Mar. A Exposição ilustra a criação recente ou próxima de uma indústria de alumínio na África e nas grandes barragens: Edéa, Konkouré, Kouilou, Yaté.

Na parte mais próxima do Atriu, uma série de maquetes oferecem vistas do Port de Douala, da Ponte do Wouri, da Ponte Houphouet-Boigny, Abidjan, da Península do Cabo Verde, do Porto de Ponta Negra, do Canal dos Pangalanes, em Madagascar.



Um tecelão africano, diante de seu tear.



Pavilhão de Paris, na Exposição de Bruxelas.

O "Stand Eletrônico", concepção de Le Corbusier, na Exposição de Bruxelas.





RAIMUNDO DE OLIVEIRA

A propósito da sua exposição em Santos, Est. de S. P.

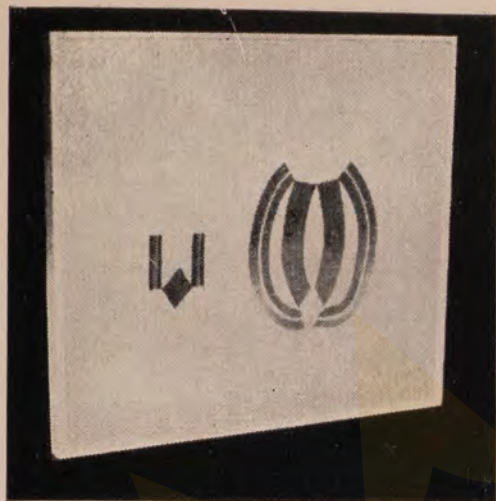
Geraldo Ferraz

"Num pequeno quarto de pensão da Vila Buarque, tão cheia desses "cortiços" em que acabou aquele outrora belo bairro residencial paulistano, um bahiano ascético, triste e sério, trabalhou estas pinturas, que vão ser expostas em Santos, por iniciativa do Clube de Arte e patrocínio da Comissão Municipal de Cultura. "A Tribuna" deu, também, a sua contribuição a este catálogo. Outras ajudas se tornaram necessárias, mas se manifestaram em tempo, como o empréstimo do Salão, por interferência do Banco Hipotecário Lar Brasileiro.

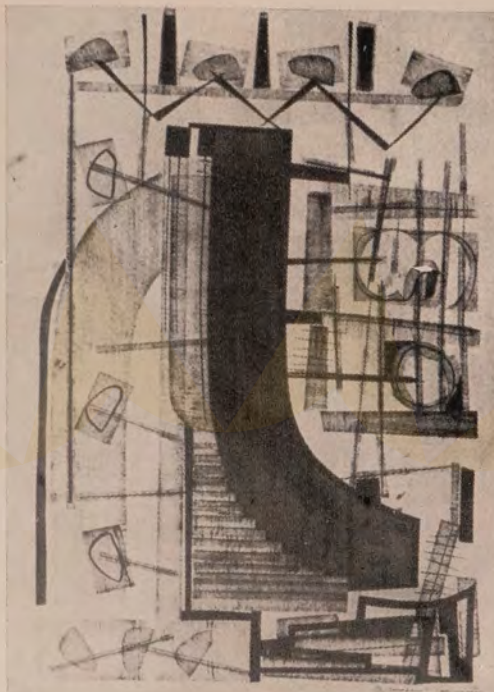
Todos estes concursos atenderam à manifestação: trata-se de mostrar as pinturas de Raimundo Oliveira, o seu mundo místico. Não tenho dúvidas em considerar que êle possui uma fé e que a sua visualização adquire ressonâncias dos "momentos" de William Blake, recuando, em sua rudeza, em sua força tôca e violenta, até esse artesanato da Idade Média, em que os artistas eram anônimos realizadores — aliás, é muito moderno e muito contrafeito o sentido que se dá à noção de artesanato, entre os contemporâneos, porquanto o artesão é apenas um anônimo, que faz arte em equipa, desprezando as possibilidades individualizadoras da arte erudita.

Mas, não é o que preocupa. O que me preocupa é que Raimundo Oliveira seja ouvido e atendido pelos santistas — não temo em acrescentar que admiro como descrente que sou a força vital de algumas destas figuras da Paixão, movendo-se numa evocação que o nanquim condiciona, na expressividade amarga do acontecimento que faz o fundo e a razão de algumas igrejas.

Para mim, esta documentação dos Passos da Via Sacra, num artista moderno da Bahia, êsse recanto tão bom e amável dos Brasís, como que reacende, naquele quartinho terrivelmente pobre da pensão da Vila Buarque, o sonho dos franciscanos que vieram nos primeiros tempos e trouxeram, entre artes e ofícios, para a terra descoberta, tamanha "selva selvaggia", a imaginária evocativa de uma palavra de amor, entre índios, negros e bandeirantes, empenhados numa rude guerra, que dura até hoje. Essa flama humilde, aqui se levanta, entre as labaredas, o fogo e o sangue purificadores, da pintura de Raimundo Oliveira".



Abraam Palatnik, Sequência horizontal.
Nasceu em Natal, Rio Grande do Norte. Estudou em Telaviv, Israel. Tornou-se ao Brasil em 1947. Na I Bienal de São Paulo, expôs máquina cinecromática. Reside no Rio, onde dirige indústria de construção de móveis.



Acácio Assunção, Desenho.
Nasceu em Leiria, Portugal, onde fez seus estudos. Veio para o Brasil em 1952. Obteve o Prêmio Ducal no VII Salão Nacional de Arte Moderna. Reside em São Paulo.



Aldo Bonadei, Pintura.
Nasceu em São Paulo. Fez ali seus estudos e na Europa. Reside em São Paulo. Medalha de ouro e prêmio de viagem ao país no Salão Nacional de Arte Moderna. Medalha de ouro no Salão Paulista de Arte Moderna.



Alberto Teixeira, Pintura:
Nasceu no Estoril, Lisboa, cursou Desenho e Pintura na Sociedade de Belas-Artes de Lisboa. Radicou-se em São Paulo. Participou da II e da III Bienal de São Paulo.

Prêmio Leirner de Arte Contemporânea 1958

José Geraldo Vieira

Retrospecto das atividades

No vestibulo do acesso à sede da Empresa Folha da Manhã S.A. e dando-lhe desde então fisionomias periódicas mutáveis, foi fundada em dezembro de 1957 a Galeria de Arte das Folhas, cuja atuação no exercício de 1958 desde logo ampliou o eixo artístico da cidade de São Paulo estirando-o até à alameda Barão de Limeira.

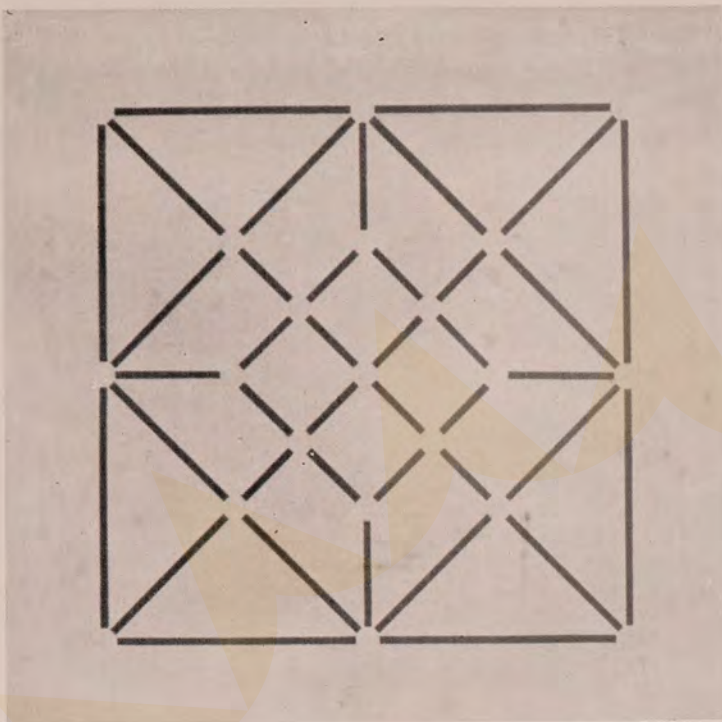
A nova entidade, agindo como complemento quinzenal de três jornais diários, se propôs como objetivo conviver e coexistir com os demais departamentos da Empresa e com os museus e as outras galerias de São Paulo, de modo a cumprir junto com estes, em ampla harmonia e solidariedade porem com atributos próprios e específicos, duas tarefas permanentes: a divulgação das artes visuais entre o povo e contacto mais frequente entre os artistas.

Após o preparo do seu recinto em teor museológico e a organização do calendário dos certames, a Galeria de Arte das Folhas foi inaugurada com uma retrospectiva de Lasar Segall à 12 de março de 1958, corporificando um dos anseios do grande artista: "Estender-se por todos os meios possíveis uma ponte entre o público marginal e o artista ilhado". Assim dentro em pouco mais um setor central da cidade se afez às características que uma galeria de arte sempre cria em redor de si como atmosfera de sociabilidade, cultura e especialização, atraindo pelo ritmo das exposições o afluxo de quantos numa metrópole se interessam por desenho, gravura, pintura e escultura.

O novo centro de artes visuais apresentou a milhares de visitantes, no primeiro exercício de suas atividades, obras de 57 artistas brasileiros ou radicados no país. Desde logo a

simpatia dos artistas de todo o Brasil pela galeria da alameda Barão de Limeira, 425, foi crescendo em tal ordem que obrigou a jovem entidade a herniar suas atividades do período de 1958 para o âmbito temporal dos dois primeiros meses de 1959, a fim de poder cumprir um calendário que se tornou turgescente.

Cumprindo seu regulamento, a Galeria de Arte das Folhas apresentou ao público obras de duas categorias de expositores — os convidados e os espontâneos. Este critério subentende o reconhecimento de duas realidades: uma, de ordem estatística, que decorre da existência de pioneiros e exponentes da arte contemporânea nacional como expressões significativas dum apice estético, duma operosidade histórica e dum renome até mesmo internacional, os convites representando, portanto, uma homenagem a tais artistas e uma garantia de base para a própria galeria



Aluísio Carvão, Núcleo tensivo.

Nasceu em Belém, Estado do Pará. Reside no Rio de Janeiro. Tem participado de todos os salões nacionais de Arte Moderna e da II, III e IV Bienal de São Paulo.



Anatol Wladyslaw, A sarça ardente.

Nasceu em Varsóvia, Polónia. Radicou-se em São Paulo, desde 1931, tendo se formado em engenharia. Participou das Bienais de São Paulo e da XXVI Bienal de Veneza, Medalha de Prata e prêmio aquisição em salões de Arte Moderna de São Paulo.



Carmêlio Cruz, Pintura.

Nasceu no Estado do Ceará. Reside em São Paulo. Participou dos Salões Paulistas de Arte Moderna e da II e da III Bienal de São Paulo.

que dessa forma toma posição categorica divulgando só valores legítimos conquanto de quaisquer tendências; e outra, de disponibilidade viável, que se baseia na existência promissora de novas gerações; por isso procura fazê-las emergir mediante triagem realizada por seu júri de seleção.

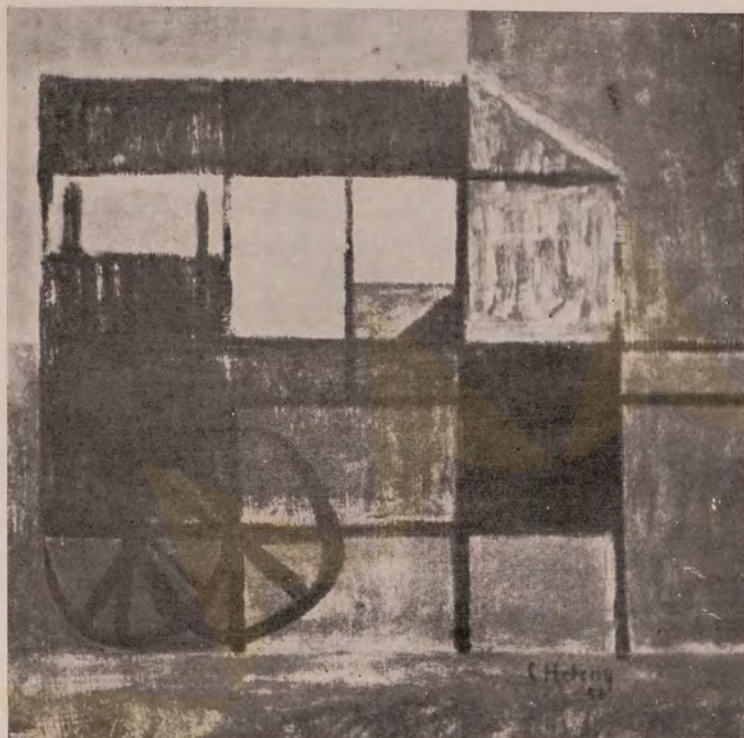
Por intermédio dos três jornais da Empresa, a Galeria de Arte das *Folhas* acentuou sempre essas exposições dedicando aos respectivos artistas colunas para dados biográficos, reportagens, entrevistas e estudos analíticos, vulgarizando-lhes concomitantemente os trabalhos com a publicação de varias das unidades expostas. O critério adotado de exposições individuais simultaneas, alem das individuais isoladas ou das retrospectivas, evidenciou a vantagem do processo, pois tal sistema aumentou a densidade de frequência da

público, as obras expostas constituíram diversas elipses armadas no recinto como orbitas contiguas de influencias, debates e confrontos: e as multiplas técnicas e os diferentes temas se foram tornando mais familiares aos visitantes. E isso sem aduzir à necessidade de cumprir, num prazo exiguo, uma programação crescente.

Sendo um nucleo divulgador da arte contemporanea desde as formas iterativas até às experiencias vanguardistas, a Galeria de Arte das *Folhas* promoveu por intermédio do seu operoso Conselho-Diretor exposições de multiplas tendencias e de variadas técnicas, sem demonstrar preferencias nem idiossincrasias. De modo que os 57 expositores de desenhos, gravuras, pinturas e esculturas do exercicio de 1958 puderam mostrar seus processos, in-

tentos, maneiras, pesquisas, experiencias e soluções, dentro de pautas figurativas, abstratas e concretas, expondo-se também a agra-dos e reações do público.

A Galeria de Arte das *Folhas* apresentou elementos exponenciais e elementos em evolução eventual; resultou disso uma especie de cociente, atravessando o conjunto uma triplíce linha de grafico estatístico: de interesse formal; de versatilidade de fatura; de fuga ou volta ao tema. Pode-se afirmar que as 57 exposições significaram um corte transverso na substancia artistica do momento, ilustrando em seus nucleos e intersticios, em extensão e em profundidade, a pujança vectorial das artes visuais brasileiras. Todos os ismos mais em voga, tanto os autoctones como os internacionais, se defrontaram em sadio contraponto.



Clara Heteny, Pintura.

Nasceu em Budapest, Hungria, onde fez seus estudos, bem como na Italia. Transferiu-se para o Brasil em 1950, radicando-se em São Paulo. Figurinista do Teatro Brasileiro de Comédia e do T.M.D.C.. Participou dos Salões Paulistas de Arte Moderna (pequena e grande medalha de prata) e da II e IV Bienal de São Paulo.



Décio Ferreira, Estrutura.

Nasceu em São Paulo. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios. Reside em São Paulo. Medalha de Bronze no VII Salão Paulista de Arte Moderna.



Frank Schaeffer, Madona.

Nasceu em Belo Horizonte, Estado de Minas Gerais. É professor de Desenho da Escola Técnica do Exército. Reside no Rio de Janeiro. Medalha de Prata no Salão Nacional de Arte Moderna e prêmio de viagem ao país no mesmo salão.

Histórico do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea

Por certo, uma das formas mais atuantes no interesse dos artistas pela Galeria de Arte das Folhas, em meio ao seu potencial de imantação, é o fato de possuir ela o apanágio de ser a distribuidora da grande laurea Prêmio Leirner de Arte Contemporânea que em 1957 foi outorgado a expositores de quaisquer museus ou galerias desta cidade. De 1958 em diante é distribuído por esta entidade o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, que está assim especificado: a) Primeiro Prêmio de Pintura: Cr\$ 70.000,00; b) Primeiro Prêmio de Escultura Cr\$ 70.000,00; c) Primeiro Prêmio de Desenho: Cr\$ 50.000,00; d) Primeiro prêmio de Gravura:

Cr\$ 50.000,00 e) Segundo Prêmio de Pintura: Cr\$ 30.000,00; g) Segundo Prêmio de Escultura: Cr\$ 30.000,00; g) Segundo Prêmio de Desenho: Cr\$ 20.000,00; h) Segundo Prêmio de Gravura: Cr\$ 20.000,00.

Não se pode falar numa tendência artística preponderante quanto ao processo ou tema neste prêmio, que tem a finalidade de estimular as artes gráficas e plásticas e cuja decisão resulta do critério dum júri amplo, de 9 elementos, constituído por 5 críticos, 3 artistas e o próprio doador. A essa laurea, que abrange quatro seções, podem candidatar-se todos os artistas nacionais residentes no Brasil ou no exterior, e todos os artistas estrangeiros radicados no Brasil desde 1956, cujas obras forem expostas na Galeria de Arte das Folhas. Os trabalhos premiados ficam

de posse do doador que oportunamente os oferecerá a entidades nacionais. Não há artistas "hors concours", salvo declaração em contrário dos expositores em documento escrito e assinado com firma reconhecida.

Da isenção de animo do júri selecionador ressalta prova evidente no fato de todos os artistas que expuseram no período de 1958 na Galeria das Folhas terem tido cada um três peças apartadas para o Prêmio Leirner, o que demonstra o bom nível artesanal dos expositores e a imparcialidade do júri. Este fato nos desobriga de citar nomes que, no catálogo da Exposição Conjunta para o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, aparecem com o respectivo *curriculum vitae*.

A importância dessa exposição coletiva anual corresponde a um verdadeiro mapa de configuração sempre flexível das artes, com seus



Franz Weissmann, Escultura.

Nasceu na Áustria. Veio para o Brasil com apenas 10 anos de idade. Reside no Rio de Janeiro. Brasileiro naturalizado. Primeiro prêmio de escultura no Salão Paulista de Arte Moderna, segundo prêmio na III Bienal e primeiro prêmio na IV Bienal de São Paulo. Prêmio Leirner de 1956. Prêmio de viagem ao estrangeiro no Salão Nacional de Arte Moderna de 1957.

limites, altitudes, acidentes, jazidas e demografia. O desenho aí traça redes severas de fibrilação; a pintura enche-o de cromatismos e gamas com virtualidade telúrica e ecológica, como é o caso dos setores tachistas; a gravura carimba-lhe o dorso de minerio e a nuvem de condensações; a escultura imita-lhe a majestade dinâmica e espacial.

Cumpra ainda citar os artistas que expuseram na Galeria das Folhas e declaram que não concorriam a prêmio. No caso de Lasar Segall, essa honra postuma foi abdicada por sua família. No caso de Karoly Pichler, sua

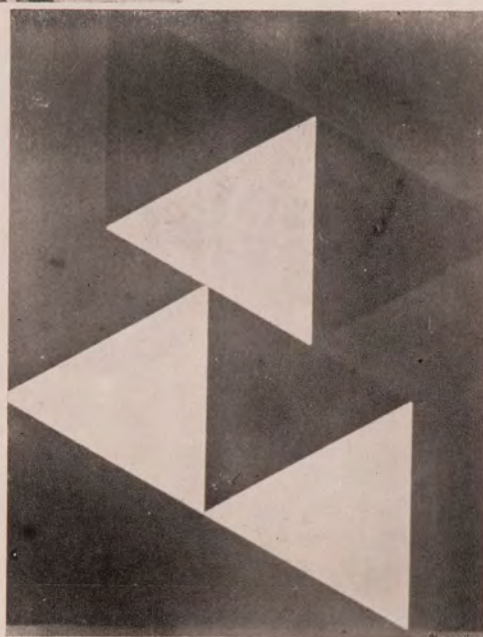


Gisela Eichbaum, Composição.

Nasceu em Mannheim, Alemanha. Radicado em São Paulo desde 1935. Figurou nos Salões Paulistas de Arte Moderna (prêmio aquisição).

Ernani Vasconcelos, Composição.

Nasceu no Rio de Janeiro em 1912. Formou-se pela Escola Nacional de Belas-Artes. É arquiteto e professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil. Prêmio aquisição em 1954 e isenção de júri em 1956 no Salão Nacional de Arte Moderna. Figurou na IV Bienal.



Hermelindo Fiaminghi, Virtual n.º 4.

Nasceu em São Paulo. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios. Reside em S. Paulo. Figurou na II, III e IV Bienal de São Paulo. Integra o grupo de concretistas de São Paulo desde 1955. Medalha de Prata no IV Salão Paulista de Arte Moderna.

exclusão adveio de não haver prêmio para cerâmica. As retrospectivas de Djanira e Flexor foram dois grandes êxitos de 1958, mas ambos quiseram deixar chances a outros artistas cuja área de exposição cuidaram haver comprimido com suas exposições maciças. Raimundo Nogueira e José Antonio da Silva se deram por bem recompensados com a venda de seus trabalhos. Bela Prado teve que levar todos os trabalhos para exposições na Europa. Quanto a Cassio M'Boy, já foi difícil retirar-lhe as telas do casarão do Embu, quanto mais convencê-lo a candidatar-se a prêmios.



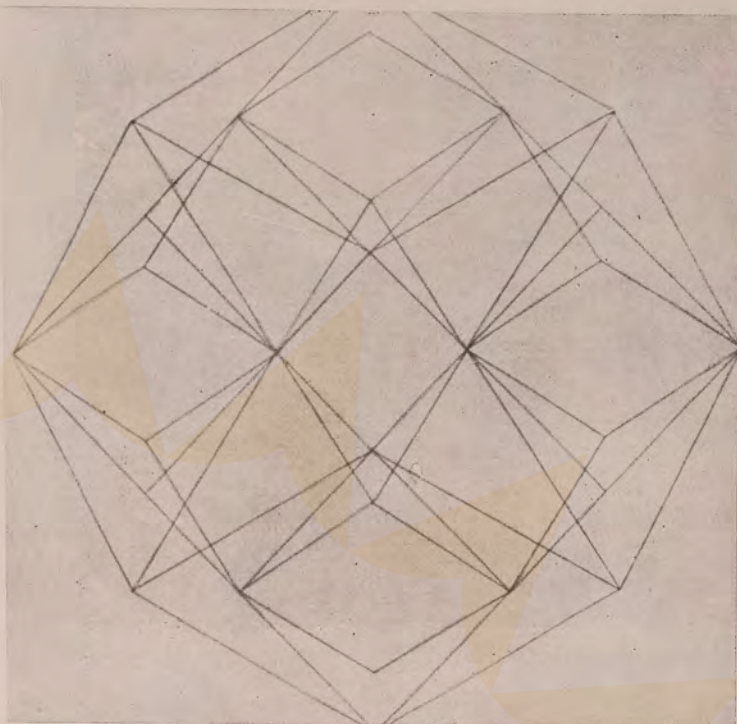
Helou Mota, Escultura.

Nasceu em São Paulo. Trabalha em painéis e decorações. Reside em S. Paulo. Expôs na União Panamericana de Washington em 1958.



Yolanda Mohalyi, Pintura.

Nasceu na Transilvania, Hungria. Fêz seus estudos na Academia Real de Arte em Budapest. Reside em São Paulo. Brasileira naturalizada. Medalha de Ouro no Salão Paulista de 1957. Segundo prêmio no Salão Paulista de Arte Moderna. Figurou na IV Bienal de São Paulo.



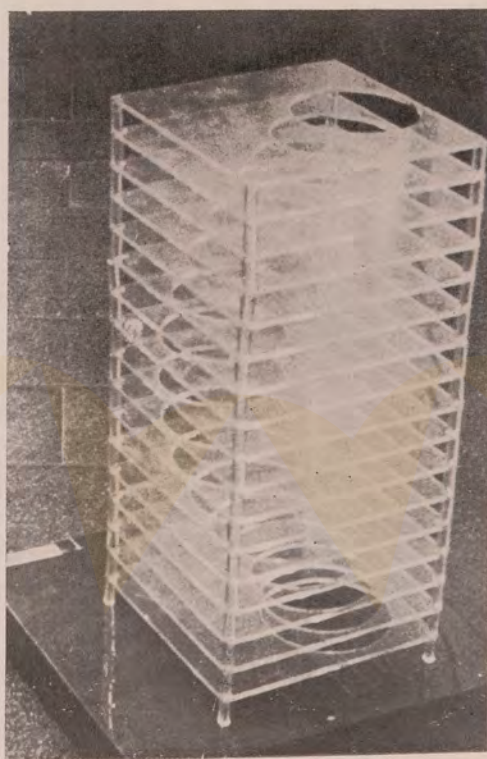
Judite Lauand, Construção simétrica.

Nasceu em Pontal, no Estado de São Paulo, onde reside também. Participou dos Salões Paulistas e Nacionais de Arte Moderna bem como da II Bienal de São Paulo.



Leopoldo Raimo, Aquática.

Nasceu em Botucatu, neste Estado. É médico. Reside em São Paulo. Participou da II, III e IV Bienal de São Paulo e dos II, III e IV Salões Paulistas de Arte Moderna (prêmio aquisição e medalha de prata). Figurou no Salão Nacional de Arte Moderna em 1955, 1956 e 1957.



Kazmer Fejer, Objeto n.º 1.

Nasceu em Pecs, Hungria. Coursou a Academia de Belas-Artes de Budapest. Reside em São Paulo. Figurou na I Bienal de São Paulo e, em 1957, na Exposição Nacional de Arte Concreta.



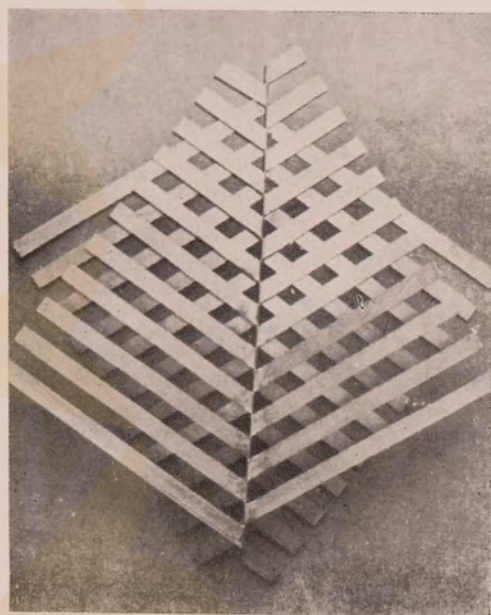
Italo Cencini, Desenho.

Nasceu em São Paulo. Frequentou a Escola de Belas-Artes. Reside em São Paulo. Prêmio Aquisição e Medalha de Ouro nos Salões Paulistas de Arte Moderna. Figurou na III Bienal de São Paulo.



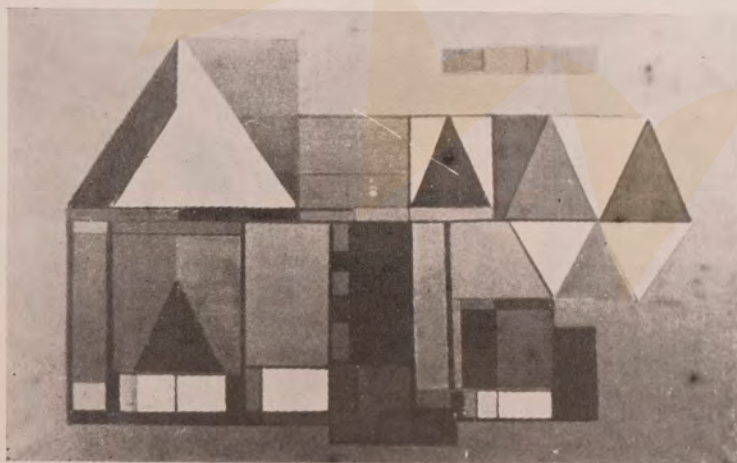
Ligia Clark, Superfície modulada.

Nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, onde cursou a Escola Normal. Transferiu-se para o Rio, onde fez estudos de pintura e reside. Participou do Grupo Frente. Premiada na IV Bienal de São Paulo. Participou da Bienal de Veneza.



Luís Sacilotto, Concreção.

Nasceu em Santo André, Est. S. Paulo, onde reside. Fez parte do grupo Dezenove Pintores em 1947. Figurou nas Bienais de São Paulo. Primeiro Prêmio do II Salão Paulista de Arte Moderna.



Lisa Ficker Hofmann, Composição.

Nasceu em Leipzig, Alemanha. Veio para o Brasil em 1914. Reside em Joinville, Santa Catarina, Autodidata. Grande medalha de prata e grande medalha de ouro no Salão Paulista de Arte Moderna em 1952 e 1953.

Lothar Charoux, Desenho.

Nasceu em Viena, Austria. Veio para o Brasil com 16 anos de idade e radicou-se em São Paulo. Fez parte do grupo dos Dezenove Pintores. Figurou em todas Bienais de São Paulo. Prêmio Leirner de dezembro de 1956.



Maria Leontina, Os episódios.

Nasceu em São Paulo. Reside no Rio. Integrrou em 1946 o grupo Dezenove Pintores. Prêmio viagem ao país no Salão Paulista de Arte Moderna. Prêmio Aquisição na I e II Bienais de São Paulo.



Marianne Peretti, Recife à noite.

Nasceu em Paris, de pai pernambucano e mãe francesa, e foi registrada no consulado brasileiro. Estudou na França. Reside nesta capital. Expôs em Paris em 1952. Quadros em diversas coleções particulares. Ilustrou 9 livros.



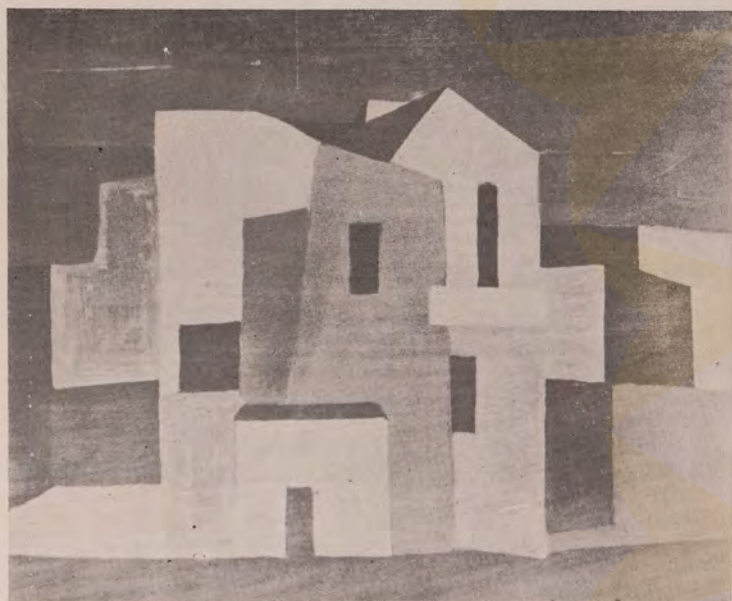
Mario Toral, Pintura.

Nasceu em Santiago do Chile. Radicado em São Paulo.



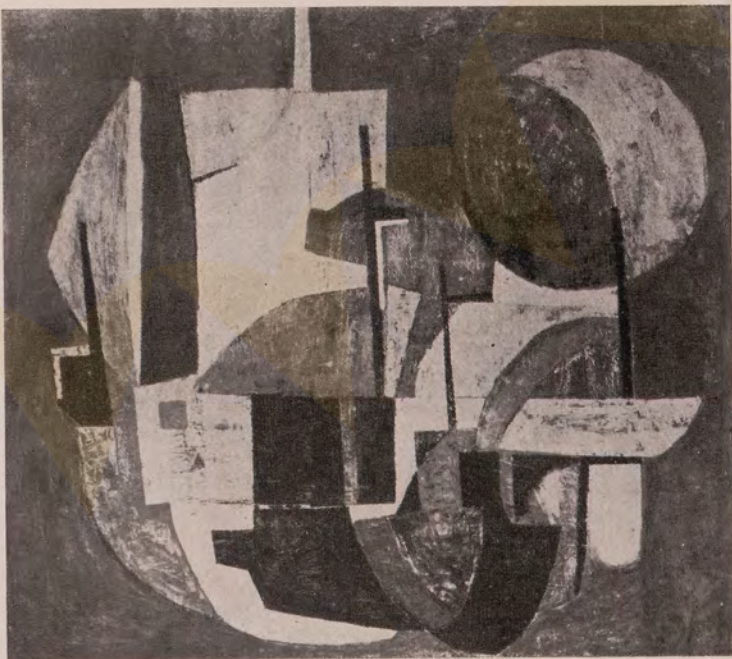
Marina Caram, Trecho de fachada.

Nasceu em Sorocaba, Est. S. Paulo. Reside em São Paulo. Participou da II e da III Bienal de São Paulo e dos Salões Paulistas de Arte Moderna (prêmio aquisição).



Mario Zanini, Casas.

Nasceu em São Paulo. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios. Reside em São Paulo. Medalha de prata e prêmio aquisição no Salão Paulista de Arte Moderna. Prêmio de viagem ao país em 1956. Figurou na II e III Bienal de São Paulo.

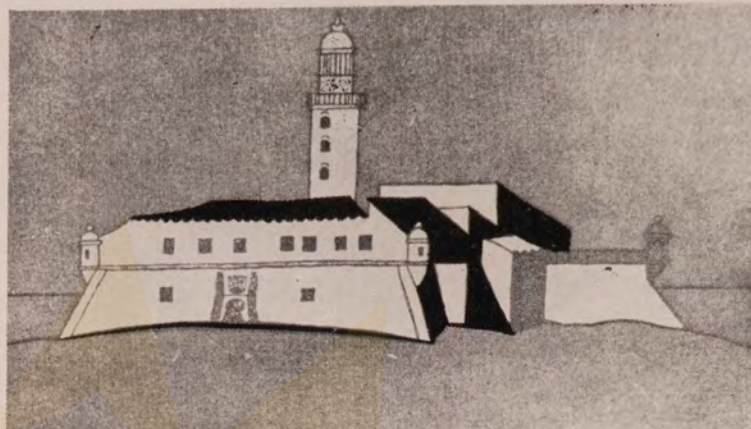


Mauro Francini, Tarde.

Nasceu em Conegliano Veneto, Itália, onde fez os seus estudos. É brasileiro naturalizado. É cenógrafo do Teatro Brasileiro de Comédia. Participou da II e da III Bienal de São Paulo e dos Salões Paulistas de Arte Moderna, onde conquistou pequena medalha de ouro e dois prêmios aquisição. Premiada como melhor cenógrafo nacional na I Bienal de Artes Plásticas de Teatro em 1957.



Moussia Pinto Alves, Escultura.
Nasceu em Sebastopol, Rússia. Reside em São Paulo. Tomou parte em tôdas as Bienais de São Paulo. Medalha de ouro de escultura no Salão de Arte Moderna em 1947.



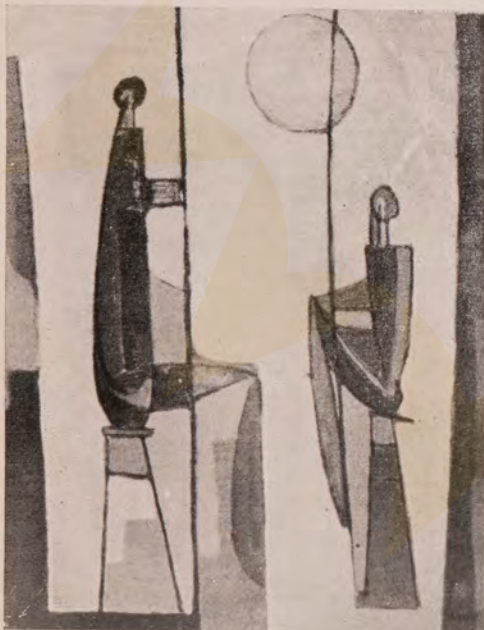
Odeto Guersoni, Farol da Barra.
Nasceu em Jaboticabal, Estado de São Paulo. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e fez curso de artes gráficas na França. Reside em S. Paulo. Figurou nos Salões Paulistas de Arte Moderna, tendo obtido medalha de prata e prêmio aquisição. Expôs na II Bienal de São Paulo.



Raimundo de Oliveira, As três mulheres de Jerusalém.
Nasceu em Feira de Santana, Bahia. Coursou a Escola de Belas-Artes de Salvador. Reside em São Paulo. Participou dos Salões Bahianos de Belas-Artes e do V e VI Salão Paulista de Arte Moderna e de várias exposições em galerias particulares.



Oswald de Andrade Filho, Menina brincando.
Nasceu em São Paulo em 1914. Estudou na França e participou da I, II e III Bienal de São Paulo. Reside em São Paulo.



Rubem Mauro Ludolf, Quadrado.
Nasceu em Maceió, Estado de Alagoas. Formou-se pela Faculdade Nacional de Arquitetura. Reside no Rio de Janeiro. Integrou o Grupo Frente. Participou da III Bienal de São Paulo.

Paolo Rissone, Vigília.
Nasceu em 1925, em Reggio Calabria, Italia. Veio para o Brasil em 1948. Reside no Rio. Autodidata. Prêmio Aquisição na II Bienal de São Paulo. Participou da XXVII Bienal de Veneza.





Wega Neri Gomes Pinto, Desenho.

Nasceu em Corumbá, Estado de Mato Grosso. Estudou na Escola de Belas-Artes de São Paulo. Reside em São Paulo. Concorreu aos Salões Nacionais de Arte Moderna. Medalha de prata no VII Salão Paulista de Arte Moderna. Dividiu com Fernando Lemos o primeiro prêmio nacional de desenho na IV Bienal de São Paulo.



Sérgio de Camargo, Os Amantes.

Nasceu no Rio de Janeiro, onde reside. Isenção de juri e prêmio aquisição no Salão Nacional de Arte Moderna. Figurou no III e IV Salão Paulista de Arte Moderna e na III e IV Bienal de São Paulo.



Valdemar Cordeiro, Contradição espacial.

Nasceu em Roma, onde cursou a Academia de Belas-Artes. Reside em São Paulo.



Tikashi Fukushima, Composição.

Nasceu em Fukushima, Japão. Veio para o Brasil em 1940. Reside em São Paulo. Expôs no Salão Nacional de Arte Moderna. Medalha de prata no VII Salão Paulista de Arte Moderna.



Walter Levi, Pintura.

Nasceu em Oldeslohe, Alemanha, onde fez seus estudos. Veio para o Brasil em 1936 e se radicou em São Paulo. Tomou parte na I, II e III Bienal de São Paulo. Medalha de prata e pequena medalha de ouro no Salão Paulista de Arte Moderna.



*Manabu Mabe, Vitorioso
(1.º Prêmio Pintura).*

Nasceu em Kumamoto-Ken, Japão. Reside em São Paulo. Participou dos Salões Paulistas de Arte Moderna (medalha de prata, pequena e grande medalha de ouro). Isenção de juri no Salão Nacional de Arte Moderna.

Laureas de Pintura

- 1.º Prêmio a Manabu Mabe;
- 2.º Prêmio a Maurício Nogueira Lima.

Laureas de Gravura:

- 1.º Prêmio a Ana Leticia;
- 2.º Prêmios a Saverio Castelano;

Laureas de Desenho:

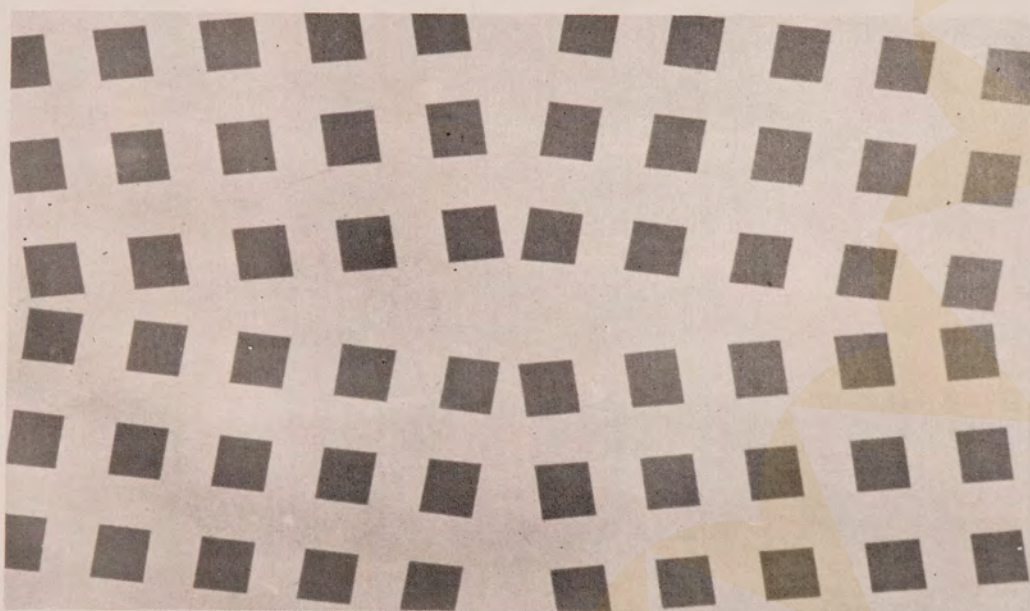
- 1.º Prêmio a Marcelo Grassmann;
- 2.º Prêmio a Fernando Odriozola;

Laureas de Escultura

Não foram conferidos

Membros do Juri de Premiação:

Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, Geraldo Ferraz, Lívio Abramo, José Geraldo Vieira, Isai Leirner, Bruno Giorgi, Clovis Graciano e Aldemir Martins.



Maurício Nogueira Lima, Pintura (2.º Prêmio Pintura).

Nasceu em Recife, Pernambuco. Coursou a Escola de Belas-Artes de Pôrto Alegre, Rio Grande do Sul, e a Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie, em São Paulo. Reside em São Paulo. Segundo prêmio no II Salão de Paulista de Arte Moderna. Figurou nas Bienais de São Paulo.



Fernando Odriozola, Pedra e Pássaro.
(2.º Prêmio Desenho).

Nasceu em Oviedo, nas Astúrias, Espanha. Reside em Santo André. Figurou na II Bienal Hispano-Americana. Prêmio Aquisição no VII Salão Paulista de Arte Moderna.



Saverio Castelano, Erupções
(2.º Prêmio Gravura).

Nasceu em Sorocaba, Estado de São Paulo. Reside em S. Paulo. Prêmio aquisição e medalha de bronze no Salão de Arte Moderna.

Ana Leticia, Gravura
(1.º Prêmio Gravura).

Nasceu em Teresopolis, Estado do Rio de Janeiro. Reside no Rio de Janeiro. Obteve isenção de juri no Salão Nacional de Arte Moderna de 1957 e prêmio de viagem pelo país no Salão Nacional de Arte Moderna de 1958. Participou da IV Bienal de São Paulo.



Marcelo Grassmann, Desenho (1.º Prêmio Desenho).

Nasceu em São Paulo, onde reside. Tomou parte em exposição, em Viena, na Galeria Wuerthler. Em 1956 expôs em Genebra. Prêmio de viagem à Europa no Salão Nacional de Arte Moderna. Prêmio Nacional de Gravura na III Bienal de São Paulo. Prêmio de Arte Sacra na última Bienal de Veneza. Prêmio Governador do Estado e grande medalha de ouro no VI Salão Paulista de Arte Moderna.



Fernando Lemos - barrôco

Lourival Gomes Machado

Poucas vêzes, bem poucas mesmo, conheceu uma exposição de arte a confluência de opiniões que, em rápida e precisa captação dos valores essenciais, logo caracterizou o sentido mais profundo dos doze desenhos oferecidos ao público por Fernando Lemos. E tal concordância, ainda mais singular por denotar uma extrema acuidade, acabou por não temer franca referência a êsse termo, quase sempre inquietante, que é *barrôco*. Como estou certo de que, se perguntado, também o artista concordaria, de coração leve, com o qualificativo, confesso minha dificuldade para exprimir, mais uma vez, o que, em língua bem-pensante, já constitui ponto pacífico. Fernando Lemos apresenta-se, de fato, como um barrôco do desenho. Entendamo-nos, porém. Antes de mais nada, sua arte não confessa nenhuma dívida ao barrôco já vivido, aborrecendo qualquer reminiscência histórica ou arqueológica, pela excelente razão de dispensar referência a modelos ou inspira-

ções exteriores. Será, pois, um legítimo abstracionista, plenamente realizado nisso de buscar em si mesmo, e só aí, o impulso que o leva a criar formas. Não lhe basta, contudo, a catarsis, por mais fecunda que possa ser, pois não se realiza no expandir exteriormente os anseios formais que lhe exigem a criação — entre o impulso inicial e a obra final, medeia toda uma sutil e consciente elaboração que depura, compõe e constrói quanto, de outro modo, permaneceria no plano de mera inscrição impulsiva.

Revela-se, a ação dessa filtragem sutil e segura, em cada um dos desenhos e ao longo de toda a carreira, jovem mas substanciosa, de Fernando Lemos. Em razão de sua evolução pessoal, o temos hoje — a êle que já tocou, certa vez, até o surrealismo! — numa ascética condenação do figurativismo, graças ao que pode fazer esplendor, livre de intermediários insinuantes, uma expressão pura da mais pura gráfica.

Não se creia, contudo, que essa conquista progressiva, realizada através de todo um pedaço da existência, explique tudo que há nesses desenhos, onde por certo se sedimentam as heranças de experiências anteriores, mas onde também se refaz, em cada peça e até em cada movimento de pincel, a mesma e sempre inflexível operação depuradora. Eis porque, diante de realizações tais, podemos falar, com inteira justiça, de maturidade, sem contudo aludir, indiretamente que seja, à auto-satisfação paralizante.

Transcender à abstração exteriorizadora dos impulsos profundos, não significa contudo — no caso de Fernando Lemos — atirar-se ao extremo oposto, que é a por muitos entresonhada objetivação das formas criadas. Pelo contrário, aqui encontramos um dos exemplos mais convincentes de apegamento à raiz criadora, sobretudo porque oferecido por alguém que a ela não se resume. Toda a decantação a que submete os produtos imedia-



tos da espontaneidade, recusam-se à acomodação significativa mas também se negam à retificação despersonalizadora, pois visa, essencial e exclusivamente, a uma espécie de retorno ao essencial.

Para Fernando Lemos, o que é impulsivo não há de parecer, necessariamente, legítimo e profundo, pois não ignora os enganadores vernizes de aprendidas singelezas com que este mundo de convenções desfigura a natureza humana. Aí o temos, a deixar enrolar-se o pincel, ritmicamente, em curvas caprichosas que diríamos conduzidas tão só pela estesia motora, porém já no instante seguinte ele estará curvado sobre a mancha assim criada, a fim de aparar-lhe as rebarbas encantadoras, porém acessórias, deixadas pelo capricho, pelo azar, pelas insinuações do gosto. Então, proposta em sua ossatura básica, a forma adquire sinceridade total. Se, antes, nada figurava, deixará agora de pa-

recer simples sinal de ação para alçar-se à condição de verdadeiro símbolo gráfico. Processo inverso, porém sempre ligado à mesma operação essencial, é o que se revela nos desenhos, ou trechos de desenho, para os quais convoca formas geométricas, cujos valores objetivos repele decididamente, a fim de submetê-las a sutilíssimas inflexões destinadas, não à dosagem positiva de suas capacidades intrínsecas, mas à desejada inclusão desses entes exteriores, por intermédio de delicadas e sucessivas repercussões sensíveis, no mundo da humana sensibilidade.

Em uma palavra: detesta a gratuidade subjetiva, mas não se entrega à objetividade gratuita. A verdade que procura, sabe não estar nas vulcânicas profundas da emoção, nem nas cristalinas vozes da razão a declamar no silêncio das paixões — por sob essas duas visões parciais do homem, algo há de constante e puro que só poderão atingir os que

intentam vislumbrar a realidade para além das impressões sofridas e das certezas codificadas. Algo tão essencial que, para exprimi-lo, o mutismo das linguagens correntes acaba por exigir novos símbolos. Como os compõe Fernando Lemos.

E' então, não antes, que se estrutura a feição barrôca de seus desenhos. Barrôco que se impõe, como expressão necessária, a uma simbólica feita de rigorismos decantadores e inflexões participantes, numa tentativa heróica de ligar extremos negando oposições. Barrôco, no sentido eterno da dilacerante ousadia de Prometeu. Barrôco, pois, da mais legítima modernidade, não só no recusar o modelo vivido no passado, porém, e mais ainda, por aspirar a um tal desnudamento das tensões presentes que, por instantes, chega a configurar reveladora penetração do que ainda está por vir.



Considerações sobre a arte contemporânea

Paulo Chaves

O problema da compreensão da arte moderna vem preocupando um número cada vez maior de pessoas, seja por curiosidade intelectual ou pelo desejo de atualização. Louvável interesse, num momento em que vemos nosso mundo dividido e tumultuado, e em que a arte se nos apresenta como a linguagem congraçadora, o idioma universal pleno de sentido humano. No entanto, grandes dificuldades se levantam no caminho dessa compreensão. O desequilíbrio flagrante entre o progresso científico, que vem revolucionando nossa maneira de viver, e a inércia que domina o espírito do homem, é um dos mais chocantes paradoxos da época atual, bastando lembrar que ainda hoje respeitável parcela do mundo civilizado continua aceitando como verdadeiras muitas concepções resultantes dos primeiros esforços do pensamento para explicar a origem das coisas. Ignorando a profundidade dessa contradição, muitas pessoas investem contra a arte moderna, como se ela fôsse um conluio internacional destinado a solapar as bases tradicionais da estética. Nada mais falso. A arte moderna surgiu com a decadência da acadêmica, consequência do desmoronamento da velha ordem de coisas e da substituição de valores culturais ultrapassados, dos quais era o academismo parte integrante. Essa contingência histórica não modificou a conceituação da grande arte clássica, pois, todos os valores legítimos continuam e con-

tinuarão válidos. O mesmo gozo estético que nos proporciona a atmosfera luminosa e a espiritualidade das figuras de Da Vinci, podemos sentir através da nova linguagem plástica, com a qual o artista de hoje procura traduzir suas mais íntimas emoções.

A leitura, por assim dizer, de um quadro clássico é facilitada ao leigo pelo assunto de que se servia o artista, que usava a imagem para historiar, representar objetos ou reproduzir instantes da natureza. Na verdade, a atitude da maioria é a mesma diante de uma paisagem pintada por um grande artista ou reproduzida mecânicamente em cores naturais por um fotógrafo. Satisfaz-se com a beleza das árvores, dos rios, das flores, beleza que jamais poderá ser transportada.

Ficamos diante daquele problema das pessoas que, embora podendo colher flores no quintal, preferem tê-las de papel em seus vasos, chegando ao requinte do mau gosto de exigí-las perfumadas. Flores de papel, eis o que hoje fazem os artistas acadêmicos, fieis carpideiras de um mundo ultrapassado.

Se buscarmos a gênese da pintura contemporânea, vamos encontrá-la num artista moderno para a sua época, o grande Leonardo, que opôs à plasticidade definida e coesa de um Miguel Angelo, seu admirável triunfo da luz sobre a forma. Enquanto Miguel Angelo é o pináculo da civilização florentina, Da Vinci rasga caminho para uma arte livre e renovada, precursora da pintura veneziana.

De todas as obras primas que tivemos a felicidade de ver nos museus da Europa, nenhuma nos causou maior impacto do que o célebre quadro "A Virgem e Sant'Ana", em nossa opinião o ponto máximo da grande galeria do Louvre. Muito mais do que na "Gioconda", Leonardo une numa só atmosfera luminosa, a matéria e o espírito, a forma e o conteúdo, descobrindo para nós o seu mundo encantado, pleno de humana poesia. A esse equilíbrio entre conteúdo e forma, não são estranhos os artistas de hoje, que, mesmo repudiando as cansadas fórmulas acadêmicas por serem incompatíveis com a criação artística, reconhecem, no entanto, a necessidade de manter a obra de arte em um plano legível e humanizado.

Fugindo à servil imitação da natureza, a arte moderna mantém-se fiel aos grandes mestres, e preserva um dos melhores fatores do progresso que é a liberdade de expressão. Até as artes mecânicas, como a fotografia, não se satisfazem mais com o simples registro, e buscam espiritualizar seus trabalhos. Muito acertadamente, Kant dizia que a beleza artística não é uma coisa bela, mas uma bela representação de uma coisa. O artista dá a sua interpretação estética das coisas, através da desintegração, da síntese ou da deformação. A verossimilhança é um preconceito dos espíritos menos educados, pois, a grande arte de todos os tempos va-



leu-se da deformação para elaborar o ato artístico, fazendo dela um caminho para a abstração.

“A irregularidade é o sinal característico da beleza”, disse o poeta Baudelaire. Isto deveria ser meditado inclusive por certos pintores modernistas, da chamada escola concreta que, despojando a obra de seu conteúdo humano, reduzem-na a uma fórmula matemática, onde os elementos universais, por vezes harmônicos, não chegam a justificar sua evasão das oficinas industriais.

À parte algumas constantes da história da arte, como o surrealismo e o expressionismo, tendências que encontramos em quasi todos os movimentos, a pintura moderna nos apresenta, a grosso modo, duas grandes correntes: a figurativa e a abstrata.

Os figurativos usam o objeto como meio de realização ou ponto de partida, ao passo que os abstracionistas procuram criar uma linguagem plástica desligada da realidade. A grande controvérsia nascida entre figurativos e não-figurativos, nem sempre foi benéfica ao movimento modernista, porquanto lançou num sectarismo apaixonado muitos bons artistas, cujas obras refletiram essa limitação, sempre indesejável no campo artístico.

O público teve mais dificuldade em aceitar a arte abstrata, porque não encontrava nela os pontos tradicionais de referência, os tachos, as frutas, as paisagens ordenadas. A mesma resistência se observou no cientista educado na mecânica clássica, que se viu diante das

novas formulações da física nuclear, ou no indivíduo que deplora a não existência de um lugar para a idéia de Deus nas concepções da dialética moderna.

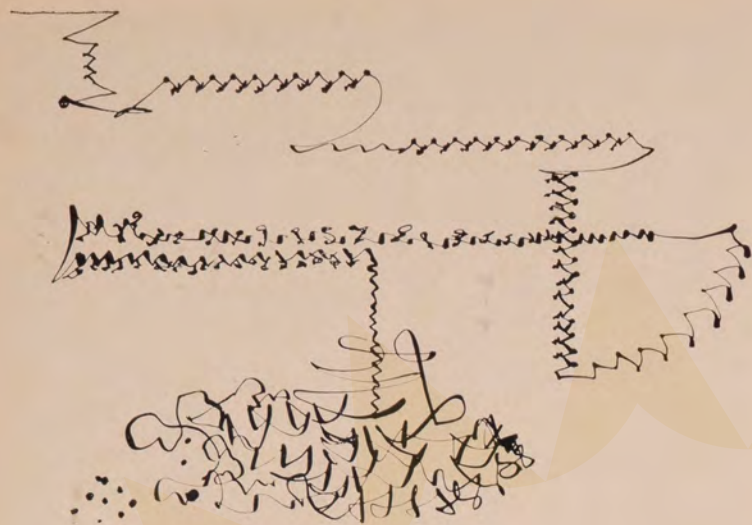
Mas, assim como a crítica nunca atinge, a obra de arte, também a incompreensão do público não altera nem impede o desenvolvimento do processo de criação artística. Essa incompreensão deve-se, principalmente, à ausência de um sistema educativo que ensinasse a vêr, assim como se ensina a ler, escrever, contar e ouvir música. Se necessitamos de alguns anos para aprender a escrever cartas ou a fazer uma operação aritmética, como é possível esperar a compreensão da obra de arte por um passe de magia? É muito mais difícil penetrar na abstração musical e, no entanto, anos e anos de educação auditiva permitem a um grande número de indivíduos comungar com os mestres da melodia. Acreditamos que nenhum apreciador de Beethoven goste de suas sonatas por outro motivo senão pela própria beleza das sonatas, uma vez que elas não possuem enredo, não descrevem cena nenhuma, nem trazem qualquer mensagem moral. A grande chave, pois, da compreensão da arte moderna, especialmente da não figurativa, é a educação visual, é o aprender a ver e a traduzir os valores de expressão. A palavra poderá muito modestamente colaborar nessa compreensão, porém, o único caminho possível é a sistemática visita aos museus e exposições, o contacto direto com a obra de arte, pois, as

reproduções mais perfeitas não conseguem transmitir aquela radiação de que o sentimento do artista parece ter impregnado a tela, e que se vai refletir na sensibilidade do espectador com êle sintonizado.

Contrariamente ao que muitos pensam, a arte moderna é bastante acessível ao povo, e tem uma importante função social, não só com relação ao levantamento do gosto estético dos indivíduos, como à sua contribuição para o bem estar da coletividade, expressa nas realizações da arquitetura, do mobiliário e dos mais variados artefatos industriais.

Mas, não podemos deixar de considerar que a arte moderna, como a antiga, está sujeita às manifestações do mau gosto, e a divulgação de obras de má qualidade é um dos fatores maiores da reação do público desavisado, que por elas julga todo o movimento. Assim como se combatem os atentados à moral, deveria ser combatido o mau gosto, tão imoral e anti-social quanto aqueles.

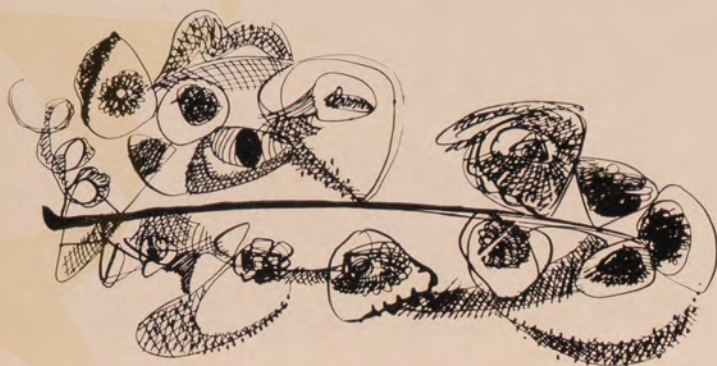
Embora estejamos diante da evidência histórica de que a atitude do público não conta no desenvolvimento do processo artístico, queremos, para encerrar este nosso breve comentário, lembrar as palavras do grande pintor mexicano Justino Tamayo, que afirmou: “Creio que se deve exercer uma ação educativa constante sobre o povo, a fim de que alcance a altura em que a arte se acha, por ser a expressão máxima da cultura, e, deste modo, a consiga compreender”.



Marianne Peretti, *Frêve*, 1959.



Marianne Peretti, *Ateliê em Recife*, 1959.



Marianne Peretti, *Recife*, 1959.

Marianne Peretti

Paulo Mendes de Almeida

Apresentando esta artista em Paris, em 1952, ao ensejo da exposição de suas "gouaches", versando temas da Espanha e da Grécia, o poeta André Salmon concluiu com estas palavras: "...je voudrais insister sur le trait si neuf, sè réfléchi, sur l'intelligente calligraphie de Marianne Peretti".

Realmente, quem vê os desenhos de Marianne, nota logo a finura do traço, insinuante, nervoso e sensível, capaz de compor, em síntese feliz, a imagem que visa a recriar. Pode-se apurar pelo estudo, como em tudo acontece, a técnica do desenho — mas saber desenhar, não obstante, é sempre um dom. Marianne tem eses dom — aliás raro. Mas eis que o abandona e vem para uma pintura em que o desenho se desfaz, se dilui, se apaga. No trânsito de um gênero para outro, do desenho, ou da "gouache", para o óleo, era de se esperar que transportasse aquele dom que lhe é próprio. Não o faz, e há de ter para isso motivos, pois que a arte, como o coração, tem razões que a própria razão desconhece...

A pintura que Marianne apresenta agora, em superfícies de densa trama, audaciosa de al-

gum modo e porisso mesmo um tanto descuidada em certos pormenores, se por um lado reflete o desdém pelo desenho, talvez inconsciente, revela também, na eleição pela predominância de uma côr — o azul — a preocupação de, reduzindo em extensão as possibilidades da paleta, em sua infinita variedade cromática, buscar, ainda aqui, outra forma de despojamento do que está a seu alcance, para se concentrar num mundo individual. Numa palavra, a artista procura se fechar.

Desfazer-se do que possui, ou pode possuir, para encerrar-se numa linguagem obscura, de misteriosa densidade, onde os vîncos negros, se entre cruzando, aumentam ainda aquele sentido de constrição. Em sua arte, de sugestões noturnas, de repente explode, contraditória, violentando a coesão monocromática, um grito em vermelho ou em rosa forte. E é como se a artista nos dissesse: eu estou aqui. Como se espiasse para fora.

Nas telas de Marianne verifica-se, ainda, com insistência, a recusa às linhas curvas, o que mais uma vez significa um processo de limi-

tação — pois que a linha curva simboliza, por excelência, a variedade. Limitação, explique-se no sentido do número de recursos da extensão dos meios se me faço compreender, pois que Marianne, seja preferindo a côr única, seja desprezando o desenho, ou mesmo fugindo às linhas curvas, procura, entretanto, compensar essas restrições, numa tarefa de especulação em profundidade. E' digno de nota, sob este aspecto, o resultado obtido no quadro "Paisagem de Recife" com a feliz exploração das várias gamas do azul, e alguns elementos em rosa, logrando um equilíbrio perfeito.

De qualquer forma, da observação conjunta das telas, fica-nos a impressão de uma experiência honesta, a sensação de estarmos diante de alguém que executa a sua arte como função necessária da sua personalidade. Marianne é ainda bastante jovem. Não lhe faltando talento nem sensibilidade, os caminhos se acham abertos à sua frente. E eles, por certo, conduzirão a bem longe esta pintora do azul pintado de azul.



Mário Cravo

José Geraldo Vieira

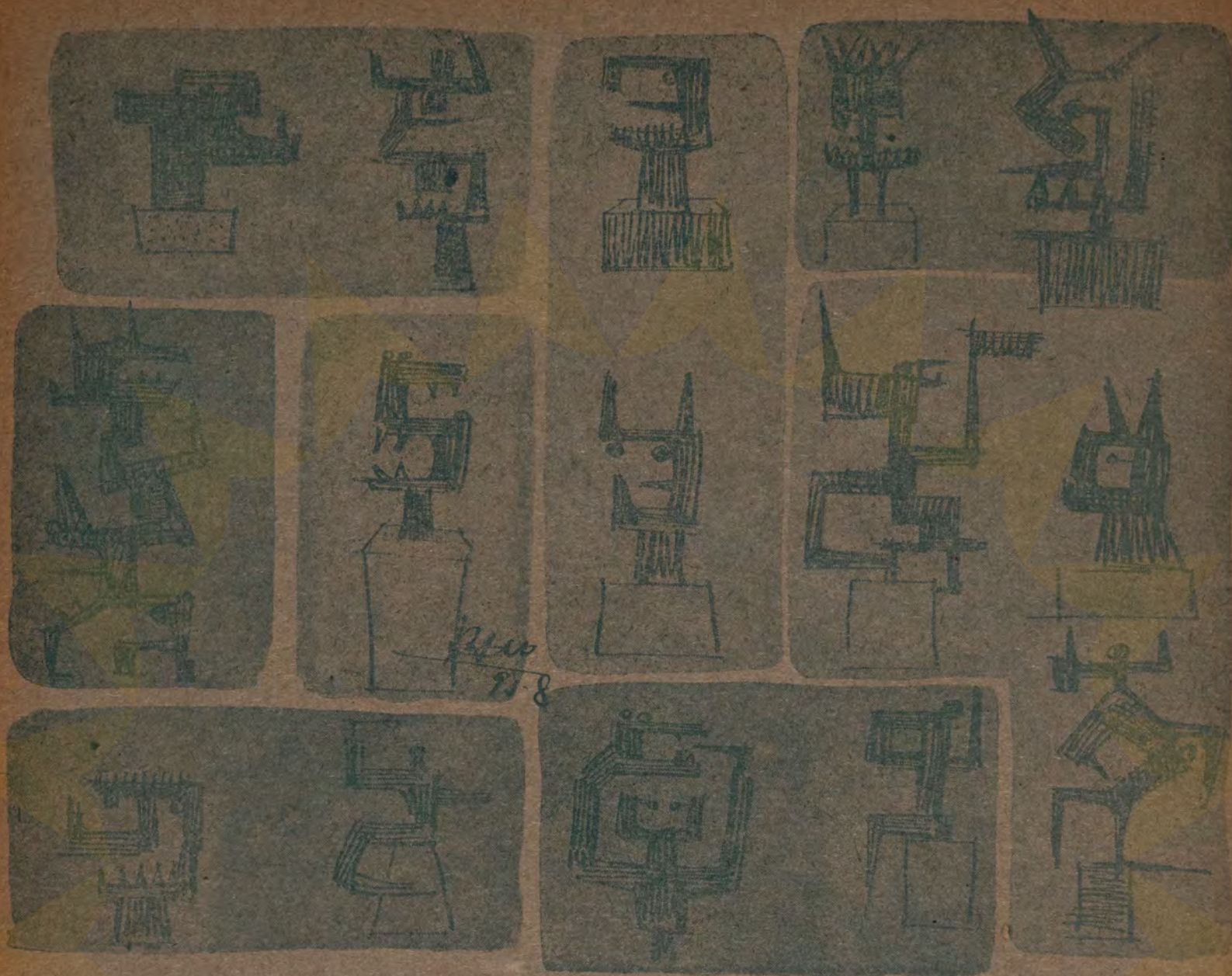
Quando, há pouco mais dum decênio, o baiano Mário Cravo chegou dos Estados Unidos com uma galorinha de existencialistas não de Saint-Germain-des-Prés mas do Brooklyn ou de Harlem e com sua risada cujo timbre só igualava o de Aldemir Martins, podia optar na encruzilhada das artes visuais pela gravura, pelo desenho, pela pintura e pela escultura. Vindo a esta cidade, expôs no Museu de Arte de São Paulo algumas peças de escultura, diversas monotípicas e duas pastas de desenhos.

Sua pessoa e sua obra indicavam desde logo um temperamento arrebatado e uma disposição para o trabalho.

Já nêsse tempo êle scandalizara as rodas acadêmicas e barrocas do Salvador, com sua indumentária e com suas exposições: seu ateliê, na Barra, nos restos dum prédio de cimento armado por acabar, parecia olaria, usina, ferraria, escola de artes e ofícios.

Mas foi na primeira Bienal de São Paulo que seu nome se tornou conhecido, pois Má-

rio Cravo inaugurava, a bem dizer no Brasil, a escultura aberta e espacial, com seus trabalhos em cobre, "Briga de Galos" e "Ogum". Natural que arrancasse um prêmio. Na II Bienal — grande acontecimento artístico e didático do continente americano — Mário Cravo chocou os incautos porque ao invés de aparecer com trabalhos evoluídos daquela sua primeira forma, apresentou peças fechadas e maciças, tôdas elas em blocos pesados e altos de madeira que foram colocadas a esmo num



corredor de vidro. Quem não tinha visto sua primeira participação julgou tratar-se dum escultor, folclórico, com temas sobre tocador de berimbau, omulú e cangaceiro. Ora, julgo que nessa ocasião Mário Cravo, com sua vitalidade múltipla e febril, optou por um barroquismo provisório, querendo assim de passagem e em breve período prosseguir numa dada arte baiana conceptuadista, visto que ele tem muito do temperamento abundante e vibratil de Gregório de Matos. Tanto que, na III Bienal, trouxe matéria diferente, bem aberta, vergalhões de ferro, chapas, fusões metálicas, inaugurando no Ibirapuera uma oficina de Vulcano hirsuto. E então a crítica e o público tornaram a ver o Mário Cravo da primeira Bienal, porém mais evoluído por si

mesmo, fazendo com determinação paroxística de operário peças que podiam ser postas, como dificuldade técnica e arrôjo curístico, ao lado de trabalhos de Minguzzi e Richier. Já naquela época, portanto, se tinha possibilidade de averiguar o seguinte sobre esse escultor da geração nova: qualidade invejável de trabalho; arrôjo quase alucinado na qualidade do trabalho; versatilidade bem baiana de ora ser escultor maciço como Anthony Sোধos, ora escultor espacial como Leygue, sem esquecermos sua primeira exposição com umas coisas em pedra-sabão no gosto estético e esotérico de Brancusi. A obra de Mário Cravo tem características muito dele; uma é o dinamismo, a força de trabalho técnico, mercê du-

ma instalação de aparelhagem que torna seu ateliê uma oficina para automobilismo, aviação ou estaleiro naval. Isso de trabalho caricioso, afagando formas, não é com ele. Quer o tronco difícil de atacar, a pedra arrebatada do mar em Amaralina, o vergalhão de ferro, a chapa, o forno, a caldeira, a turbina, a bigorna, etc. Autêntico artesão especializado. Na quarta Bienal mandou trabalhos de teor profano e sacro excelentes; o juri, de tendências heterogêneas, sacrificou-lhe o conjunto. Agora, Mário Cravo deixou seu ateliê na Barra, meteu em caminhões ou no porão dum navio algumas toneladas de ferro e veio expor em praça pública e no saguão dos "Diários Associados."

Problemática da arte moderna

Mario Cravo

A atmosfera saturada e hermética dos nossos dias, beneficia tão somente meia dúzia de indivíduos saturados de literatice que passam a existir através dos auto-elogios. Os tremendos problemas do nosso século aí estão, vivos, palpitantes, enquanto a geração passada, impassível, continua absorta na sua intimidade parnasiana. Do outro lado, os jovens, a geração mais moça, no afã de posse do vanguardismo dos nossos dias, envolve-se na tela fria e formal de concretismo, mais um ismo a ser arquivado na transitoriedade dos "modismos" do nosso século. Não se trata de verificar e julgar as inúmeras modalidades de linguagem aparecidas depois da primeira grande guerra; o ângulo a ser observado é aquele em que tentamos situar esses ismos em face da História da Humanidade, das constantes universais: as metas elevadas são relegadas a um plano inferior em face do imediatismo precário, passageiro e convencional do homem cerebrizado em excesso.

A máquina que tanto apavora o intelectual dos nossos dias, não intimida o homem quando este predomina sobre aquela. O que acontece na maioria das vezes é que o medo do tecnicismo oriundo da máquina prova aqueles intelectuais a sua incapacidade de manipulação e utilização. Então vêm os monstros que estão a devorar o homem material e espiritualmente. É que talvez falte a esses "arautos" a simplicidade e a pureza necessárias para a compreensão do "instrumental" no sentido de ferramentas do nosso século.

O Homem, o mesmo nas suas vicissitudes e conquistas, nos seus excessos, assim como na sua sabedoria, continua como na época das cavernas a sonhar, amar, lutar, sofrer e construir. A nossa sobrecarga está tão somente no fato de que carregamos em vida a experiência dos antepassados. O peso maior do nosso fardo está em que sofremos historicamente, pela primeira vez, o impacto da problemática de todas as culturas da origem aos nossos dias, no exíguo espaço de tempo de duas ou três gerações. Isto devido aos meios de contato fácil assim como a divulgação imediata proporcionada pelo rádio, livros, jornais e revistas. Esta avalanche estonteante vem obrigando o homem sensível a se resguardar nos bastidores de uma linguagem especializada e menos participante que nas épocas anteriores. Esta auto-proteção além de o levar a uma atividade essencialmente especializada obriga-o concomitantemente a expressar-se através de uma linguagem hermética de filiação formal.

A linguagem de um pintor autorizado passa tangenciando mesmo a compreensão de um químico, para não falarmos no homem comum. Por sua vez, a pretexto de universalismo, a forma foi eleita como preferida da maioria das correntes artísticas do nosso século, como se a forma circular ou a forma retangular fossem mais universais que a fome, o animal ou a sociedade.

Não existem ao nosso ver tipos de arte, existe ARTE. Os temas diferem no tempo através dos estilos, e esta absurda diferenciação entre arte figurativa e arte abstrata é um tremendo disparate, servindo pura e exclusivamente de auto-proteção a artistas para valorizarem o seu tipo de arte, ou seja a sua temática, embora tal temática não nos pareça ser a determinante exclusiva e qualitativa da obra de arte.

Encontramos duas coordenadas básicas da arte plástica dos nossos dias.



TENDÊNCIA FORMAL (não figurativa):

Pesquisa formal do campo abstrato no sentido de não ser registrado no trabalho de arte o mundo aparente, homem, casa, animal, cidade, objeto de utilização doméstica, etc.

Ênfase: equilíbrio, estrutura, forma, cor, invenção, plástica, despojamento, sínteses no sentido de valores essencialmente plásticos.

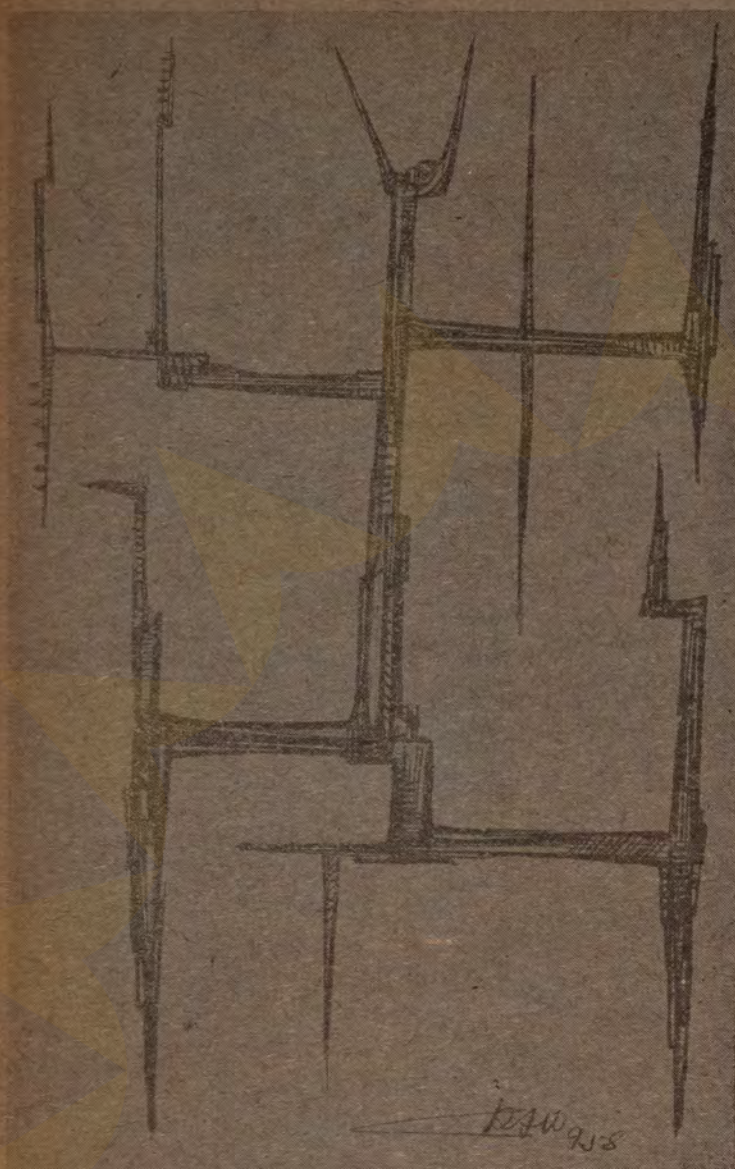
Há exemplos; neo-plasticismo, concretismo.

TENDÊNCIA SOCIAL (figurativa): problemática plástica estribada nos princípios de que a arte deve tomar parte direta e ativa nos desígnios do homem, dentro do complexo social. Para tal linha, o mundo aparente tem importância como agente de ligação entre o homem e sua situação socio-cultural.

Ênfase dada: mundo aparente, condição do homem dentro da escala social, participação ativa no mecanismo vivo da sociedade e do meio ambiente. Ação político-plástica do artis-

ta como membro vivo e atuante da sociedade humana: exemplo: neo-realismo. A tendência acadêmica (referimo-nos ao Brasil em particular por não se tratar de uma modalidade universal) de comportamento, foi deixada de lado por não participar das correntes atualizadas dos nossos dias. Exemplo: Academia Julien.

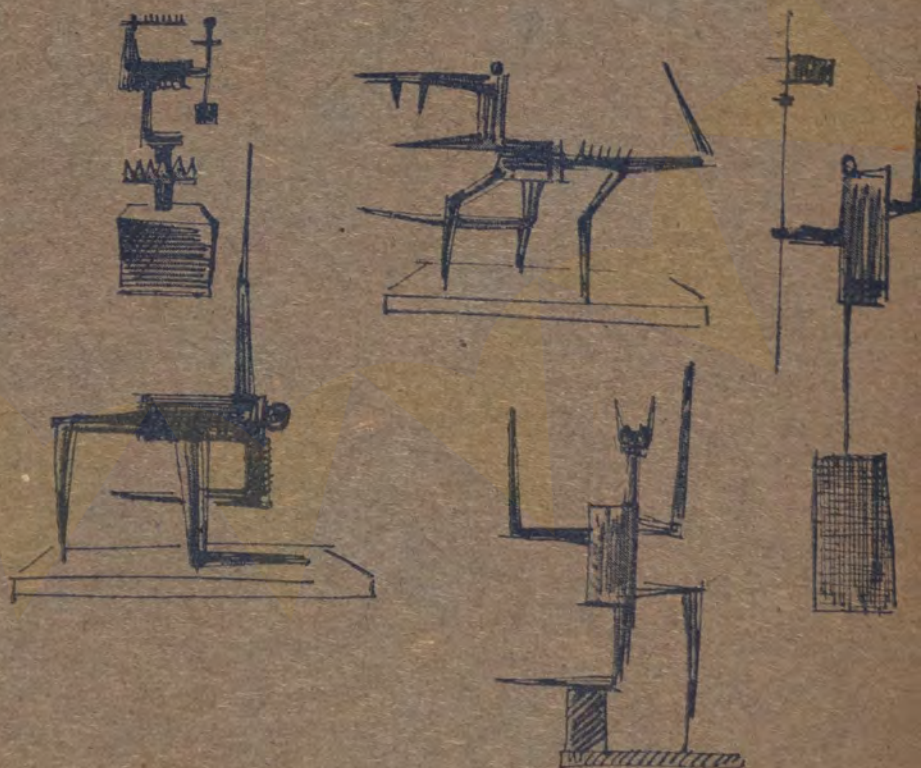
TENDÊNCIA FORMAL — Os valores da arte chamada de "não figurativa" incidem na importância de um vocabulário plástico por excelência (Estilística) pondo em plano secundário as sugestões do mundo aparente e assim sendo prescindindo da terminologia figurativa. Eleva a uma importância excessiva a descoberta (efeitos inusitados) oriunda de técnicas e materiais não usados até então. A nova linha que definirá o trabalho de um artista atualmente baseia-se na especulação sem limites de formas, materiais, composição e efeitos dos mais exóticos. Em breve tempo este exercício curioso e divertido, passará se disciplinado, a



E' de notar que historicamente encarado o problema da forma e do tema social coexistiram sem o contrassenso dos nossos dias, isto dentro dos estilos de todas as épocas. Afirmar que um objeto de arte é melhor pelo simples fato de ser figurativo ou contar um tema social será absurdo, como contrassenso igual definir como única e certa aquela maneira da arte contemporânea que aponta a especulação puramente formal. A desumanização da arte do nosso século está a que nos parece ligado indelévelmente a insegurança do homem do nosso tempo. O artista atual foi colhido no turbilhão despersonalizante de tecnicismo avassaladores assim como na influência contundente da divulgação imediata da arte dos povos que nos antecederam, através de livros especializados, exposições e museus. Esta tomada de contato com as formas expressivas da arte humana no impacto de poucos anos, feriu a tal ponto o homem sensível (artista) que este luta desesperadamente contra esta espécie de coação oriunda da cultura geral de arte. A maior parte dos artistas contemporâneos prefere num ato de introspecção buscar dentro de si, na sua auto-disciplina, na especulação e combinações assim como no exercício a procura de formulas mágicas, encontrar na euforia dos achados, a satisfação de sua ação dentro da arte formal e assim sendo demonstram o mais cabal desinteresse por fenômenos por eles considerados saturados e superados. Estamos então no século da auto-superação, o artista está a competir consigo mesmo a título de libertar o homem de suas contingências emotivas e imediatas. Está particularmente o artista de vanguarda, de uma maneira geral interessado com uma certa exclusividade com os problemas formais, isto porque este fenômeno (que historicamente não é novo) lhes dá a sensação do novo no tempo e por isso de vanguarda. Do outro lado aqueles povos que com seus artistas mais de perto participam da necessidade socializante do homem do nosso século, devido as aterrorizantes experiências das duas últimas guerras e da

representar seu próprio sistema, ou seja seu estilo. Dentro desta maneira impessoal o artista exercita-se com um número infinito de combinações e achados que o satisfaz sobremodo. Absorvido nas suas especulações num setor até então pouco explorado vai o artista formalista de hoje, aos poucos, armazenando sua mensagem na ordem dos fenômenos elaborados pela expressão da arte erudita e formal. Por sua vez, a arte de caráter restritamente social, descuida-se obviamente do tratamento formal. O impacto causado ao artista pelo desequilíbrio social, leva-o quase sempre ao exacerbamento, o que provoca o correspondente utilitário do figurativismo do trabalho de arte. O predomínio da figura humana, temática da plástica de tendência social, advém da importância dada a forma humana como a mais digna de representar os problemas do nosso século.

O racismo, a prepotência, a intolerância, a injustiça, a fome, a fé, os deuses, o amor, a dedicação, enfim a emoção sensorial particular do homem, são temas os mais implícitos para aqueles artistas que vêem na arte uma linguagem de homens para homens, usando a própria configuração humana através dos seus trabalhos para maior ênfase dar à sua temática. Temperamentalmente excitado pelos problemas do homem do nosso século vai o artista de tendência social elaborando por seu turno uma exemplificação documentada em linguagem acessível, de seus anseios, críticas e aprovações.





terceira que começa a ser encenada, exercitam-se no sentido de contribuir inclusive com a arte, tentando restaurar uma média comum de dignidade, limpeza, alimentação, liberdade e segurança humana. Somos daqueles que não adotam nenhum dos sistemas como delimitação obrigatória, pelo contrário, tentamos dentro da nossa limitada percepção conciliar estes dois fatores de inegável importância, subordinando-os às acomodações imprescindíveis da nossa contingência cultural, histórica e tradicional. Sentimos, vivemos e construímos aos poucos os alicerces de uma raça que começa a se mover sob os trópicos nascida da interpenetração das fontes primeiras do nosso povo, oriundas do branco, do negro e do índio (não importando o tempo em que aqui chegaram), sem distinção de cor ou princípios religiosos. Como artistas somos levados a participar do nosso século, mas isto, à nossa maneira, a complexidade da nossa formação racial processando-se dentro desta natureza pródiga, aliada ao nosso conceito de dimensão já vem demarcando a configuração particularmente nossa, no setor arte. Longe de nós um propósito de demarcarmos linhas de comportamento, assim como a de apontarmos verdades. Acreditamos, contudo, que o interesse por toda e qualquer realização no setor da criação artística nos é importantíssima mesmo nos vindo de fora, isto, se a subordinarmos a um nosso complexo cultural e demográfico, pois não acreditamos em imposições, transplantações e enxertos obrigatórios a título de equivalências internacionais ou universalinos subordinados à formulas de comportamento. O universal em arte é ao nosso ver um estado de auto-padrão de linguagem artística e não uma lei de procedimentos previamente estabelecidos. Se descobrimos a nós mesmos a nossa vida, assim com nosso caráter como povo, aí então acredito possível atingirmos o nível padrão que outras culturas nos legaram através dos seus gênios.

Enquanto não estruturarmos as bases do nosso caráter através do contato, enfim dos nossos costumes e tradições, das humildes e puras as mais requintadas e complexas, não poderemos apontar os caracteres de uma arte particularmente nossa e que contenha na sua peculiaridade o universalismo inerente às grandes realizações do homem dentro de qualquer época.



Primaldo Monaco, *Figuras com arquitetura*, óleo.

Primaldo Monaco

Federico Borghini, Bs. Aires

Um grande domínio do traço, um justo sentido da composição e uma obra pictórica ampla, são as suas características principais.

Conheço bem Primaldo Monaco e, há vários anos estou seguindo sua produção. O período acadêmico — é professor da Escola Nacional de Belas Artes «Prilidiano Pueyrredon» de Buenos Aires — não teve uma influência decisiva em sua formação artística. Já naqueles anos, era por volta de 1944, possuía uma sólida formação pictórica, fundada em grandes e pessoais conhecimentos técnicos. Mesmo seus desenhos acadêmicos, quer dizer cópias de modelos, eram caracterizados por uma estilização baseada no predomínio da linha. Consequia dessa maneira — conservando um desenho de tipo naturalista — uns jogos de linhas e de sombras que davam uma excelente síntese do modelo, o qual, no entanto, não satisfazia em geral os bons e limitados professores acadêmicos. Essa maneira característica de seu desenho, orientou-o paulatinamente para uma economia de meios expressivos cada vez mais acentuada; com poucos traços fazia ressaltar o essencial de uma figura.

Houve um momento em que, naturalmente, o pintor trabalhou dentro de uma orientação realista muito rija, tanto no desenho quanto na pintura. Por outro lado, seus conhecimentos não são apenas artísticos e teóricos. Vi quadros de Primaldo Monaco, pintados há muitos anos, que são expressionistas. A partir dessa orientação, foi evoluindo com sua própria obra, estudando e experimentando as demais correntes artísticas modernas. Geralmente, sua obra se concentra sobre a figura humana e, dessa maneira, sua expressão artística — sem dúvida moderna — pode ser considerada e incluída dentro do realismo. Não é abstracionista, embora empregue alguns elementos dessa tendência. A principal característica da obra de Primaldo Monaco é, pois, um acentuado predomínio do traço, fato este que por si próprio acarreta um certo perigo, bem conhecido pelos artistas: a repetição, movimentada às vezes pela fecundidade. Nosso artista tem, felizmente, nesses últimos anos, superado a possibilidade de estancamento, pois sua longa viagem de estudos à Itália

tem sido, para ele, a origem de uma nova estética que evita o perigo de uma base puramente linear. Em compensação, seu domínio de traço se manifesta agora, e neste caso é um elemento favorável, em sua obra de gravador. A técnica em branco e preto que Primaldo Monaco tem praticado com muito desembaraço — embora em forma esporádica deu como resultado uma grande série de gravuras, executadas em linóleo.

Chegamos a um ponto em que podemos caracterizar a obra de Primaldo Monaco: um bom desenho baseado numa estilização acentuada, que às vezes invade o campo pictórico; uma excelente composição fundada num grande sentido de economia dos elementos figurativos que intervêm na obra (neste caso figuras, paisagens, objetos); frequente uso de elementos arquitetônicos para completar, funcionando como painéis, os últimos planos do quadro. E, enfim, as qualidades complementares: uma grande capacidade de trabalho e profundos conhecimentos artísticos e técnicos. Este último aspecto está intimamente relacionado com suas contínuas experiências para chegar a novos modos estilísticos, a novas técnicas e expressões, dentro de sua obra tão pessoal.

Nesta, notamos dois momentos importantes, que se podem resumir em «antes e depois da Itália» — e que se situam por volta de 1950. Em seu primeiro período — Primaldo Monaco é um pintor jovem de cerca de 36 anos — apoiando-se no arcabouço linear, jogava dentro deste cores suaves e fortes e sustentava o quadro, naturalmente em sentido figurado, com dois ou três tons puros: amarelo cádmio, vermelho, azul cobalto. Sua viagem à Europa, além da Itália, à França e à Espanha, significou uma transformação profunda, que amaciou sensivelmente a estilização e o traço-fato positivo, levando-o para uma intensa pesquisa de matizes, principalmente dos cinzas. Em outras palavras, houve a influência coiorística, e também temática, dos afrescos italianos do Quatro-



Primaldo Monaco, Pequenos músicos, óleo.



Primaldo Monaco, Meninos e cavalos, óleo.

Primaldo Monaco, Composição (Sena), óleo.

cento, reforçada num sentido moderno, pelo estudo das obras de Sironi e de Campigli. Como disse, essa influência italiana, é também temática: guerreiros e paisagens da Renascença, arquiteturas inspiradas nos quadros da Escola de Sena, cabeças de meninos romanos, são seus temas preferidos.

Esta maneira atual da pintura de Primaldo Monaco tem também um precedente pessoal, dentro de sua própria experiência de artista, que consiste na prática da técnica da monocopia. A técnica de pintar a óleo, rapidamente e sem arrependimentos (a própria técnica não o permite), sobre o vidro ou sobre uma chapa de zinco: coloca-se em cima, logo em seguida, um papel molhado e esfrega-se sobre o papel com uma colher, para que a cor penetre nêle. O resultado é a monocopia — chamada assim porque raramente podem-se tirar duas cópias do mesmo original — que tem cores diluídas e muito delicadas, pois não podem ser usadas cores espessas. E também não é possível manter um controle linear, porque cada pincelada deve ser definitiva.

Como vimos, a paleta de Primaldo Monaco sofreu uma transformação intensa. As cores puras têm praticamente desaparecido para serem substituídas por uma pesquisa de delicadas tonalidades cinzas, às vezes apagadas, dentro das várias cores. A antiga parede do Quatrocento italiano surge novamente à vida, neste novo sentido e interpretação pictórica, e adquire uma nova suntuosidade com o uso que Monaco faz da cor verde, à veneziana. O desenho continua um elemento fundamental e definitivo, mas já não é necessariamente duro, pois nas passagens tonais — isto é, a passagem de uma cor para outra através de gamas diferentes — são evitados os grandes planos de cor e o emprego da linha preta para limitá-los. Primaldo Monaco se encontra, evidentemente, num momento significativo de sua obra, e não tem importância se esse momento continuará durante anos: sua obra já é importante.





Joseph Floch, Espera.

Pintores do silêncio

Na polêmica da arte contemporânea, enquanto pintores figurativos e não figurativos, concretistas, abstrato-expressionistas e outros mais, procuram sistematizar e filiar seus conceitos, há artistas que na intimidade e introspeção de suas idéias pintam serenamente, sem deixar-se mover por esteril palavreado. Artistas autênticos existem, é evidente, em tôdas as tendências atuais e os críticos avisados sabem distinguí-los e ressaltar a seriedade de sua arte. Os artistas dos quais falamos aqui, são os que chamaríamos, do silêncio. Não há em suas obras a voz da revolta e do protesto, nem da crítica áspera ou destrutiva, nem da perplexidade perante as circunstâncias que nos rodeiam, o mundo e o universo. São artistas que sentem a humanidade nas pequenas coisas, que representam a poesia de um rosto cansado ou de uma paisagem suburbana, que narram o cotidiano, o silêncio e a solidão das criaturas, a incomunicabilidade dos indivíduos, que aceitam a condição de seres humanos, com serenidade e tristeza.

Entre esses artistas queremos hoje lembrar dois, de formação e origem muito diversas; em suas telas, entretanto, encontram-se afinidades de estados de espírito.

A história do austríaco Joseph Floch é a de sua arte. Suas primeiras admirações foram reservadas à Goya, Daumier, Cézanne: a primeira vez que visitou o Rijksmuseum de Amsterdã sentiu a lição daqueles que deviam ser seus mestres verdadeiros. Outro artista talvez, ter-se-ia aproximado do brio de Frans Hals ou da bonomia de Van Ostade. Mas é inegável que tôdas as coisas do mundo, inclusive as obras de arte, são espelhos que nos mostram também o reflexo daquilo que nós somos. Hércules Seghers, grande descritor do espaço e sobretudo Vermeer, levaram Floch ao conhecimento de si próprio. Não que os tenha jamais imitado,



Joseph Floch, Cais de Nova York.



Alistair Grant, *Rua*.

mas o espírito, a concepção que êstes mestres tinham do quadro, sem dúvida, o influenciaram. A primeira exposição de Floch em Paris, onde se havia estabelecido, foi apresentada em 1929, por Berthe Weil. Esta mulher admirável havia sido, anteriormente, a própria providência para os pintores "fauves" e cubistas, e seu lugar na história da arte contemporânea está firmemente definido. As grandes composições de Floch, daquela época, eram rigorosamente organizadas, os planos tinham uma intensidade igual de luz que o pintor conseguia graças à corajosa economia de recursos colorísticos. Suas figuras volumosas, fixadas em atitudes esculturais, meditavam dentro de paisagens sintetizadas com energia. Eram, talvez, telas algo monumentais, mas Floch devia mostrar, aos poucos, uma imagem da pintura que é dele próprio: na procura de precisar a expressão de suas idéias, havia de encontrar o estilo; no desejo de comunicar suas emoções, suas ansiedades perante o sêrêdo dos sêres, havia de encontrar a humanidade; no esforço, ao par de Velazquez que admirava Tintoretto por haver pintado o ar que se acredita perceber entre as figuras, Floch encontrou o classicismo, a virtude das proporções aliadas ao sentimento profundo de uma harmonia apenas dissimulada sob a epiderme das coisas, a certeza de uma hierarquia que tudo rege, apesar do tumulto aparente da vida, as relações, as correspondências, os acordes entre quanto os sentidos percebem, o sentimento prova e o espírito adivinha.

Com a guerra, Floch, como tantos artistas europeus, emigrou para os Estados Unidos: mas era já um artista plenamente formado quando teve que enfrentar o novo público. O ambiente americano, de um ponto de vista estético, é agitado e versátil, mas Floch soube conservar admiravelmente sua calma e continuou a progredir pelo caminho que

sempre mais amoldava o caráter de sua arte pessoal. O tempo, a reflexão, o ambiente e a experiência, determinaram no artista uma sensível evolução; mas tratou-se no fundo, apenas de um amadurecimento, de uma afirmação sempre mais consciente e decidida de si próprio. Segundo Paul Fierens, as cenas de interiores de Floch — amplificações de temas caros aos holandeses — são algo muito refletido, muito construído, que, no entanto, não fazem parar o espírito do espectador, não limitam seu prazer e oferecem à sua imaginação um assunto que transcende todo anedotismo. Jean Cassou, já em 1936, dizia que "as obras de Floch, feitas com grande economia de meios, nunca deixaram de comovê-lo. São cenas silenciosas, em ambientes limitador por grandes paredes nuas, cenas que parecem não representar nada de extraordinário e servir apenas como pretexto para situar as personagens no espaço; mas há nesse silêncio e nessa modestia, uma estranha e intensa força sugestiva."

Alistair Grant nasceu em Londres em 1925 e apresentou sua primeira exposição individual em 1955. Vê-se portanto, que há a diferença de quase uma geração entre os dois pintores. Grant dedica-se também à ilustração de livros, entre os quais lembraremos suas ilustrações para "Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée", peça de Alfred de Musset do grupo "Comédies et Proverbes"; "Jane Eyre" de Charlotte Bronte, "Bel Ami" de Guy de Maupassant e outros. A ilustração não é uma atividade secundária para Alistair Grant, pois ao lado da pintura exerce a litografia que também ensina na Escola de Arte St. Martin's.

Joseph Floch e Alistair Grant pertencem àquela categoria de pintores que tendem, sobretudo, a tirar da atenta consideração do espaço a expressão exata de um aspecto da realidade e, ao mesmo tempo, uma estranha qualidade de atmosfera, quase que metafísica, em que a representação dos sêres e das coisas se reveste de acentos solenes e nos dá a impressão de estarmos assistindo ao espetáculo de um destino que se realiza.

Alistair Grant, *A boneca*.





Cuno Amiet, *Retrato de um jovem*, 1904.

Que um artista de importância de Cuno Amiet festeje seus noventa anos em perfeitas condições de espírito e de físico, é já por si só um acontecimento notável. Mas que este artista se apresente, ao mesmo tempo ao público, com uma série de novos trabalhos em que sua força criadora parece ter alcançado um nível ainda superior, é um fato que surpreende e nos deixa admirados. A exposição comemorativa do aniversário do pintor, organizada pela Kunsthalle de Berna, reuniu uma seleção de trabalhos que representam a vida toda do artista, seus setenta anos de criação magistral: as diferentes faces de sua pintura não impedem, todavia, verificar a forte unidade da obra de Amiet. A diversidade pode ser considerada um termo da própria posição de artista suíço. Como tal, Amiet se situa entre a expressão alemã e francesa, entre a atitude expressionista e aquela puramente pictórica. O pintor formou-se nesta polaridade e através da tensão consequente procurou seu caminho, com espírito sempre suscetível a uma ou outra possibilidade. Mas toda sua participação da pintura europeia é amoldada para a criação artística autêntica espelhada pela força vital de seu colorido.

Cuno Amiet nasceu no mesmo ano que Vuillard, um ano depois de Nolde e de Bonnard e um antes de Matisse. De um ponto de vista europeu, Amiet pertence à geração que tem legado à côr, uma importância de primeiro plano. Compartilhou grande parte de seu destino artístico com os movimentos dos Nabis e dos Fauves. Mas o que os primeiros realizavam com a arte íntima de interiores, para Amiet significava o ar livre; gostava de pintar na mágica atmosfera da Bretanha e não na luz artificial de um atelier parisiense. A estrutura geral de sua pintura sofreu, no entanto, uma mudança ao regressar para o país natal, e, em contacto com as paisagens suíças, as figuras de camponeses, evoluiu e fixou o mundo composto, no qual encontrara a plena e pura realidade que lhe era necessária para viver e para trabalhar. A partir de 1907, a obra de Van Gogh voltou a exercer forte influência no artista, o qual já há alguns anos antes, por volta de 1892 a havia acusado — ao par daquela das obras de Gauguin — nas telas do grupo de Pont-Aven. O encontro com a obra daqueles artistas marcou novamente o início de um período "fauve". Amiet já recorria a uma espécie de pontilhado de côres ou de breves traços que, pouco a pouco se alongavam e traduziam o movimento tempestuoso, sem contudo chegar ao esnismo de Van Gogh. Nesses anos, Amiet tem ocupado uma posição importante, como elo entre a grande pintura francesa, revolucionária, e a nova arte alemã que surgia, ainda incerta e em busca do caminho a seguir. Amiet não se ligou nem a uma, nem a outra; não

Cuno Amiet, *Aparição*, 1958.



Cuno Amiet, *Mulher da Bretanha*, 1892.



repetiu formas ou motivos: seu aspecto mais característico era a grande liberdade de construção e liberdade dos exemplos, que a natureza oferecia e que ele traduzia com expressão própria, genuína de cores, sempre mais decididas. Figuras, retratos, naturezas mortas, paisagens, são todos de um colorido rico de significado; comunicam a alegria vital, um dos traços que sempre foi próprio de Amiet, mas que apenas com o passar do tempo atingiu sua plena expressão.

Nos grandes trabalhos dos dois últimos anos, Amiet retoma — e não por acaso — temas tratados em épocas anteriores: a riqueza da colheita, que parece ser a própria plenitude do artista; a força criadora da natureza que reflete sua lucidez e vitalidade. Formas e cores não se defrontam agora num diálogo animado, mas se fundem e ressaltam o acento rítmico das grandes e claras composições. Não há mais o antigo contraste entre a forma desenhada e a cor; tudo é agora fluente e natural, de uma simplicidade cativante. Foi preciso de toda uma longa vida dedicada à pintura para que pudesse crescer e amadurecer quanto seus últimos trabalhos realizam por completo. Amiet é um mestre do colorido. Desde os primeiros anos ele soube tratar os elementos da cor, soube representar aos poucos suas novas facetas e aproximar-se sempre mais ao pleno timbre atual. A cor é para Amiet uma realidade elementar, da fonte de juventude, é a própria força vital, à qual não falta o toque festivo e que tem ganhado ao mesmo tempo, profundidade e luminosidade interior.

A pintura musical de Raul Soldi

Federico Borghini, Buenos Aires



Gubellini, artista e ocasional crítico de arte argentino recentemente falecido, assinalou já na primeira exposição de Soldi, sua qualidade: a musicalidade de suas cores. Esta característica é inclusive inata nêle, pois Soldi nascido na Argentina, provém de uma família de músicos italianos. E músicos por tradição; êle foi o primeiro a mudar de ofício. A pintura o atraiu, mas sua formação e melodia, expressaram-se mediante a cor e não por meio de notas. Tal como diz Gubellini: “rítmo e graça são as notas salientes de sua concepção pictórica. Na imaginação do pintor, o ritmo musical se converte em linhas traçadas no ar, em arabescos materializados em delicada conjunção de cores”. Esta fusão de música e pintura é evidente em Soldi, pois com seu pincel e com seu colorido extremamente refinados, pode transformar o tema mais trivial numa sinfonia rítmica de cores. O sentido rítmico do colorido o leva a deixar o desenho — efetivamente o desenho de Soldi tenda à pintura, e é fraco quando deseja ser uma expressão por si mesmo — entendido só como linha na pintura. E’ justo, no entanto, notar que nas suas gravuras a linha se firma, se faz segura. Êste abandono da linha, é em Soldi uma consequência natural de sua expressão artística, e a partir de suas primeiras obras (ao redor de 1931) é abandonada em favor da busca cada vez mais profunda de novas tonalidades cromáticas. Esta procura foi sempre um dos objetivos imediatos do pintor. Quem examina ainda sumariamente sua obra pictórica — obra caracterizada pela sua uniformidade temática e expressiva — vê imediatamente que, fazendo abstração do parecido entre os quadros, sempre aparecem em todos, um novo tom, uma cor mais refinada ainda que o precedente.

O momento mais importante desta evolução soldiana pode colocar-se até o ano de 1950. Já nêste ano escrevi uma crítica sobre uma de suas exposições, que é a seguinte: “a mostra atual é importante; Soldi chega ao cume de sua pintura. Êle, que nêstes ultimos anos parecia haver alcançado seu nível máximo, demonstrou que ainda pode ir mais adiante do já conseguido. Sua expressão pictórica tão fina e doce chega a dar uma sensação etérea da vida”. E precisamente nêstes anos realizou suas melhores obras. Seu quadro *As passadeiras*, é uma verdadeira obra de arte onde o esforço do artista logrou uma autêntica criação: finura de cor dentro de tons cálidos (Soldi também trabalha muito com tons baseados nos verdes e nas terras) cada vez mais refinados, que se combinam e complementam entre si.

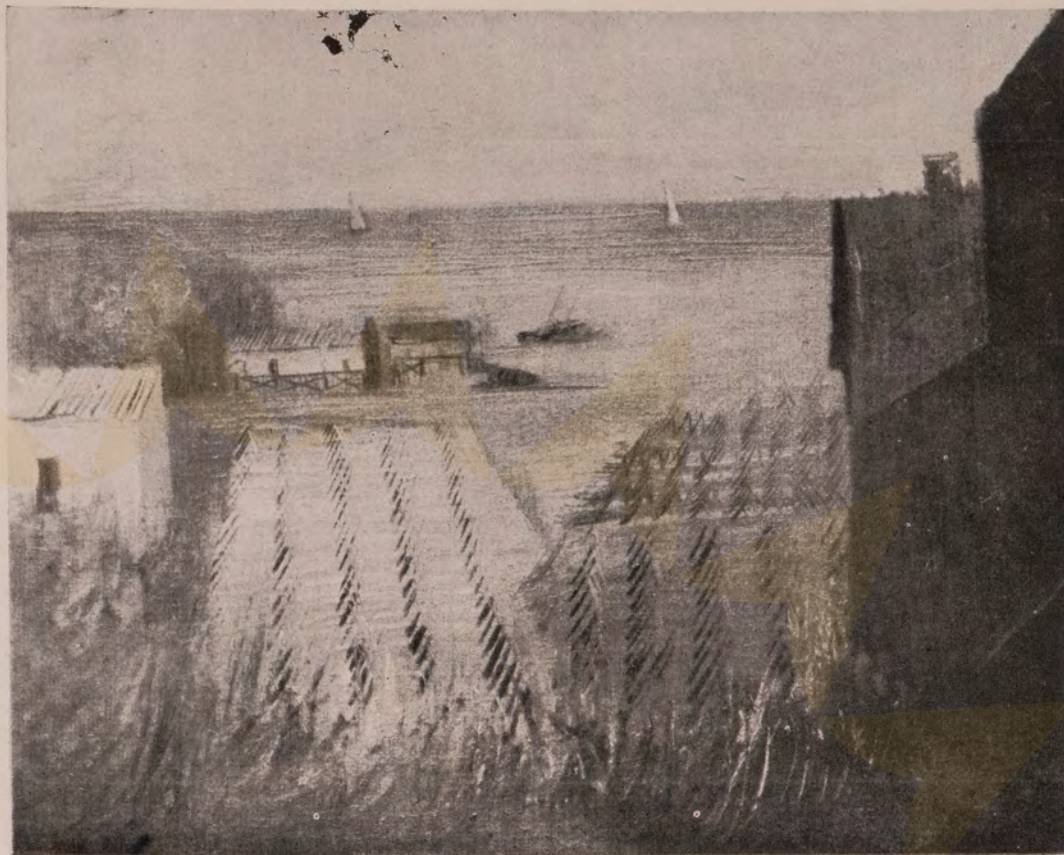
Mas agora, desde há quatro ou cinco anos aproximadamente, notei uma modificação profunda na paleta do pintor. As cores são mais sombrias — tendem ao violáceo — e uma certa dureza apareceu em suas obras. Não posso afirmar todavia se preludia uma mudança fundamental dentro de suas obras, dentro da pintura de Soldi. Pode ser que sua atual experiência como decorador — Galeria Santa Fé, Igreja de Glewchegue irá influir em sua obra de cavalete. O único que posso assinalar é que esta mudança é contemporânea às suas decorações ou pinturas murais e que em si afasta daquela refinada maneira que acabamos de assinalar na sua obra.

Seus temas são bem conhecidos: figuras femininas, motivos de circo, paisagens, naturezas mortas. Em todos encontramos a mesma musicalidade já assinalada ao princípio dêste estudo. Suas naturezas mortas são talvez a parte mais fraca de sua pintura, já que a cor que usa não pode ser encerrada em for-

mas sólidas: perde portanto força nelas, especialmente nas de dimensões reduzidas. Provavelmente o que sucede é que o pintor sente êste tema, já que algumas pequenas paisagens que vi, são ao contrário uma maravilha de fatura, pela extremada delicadeza tonal que flue de sua atmosfera.

Indiquei que o desenho não é primordial na obra de Soldi. Gubellini por sua parte assinala em um breve estudo publicado por Losada (1945) como algo significativo de sua composição: equilíbrio de cor, linhas e planos não aparecem em primeiro plano como sucede em forma muito acentuada na obra pictórica de Butler por exemplo; trata-se em realidade de uma composição absolutamente normal que aparece por si mesma e que não é objeto de uma busca especial por parte do pintor. Seu único problema é a cor, e dentro desta inquirindo tenazmente por novos tons, por novos passes de cor cada vez mais refinados, mais sutis. Todo êste colorido que utiliza com a técnica do esfumado — quer dizer sua delicadeza — se acha sustido por um sentido composto baseado numa estrutura simples: linhas e curvas rítmicas. Este ritmo — só nêste sentido tem importância a composição no quadro pintado por Soldi — esta complementado pela colocação dos tons que harmonizam com êle. Isto significa que a cor ao ser posta mediante a pincelada correspondente, segue a linha rítmica da composição, a que acentua segundo o jogo das distintas tonalidades cromáticas exigidas pelo quadro e pela sensibilidade do artista; sensibilidade que nêste caso é excepcional. O resultado é uma nova obra pictórica que participa junto de uma ternura suave, um pouco triste, sem amargura, e de uma leve ironia pelas coisas da vida.

Raul Soldi, Paisagem no Tigre.



Raul Soldi, Os três Pierrots.



Raul Soldi, Menina com violino.



Domenico Lazzarini

Marc Berkowicz

A arte no Brasil, forçosamente, deve muito aos artistas estrangeiros que vieram se radicar aqui — ou que pelo menos aqui passaram uma boa temporada. Muitos deles hoje são considerados artistas brasileiros — basta mencionar os nomes de Lasar Segall, Alfredo Volpi, Frans Krajcberg, Franz Weissmann, Paolo Rissone, Karl Plattner, Yolanda Mohalyi, Fayga Ostrower, e vários outros. E os de passagem, que tanto bem fizeram ao nosso ambiente: Maria Helena Vieira da Silva, Arpád Szónes, Axel von Leskoschek, Jan Zach, etc. Porisso acho que quando um artista sério vem ao Brasil, para aqui ficar e contribuir ao desenvolvimento do nosso ambiente, devemos recebê-lo de braços abertos. Só os medíocres é que temem a concorrência, e que acham que devem existir leis e

regulamentos para defender a sua mediocridade. Mas a maioria dos artistas de fora que têm aportado foram bem recebidos (sem dúvida houve casos dos que não mereceram essa boa recepção), e quando foram embora levaram recordações bastante gratas.

Há alguns anos chegou aqui o pintor italiano Domenico Lazzarini que, vivendo no Rio de Janeiro, realizou há pouco a sua primeira exposição individual entre nós, inaugurando a "Piccola Galeria" do Instituto Cultural Italiana. Essa exposição de apresentação serviu para colocar Lazzarini imediatamente entre os bons pintores do Rio. Tendo passado pelas mais diversas fases, desde o figurativismo realista até o seu presente abstracionismo expressionista, Lazzarini é um artista que sabe exatamente o que está fazendo,

e porque. A sua maneira de pintar, a justa superposição de quadradinhos e retângulos coloridos, ligados entre si pela gama de cores que ele emprega em cada trabalho, e por traços e curvas mais escuros que formam ao mesmo tempo o esqueleto do quadro e, através de seu movimento, lhe dão o ritmo necessário e essa sua maneira está se tornando cada vez mais pessoal e segura. Lazzarini ao meu ver quer lutar contra uma certa tendência de adocicar a cor — o que no fundo é uma questão de gosto pessoal. Mas em vista de sua seriedade, de seus conhecimentos profissionais e também de seu talento didático, não tenho dúvida em afirmar que com Domenico Lazzarini a pintura brasileira fez uma ótima aquisição.



Azulejo do Convento de São Francisco, Bahia. A VIRTUDE E' ALVO DA INVEJA

A Virtude, de armadura e elmo, espada e cajado, está sentada em elevado e sólido pedestal, tendo sob o pé direito o globo terrestre. Ela se apresenta forte porque, em torno, homens sem escrúpulos escarnecem do seu plano, com a ironia mal segura dos indignos. No segundo plano, a deusa aparece entre as nuvens, conduzida por Júpiter, glorificada como a vêem os seus adeptos verdadeiros.

Azulejos da Bahia

Da mesma maneira que em Portugal, o século XVIII, foi o grande século do azulejo, no Brasil. Os exemplares mais antigos se encontram nas três cidades mais ricas, Bahia, Recife e Rio de Janeiro, sobretudo na primeira, velha capital da colônia, cujo prestígio acarretava maiores preocupações de embelezamento artístico. No próprio Portugal, que devia levar para a América o gosto do azulejo, este não era fabricado antes do século XVI, embora sua origem se ligue à antiga cerâmica esmaltada, usada já nas decorações da III dinastia no Egito, nos frisos

dos palácios caldeus, babilônicos e assírios (tijolos pintados e vidrados) e ao mosaico cerâmico do gosto oriental. No entanto foi Portugal um dos lugares do mundo onde o azulejo obteve aceitação mais fervorosa, vindo a ser um elemento decorativo quase obrigatório, tanto nas igrejas como nos edifícios públicos e residências particulares. Os azulejos que, no século XVII, foram trazidos para o Brasil eram do tipo *tapete*, isto é, de origem muçulmana, onde a decoração obedece a motivos de folhas e flores estilizadas e ordenadas segundo leis simétricas, e

que, embora de colorido diferente, lembram os tapetes orientais e os tecidos de brocado. Desse tipo de azulejos, os mais belos, a julgar pelos exemplos que resistiram ao tempo, são aqueles de três cores, amarelo, azul e branco, com ornamentação geométrica, arabescos e motivos de flora estilizados. Diz-se comumente que os azulejos de três cores são de origem espanhola, enquanto os em branco e azul são mais propriamente portugueses. A explicação talvez mais plausível é que os azulejos tricrômicos datam de quando Portugal estava ainda sob o domínio es-



Azulejo do Convento de São Francisco, Bahia. O TEMPO MUDA E NÓS MUDAMOS COM ELE.

O Tempo — um ancião com grandes barbas e enormes asas, conduzindo uma criança com elmo e espada simbolizando a Virtude, à qual outras se agarram. Estas figuras representam a inveja, a vaidade, a lisonja, a avarice e a intemperança. Em torno, cidades e templos em ruínas mostram que nada resiste à ação do tempo. O homem, que em todas as idades paga às paixões, o seu tributo, na velhice inclina-se à Virtude, que só ela é eterna.

panhol, ou seja, antes de 1640. Muitos são os exemplos que ainda existem desse tipo de azulejos: na Catedral Basílica, no convento de São Francisco, no Seminário de Santa Teresa, antigo convento dos Carmelitas Descalços. Na capela do Engenho Velho encontra-se a ornamentação mais faustosa, devida ao entusiasmo do seu dono que mandou revestir quase que a totalidade do interior (criando um efeito único, à semelhança das decorações mosaicas que refragem a luz, ressaltando o brilho dos tons azuis e amarelo-ouro. Esta capela data de 1660. Nessa época, os revestimentos de azulejos eram confiados a artífices especializados que colocavam mesmo os mais simples rodapés. O “oficial de azulejador” como era chamado, devia ser substituído mais tarde por simples pedreiros, quando os fabricantes de azulejos, com o intuito de tornar mais fácil o trabalho de colocação, passaram a usar um sistema de marcação das pedras, determinando o lugar exato de cada peça no conjunto do painel. Um documento de um frade franciscano, dos primeiros anos do século XIX, informa que um oficial chegava a colocar por dia 150, e às vezes mais, azulejos.

Dó século XVIII são os painéis historiados da capela-mór datados de 1737, de autoria de Bartolomeu Antunes, de Lisboa, os outros de dois cláustros, possivelmente do mesmo autor, mas de época posterior, são talvez os exemplos mais famosos dessa época aurea. Em todos os lugares da capital da Bahia, onde a ornamentação recorre aos azulejos, encontram-se exemplares que ilustram a evolução dessa arte no Portugal setecentista. Os painéis figurados, com enquadramento de barroquismo às vezes exagerado, são importantes não só como documentos artísticos, mas também do ponto de vista iconográfico, sobretudo no que se refere à indumentária das numerosas cenas de danças, galanteios, pesca e caça, indumentária esta que apresenta evidentes diversidades, testemunhando um período de transição. Ainda do período áureo são os alizares, os rodapés, e os painéis figurados policromos, de cinco cores, azul, verde, roxo, amarelo e branco, que em Portugal datam de após o terremoto de Lisboa. No século XIX, os baianos continuavam importando os azulejos para suas decorações. Mas a partir da

segunda metade desse século, a industrialização veio a afetar a qualidade dos azulejos portugueses, da mesma forma como foram afetadas todas as demais artes menores. A pintura à mão livre cedeu terreno à decoração estampilhada, que podia ser executada por qualquer pessoa, permitindo assim a produção em grande escala. São desse período e dessa qualidade os revestimentos que cobrem quase totalmente as fachadas das residências. Os exteriores todos azulejados, apenas interrompidos pelos vãos das janelas, portas e sacadas, constituem um dos elementos mais característicos da arquitetura brasileira do período do Império. No século XVIII Lisboa foi o grande centro, talvez exclusivo, que fornecia os azulejos encomendados para a Bahia, vindo em segundo lugar a cidade de Porto. Nos anos posteriores apareceram também azulejos de procedência francesa, inglesa e alemã, de estilos diversos, mas sua importância é reduzida se comparada à rica contribuição portuguesa, que hoje em dia representa um rico campo de estudos para os que se interessam pela história do azulejo português.

Azulejo do Convento de São Francisco, Bahia.

FUGIR DOS VÍCIOS E' VIRTUDE

A Juventude, seguindo a Sabedoria, foge dos vícios. A estultícia, a intemperança, a avariza, a inveja, a vingança, a levandade, estão representadas por figuras humanas. A luxúria, a preguiça, e a vaidade estão respectivamente nas figuras de um bode, um burro e um paiol. Os perseguidores avançam. A batalha torna-se difícil, mas Palas incita e encoraja sua protegida, encaminhando-a à uma fuga estratégica para a conquista da vitória.



Azulejo do Convento de São Francisco, Bahia.
INSEGURO E' O DOMÍNIO DO DINHEIRO.

Perante a rainha Riqueza, comparecem, para homenageá-la, representantes das diversas classes sociais. Trazem grilhões aos pés, cujas pontas entregam à soberana e prostam-se de joelhos, em sinal de vassalamento. Os sábios, no entanto, não se submetem. Conservam-se de pé e, para mostrarem que o domínio do dinheiro não deve atingir a ciência, à qual deve servir, não escravizar — agrilhoam por sua vez a falsa deidade e põem-lhe à nuca pesado jugo.





Grupo de três musicistas. A da esquerda toca mem, a flauta dupla; a do centro nablos, o violão com braço comprido; e a da direita, tabouni, a harpa.



A esquerda, Osiris; no centro Isis; e à direita, o Faraó recebendo as insignias solares.

Música Faraônica

H. Stierlin Vallon

Religião, ritos, doutrinas, ciências, artes, hábitos cotidianos e tudo quanto se retete ao Egito antigo, decifra-se pouco a pouco no monumental livro de pedras esculpidas que o arqueólogo estuda de Memphis a Pnilas. Edifícios, esculturas, baixo-relêvos e pinturas são os documentos sobre os quais o especialista pode basear suas reconstituições; a arquitetura de significação simbólica, proclama o grau de conhecimentos relacionados à liturgia.

Sob esta dinastia, o templo egípcio é concebido à imagem do céu, quanto à sua relação com os períodos astronômicos e sua consonância com a revolução dos astros. É portanto idealizado como uma construção que evolue. Os hieróglifos que representam originariamente as idéias ou as coisas, e tornados mais tarde escrita fonética, cedem devagar os segredos mais herméticos. Existe uma

riqueza de material, de provas, de justificações que permitem elucidar os problemas mais complexos. O **Livro dos Mortos**, o **Veu de Isis**, tudo concorre para ampliar nossos conhecimentos a respeito da mais prodigiosa das civilizações, desde sua pré-história, tudo quanto foi enigma esotérico se esclarece dia a dia. Tudo, menos a música. Única irmã da Esfinge, das quais a idade e o eterno porquê conservam seus enigmas, a música nada deixou escrito. Nenhuma inscrição, anotação, ou indicações de sistemas, escolas, métodos e teorias. As palavras dos hinos, dos Salmos, dos poemas e cânticos, cujo sentido foi interpretado, não foram acompanhados por nenhum sinal, pela menor cifra que permitam re-encontrar e estabelecer um código musical. Desconhecemos tudo das disciplinas da composição. Todavia, a música existia, e deve ter tido, como

as demais ciências e artes, suas regras e leis inflexíveis. Existem inúmeras provas de uma vida musical intensa, amalgamada ao culto, ao trabalho cotidiano e aos lares da noite. Em primeiro lugar, os numerosos instrumentos encontrados (instrumentos de sopro e de cordas); por meio desses, procura-se reconstruir os intervalos de gama antiga. Existem as figuras pintadas e os baixo-relêvos que representam conjuntos musicais, e, esculpidas na pedra, as fanfarras que tocam os hinos da vitória. Existem até duas sacerdotisas-musicistas da XII dinastia, esculpidas em Tell-el-Amara; as pinturas encontradas na necrópole de Tebas, mostram cenas de entretenimentos com música instrumental, cantada e dançada. Parece, entretanto, que nos conjuntos musicais, homens e mulheres não se encontravam juntos. Aos homens era geralmente reservada a música religiosa,

Carpideiras e músicos tocando tamburins.



Princesas dançando ao som do mem, nablas e tabouni (Tumba de Cim Kara, Tebas).

embora mulheres com castanholas tomassem parte de cerimônias funerárias. Os afrescos dos túmulos mostram, todavia, que as mulheres eram mais frequentemente encarregadas dos programas que acompanhavam os banquetes e as festas. A música recreativa estava então a cargo das mulheres.

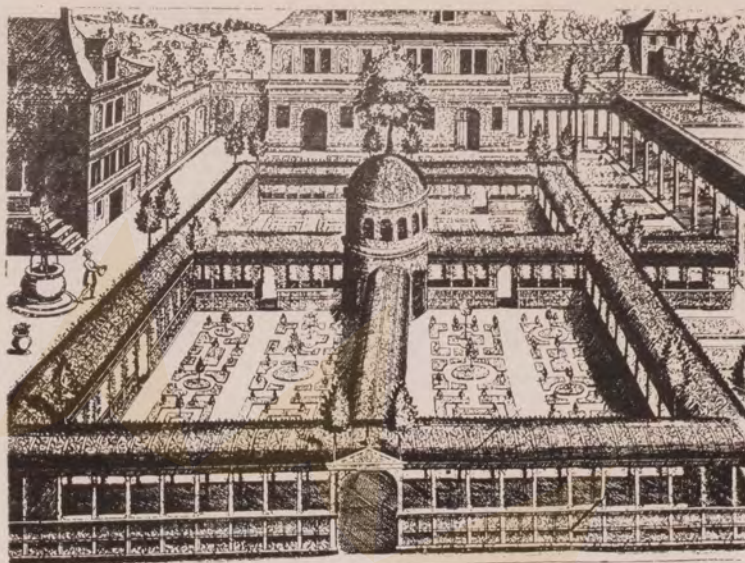
Examinando esses conjuntos, vêm-se três grupos distintos: instrumentos de sopro, de corda, tocados beliscando e, o terceiro, também de corda, tocados por meio de um plectro. O primeiro grupo compreende a flauta dupla, **mem**, o segundo as harpas, **tebouni**, e o último as **nablas**, espécie de violões com braço comprido. A cada categoria correspondiam trajes diversos. Esta tríade musical é emblemática e se encontra em todos os conjuntos de músicos. As imagens nos permitem observar que tocavam decor. Por que, então, não chegar

à conclusão que a música, intensa força de alma, era reservada para a transmissão oral, como todas as doutrinas secretas dos iniciados? A ausência absoluta de anotações nos leva a esta suposição, pois deviam ser estreitas as relações de cada arte com o exoterismo.

Examinando alguns instrumentos — as flautas com seis orifícios, as liras e harpas com sete, dez, e com jogos duplos de sete cordas — deixam supor que as obras executadas não eram homófonas. O caráter tão diverso dos instrumentos associados nas pinturas egípcias tende a provar que existiam as leis do contraponto.

Outra tríade de instrumentos se encontra nas cerimônias funerárias: são instrumentos de percussão, gong, tam-tam, e de sopro. Mas embora se observem escribas nas manifestações musicais, ne-

nhum papiro tem iluminado o segredo dos códigos que regiam a arte dos sons. Seria necessário o milagre de uma nova **Pedra de Roseta** para a música, e esta descoberta teria as mesmas consequências que teve para com os hieróglifos. Agora os templos egípcios estão abertos a todas as curiosidades. É permitido o acesso às salas secretas e aos tabernáculos. Arqueólogos e turistas entram em toda parte. Explicam-se os textos dos historiadores dos oráculos, faz-se reviver a história e a poesia. Interpretamos e estudamos tudo quanto foi construído, esculpido, gravado e pintado. Mas, o que se sabe da música? A única prova irrefutável que temos hoje é a de sua presença constante, de sua participação capital a tudo quanto se passava nas épocas dos Faraós. Os mistério da música faraônica deve ser ainda desvendado.



Jardins antigos

Os gregos e os romanos buscaram no Oriente, entre tantos outros conhecimentos, a noção de jardim. Durante os quatro séculos que precederam o Cristianismo, houve, sem dúvida, no mundo helênico e asiático, um período de extremo requinte. Visitando as imensas ruínas de Pergamo, de Efeso ou de Milo, encontram-se numerosos testemunhos de palácios, termas e outros edifícios que, sem dúvida, eram completados por mosaicos, águas e flores. A evocação mais extraordinária de um jardim antigo, encontra-se em Pompeia onde as escavações permitiram reconstruir também este elemento da cidade. Os primeiros jardins romanos datam da época de Sila e das guerras contra Mitriadates, quando, pelo ansêio de luxo, se suprimiram muitas áreas cultivadas e substituindo-as por jardins e parques. A moda havia sido lançada, e imperadores, patrícios, artistas, homens de letras e burgueses ricos passaram a se preocupar com a construção de vilas e com os traçados de seus jardins e parques. Não há quase nome célebre, ao qual não se associe a outro de um lugar de veraneio preferido. Cícero e suas vilas de Tusculum e de Pompeia, Horácio e sua residência de Tibúrio, Tibério e Capri. Taine, falando de sua viagem a Itália, diz: "Em quase todas as casas, o jardim ocupa a parte central, como uma sala. No meio, uma piscina de mármore branco, ao redor, uma colunata: o que ha-

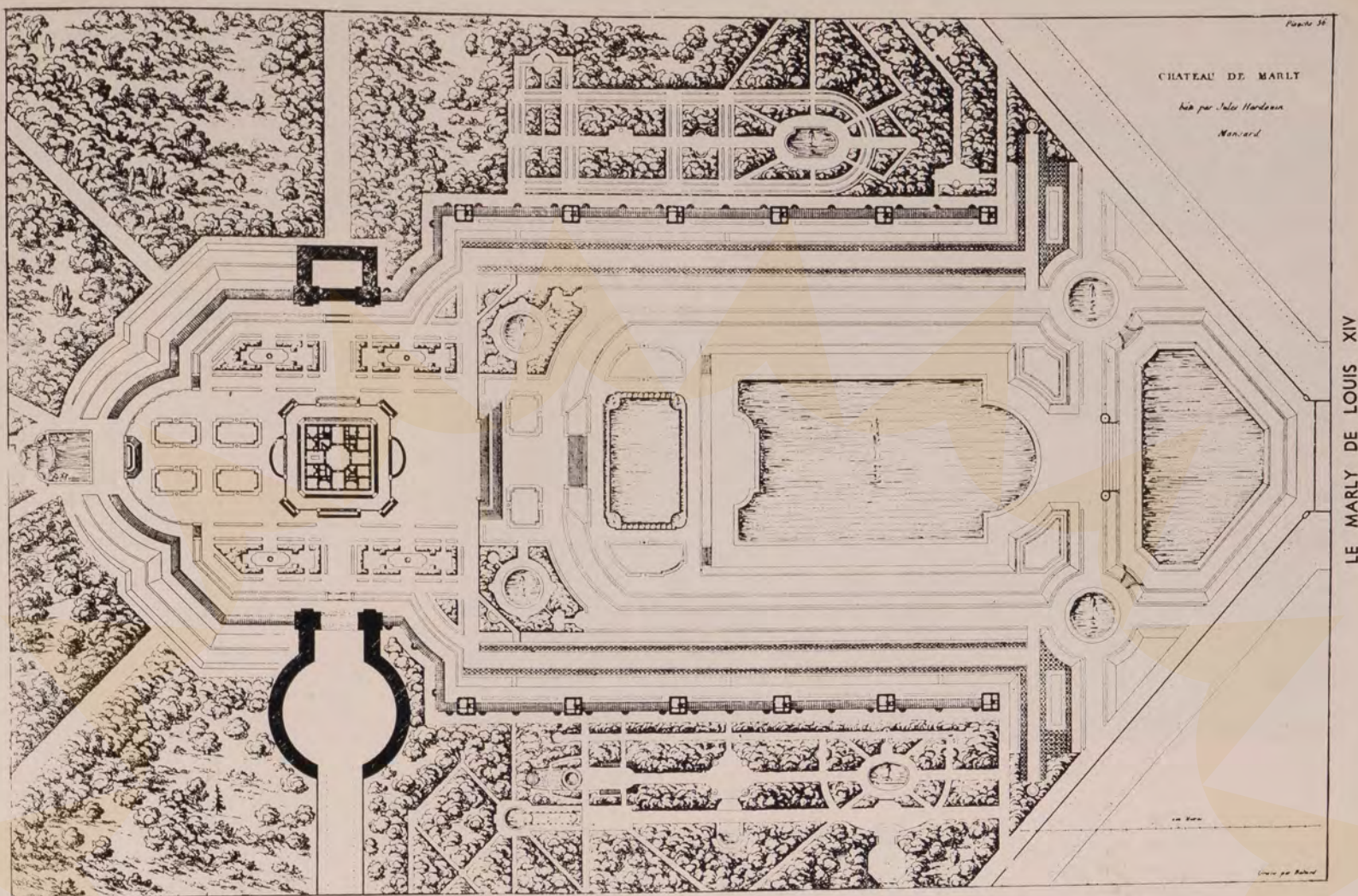
verá de mais simples e agradável para passar as horas quentes do dia?"

Fora das cidades, os Romanos concebiam também os jardins como pura criação do espírito, segundo as palavras de Nero: "o prazer soberbo de força e natureza". Alamedas que se intersecam a ângulo reto, canteiros ao redor de piscinas com jorros de água, grutas, estátuas, árvores e arbustos cortados pelo artista topiário que, durante o Império, é um personagem de primeiro plano no teatro paisagista. O topiário é o escultor das plantas, empresta-lhes a forma desejada: volumes geométricos simples, feições de animais, arcos e paredes. O jardim romano foi essencialmente regular, ordenado pelo espírito de uma geometria sensível que prolonga a arquitetura da vila. A grande tradição dos jardins antigos será encontrada novamente na Renascença e nos jardins franceses do século XVII. Como disse Stendhal, o jardim italiano é "a mais bela união entre as belezas da arquitetura e das árvores". Os jardins italianos, graças à variedade de relêvos, a distribuição panorâmica natural ou feita pela mão do homem, aos diferentes climas artísticos, apresentam todos caracteres particulares, onde a arte se uniu à natureza.

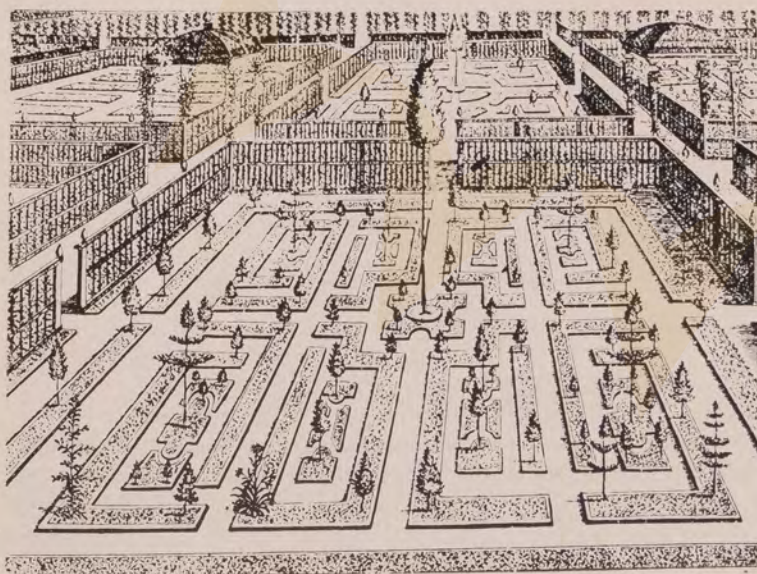
Depois da vitória de César, a Gália acolheu com certo entusiasmo a civilização romana; as cidades foram decoradas seguindo o exemplo de Roma, ainda que conservando personalidade própria. É

a época das arenas de Nîmes e de Arles, do teatro de Orange, das portas de Fréjus e de Besançon. Como tinha acontecido na Itália, a influência romana foi se prolongando pelos séculos adentro, num desenvolvimento paralelo àquele na península. Aos mesmos fatores correspondiam resultados semelhantes: o Oriente, através das Cruzadas, também se introduzia na França, com seus hábitos de luxo e de esplendor, modificando a decoração dos ambientes, e por consequência, dos jardins para onde havia trazido flores até então desconhecidas. Somente no século XVIII os jardins sofrem uma influência renovadora, que imita a natureza, criando gramados sinuosos, riachos de meandros complicados, pequenos lagos. Ao lado desses novos parques, cuja origem pode ser explicada pela anglomanía e pelo romatismo que incita a volta à natureza, os jardins tradicionais, baseados sobre a simetria e a regularidade continuam existindo com mais ou menos favor.

Desde as épocas remotas até as modernas cidades-jardins, a natureza foi sempre chamada a completar a obra do homem ou do arquiteto e o urbanismo do hoje que se preocupa com as zonas verdes não só como elemento decorativo mas como uma das necessidades básicas para a vida nas aglomerações urbanas, tem sua origem no esplendor das criações antigas.



O parque Marly de Luís XIV. Hoje em dia, estão sendo recomeçados trabalhos importantes. O arquiteto Robert Danis estabeleceu o plano do Marly do século XX. As grandes linhas que caracterizam os jardins de Luís XIV serão retraçadas e o parque renascerá da floresta que o tem invadido.

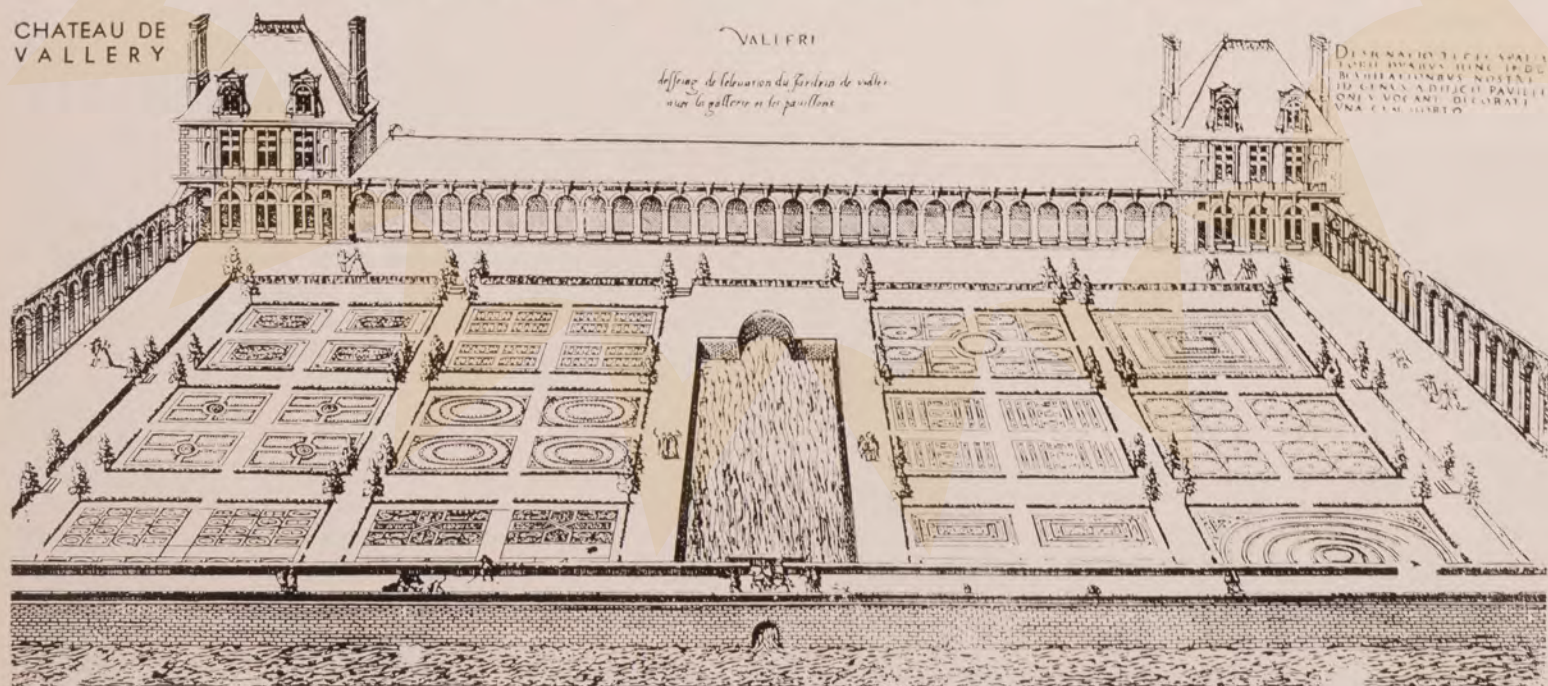


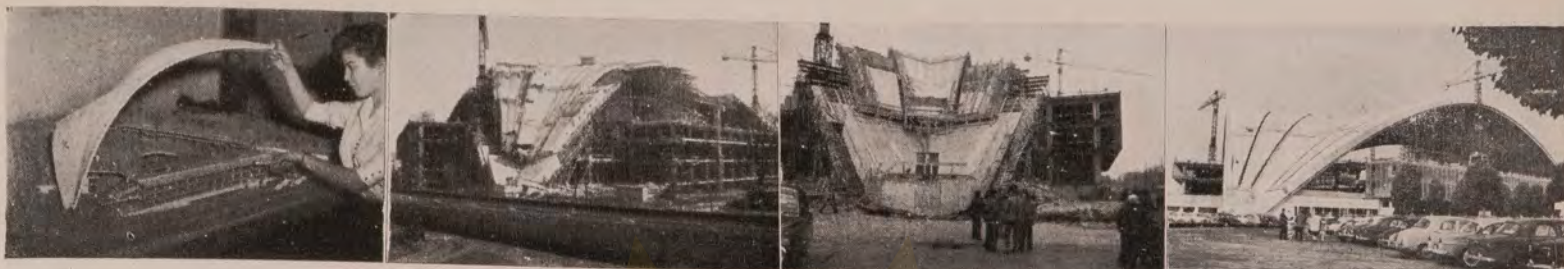
Outro exemplo de famosos parques do século XVI.



Dos jardins italianos, os mais famosos são os de Tivoli (1540). Jamais utilizaram-se os desníveis com tanta beleza e virtuosismo. Em baixo, os canteiros regulares, depois a grande área coberta de água. Cortada por três pontes que se situam em frente a três escadas retas que conduzem à esplendida escadaria circular e ao terraço. E por todos os lugares há água, uma água exuberante, que se funde como fogos de artifício e impregnam o ar de uma frescura e odor inexprimíveis.

O Marechal de St-André fez traçar em Valléry, perto de Fontainebleau, um jardim onde crescessem as vinhas mais diversas e famosas.





Diversas fases da construção do palácio da C. N. I. T.

Um Palácio gigantesco suspenso sobre três pontos

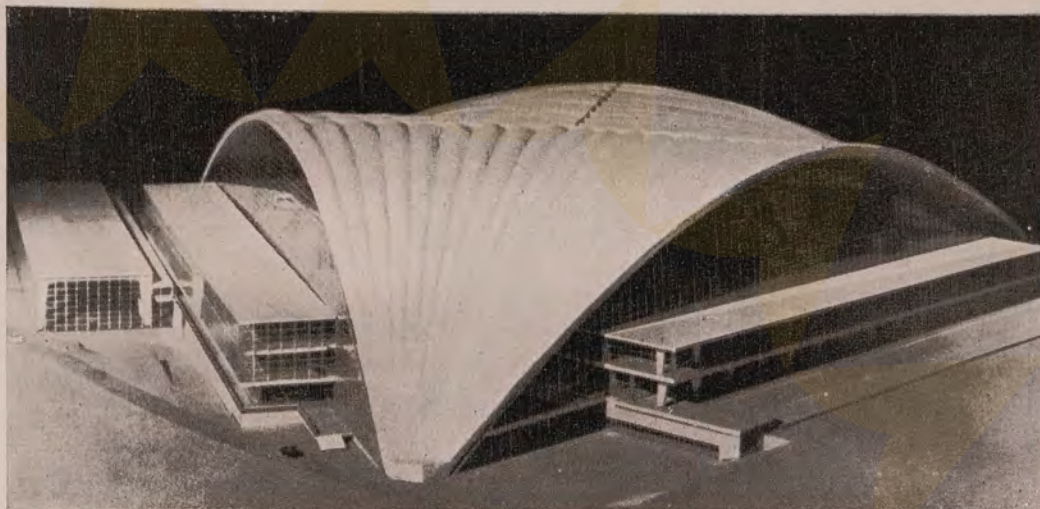
Pierre Devaux

A França bate um novo record mundial no domínio das abóbadas colossais, com o novo Palácio triangular do Rond-Point de la Défense.

Essa enorme abóbada, que cobriria quase inteiramente a Praça da Concórdia, assemelha-se curiosamente às estruturas góticas de nervuras múltiplas Plantagenetas. Sua extensão atinge 250 mts, com uma altura vertical de 46,30 mts, o que permitiria abrigar, sob a abóbada, o Arco do Triunfo de Étoile. A superfície coberta é de 22.000 mts² e cada ponto de apoio recebe uma pressão de 6.000 ts. Não obstante estas proporções gigantescas, a abóbada é formada de um "véu" de argamassa cuja espessura não ultrapassa 2 cms.

O espaço disponível tinha a inusitada forma de um triângulo. O edifício compõe-se de uma abóbada única, formando uma estrela de três pontas e repousando sobre três estacas de 12 mts de altura. Esta abóbada exerce sobre as estacas uma pressão que não poderia ser recebida, sem inconvenientes, pelo vizinho, no caso o subsolo da linha de Versailles que é local de um futuro túnel do metrô. Os engenheiros encontravam-se assim diante do mesmo problema dos construtores de catedrais: absorver a qualquer preço a pressão transversal da abóbada, que tendia a derubar as paredes.

Para impedi-lo, os mestres de obra da Idade Média tinham ima-



Maquete do palácio da C.N.I.T.

ginado o arcobante exterior, com pilastras e pináculo. Ninguém ignora que obras-primas de elegância, a começar por Notre Dame de Paris, nos valeram esta concepção arquitetônica.

Forçoso era, pois, "eliminar" a pressão, ou por outra, anulá-la, o que se obteve, de maneira paradoxal, por meio de cabos de aço subterrâneos, unindo as estacas segundo um gigantesco triângulo. Quando o espectador do novo palácio diz que as fachadas têm a forma de arco, certamente não pensa ter falado tão exatamente: mas a corda do arco está enterrada sob a superfície do solo.

A estrutura da abóbada, dividida e encurvada como papelão ondu-

lado, parece-se com as asas e a fuselagem de um avião.

A "pré-fabricação", muito em voga hoje em dia para a construção de casas, encontrou aqui larga aplicação. A maioria dos elementos que constituem o Palácio foram construídos separadamente numa usina de pré fabricados.

Esta usina compreende duas naves que se comunicam por uma ponte volante de 7 mts., sendo uma das naves destinadas à fabricação dos elementos retangulares e a outra, à fabricação das placas retangulares ou quadradas destinadas principalmente aos pisos.

O emprêgo da argamassa "cozida" por vapor superaquecido, permitiu obter as peças com ex-

trema rapidez. Estas, cujas proporções ultrapassam bastante o gabarito normal das vias públicas, são carregadas de pé sobre caminhões especiais, que as conduzem ao Rond-Point desviando do percurso normal, para evitar o choque com as pontes da estrada de ferro.

Problemas particulares surgiram, com o escoamento das águas pluviais, cujo débito pode atingir 22 mts³ por minuto em tempo ruim, e que se deve evacuar por um cano de 1 m de diâmetro. A violência das águas que chegam à parte inferior das abóbadas é tal que foi preciso "reerguê-las", segundo a forma "salto de ski", unicamente utilizada, até o presente, para os escoadouros das usinas hidro-elétricas.

Revista "Bem Estar"

Encontra-se em seu terceiro número a revista "Bem estar". Trata-se de uma edição especial dedicada exclusivamente à cidade de Jundiaí. Apresenta artigos interessantes como "Vila Formosa de N.S. do Desterro de Jundiaí" — arq. Roberto Franco Bueno, "Minha terra — Apelo a consciência cidadã" — arq. Ariosto Mila, "Realizações de um jovem arquiteto em Jundiaí" — arq. Araken Martinho e outros.

Diz no editorial:

"Jundiaí, como inúmeras outras cidades brasileiras atravessa uma fase muito semelhante àquela em que o desenvolvimento descontrolado e desordenado da indústria produziu — desde meados do século XIX — caos na maio-

ria das cidades de todo o mundo. Esta cidade ainda não cogitou seriamente do seu plano diretor. Vários movimentos foram iniciados sem nenhum resultado apreciável até agora. Falta apenas a centelha para o início de um movimento que, sem dúvida, levará Jundiaí a uma posição de destaque no cenário do urbanismo nacional".

Comunità

Acaba de ser publicado o número 66 da famosa revista italiano Comunità, já conhecida dos nossos leitores através de várias notas. Mesmo durante o ano de 1958, Comunità manteve suas promessas. O número de páginas cresceu mais ainda, sem aumento de preço. O papel empregado foi de

melhor qualidade, acontecendo o mesmo com as ilustrações. Foi aumentado o serviço de divulgação, dispondo agora de correspondentes na Inglaterra, América do Norte e do Sul, França, Alemanha, e Médio Oriente. Foram publicados importantes artigos sobre a Itália e sobre outros países. Faz parte do plano para 1959, avançar outros passos afim de oferecer aos seus leitores uma revista sempre melhor, mais informada, mais completa, mais moderna. Já nesse primeiro número do ano de 1959 nota-se esta grande melhoria. Os artigos são excelentes, e a paginação apresenta grandes novidades. Na parte dedicada ao urbanismo, apresenta um interessante artigo de Eugenio Gentili intitulado "Um plano para o

centro histórico de Genova", na de arquitetura, um artigo de Giulia Veronesi sobre "Experiências cooperativas na arquitetura milanese". Apresenta ainda artigos sobre cinema, livros, política etc.

Edelweiss

Após sua exposição realizada há algum tempo na Galeria Ambiente em São Paulo, a pintora Edelweiss apresentou-se no Museu de Arte Moderna de Florianópolis. A artista, já conhecida dos nossos leitores (vide Habitat n. 50) foi muito bem recebida pelo público e crítica riograndense. Sua exposição foi amplamente noticiada pelos jornais dessa cidade.



Hans Hofmann (mestre de Nell Blaine), *Delight*, 1947. Coleção Museu de Arte de Nova York.

Nell Blaine

Diz-se que o calibre de todo artista criador pode ser julgado pela grandeza do mestre que o aceita na qualidade de aluno. O fato de Nell Blaine ter estudado dois anos com Hans Hofmann, um dos grandes mestres da pintura e atualmente nos Estados Unidos, é um índice de sua capacidade e promessa.

Nell Blaine insere-se na mais nova geração de artistas americanos que amadureceram na década passada. Artista séria e original, tem chegado a seu impressionismo atual, através da abstração pura e limpa.

"A arte de Nell Blaine apoia-se, em todos os pontos, no desenho sólido", disse um crítico de arte do "The New York Times" em 1953, por ocasião de uma das exposições individuais da artista. "O que ela procura fazer e consegue fazê-lo é aderir firmemente ao caráter de um determinado assunto, vivificá-lo com a visão pessoal que tem do mesmo, e, ao mesmo tempo, fazer uma pintura interessante em si mesma".

Com apenas 35 anos, Nell Blaine já realizou oito exposições individuais, em importantes galerias de Nova York e no Museu de Virgínia, em Richmond. Suas telas foram apresentadas nos maiores museus dos Estados Unidos e nas principais galerias da Inglaterra, Dinamarca, Paris, Roma, Munique, Tóquio e Honolulu. Muitos trabalhos foram adquiridos por colecionadores americanos.

"A partir dos quatro anos de idade, desenhar e "fazer coisas" me tem proporcionado um prazer especial", diz Nell Blaine. "Queria ser artista muito antes de eu própria saber o que isso significava. Nunca houve dúvida sobre essa escolha".

Nell iniciou o treino profissional em sua cidade natal, em Richmond, Virgínia, onde estudou na Escola de Arte e no Museu.

Laureada duas vezes com a bolsa de estudo para viagem do Museu, foi para Nova York, afim de estudar pintura com Hofmann, e mais tarde, a técnica da gravura com Stanley William Hayter. Outras bolsas de estudo levaram a jovem artista para as duas principais colônias de arte americanas — Mac Dowel e Yaddo — onde trabalham e estudam artistas talentosos, músicos e escritores.

"A pintura à óleo me satisfaz mais, por ser o meio mais amplo e mais sensual, diz Nell Blaine. Todavia, uso quase todos os meios. Cada qual oferece um estímulo tátil diferente que, muitas vezes, sugere novas idéias e influencia muito a expressão. Depois do óleo, uso com maior frequência nanquim com pincel, sobretudo para fixar as expressões diretas da natureza".

Em 1955 foi escolhida por Thomas B. Hess, editor executivo da muito conceituada publicação "Art News" para figurar entre os principais 21 jovens artistas americanos, apresentados no "Art News Annual". Hess escreveu: "Estou convencido que en-

tre eles há artistas que serão considerados importantes de um ponto de vista internacional, e que poderão concorrer com qualquer obra produzida neste século".

A galeria Poindexter de Nova York disse o seguinte, por ocasião de uma mostra individual de Nell Blaine em 1955: "Há aqui uma concepção viva na pintura da natureza, uma nova fluidez e liberdade em resposta ao mundo exterior. É disciplinada pela maneira de captar a forma que torna a obra de arte uma linguagem pessoal, a qual tem evoluído gradualmente de um período de puras e concisas abstrações".

O crítico do "The New York Times" escreveu ainda: "O hedonismo pictórico de Nell Blaine e sua cor terna e alegre lhe permitem de tirar o máximo partido de tudo quanto decide de pintar... O fato extraordinário é que tantas cores suaves sabem evitar o fastio. A sua sensibilidade se encarrega disto e sua maneira de comunicar a idéia da vida que lateja nas árvores e nas flores".

Na época desta exposição, a versatilidade da jovem artista era apresentada em duas outras mostras de arte na mesma cidade: na primeira, desenhos para cenários, uma exposição de projetos teatrais; e na segunda, "Desenhos recentes, EUA", realizada no Museu de Arte Moderna. Nesta segunda, Nell Blaine estava representada com um brilhante desenho a nanquim, de uma floresta ensolarada, um dos 150 trabalhos aceitos entre os 5.000 enviados.

"Tenho grande paixão pelas plantas e flores", diz a artista. "Tenho grande número de plantas em minha casa, que são, frequentemente, os modelos dos trabalhos feitos durante o inverno e a primavera". No verão, Nell Blaine está em geral em seu atelier, no Estado de Vermont. Este ano tem entretanto mudado a rotina, visitando o México para estudar as antiguidades, para viajar e pintar. Em 1950 esteve na França durante seis meses, trabalhando sôzinha numa experiência que ela acredita ter produzido um enorme impacto em seu trabalho e noção da forma. Nell Blaine, que tem sido apontada como um das mais jovens pintoras americanas que "Ganham elogio não como notáveis mulheres-artistas, mas como notáveis artistas que são, por acaso, mulheres", tem teorias definidas a respeito das mulheres na arte. Ela afirma o seguinte: "Uma pintora não deveria competir com os pintores, homens. Ela tem inerente, outra orientação da mesma maneira como todo artista tem um do outro. Talvez coloque sua ênfase na alegria de viver, uma qualidade luxuriante. As diferenças de expressão são sutis e difíceis a serem definidas, mas existem".

Ela acredita que, na arte, seja necessária a dedicação total, e poucas mulheres arriscaram ou se incomodaram com isto, no passado. E acrescenta: "Todavia, de maneira geral, acredito que o quadro é agora positivo. Que eu saiba, nunca existiram tantas pintoras produzindo obras de força e alto calibre. Esta não é mais a história do diletantismo das "Damas-artistas" da época Vitoriana".

Tôda a carreira de Nell Blaine foi dedicada à arte — arte pura ou aplicada. Ela tem desenhado figurinos para um grupo de bailado moderno, tem desenhado para cerâmicas, e, desde 1950 tem projetado lay-outs tipográficos.

Com intervalos, tem ensinado pintura, a partir de 1944, a principiantes interessados, dando aulas a pequenos grupos uma ou duas vezes por semana em seu atelier em Nova York. No ano passado foi professora, para meio período, no programa educacional para adultos, num bairro de Nova York, e espera voltar aí na próxima primavera quando tiver completado sua bolsa de estudo em Yaddo.

"Os meus interesses "exteriores" estão também relacionados com a pintura, ou melhor, a alimentação de maneira extraordinária", diz a jovem artista.

"Gosto de ler, de visitar galerias, viajar, assistir teatro e fitas. Também gosto de quase todos os tipos de música — costumava, antigamente, tocar bateria em orquestras de jazz, e uma vez estreei em um clube de Paris.



Máscara de madeira, proveniente de Ba Songé, Congo Belga.



Angel Pareja, *Menina com gato*, óleo.

Angel Pareja

O processo de Pareja como pintor, como não podia ser de outra maneira, desenvolve-se paralelamente ao de seu próprio espírito. Indagador em seus primeiros anos de adulto, indagador sério e dotado, Pareja se insere nas características de então, levado por essas mesmas características temperamentais. Quando jovem corre riscos, quando consciente, controla seu poder e recusa a imitação, e quando dotado, enriquece sua obra. Assim aparece em certa etapa que chamáramos de precursora, entre 1930 e 19430 movido já por uma preocupação plástica que

via radicado na tela, que era um problema do próprio retângulo vazio — tal como nas últimas obras recentes — e que era por vezes uma emoção na mão que se aproximava dela. Uma preocupação que então era plena de qualidades, de tons íntimos e de formas. Em sua tela “Menina com gato” que ilustra esta nota, notamos Pareja sensitivo e atuante, feliz apesar da melancolia que a envolve, mas também um Pareja analítico e à distância, depositante e organizador de uma límpida qualidade. Precisa ver muito para reduzir as coisas a tão pouco tema, e que esse pouco entra na comunidade do espaço e na gratidão dos seres.

“Architectural Review”

Acaba de ser publicado o número 744, da já conhecida revista inglesa ‘Architectural Review’. O conteúdo deste volume cuja finalidade é dar aos leitores uma visão antecipada dos novos edifícios que estão em construção, também serve de barômetro, indicando o progresso que a arquitetura moderna está tendo neste país. Indica em particular, a velocidade com que idéias modernas se estabeleceram nas edificações, e que naturalmente convida a pergunta sobre as razões porque um tipo de edificação apresenta-se mais moderno, que outro, bem como as razões da falta de progresso ou do progresso atrasado. Tem sido um aspecto notável do panorama arquitetural desde que a arquitetura moderna reagiu pela primeira vez, como certos tipos de edificações reagiram imediatamente, enquanto outros não se manifestaram até hoje. Em primeiro lugar, foram principalmente casas particulares que

levaram à este caminho. Isto já era esperado. As idéias que estavam sendo desenvolvidas no continente europeu durante algumas décadas fixaram-se na Inglaterra. Uma outra razão foi que aqueles que, entendendo ou não os princípios da arquitetura moderna, quizeram dar ao arquiteto da escola moderna uma chance, encontrando nas casas particulares uma oportunidade em fazê-lo sem arriscar capital ou envolver outras pessoas numa tarefa que era essencialmente experimental. Por volta de 1939, as edificações modernas que não eram casas particulares eram na maioria hotéis, pequenas lojas, fábricas, grandes estabelecimentos comerciais; o resultado da iniciativa particular, exercida individualmente ou através da influência de membros de comitês. Os poderes não tiveram opinião pública nem foram sustentados pela imprensa a não ser pela imprensa profissional.



Um dos desenhos que foram expostos na Exposição de Arte Infantil Ibero-americana, e o cartaz da mesma exposição.

Arte infantil

Foi realizada nos Escritórios de Educação Iberoamericana em Madrid, uma exposição de arte infantil.

O mundo maravilhoso das crianças apresenta nessas obras uma expressão plástica livre de convencionalismos. O olhar aberto infantil dá aos quadros uma riqueza de detalhes e uma originalidade de visão que vencem a mão torpe e inexperiente que os realiza. Esta exposição é um expoente magnífico da intuição das crianças, em vista dos progressos que estão sendo realizados neste campo através das modernas técnicas de ensino em aspectos até agora não tratados.



Caesarea, óleo de Jean David, pintor de Israel, para a capa de “Lincoln-Mercury Times”, publicação bi-mestral da Ford Motors Co.



Aldo Bonadei, *Modêlo de modas.*

Pintor costureiro

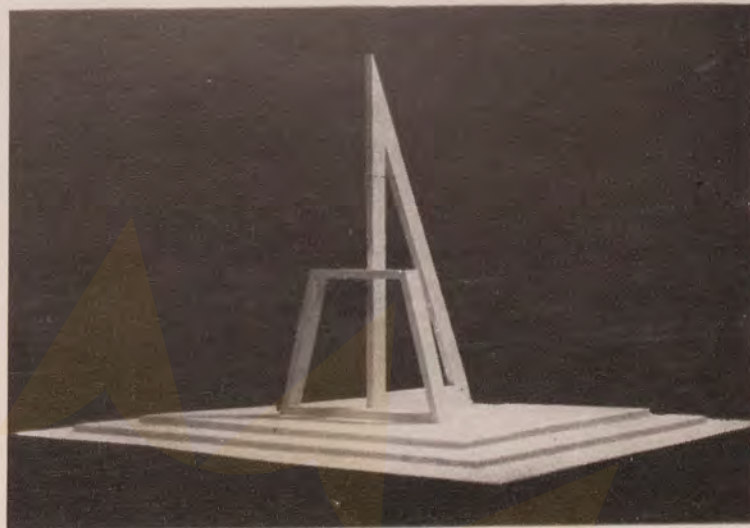
Aldo Bonadei está atualmente dedicando seu tempo ao desenho de modas.

Há sete anos passados lançou a moda atual num vestido que na ocasião foi considerado uma extravagância. Reagiu contra o antiquado à procura da simplicidade. Tentava êle adaptar a moda às condições atuais de vida. Hoje, novamente Aldo Bonadei nas suas criações para 1959, inclui o mesmo modêlo de sete anos atrás à personalidade da atriz Ruth de Souza que posou para os desenhos, dos quais um ilustra esta nota.

Universidade Internacional de Música e Artes Plásticas e Cênicas

A "Juventude Musical Brasileira" foi fundada em 1952 no Rio de Janeiro onde tem sua sede. Reconhecida de utilidade pública, é filiada à Federação Internacional das Juventudes Musicais, cuja sede é em Bruxelas.

A "Juventude Musical Brasileira" foi fundada com a finalidade de difundir entre os jovens o conhecimento e o gosto pela música, teatro e artes em geral; estreitar os laços fraternais entre os jovens de todo o Brasil e do mundo, através de encontros interestaduais e internacionais; completar os conhecimentos musicais que, de um modo geral, ficam em segundo plano nas escolas primárias e secundárias; proporcionar à juventude um desenvolvimento de atividades culturais e educativas por intermédio dos clubes dirigidos pelos próprios jovens, nos quais são tratados os problemas concernentes à ópera, concêrto de música de conjunto, coral, teatro, discos, rádio, televisão, jornalismo, livros, literatura, pesquisas musicais, debates, música eletrônica, música popular, folclore nacional, excursões, escotismo etc.; facilitar a apresentação em público de jovens solistas, quer no Brasil quer no estrangeiro, através do intercâmbio que mantém com os países membros da Federação Internacional de Juventudes Musicais; encorajar a iniciativa dos jovens e promover os meios possíveis para a sua realização; despertar no jovem a noção de responsabilidade, colocando-os em cargos de direção no Movimento, e fazendo-os participar ativamente nas funções e realizações da Sociedade; orientar o jovem no culto que deve render as coisas da arte, na reverência que deve aos mestres e superiores; nos seus deveres cívicos para com a sua Pátria e sua família; na conduta de sua vida individual em face à Sociedade e as suas atividades públicas; desenvolver o lema da Amizade Internacional, graças à Música que reúne os jovens de todo o mundo numa linguagem comum e onde êles encontram uma fonte de prazer e de saudável bem estar.



Maquete da Universidade Internacional de Música, Artes Plásticas e Cênicas.

As atividades da Federação Internacional das Juventudes Musicais foram reconhecidas pela Organização das Nações Unidas para a Cultura, Educação e Ciência, sendo, há 12 anos, uma das oito entidades que constituem o Conselho Internacional de Música, este um dos Órgãos da UNESCO.

Foi, na última Assembléia de Educadores realizada em Bruxelas que a Juventude Musical Brasileira tomou a iniciativa de aceitar as recomendações da transferência do ensino artístico das Zonas Urbanas para as Zonas Rurais. Essa iniciativa consiste na criação de uma Universidade que tomou o nome de Universidade Internacional de Música e Artes Plásticas e Cênicas. O local escolhido para a edificação da Universidade Internacional de Música e Artes Plásticas e Cênicas da Juventude Musical Brasileira, tendo em vista a acústica, a paisagem, o terreno apropriado a um anfiteatro natural, as facilidades de aquisição foi o Vale do Paraíba, situado no Estado de São Paulo e no Vale, a cidade de Guaratinguetá, onde, na serra de Quebra Cangalha, a Juventude Musical Brasileira recebeu da Prefeitura daquele Município, a doação de uma gleba de 1.080.785 m². Nesse local, no dia 16 de Setembro de 1958 foi inaugurado o marco fundamental da Universidade,

constando de uma solenidade presidida pelo Senhor Ministro da Educação e Cultura; festas populares e concêrto sinfônicos ao ar livre.

A Universidade de Música e Artes Plásticas e Cênicas consta de 7 departamentos:

Departamento de Música, Departamento de Ópera, Departamento de Bailado, Departamento de Teatro, Departamento de Humanidades, Departamento de Música Eletrônica, Departamento de Artes Plásticas.

No que diz respeito às instalações da Universidade, o plano compreende um teatro coberto, um anfiteatro natural, com capacidade para 30.000 pessoas, um Pronto Socorro, Bar e Restaurante, um conjunto de 6 residências destinadas aos Diretores, jardins, um pequeno auditório onde funcionará o Departamento de Teatro, um edifício residencial, etc.

Do ponto de vista urbanístico, o projeto que é de autoria do engenheiro civil e arquiteto Flávio de Carvalho, inclui um lago artificial de 900 m², instalações dos portões principais e bilheterias, casa de recepção, locais para estacionamento, uma pequena floresta natural, campos de equitação, um hospital, uma igreja, pequenos estudos e tudo o mais que for necessário para a existência de tão importante Centro de Cultura Artística.

Norberto Berdia

Foi realizada na YMCA de Roma a exposição individual do pintor uruguaio Norberto Berdia. Este artista viajou repetidamente pela Europa e América e obteve vários prêmios entre os quais, em 1947 o Prêmio de realização de um mosaico na Faculdade de Arquitetura de Montevideu, em 1948 o primeiro prêmio do Salão

Nacional e em 1955 uma bolsa de estudos do Salão Bienal de Artes Plásticas.

Sua obra tem inspiração na temática americana, sendo que em 1952, toma a expressão não-figurativa.

Expôs na Bienal de São Paulo e obras suas fazem parte de coleções públicas e particulares do Uruguai, Brasil, Argentina, Mé-

xico, Equador, Perú e Estados Unidos.

São as seguintes as palavras de apresentação de Sigwart Blum, crítico de arte e correspondente de HABITAT em Buenos Aires, que constam de seu catálogo:

"Passaram-se nove anos desde que Berdia realizou exposição entre nós. Naquele tempo sua pintura tinha a influência da arte mexicana. Sua preferência pelas

côres tênues e tranquilas permaneceu, mas novos elementos fazem reviver seu mundo imaginário: encontramos assim frente a uma obra que, se bem tenha tido variações, manteve inalterada sua potência originária a qual nos parece bem digna de figurar nas primeiras posições da arte uruguaia que já se encontram em predominância na arte sulamericana".



Exposição de Arquitetura Brasileira em Montevideu

Foi inaugurada em 7 de fevereiro próximo passado, em Montevideu, a exposição itinerante sobre arquitetura brasileira, a qual já foi tratada mais amplamente em HABITAT 52. Durante os primeiros treze dias, a visitação alcançou o número excepcional de 32.000 pessoas. Foram realizadas conferências do arq. Jorge Bonino, sobre Brasília,

com projeções de filmes em cores: do arq. Luiz Garcia Pardo, sobre Arquitetura Moderna no Brasil e uma visita à exposição, com comentários do prof. Walter Wey, Diretor da seção didática do Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileira, além de sessões de cinema, com a projeção do filme 'Arquitetura Brasileira'.

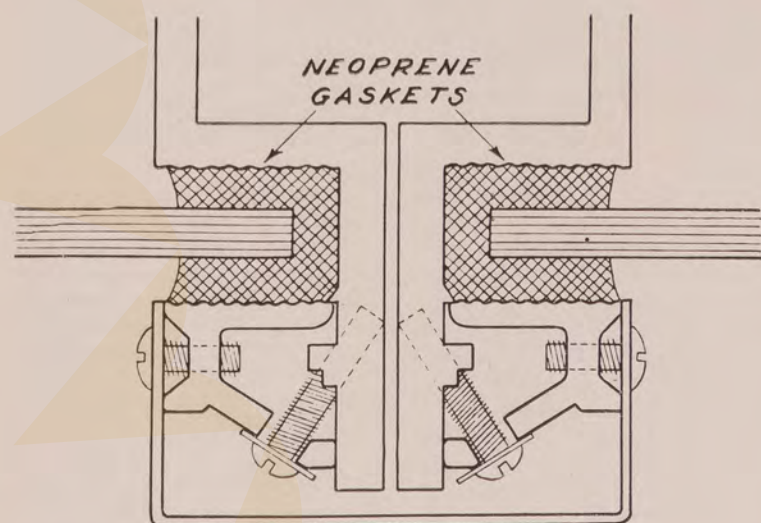


Diagrama esquemático.

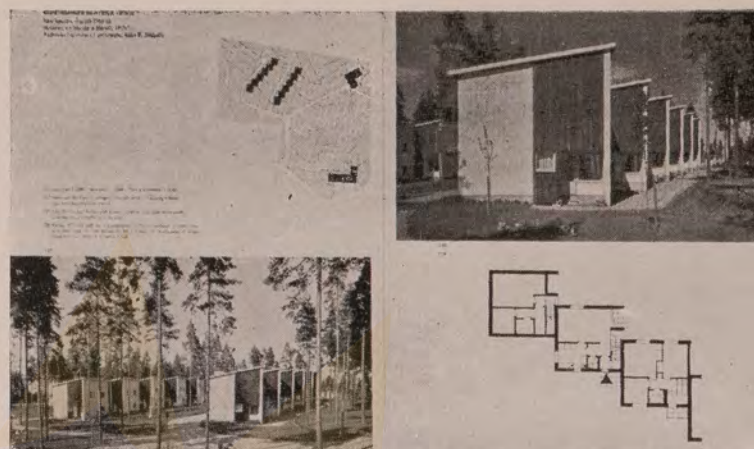
Calafetagem ao neoprene para paredes de vidro

Um novo método para fechar hermeticamente os painéis na construção de paredes exteriores de vidro é utilizado nas instalações do Aeroporto Internacional de New York. Este novo sistema elimina a calafetagem e possibilita instalações aerodinâmicas reduzindo consideravelmente o preço de custo.

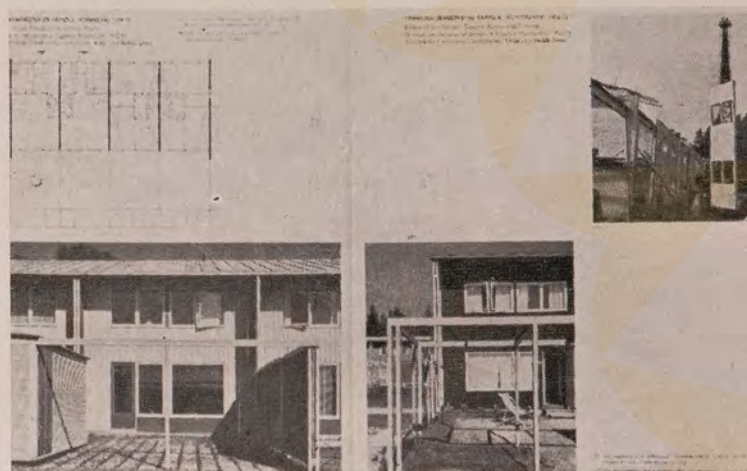
O edifício de chegada de Idlewild, uma das maiores aplicações do vidro na história da indústria da construção, é inteiramente fechado por dezenas de painéis

de vidro de qualidades e tamanhos diferentes. O edifício compõe-se de uma construção de três andares, de 537 x 127 ms. e de duas alas de dois andares com 73 mts. de comprimento.

A fim de tornar possível uma instalação econômica e prática, os arquitetos Skidmore, Owings e Merrill elaboraram uma calafetagem especial ao neoprene, em colaboração com a Companhia Du Pont, a Pawling Rubber Corporation e várias companhias vidreiras.



Habitação contemporânea na Finlândia.



Habitação Contemporânea na Finlândia.

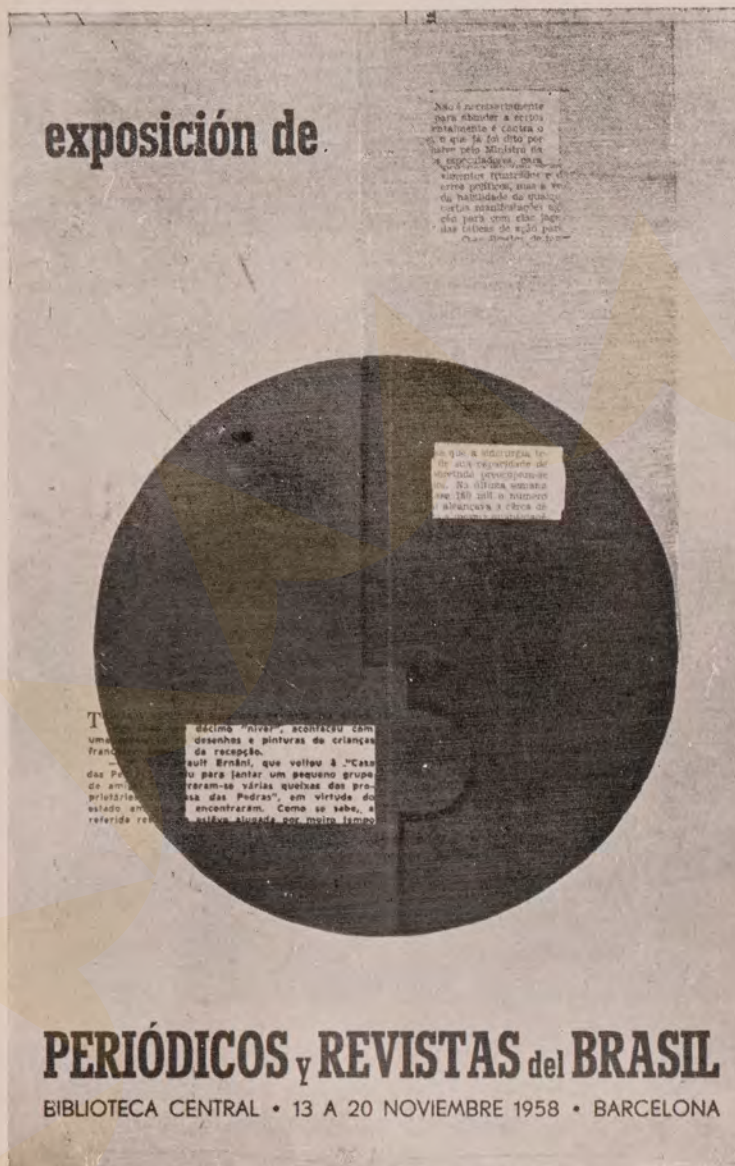
Foi publicado pela editora Karl Krämer de Stuttgart um interessante livro sobre habitação contemporânea na Finlândia. O livro é de autoria de Hans J. Beker e Wolfram Schlote. São poucos os arquitetos da Europa Central que conhecem o alto nível da arquitetura de habitação finlandesa e da arquitetura finlandesa em geral, através de divulgações esporádicas das obras do arquiteto Alvar Aalto. O quanto a arquitetura de habitação deste pequeno povo pode influenciar a arquitetura de habitação convencional da

Europa Central, deste aspecto o livro apresenta uma impressão profunda. Além disso mostramos o quanto o planejamento do país e dos agrupamentos perdurou, após guerra, pois isso e muito mais foi realizado na Finlândia. Desta maneira é o trabalho de dois bolsistas alemães — primeiramente somente como comunicação para amigos e repartições, durante o agrupamento de manuscritos foram ampliados — tornou-se uma apresentação quase sem falhas da arquitetura de habitação finlandesa.

O material de calafetagem pré-fabricado, chega ao lugar de construção em inteiro e um só operário pode facilmente colocá-lo em torno da vidraça. Uma lingueta móvel exerce pressão sobre a calafetagem e cola-a solidamente em volta do caixilho. A elasticidade do neoprene permite ao vidro de se adaptar dentro da calafetagem à pressão do vento e de se dilatar e contrair segundo as variações de temperatura. Esta elasticidade que reduz sensivelmente o perigo de quebra foi um dos fatores mais

importantes para a escolha do material de calafetagem. Todavia, se um painel se vier a quebrar, o conjunto pré-fabricado pode ser novamente utilizado para o substituir.

Espera-se que em outros grandes edifícios, ainda em estudo, também se utilizarão calafetagens de neoprene para segurar os painéis visto que, além do seu valor prático para fechar hermeticamente, o seu custo na instalação completa se eleva à cerca de metade dos métodos utilizados até agora.



Foi realizada em novembro último, em Barcelona, uma exposição de periódicos e revistas do Brasil. De acordo com as informações do Consul Geral do Brasil nessa cidade, o êxito foi extraordinário. A exposição deu a conhecer à imprensa de Barcelona o nível atual da atividade jornalística e dos progressos da indústria gráfica no Brasil. E mais ainda, proporcionou às autoridades e ao numeroso público a oportunidade de entrar em contato com as últimas realizações

nos mais diversos setores da vida brasileira. Esta impressão se tornou mais híbrida graças à exibição diária, no recinto da exposição, de um excelente filme documentário, em cores, sobre as principais cidades do Brasil. A exposição constou de mais de duzentas publicações e cerca de dois milhares de exemplares. Congratulamo-nos com o Ministro Altamir de Moura, Consul Geral do Brasil em Barcelona, pela excelente idéia e ótima apresentação.

Edilizia Moderna

Mais um número da famosa revista 'Edilizia Moderna' acaba de ser publicado. Um número excepcional, numa ótima e moderna paginação que apresenta artigos de grande interesse. Um Palácio do Esporte em Roma cujo projeto é de autoria do arq. Annibale Vitellozzi e Pier Luigi Nervi; um Palácio de Congressos em Berlim, projeto dos arquitetos Hugh A. Stubbins, Werner Düttmann e Franz Mocken; uma Zineotipia com projeto do arquiteto Gian Antonio e Emiliano Bernasconi; um Restaurante em Osaka, Japão, cujo projeto é do arq. Tohgo Murano; uma gran-

de loja de 7 andares em Nagoya com projeto do arquiteto Tohgo Murano e um amplo artigo sobre a Expo 58 em geral e sobre a participação da Itália nessa exposição. Trata-se realmente de uma publicação da mais alta qualidade não somente pelos artigos de grande interesse, mas também pela paginação, que apresenta o que há de mais moderno neste gênero.

Marc Chagall

Em comemoração ao 75.º aniversário do pintor Marc Chagall, será realizada no Museu das Artes Decorativas de Paris, em iní-

Falando da capa

Milton Ribeiro

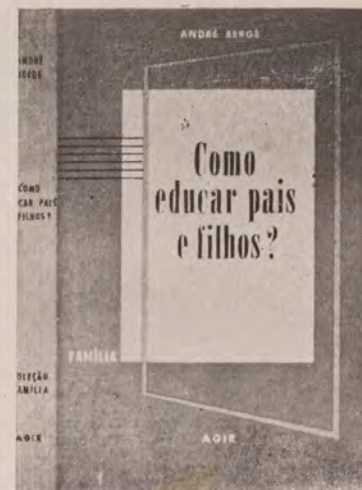
E' de nossa intenção fazer desta coluna um porta voz em favor da elevação do nível de nossas Artes Gráficas que, ultimamente, vem progredindo com um desenvolvimento não só técnico como artístico. Precisamos acabar com a velha história: "Já trabalho na profissão há mais de trinta anos, não é agora que vou mudar meu sistema", não, tudo mudou, ou melhor, evoluiu. Pelas artes gráficas se pode avaliar o progresso de um povo e pelo aprimoramento de nosso gosto estético encontraremos novos meios de resolver as velhas formas da Arte de Gutenberg.

E' de nosso propósito, sempre que possível, falar das artes gráficas em geral e do livro em particular com a intenção de assim estar cooperando também para esse progresso.

Abordaremos hoje o tema sobre capa de livro. Esta é como um cartão de visitas da obra que por sua vez representa o valor da editora, lhe emprestando ou tirando um renome de alta qualidade e bom gosto.

Entre nós há os que compram livros pelo autor, outros pelo assunto e a maioria pelo poder sugestivo da boa realização gráfica de sua capa. Por isso tem ela uma função comercial muito importante e a elevação de seu padrão estético satisfaz e educa o gosto do público. Uma capa de livro é antes de tudo a representação em termos gráficos do conteúdo da própria obra.

Praticamente, não há regras que comandem a disposição de seus elementos. Exigem, porém, um apurado gosto e bastante conhecimento técnico que devem guiar o gráfico na solução de cada problema. Todos os elementos devem ser tratados com a mesma importância, não só a ilustração em particular, como a arquitetura do projeto, a escolha dos tipos ou da letra desenhada. Há artistas que esquecem a importância de alguns desses elementos, o que será assunto de nossos futuros comentários.



Não basta fazer uma ilustração e desenhar de qualquer maneira o título e o nome do autor. O desenho deve ser apropriado ao assunto do livro, como já dissemos. Nos livros clássicos, por exemplo, sua capa deve ser sóbria, formal. Temas leves, narrativas, romances, contos, etc., já comportam uma solução mais livre e variada.

A cor tem importância capital na realização estética e funcional. Pela cor também se pode transmitir o conteúdo emocional da obra, se o romance se passa nos gelos do Polo Norte ou nas areias escaldantes do deserto, nos parece claro que devemos usar as cores frias para o primeiro caso e as quentes para o segundo.

Quanto a arquitetura do projeto, embora não tendo formulas convencionais, deve possuir uma coerência com seu todo, de acordo com o estilo adotado. Toda capa deve comportar: um título; o nome do autor; o nome do editor; ilustração se convier; às vezes o ano e, finalmente, uma cor dominante.

A perfeita distribuição desses elementos, é que fazem uma boa ou má capa de livro.

Círculo de Artes Plásticas de Curitiba

O Círculo de Artes Plásticas do Paraná, contribui de uma maneira mais eficaz para o desenvolvimento da cultura em seu Estado. Reconhecemos que hoje como sempre a evolução só é possível através do nascimento de idéias.

Assim a diretoria do Círculo oferece aos artistas oportunidade de estar em contacto com outros artistas e desenvolver suas aptidões: aqueles que desejam estudar artes plásticas e ao público em geral tenta o Círculo abrir novos caminhos.

Aos estudiosos e ao público oferece e pede o círculo simpatia e colaboração.

cio de Junho, uma exposição retrospectiva da obra deste famoso artista. Esta exposição constará de obras que vão de 1909 até 1959, e virão do empréstimo de museus e coleções particulares do Brasil, Estados Unidos, Suíça e Tchecoslováquia.

Maurice Utrillo

Está tendo lugar na Galeria Charpentier em Paris, a primeira exposição retrospectiva realizada desde a morte do pintor Maurice Utrillo. A maioria das obras faz parte da época até 1914 e contudo foram reunidas 114 obras entre óleos e guaches.

Museu em Tel-Aviv

Foi inaugurado recentemente em Tel-Aviv, um anexo do Museu doado por Helena Rubinstein, que vem a marcar um novo passo na consolidação cultural do país.

Tel-Aviv era ainda considerada uma cidade de nível cultural muito baixo, quando seu primeiro prefeito, Meir Dizengoff, elaborou um plano para dotá-la de um museu de arte, doando para este fim sua própria residência. Foi naquela ampla casa do Rothschild Boulevard que, há vinte e nove anos, foi realizada a primeira exposição, constituída em parte por doações e em parte por obras emprestadas de coleções particulares.

Depois desta, outras exposições seguiram e o acervo do Museu começou a ampliar-se num ritmo que espelhava o entusiasmo despertado pela iniciativa e graças principalmente ao apoio do poeta Haim Bialik, de pintores como Marc Chagall, e de um colecionador de Antuérpia, Moshe Lewin, ao qual se deve o núcleo inicial e ainda hoje importante coleção. Lewin tem dedicado os últimos anos de vida ao Museu, doando primeiramente telas de Ensor, Utrillo, Vlaminck, recolhendo fundos, interessando outros colecionadores e patrocinadores da arte, e por fim, legando à instituição toda sua coleção de arte belga e francesa.

O Museu tornou-se a entidade preferida do velho prefeito que viajava pela Europa para segurar-lhe o apoio e solicitar doações. Em 1935 Dizengoff tinha já formado uma coleção notá-

vel de obras de artistas como Max Lieberman, Lovis Corinth, Jacob Epstein, Wilhelm Lehmbruck, de exemplares da arte clássica européia e, naturalmente, de artistas radicados no Israel, tanto que a residência do Rothschild Boulevard não mais bastava para abrigá-la. Foi então convidado o arquiteto Carl Rubin para estudar os planos de um edifício moderno, e apesar da guerra na Etiópia, dos motins árabes e da depressão econômica, o novo Museu, como é hoje conhecido, foi inaugurado no ano seguinte, celebrando o 75.º aniversário de seu fundador. Desde o primeiro momento o Museu de Tel-Aviv tornou-se o centro das atividades artísticas da cidade e da zona circunstante: desde o início foi sustentada a orientação de colecionar obras de arte de todos os países e épocas, evitando de interessar-se somente por artistas judeus ou relacionados com a tradição da diáspora.

Os anos que seguiram foram entremeados pelos conflitos internos com os árabes: as aquisições foram poucas e difíceis, apesar de emigrantes da Alemanha e da Europa Central que trouxeram suas coleções ou parte destas. O Museu não dispunha de fundos para aquisições e ainda hoje se lembra o dia em que se teve que renunciar à compra de uma paisagem de Soutine, que um emigrante necessitado oferecia por trinta dólares.

Apenas em 1947, ao ser fundada em Londres a "Sociedade dos Amigos do Museu de Tel-Aviv" os colecionadores e os círculos artísticos da Europa e



"Jesus perante Kaifas", Cerâmica, Museu de Cerâmica, Portugal.

Está comemorando seu 25.º ano de existência o Museu Provincial de José Malhoa em Caldas da Rainha, Portugal. Dentre as inúmeras festividades, será inaugurado a 15 de maio p.f., um Museu de Cerâmica que constará das mais representativas peças de

cerâmica de Portugal e do mundo. A foto que ilustra esta nota apresenta uma das chamadas 'Capelas do Bussaco', obra do Mestre Rafael Bordalo Pinheiro, que se intitula 'Jesus na presença de Caifaz'.

da América compreenderam que Israel era um país literalmente faminto de arte: soube-se então pelo mundo afora, que existia um museu bem orientado e com pessoal competente, ansioso em aumentar as coleções.

As doações começaram a chegar, enriquecendo o núcleo inicial e hoje, podem-se ver os Renoir, Léger, Modigliani, Pascin ao lado de Ruysdael, van Goyen, Metsu, Pannini, Canaletto. As atividades museográficas em forma de grandes exposições como as de "Arte Holandesa", "Ar-

te Francêsa", "Surrealismo", "Nove Gerações de Pintores Americanos", "Candido Portinari", e outras, vieram a verificar o centro cultural, permitindo as mais otimistas previsões para o futuro, aumentadas agora com o impulso dado por Helena Rubinstein.

O pavilhão que traz seu nome, foi planejado como uma galeria que se insere organicamente no conjunto de centro cultural e está ligada por meio de uma marquise ao corpo do auditório.

Dois velhos formidáveis

José Geraldo Vieira

Esta nota afasta-se da pauta analítica dos vivos para tornar-se homenagem a dois ilustres mortos, um crítico e um pintor. O crítico Max J. Friedlaender e o primitivo André Bauchant; aquele, alemão de Berlim; e este, francês de Chateaufort. Creio que é a primeira vez no Brasil que se fala de Max J. Friedlaender cuja imensa obra jamais foi traduzida do alemão para qualquer outro idioma. Nasceu em Berlim em 1867 e estudou nas universidades de Munique e Leipzig. Uma vez formado, fez um estágio demorado em Florença como recompensa à tese cujo assunto foi a obra de Albrecht Altdorfer. De então por diante, levou quase setenta anos dedicando-se à pintura primitiva dos Países Baixos, desde Van Eyck até Breughel. Conheci-o pessoalmente entre 1921 e 22 quando dei em frequentar o Gabinete de Arte Gráfica do Museu de Berlim. Dizia-me: "Não perca seu tempo, vá para Viena percorrer o Albertina". Meu interesse por Max Friedlaender adveio dum informe dado na portaria do museu por um

médico radiologista: "Esse velho é formidável". Além de ser o maior historiador de arte do mundo, é o melhor estilista alemão depois de Goethe. Evidentemente jamais cheguei sozinho a averiguar essas duas qualidades, mas ao saber agora do seu falecimento em Amsterdão, aos 91 anos de idade, após o exílio desde 1934 ao tempo do hitlerismo nascente, sinto-me comovido porque devo à ele e a Wilhelm von Bode meu interesse predominante pelas artes plásticas num plano mais acima da mera curiosidade. Eu saía do meu apartamento na casa da velha baronesa católica von Arp para ir ver duas ou três vezes por semana o que Wilhelm von Bode e Max Friedlaender haviam adquirido nos *marchands de tableaux* para a pinacoteca do museu. Ensinei-lhes duas palavras em português, *adeus* e *saudade*, que hoje aplico aos dois, pois Wilhelm von Bode também morreu, há quase trinta anos. Do mérito das obras de Friedlaender pouco posso dizer testemunhalmente porque apenas li alguns capítulos dos catorze volumes monumentais de *Altniederlaendische Malerei* (Pintura dos Antigos Países Baixos) mas muito me detive nas reproduções fo-

tográficas das telas. Sei que ele, além de historiador das artes visuais, foi um grande crítico que introduziu na análise dos trabalhos o sistema analógico da erudição. Vim a saber do seu falecimento por uma breve notícia assinada por Victorien Brunel.

Quanto a André Bauchant, que morreu pouco depois que saí da França no ano passado, sei o que todos que se interessam pelos herdeiros de Henri Rousseau sabem a respeito de Vivin, Séraphin e este jardineiro do vale do Loire. Os leitores por certo já viram reproduções de telas de Bauchant, como por exemplo *Adão e Eva* ou *Os Funerais de Alexandre*. Mas quem frequentou o Ibirapuera durante a IV Bienal deve lembrar-se das telas *Orfeu*, *Marinha*, *Ramos de Flores* e *O Tanque*. Eu já as conhecia desde 1952, da Galeria Dina Vierny, de Paris. O conjunto de ingenuos ou primitivos franceses que Raymond Cogniat trouxe para o Ibirapuera em 1957 constava de Jean Eve, com três telas: Jules LeFranc, com outras três: René Rimbart, com quatro; e André Bauchant com as acima citadas. Por certo da descendência de Le Douanier, os mais idosos eram Bauchant e Rimbart.

Bauchant, enquanto tenha nascido em 1873, só foi lançado como pintor em 1922, por Le Corbusier, através de *L'Esprit Nouveau*. Era um ingenuo bem do *terroir*, embora a I Grande Guerra o houvesse arrastado até aos Dardanelos, como soldado. O hortelão do Loire não esqueceu o Helesponto, Corinto e Salônica. Prova disso é essa obra-prima *Os Funerais de Alexandre*, pintura que parece um friso assírio. Morre velhíssimo como jardineiro e novíssimo como pintor. Sua imaginação de quase analfabeto genial lhe ensinou a escrita do desenho e a ilustração da cor, através de sua desteridade sincera e de sua óptica imaculada. Enxergava a pureza das aldeias, dos pomares, das montanhas, dos vales, dos arroios, com uma lucidez de Teócrito. E recompunha fatos bíblicos e mitológicos com um dom quase de oráculo plástico, conforme provam telas como *O Estíge*, *O Dilúvio*, *Apolo e Ganimedes*. Foi o último dos rapsodos da feira internacional, muito embora, excluindo o tempo da guerra de 14-18, sempre tivesse vivido confinado entre Chateaufort e Montoire.



Bourdell, *Mulher com criança.*

A Escultura no Salão de Outono de 1958

Henry Asselin

Nota-se no Salão de Outono em Paris que a escultura está cada vez mais rara: é a primeira coisa que salta aos olhos do visitante. Em 1958 pôde-se contar somente cinquenta escultores que expuseram suas obras, enquanto que se elevava a setecentos o número de pintores, gravadores e decoradores. Certamente que existem abstenções voluntárias de um lado e de outro, porém, muito menos de pintores do que de escultores. E lá se achavam pintores notáveis, enquanto que escultores de primeira grandeza, tais como Louiz Leygue e Couturier primaram por um completo silêncio. Esse fato exprime, realmente, uma situação que pode causar uma certa inquietação e para a qual convém dar uma explicação.

As próprias condições em que se exerce, atualmente, a profissão de escultor, ameaçam fazer dessa disciplina, cuja posição é tão

importante no conjunto da produção francesa, a "parente pobre" da Arte. Hoje em dia, a pedra e a madeira, matérias primas da escultura, somente são obtidas a preços elevados e, dificilmente, são encontrados no mercado; é preciso fazê-las vir de longe, por meios de transporte muito precários. Para amoldar em bronze um busto de tamanho natural, o fundidor cobra cerca de cinquenta mil francos, e, para uma estátua de dois metros de altura, oitocentos mil francos. O preço de custo da obra esculpida atinge assim a somas que espantam o amador ou o simples curioso. Somente as coletividades nacionais ou internacionais, as cidades, as comunas, os museus, as grandes empresas podem se oferecer o luxo de adquiri-la. Um pintor, por exemplo, para expor no Salão de Outono, pode carregar duas de suas telas debaixo do braço, enquanto que o escultor se desejar expor uma obra pesada, deve começar por pagar de dez a vinte mil francos a um carregador. É muito natural, pois, que numerosos escultores, principalmente os jovens, hesitem diante de tais despesas. Porém, é preciso esclarecer que isto não significa, absolutamente, que o número de escultores esteja diminuindo, e, muito menos, que a escultura esteja morrendo. A eliminação que ocorre automaticamente, pelas razões que acabamos de apresentar, influem talvez em benefício da qualidade. O fato é que, se em 1958 esta participação foi rara, não podemos deixar de assinalar que, de um modo geral, ela foi excelente.

As tendências não variaram muito, de um ano para outro: há sempre escultores clássicos ou afamados, escultores que se aplicam à procura da expressão no meio da massa humana, que se exercem no jogo dos volumes, na construção arquitetural; há os que preferem o estilo filiforme e os que recorrem à abstração. Uma fórmula nova parece querer se impôr: é um certo meio-térmo entre o figurativo e o abstrato, nesse sentido que ela deixa aparecer uma forma legível a princípio, para se perder em seguida num alongamento de linhas, numa espécie de estilização, na qual o espírito representa um papel puramente convencional.

dedo, poder-se-á costurar com ela, ou poderá fazer-se uma tela para uma janela. Se lançarmos uma pedra contra esta tela, nada sucederá. A tela não se quebrará. É fácil quebrar o vidro de uma janela, mas o homem mais robusto não poderá rompê-lo. É essa tremenda capacidade do vidro em suportar grandes cargas de tração que permitiu que, como fibra, ocupasse lugares antes ignorados. Assim como os vasos não se encolhem, não se queimam, não diminuem nem

"Attualità Urbanística del Monumento e dell'Ambiente Antico"

Este livro, editado para o Centro de Estudos da Trienal de Milão, pela editora Görlich, apresenta relações oficiais, comunicações e intervenções, no curso do Congresso internacional "Attualità Urbanística del monumento e dell'ambiente antico", organizado pelo Centro de Estudos da Trienal de Milão. Entre artigos de grande interesse apresenta os seguintes: "Restauro de monumentos e conservação do ambiente antigo" por Roberto Pane, "O problema da velha Gênova entre porta de Vacca e porta Soprana" por Caterina Marcenaro; "Quatro perguntas aos urbanistas" por Ro-

bert Papini: "Monumentos urbanos e sua projeção na Tchecoslováquia" por Jakub Pavel e muitos outros.

bert Papini: "Monumentos urbanos e sua projeção na Tchecoslováquia" por Jakub Pavel e muitos outros.

bert Papini: "Monumentos urbanos e sua projeção na Tchecoslováquia" por Jakub Pavel e muitos outros.

bert Papini: "Monumentos urbanos e sua projeção na Tchecoslováquia" por Jakub Pavel e muitos outros.

bert Papini: "Monumentos urbanos e sua projeção na Tchecoslováquia" por Jakub Pavel e muitos outros.

bert Papini: "Monumentos urbanos e sua projeção na Tchecoslováquia" por Jakub Pavel e muitos outros.

bert Papini: "Monumentos urbanos e sua projeção na Tchecoslováquia" por Jakub Pavel e muitos outros.

Mapas do Brasil na Feira dos Antiquários em Londres

Espera-se nessa cidade que despertem grande interesse alguns velhos mapas do Brasil e de outras nações da América Latina que serão exibidos na Feira dos Antiquários em junho próximo. Entre os mapas, figura um a cores, publicado em 1671 por J. Ogilby, uma cart da costa, publicada em 1690 por J. Van Keulen, de Amsterdão e uma "Carte de la partie meridionale du Brésil avec les possessions espagnoles, par M. Bonne, ingénieur-hydrographique de la France," datada de 1750.

maleável de fibras curtas, conhecida como lã de vidro, a qual se converte numa grande variedade de isolantes acústicos e térmicos. As fibras grosseiras que servem de meio para os filtros de ar empregados nos sistemas de ar condicionado e de calefação, são fabricados pelo mesmo processo básico, mesmo quando as fibras são maiores e inflexíveis.

Na segunda, ou seja no processo têxtil, o vidro é forçado através de perfurações diminutas na base do forno e os filetes resultantes são tomados por um tambor que vira rapidamente, perfilando em filamentos de qualquer diâmetro requerido, alguns mais finos que um cabelo. Tais filamentos podem ter várias centenas de quilômetros sem ruptura. As fibras são torcidas e dispostas em fios que são vendidas para a fabricação de tecidos, mantas, e muitos outros artigos, bem como para a aplicação de reforços de produtos de plásticos tais como móveis, botes, carrocerias de automóveis, varas de pescar e componentes de aviões e projeteis balísticos. A adição da fibra de vidro aos plásticos em seu estado de flexibilidade, dá-lhe a resistência do aço, enquanto que os plásticos sem tal reforço são fracos e quebradiços.

As fibras têxteis são usadas também para tecidos decorativos e para reforços de cordoalha e papel, correias transmissoras e aplicações impermeáveis. A fibra de vidro está introduzindo diariamente mais e mais mudanças em todos os campos.

Fabricam-se mantas por um processo que é, até certo ponto, uma combinação da produção de lã e do processo têxtil. Em vez de cair sobre um transportador onde se convertem em lâminas delgadas, porosas, planas e contínuas. A manta é usada para reforços, para capa de tubulação subterrânea e para a fabricação do Perma-Ply para tetos.

A lã serve para a fabricação de acondicionadores acústicos, tais como tijolos e pranchas acústicas.

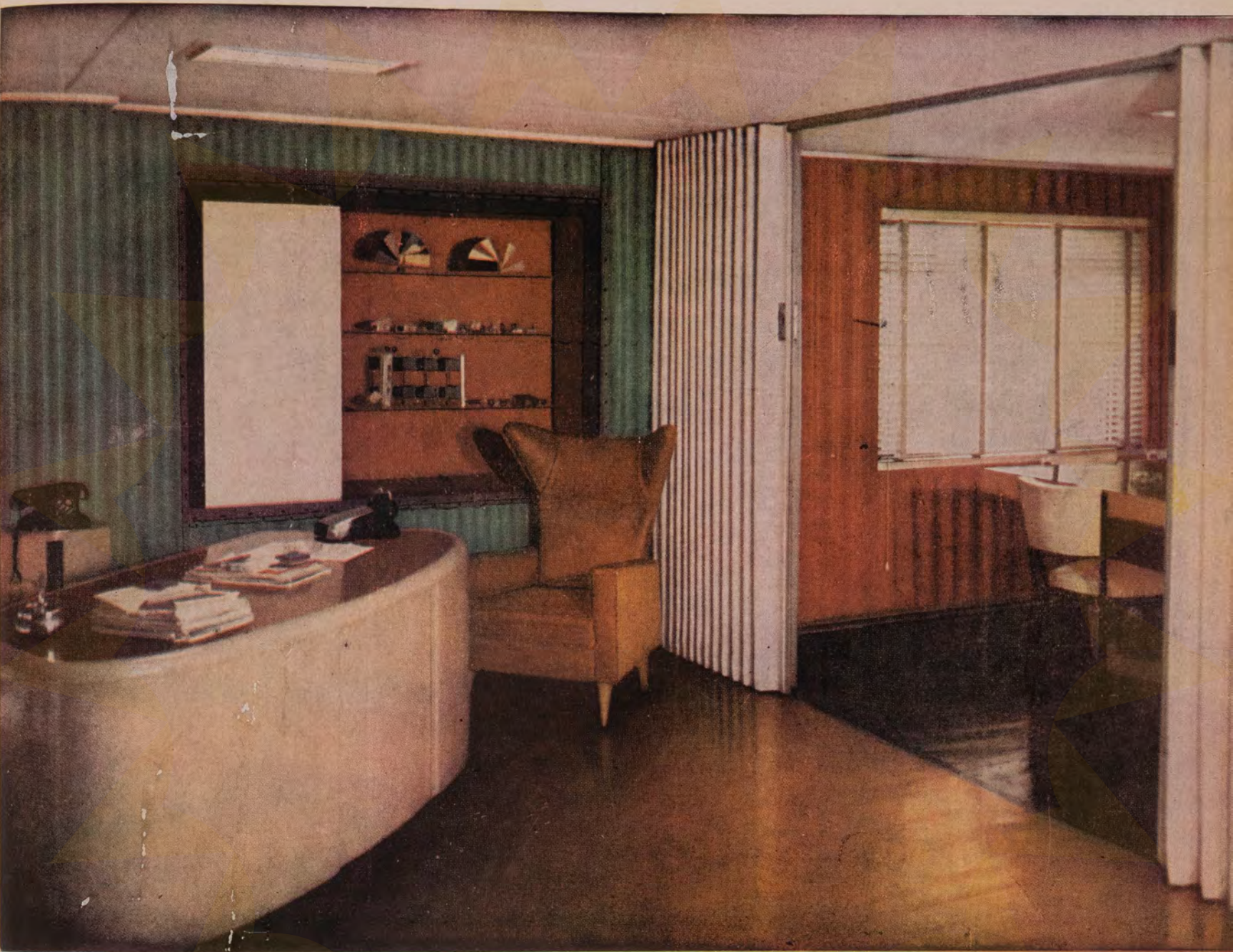
Fiberglas: Dados de referência

Tentaremos dar através desta nota um pequeno histórico do Fiberglas e suas características: Rompa-se o vidro de uma janela com uma pedrada. Funde-se os pedaços e faça-se um rolo largo da espessura de um lápis. Este se dobrará e logo se quebrará. Funde-se o vidro mais uma vez e façam-se milhares de quilômetros de fibra tão delgada quanto um fio de cabelo. A fibra assim obtida, poderá ser enrolada num

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

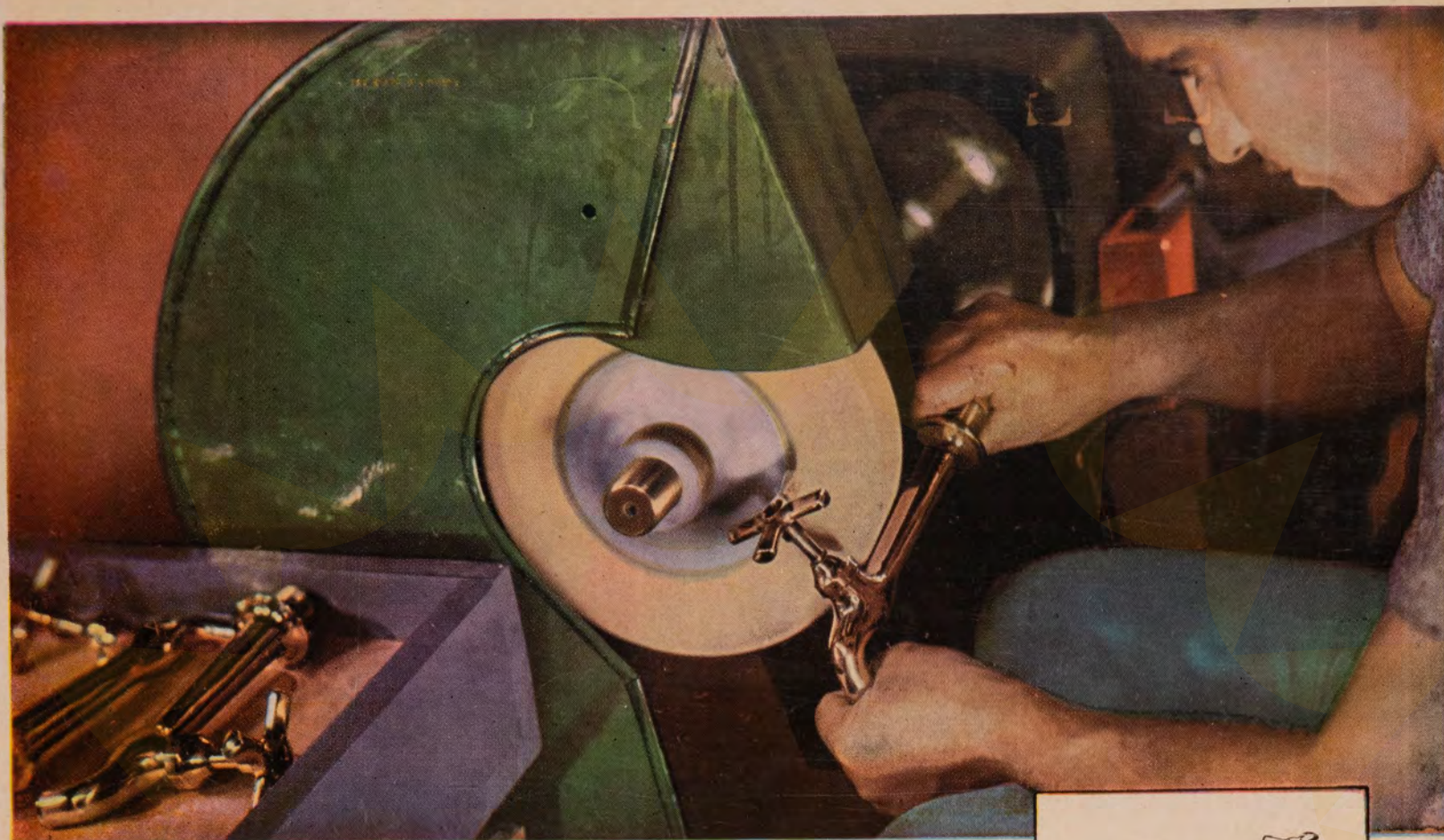
modernfold

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



FASE FINAL DO POLIMENTO DE UMA TORNEIRA

de 8 em 8 segundos...

um produto DECA chega ao término do ciclo de fabricação. 100.000 unidades por mês são produzidas na maior fábrica de metais sanitários do país. Esta produção em larga escala permite que a DECA mantenha, além de modernas instalações, uma equipe de técnicos especializados. O elevado padrão de qualidade dos artigos DECA, já conhecido por todos os engenheiros e instaladores é portanto o produto destes fatores e mais:

- Projeto racional de cada detalhe.
- Utilização exclusiva de bronze da melhor qualidade.
- Rigoroso controle técnico na fundição.
- Usinagem de precisão em máquinas modernas.
- Ensaios de funcionamento e vedação de cada peça produzida
- Acabamento perfeito e cuidadosa inspeção.
- Modernos processos de niquelação e cromação.

a venda nos melhores distribuidores do ramo

ARTEFATOS DE METAL DECA S. A.

Escritório: Rua Líbero Badaró, 582 - 11.º andar
Fábrica: Rua Comendador Souza, 179 - São Paulo

