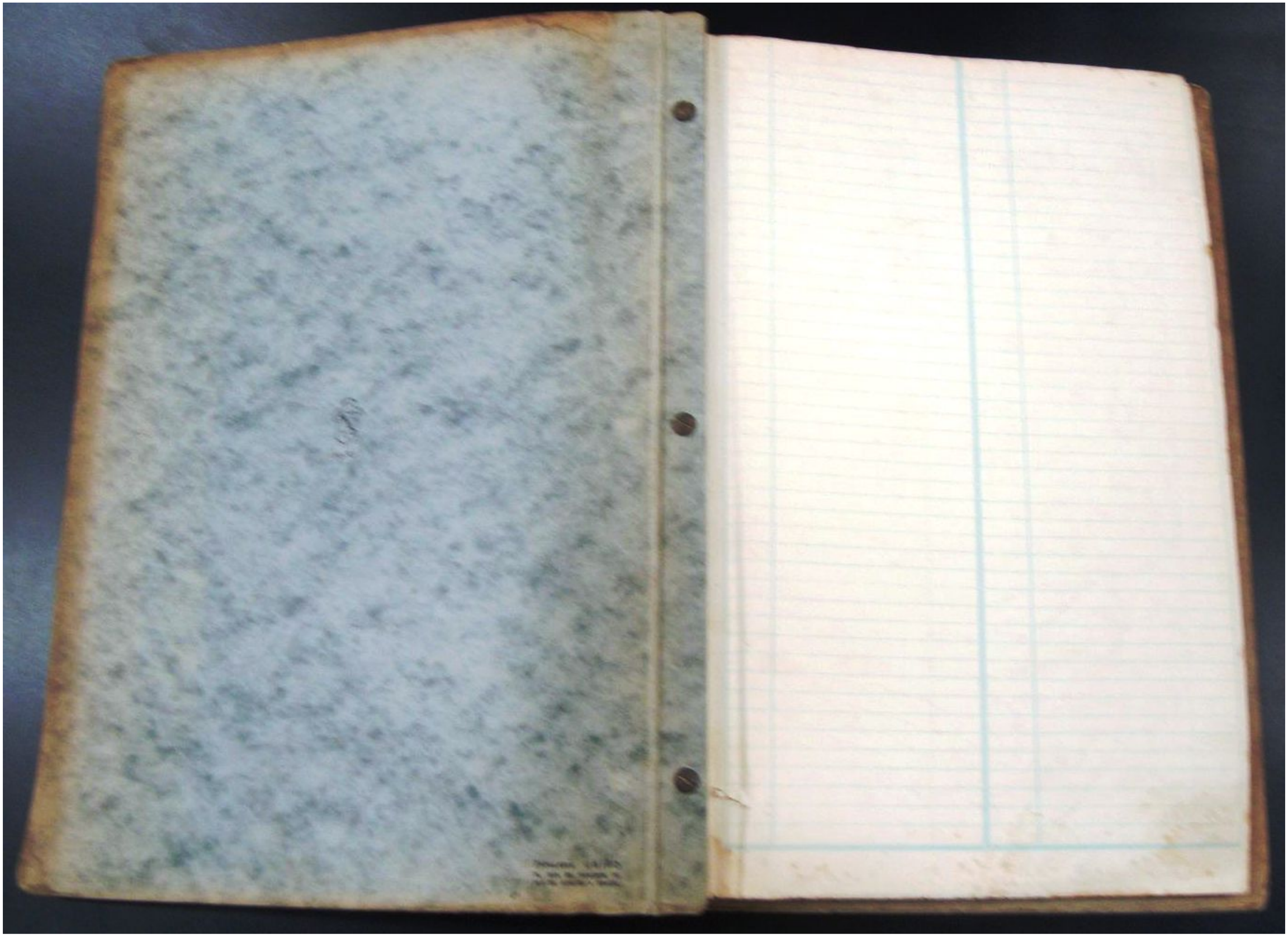
1



1

veja

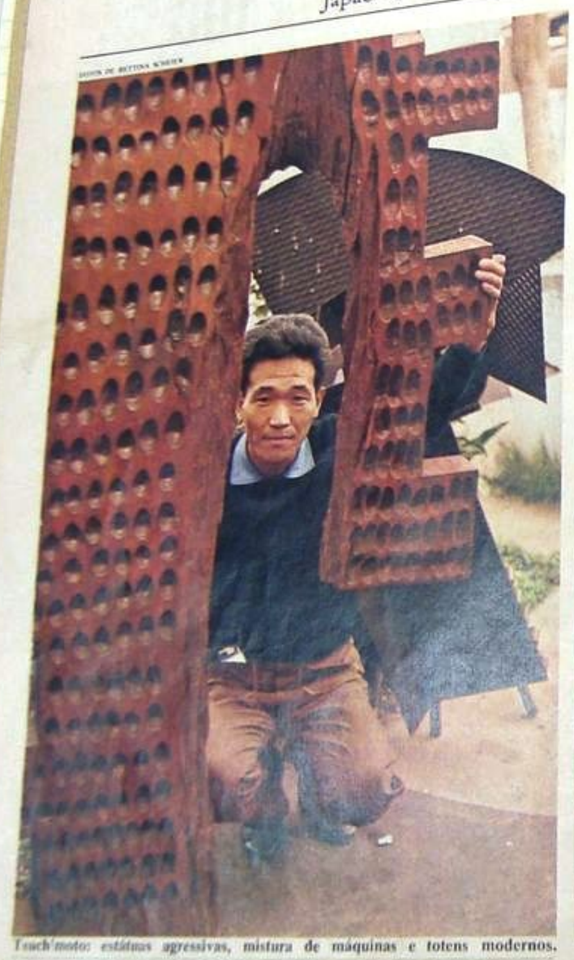
Revista Semanal de Informação

VEJA

1 –
5 –
1 –
1 –
14 –
9 –
11 –
38 –
4 –
8 –
3 –
1 –
2
96

MABE JÁ FAZ ESCOLA

Apadrinhados por êle, novos artistas do Japão se aclimatam aqui



Tsuchimoto: estátuas agressivas, mistura de máquinas e totens modernos.

Na Marcenaria Tasukawa, na Tinturaria Okamura e no templo zen-budista do bairro do Jabaquara, em São Paulo, todos sabem o endereço de Manabu Mabe. O pintor japonês, vencedor em 1957 do Prêmio Melhor Pintor Nacional, da Bienal de São Paulo, e da Bienal dos Jovens de Paris, em 1959, desde a década de 40 mora no bairro onde se concentra uma das mais densas colônias japonêsas de todo o Brasil. No Jabaquara, Manabu, 44 anos, chefia um grupo de artistas plásticos vindos do Japão recentemente e que se estabeleceram na vizinhança, formando com êle o "quadrilátero nipônico das artes plásticas" — os pintores Wakabayashi e Nomura e o escultor Tsuchimoto. Sua casa, quartel-general das reuniões do grupo convocado para conversar sôbre arte e disputar partidas do antigo jôgo chinês "majon", é um encontro Brasil-Japão: nela velhas chaleiras de cobre, uma imensa carranca do rio São Francisco, um pinheiro-anão "bon-sai" e uma gaiola do Nordeste vivem juntos em transparente harmonia. Do amplo atelier do pintor vê-se o jardim japonês que o próprio Mabe plantou, enquanto no gramado ao lado seus filhos brasileiros jogam futebol.

Wakabayashi: côres violentas.

Mabe: o caminho da fama passou pelo cafèzal em Lins.

Nomura: nos quadros a fauna colorida do Brasil.

O alto preço da fama —Hoje Mabe é mundialmente conhecido e tem uma cotação internacional alta (mais de 10 000 cruzeiros novos é a média do preço de seus quadros). De Quioto, de Tóquio, de Yokohama chegam-lhe cartas pedindo para "apadrinhar" emigrantes que deixam o Japão. Seus colegas de arte e nacionalidade falam pouco português, trabalham em profissões silenciosas — artesanato, pintura, cerâmica —, mas animam-se quando falam do Brasil, com sorrisos que substituem a falta de eloqüência. Tsuchimoto, o escultor, 34 anos, casou-se com uma irmã de Mabe e trabalha o dia inteiro na fábrica de cerâmica do tio, em Moji das Cruzes. Nascido e criado em Quioto, onde estudou belas-artes, adora a Bahia ("é a Quioto do Brasil, a cidade cultural antiga"), desde que foi convidado a expor suas obras em Salvador. Suas esculturas são agressivas: na frente da casa térrea modesta, numa vila do Jabaquara, elas surgem com ares de totens imprevisíveis, de madeira ou cobre pintado, mistura de engrenagens arrancadas de máquinas velhas e estátuas indígenas dos mares do Sul.

Dez mil concorrentes — Tsuchimoto deixou o Japão porque a concorrência é grande demais (há 10 mil artistas plásticos só em Tóquio) e "lá a tecnologia é sufocante". "Além do que", esclarece Mabe, "os colecionadores do Japão se voltam para Paris como girassóis em busca do sol. É a moda e a obsessão do Japão: a arte que a França faz". Nomura, 40 anos, nascido em Tóquio, fêz sua primeira exposição na Galeria Astréia, de São Paulo, em agôsto último, juntamente com Tsuchimoto. Como êste, também trabalha na indústria, na confecção de objetos de charão (verniz de laca). No Japão foi fiscal do Ministério da Indústria e Comércio, no setor de artesanato de exportação, uma das fontes importantes de divisas do país. Seus quadros misturam tons prateados e dourados com vermelhos e amarelos de extraordinária delicadeza, muitas vêzes com a inclusão de um elemento figurativo: um peixe, um galo, uma borboleta retratada em côres luminosas. ("As borboletas do Brasil", traduz Mabe, "o impressionam pela sua maravilhosa variedade".)

O "artista" do grupo — Wakabayashi, 47 anos, vende bem suas abstrações intensas, de côres violentas (vermelhos, amarelos) e texturas ásperas. Em junho vendeu 27 dos 29 quadros de pequeno formato expostos também na Galeria Astréia, ao preço médio de 1 200 cruzeiros novos. No grupo, êle é quem está mais perto da imagem consagrada do "artista": relaxado quanto ao aspecto, passeia muito pelos campos e pinta sem ordem, deixando muitos quadros por terminar. Distraído, freqüentemente ausente das perguntas que lhe fazem, demora às vêzes um ou dois meses para acabar uma tela. Começa sempre com manchas de tinta sôbre as quais espalha cola, tinta vinílica e plástico recortado para intensificar seu efeito. Wakabayashi já exporta sua arte: acaba de ser convidado para expor na União Pan-Americana de Washington.

Do cafèzal ao cavalete — Manabu Mabe, no momento, prepara uma exposição em Houston, Texas. Hoje, êle vive de pintura. Os quadros têm títulos poéticos — "Fusão na Tarde", "Voz do Outono", "Deslumbramento" —, e continuam a recusar a técnica ou os temas da arte op ou pop. Mabe diz: "Para mim, a pintura tem que ter tinta e tela. Êsses fios elétricos e essas luzes que acendem e apagam emitindo sons já estão superados pelo cinema, que faz tudo isso muito melhor". Antes da pintura êle conheceu a lavoura e o comércio. Com dez anos de idade veio para o Brasil com seus pais, para trabalhar nos cafezais, perto de Lins, no interior do Estado de São Paulo. Assim passou 23 anos. Entre uma e outra tarefa, improvisava um cavalete e pintava. Sua arte, como o café, nasceu da terra rosa: "A minha pintura é essencialmente brasileira, começou no meio do jôgo das peneiras, na abanação do café, ou quando éramos obrigados a dormir no cafèzal, temendo a geada que queimava tudo quando o dia amanhecia. Saindo de uma terra fechada, como é o arquipélago japonês, a amplidão e a realidade brasileiras mexeram comigo. Vendo os trabalhadores cuspirem barro, eu no início ficava espantado. E meu pai dizia: É uma realidade do mundo, não é só o café que não tem pena!"

"Como o rato do campo" — A geada venceu, o pai morreu ainda môço. Mabe, pobre mas já certo de sua vocação, foi para a cidade grande, São Paulo. Fazia gravatas por um processo japonês especial, e as vendia nas esquinas. Depois, em companhia de outros artistas japonêses — Takaoka, Handa, Aki —, foi a pé até o Rio de Janeiro para estudar. Para sobreviver como artistas, em 1935 fundaram o Grupo Seibi, em São Paulo, idealizado pelos pintores Tanaka e Handa e o poeta Furuno. Desde então, o Seibi revelaria desde Takaoka até Flávio Shiró (hoje radicado em Paris). Nestes dias o Grupo Seibi realiza seu 12.º Salão no Centro Cultural Brasil-Japão, em São Paulo. O período de incertezas passou. E Mabe gosta da tranqüilidade quase roceira do Jabaquara ("sou como o rato do campo"), que lhe permite morar na cidade grande sem perceber. Com um gesto que abrange seu jardim e as colinas ao longe, êle diz: "Contemplo a 'paisagem emprestada' que o Brasil me deu e me sinto mais em harmonia com o todo".

OS BRONZES DE STOCKINGER

Uma aterragem forçada o levou a esculpir. Hoje êle vive de sua arte.

Santos guerreiros, lança em punho

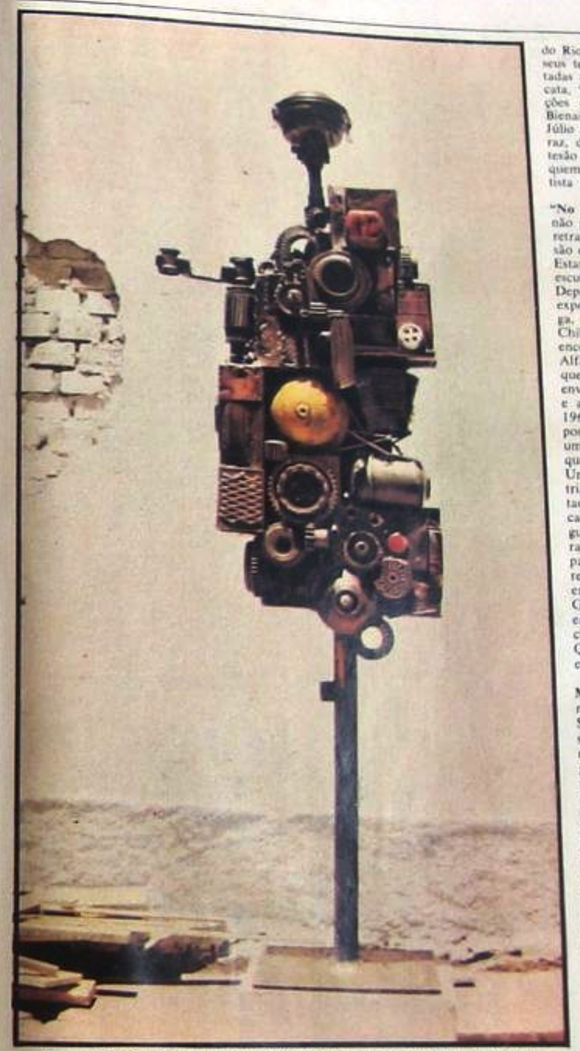
Aos totens, guerreiros e santos verticais, Stockinger contrapõe o touro

Desde manhã bem cedo até o anoitecer, no bairro do Cristal, em Pôrto Alegre, as janelas do atelier do escultor Francisco Stockinger estão abertas sôbre o rio Guaíba. Do interior ressoam as ferramentas, brilham luzes de fundição de metais. Nos fins-de-semana, aos ruídos que vêm do atelier, somam-se os gritos das arquibancadas do Hipódromo do Cristal, próximo. Dois cachorros, Byron e Garrincha, têm livre acesso ao estúdio e latem sempre, sem preferência por um dia ou outro. Mas Francisco Stockinger continua impassível a forjar seu mundo de bronze, gêsso e mármore: aos 49 anos, êle está surdo. Alto, magro, louro, de bigodes fartos e um bom humor irônico que se volta até contra sua surdez ("me cansei de usar aquêles aparelhinhos idiotas no ouvido"), êle consegue conversar com sua mulher Ieda e os filhos adolescentes Jussara e Francisco Antônio, lendo o movimento de seus lábios. O humor sempre fêz parte do seu temperamento: há catorze anos êle trocou o Rio de Janeiro pelo Rio Grande, aceitando a oferta do jornal "Última Hora" para fazer uma página humorística por semana, com charges, principalmente de futebol. Já uma vez fêz greve de um dia no jornal — êle era o único paredista — para conseguir aumento de salário. Conseguiu.

"Linguiças no forno" — Expansivo com um grupo restrito de amigos — para êles é Xico, com x mesmo —, Stockinger usa o forno de fundição de metais para fritar linguiças aos domingos. O chope acompanha. Atualmente, o escultor gaúcho nascido na Áustria (veio para o Brasil com seus pais aos três anos de idade) já vive quase exclusivamente de escultura. Existem obras suas em coleções particulares e museus de Nova York, Pôrto Alegre, Buenos Aires, Rio e São Paulo. Sua obra mais barata, em recente exposição na galeria paulista Mirante das Artes, custava 1 600 cruzeiros novos. No começo, êle era meteorologista e pilôto de turismo. Mas um pouso forçado em São Paulo, em 1947, mudou a rota da sua vida. Stockinger vinha de Mato Grosso ao Rio com o amigo Arthur Mourão, que pilotava um teco-teco. Por causa de uma pane, tiveram de descer e pernoitar em São Paulo. Mourão aproveitou o momento inesperado para apresentá-lo a seu irmão: o pintor Clóvis Graciano. "Êste é o meu amigo que é louco por arte." Por causa da conversa daquela noite, Stockinger decidiu abandonar a meteorologia pela arte.

Stockinger: um mundo de silêncios.

Artesão do fogo — Levando carta de recomendação de Clóvis Graciano, Stockinger bateu à porta do escultor Bruno Giorgi, que tinha atelier no Rio, na Praia Vermelha. Foram três anos de duro aprendizado. Ao lembrar o forno que improvisou, cavado no chão do quintal de sua casa, em que fundiu as primeiras obras, Stockinger hoje diz: "Fazer escultura é de amargar". Ao redor, as últimas obras: um mundo angustiado de totens, guerreiros, touros e missioneiros do Rio Grande. De uns tempos para cá seus temas se ampliaram: figuras montadas com fios elétricos e canos de sucata, "sem a preocupação e as imposições do estilo que deve triunfar nas Bienais", nas palavras do crítico de arte Júlio Pira. Outro crítico, Geraldo Ferraz, diz que "Stockinger se fêz um artesão do fogo para que as formas fijquem aquilo que na imaginação do artista era apenas um degrau de sonho".



Nas proporções humanas, uma figura feita de canos, peças e engrenagens

"No fundo do Guaíba!" — Stockinger não procura clientes e não viaja. O seu retraimento e a relutância em viajar são conseqüência de outras experiências. Estas êle não gosta de lembrar. Quinze esculturas suas foram perdidas pelo Departamento Cultural do Itamarati em exposições organizadas em Lisboa, Praga, Cidade do México e Santiago do Chile. A maioria delas nunca mais foi encontrada; três foram leiloadas pela Alfândega do Rio no ano passado, porque o Itamarati, que nem sequer as enviara, desde 1962 não pagava as taxas e armazenagem no cais do pôrto. Em 1964, quando se programava outra exposição no Uruguai, Stockinger passou uma semana esperando o avião da FAB que levaria as obras a Montevidéu. Um dia, no aeroporto, um viajante, intrigado com o homem desanimado, sentado em caixotes de onde saíam uma cauda de touro ou uma mão, perguntou o que era "aquilo". "São esculturas minhas que vou levar agora mesmo para jogar tudo no fundo do Guaíba!", respondeu decidido o artista. O viajante era o colecionador de arte Bernardo Goldfarb, dono de uma cadeia de lojas em São Paulo. Ali mesmo assinou um cheque de 2 milhões velhos pelas peças. Quando o avião finalmente chegou, a exposição já tinha sido cancelada.

Mágica de autor desconhecido — Mesmo sem sair do Brasil, as esculturas de Stockinger têm a tendência irresistível de sumirem. Depois de premiado na última Bienal da Bahia, ao examinar as peças que lhe tinham sido devolvidas, notou que faltava uma. A Comissão Organizadora ignorou tôdas as suas cartas. Só meses depois Stockinger ficou sabendo, ao folhear uma revista no barbeiro, que sua obra "desaparecida" virara acervo do Museu de Arte da cidade de Feira de Santana, próxima de Salvador: "Mágica bêsta cujo autor desconheço", comentou. Sua última fase é de esculturas em mármore. O mármore êle consegue no cemitério de Pôrto Alegre: "Isto aqui era a lápide mortuária de um tal de Franz", explica, mostrando um trabalho. Stockinger promete também voltar à xilogravura e fazer novas pesquisas como escultor, "mas sem aquelas monstruosidades de esculturas do tamanho de um edifício que os americanos fazem".

POR UMA ARTE FANTÁSTICA

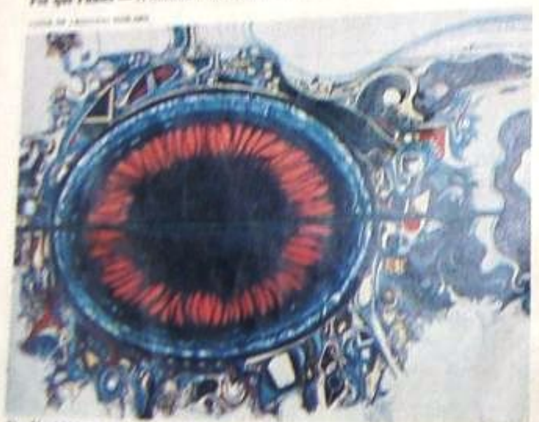
Brasileiros também atuam no movimento internacional Phases

Pintar sonhos, paisagens fantásticas, imagens além da realidade, é o propósito que une mais de uma centena de artistas espalhados pelo mundo todo. São do Grupo Phases, com sede em Paris. "Fui eu participar de Phases e ganhar um prêmio da Bienal de São Paulo", diz a artista pernambucana Maria Carmen, 33 anos, com cinco desenhos, ela recentemente participou de uma coletiva do grupo, organizada em Lille, França. Ao lado de Maria Carmen, exponeram outros brasileiros — Sara Avila e Jef Golyscheff, naturalizados, nascido na Ucrânia — e estrangeiros radicados no Brasil — Bin Kondo, Fernando Odriozola e Yo Yoshitome. Incentivador e porta-voz do grupo no Brasil, Walter Zanini, 43 anos, diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, há pouco tempo fez uma nova conquista: horas depois de ganhar o Grande Prêmio (10 000 cruzeiros novos) no Salão Paulista de Arte Moderna, em agosto deste ano, Bernardo Cid aderiu a Phases. "Outros poderiam entrar", diz Zanini, "mas sou muito timido e lento nas aproximações".

Por que Phases — A mineira Sara Avila, 36 anos, define Phases como um agrupamento de surrealistas. Diz: "Não é uma escola, mas um conjunto de pessoas que realizam trabalhos com o mesmo espírito". Em 1952, o jovem escritor e poeta francês Edouard Jaguer imaginou um programa de publicidade que conseguisse reagrupar antigos membros dos grupos Cobra e Rixes, desaparecidos no ano anterior. O primeiro número da revista "Phases de l'art contemporaine", (Paris, 1954), foi o ponto de partida, dando nome ao movimento. As exposições Phases começaram no mesmo ano do lançamento da revista, primeiro na França, depois na Holanda, em Bruxelas, Lima, Buenos Aires, Montevidéu, Tóquio. "Não temos por objetivo deslumbrar e menos ainda chocar gratuitamente", escreve Jaguer. "Os objetivos se resumem nestas palavras: despertar e revelar". No Brasil, a primeira exposição foi realizada em 1964 por iniciativa de Walter Zanini, no Museu de Arte Contemporânea (MAC). "A criação deve ser um ato de veemente tração", disse na abertura da mostra o japonês Yo Yoshitome, 43 anos. Ele concorreu com uma pintura abstrata (hoje no acervo do MAC em São Paulo) que sugere campos microscópicos ampliados ou um caleidoscópio fantástico.

O "Grupo Austral" — Bin Kondo, japonês nascido na Manchúria, e o espanhol Odriozola também participaram dessa exposição. "Mais do que um ser humano, me sinto ponte, veículo", diz Odriozola. Com 47 anos, Ele — além da pintura a óleo sôbre madeira — desenha paisagens imaginárias em guache e nanquim. Os tons escuros prevalecem nos desenhos que lhe deram o prêmio de Melhor Desenhista na Bienal de São Paulo, em 1965. O mais jovem do grupo, Bin Kondo, 31 anos, surpreendeu o público da Galeria Art-Art, de São Paulo, em agôsto último. Das composições obscuras e semi-abstratas da fase inicial, passou a usar côres mais vibrantes e imagens eróticas. Kondo, Odriozola, Maria Carmen, Sara Avila (de Belo Horizonte), Yoshitome e Golyscheff passaram a formar o Grupo Austral, nome dado por Jaguer, que ainda dirige Phases. Com a ausência de Golyscheff, que viajou para Paris, êste grupo fêz a primeira exposição em 1967, em São Paulo, Belo Horizonte e no Rio.

Arte e Política — A vida de Golyscheff (hoje com 71 anos) incluí a perseguição de Hitler e o internamento em campos de concentração. Considerado "artista degenerado" na Alemanha nazista, por fazer arte moderna, teve dezenas quadros apreendidos pela Gestapo, em 1933. Durante a guerra, fugiu de um campo de concentração para a França, chegando ao Brasil em 1957. Paulista, 43 anos, Cid se diz surrealista, "mas não no sentido religioso, como Bosch, por exemplo". Aos que acusam os surrealistas de alienação política, Bernardo Cid responde: "Se eu quiser participar politicamente, ponho pincéis e telas em cima da mesa, fecho o atelier e vou pichar muro ou fazer passeata". Embora Phases não pinche muros nem faça passeatas, manifestou-se politicamente em 1963. Uma carta aberta foi dirigida a um grupo de intelectuais franceses que queriam a libertação do pintor mexicano David Siqueiros, comunista. O documento protestava contra a solidariedade a um artista que "mesmo na prisão, orgulha-se de ter chefiado o atentado contra Trótski, no México, em 1940".



Yo Yoshitome: entrou para Phases em 1964. Hoje figura no acervo do MAC.

Bin Kondo: os tons escuros dos quadros de sua fase inicial, de tendência abstrata, cedem lugar a outras côres, agora mais intensas e vibrantes.

Bernardo Cid: ganhou o Grande Prêmio (10 000 cruzeiros novos) no Salão Paulista de Arte Moderna e logo depois foi admitido no Grupo Phases.

Odriozola: prêmio na Bienal.

Jef Golyscheff: perseguido pela Alemanha nazista, fugiu para a França. Depois veio ao Brasil e descobriu novas côres para o enriquecimento de sua pintura.

CUZCO MUDOU-SE PARA CÁ

Conquistador, inventor de capital.

Vasarely: serigrafia a 300 dólares.

Os caros artistas famosos de uma nova galeria

"Por que o apêgo dos artistas e compradores de arte pela peça única, de uso exclusivo?" — pergunta o pintor húngaro Vitor Vasarely, sessenta anos, um dos mestres da "op-art" e grande prêmio na Bienal de São Paulo em 1965. Tirando várias cópias de cada trabalho pelo processo da serigrafia ("silk-screen"), Vasarely tornou sua arte mais acessível ao público, fugindo da "peça única". Mesmo assim, uma serigrafia assinada por êle vai ser vendida em São Paulo por 300 dólares, (mais de mil cruzeiros novos) a partir do dia 22 dêste mês, quando se inaugura a Galeria Forma, na Avenida Paulista. Ali também estarão à venda, pelo mesmo preço, serigrafias do pintor alemão Josef Albers e do escultor francês Jean Arp, ambos já falecidos. Na exposição da nova galeria, sessenta obras de arte, incluindo guaches de Sônia Delaunay, ucraniana de 83 anos, que reside em Paris, e uma escultura do argentino Hugo Demarco, 36 anos, representante da "arte cinética". Tôdas as peças vieram da Galeria Denise René, de Paris, e entre elas, esculturas e tapeçarias que atingem 5.000 mil dólares, 18.500 cruzeiros novos. O que não se sabe é se há no Brasil interêsse para o consumo de obras dêsse preço. O brasileiro tem preferido o trabalho de artistas brasileiros, mesmo quando tem de pagar 15 a 20 mil cruzeiros novos por um Djanira ou um Di Cavalcanti. Nas Bienais de São Paulo a procura se concentra nas gravuras, de preço mais acessível.

Nem sempre o preço é obstáculo para a aquisição de uma "peça única": muitas vêzes a pintura e a escultura de estrangeiros custam menos que Djanira ou Di Cavalcanti. A Galeria Denise René vai fazer um teste que poderá incluir o Brasil no mercado artístico internacional. ○

Mário Cravo, a escultura contra os guindastes

Os altos guindastes (25 m) do pátio de Salvador estão ditando as dimensões dos atuais trabalhos do escultor baiano Mário Cravo. "A maior terá 30 metros e dominará a paisagem do cais", diz êle sôbre as cinco esculturas monumentais de cimento armado que está fazendo para os jardins do nôvo trevo rodoviário da Cidade Baixa, próximo à antiga feira de Água de Meninos. "As outras serão um pouco menores, mas tôdas vão dar sombra como árvores." Parente em terceiro grau do poeta Castro Alves, Mário Cravo, 48 anos, mora no bairro do Rio Vermelho, numa casa-atelier que mais parece uma ferraria. A um canto do pátio existe um enorme tangue velho de ferro, que êle pretende transformar também numa escultura, para outra praça de Salvador. "As pessoas poderão subir e passear por dentro e por fora dela."

No mesmo pátio, o artista reuniu uma centena de esculturas de diversas fases suas. Há peças figurativas que mostram sua atração inicial pelo folclore e pela arte popular e há as composições abstratas mais recentes. Mário Cravo usa todo tipo de material: pedra, madeira, ferro, cobre, aço, bronze, soldas. Sua paixão atual está nas grandes dimensões "porque só assim se pode fazer uma arte ligada ao povo". Foi uma das coisas que aprendeu com o escultor iugoslavo Ivan Mestrovic, quando estudou com êle, em 1947, na Universidade de Syracuse, Estados Unidos. De lá para cá, embora tenha exposto em galerias do Brasil e do mundo inteiro (Japão, Uruguai, Estados Unidos, Alemanha, Itália), Mário Cravo tem levado cada vez mais sua escultura às praças em busca do "contato direto com o homem da rua". ○

Formas geométricas elementares, sem id ade sôbre grandes dimensões — assim é a

"ARTE MÍNIMA"

Seu representante brasileiro, Cláudio Kuperman, faz uma arte de grandes espaços

"Op-art", "pop-art", arte cinética, arte ambiental, fotografismo — estas algumas das etiquetas com que se tem dotado o trabalho dos artistas plásticos ultimamente. "Arte é tudo o que o artista decide que é arte", diz o escultor americano Tony Smith, 55 anos. No ano passado Ele foi o responsável pela popularização de uma nova etiqueta: "arte mínima". A arte mínima nada tem de pequena. As esculturas de Tony Smith são enormes cubos ou paralelepípedos planos de perfil. O "mínimo" quer dizer um mínimo de elementos: formas geométricas simples, pintadas numa só côr. Um tipo parecido de trabalho é o que o paulista Cláudio Kuperman apresentará no dia 5 de novembro na primeira mostra de arte mínima no Brasil. Com apenas uma diferença: ao contrário da maioria de seus colegas da "minimal art", adepta das linhas retas, Kuperman prefere as curvas nas grandes esculturas que está construindo em seu ateliê, no bairro de Higienópolis.

A invenção foi tida em longar — Cláudio Kuperman, 35 anos, não imaginava a existência de uma "arte mínima" três anos atrás. Era pintor figurativo e fazia uma exposição no gênero expressionista,

ano 1965, quando ganhou uma bolsa de estudos para a França. Em artigo de um velho prédio na Praça da Bastilha, em Paris, conseguiu a planar durante. Em 1967, ganhou a bolsa mais bacana para participar da Bienal de Paris com uma escultura em bronze. Era um grande bloco de irregular, pelo à parede. Se cada se experimentava para a obra com bronze foi essa pintada em amarelo e azul. Acaba que a arte de hoje não pode ser nada de romântico, de "bonzinho" ou emoção de representar algo que agrada. Em suas obras, Kuperman passou a usar apenas dois, para "colorizar" ainda mais sua arte. Trouxe de material ao vez que a madeira e os plásticos permitiam um acabamento mais perfeito que o tropical. Nas variações de sua próxima exposição, Ele emprega materiais como tela, lâmina metálica, uma espécie de fórmica.

Para parques e jardins — Para atingir a perfeição que ambiciona, Kuperman pinta e repinta, lixando várias vêzes a superfície de suas esculturas até que a última camada de tinta fique lisa e brilhante "como uma capota de automóvel". Uma camada de verniz de baixo sôbre a tinta fluorescente tira o excesso de brilho. Kuperman queixa-se do tempo que perde na execução. "Arte é uma coisa, artesanato é outra. O artista arte e o profissional executa, como na arquitetura." Mas ainda não existe no Brasil uma empresa como a E. A. T. de Nova York, que construiu qualquer tipo de objeto imaginado pelo artista. Kuperman geralmente começa com um pequeno modelo de papelão e então imagina como ele ou dos metros de comprimento. "Interessado com a arquitetura ou nos parques e nos jardins", Kuperman quer que a arte faça da "coisa individual do objeto" e sonha com esculturas monumentais, como as de Tony Smith. "Mas aqui no Brasil sai muito caro e a indústria não ajuda a gente. Ninguém entende que uma escultura em praça pública seria propaganda geral para qualquer coisa que se quisesse anunciar." ©

Kuperman: a escultura das curvas.

Berco Udler, trinta anos de arte escondida

Berco Udler é apenas um número nos arquivos da polícia. Em 1937, ele foi detido em uma manifestação contra Plínio Salgado. Foi um susto só. Não era comunista. Foi dia em que tomou ar pela primeira vez. Pai de Polônia, Berco Udler veio para o Brasil em 1929. Em Santiago do Chile, Berco aprendeu a ler e escrever. Foi lá que conheceu o pintor Pablo Neruda, que o levou para o Brasil. Berco Udler, 30 anos, é proprietário de uma das maiores agências publicitárias do país, a Udler. Levou cinco anos para construí-la, sem agência conhecida pelo seu espírito de criação, mas durante todo êste tempo nunca abandonou seu ofício. Agora é como prova que Ele já apresenta com um álbum de quinze desenhos, Mistérios — *Humanidade — Morte*, que a Livraria Kosmos Editora lança no início de novembro.

DA AVENTURA AO CASAMENTO

Berco Udler nasceu em Odessa, na Rússia, e veio para o Brasil com os pais quando tinha dois anos. A aventura e a decisão o empurram desde cedo. Aos dezesseis anos Ele era chargista do "Diário da Noite", de São Paulo.

Ainda jovem, conversa com pintores como Carlos Scliar, Mário Gruber, Di Cavalcanti, Portinari. "Todos falavam muito nos novos caminhos da arte, mas ninguém sabia nada." Achando que a solução de vida era sair do Brasil, embarcou num cargueiro. Foi quando dentro estava atraído por Pablo Neruda. Udler fez uma exposição em Santiago do Chile, para a passagem de volta ao Brasil. Não lhe satisfazia a condição profissional de pintor. "O artista pode uma espécie de monarca em relação com os compradores e os críticos." Por volta de 1950, Berco Udler queria criar a profissão de diretor — foi assim que correu para a publicidade. Quatro anos depois, fundava a Unex Propaganda. Mas as tensões da infância colaram com o mundo impuro em mais horas cagas e até de terrorismo. Sente um sofrimento e uma purgação. Na infância, num pequeno barco, com um colega de escola, Berco Udler sofreu um naufrágio

UMA ESTRELA COM RETROSPECTIVA — Em 1963 mandou a Bienal de São Paulo quatro desenhos. Foram aceitos. Além disso, Berco Udler já apareceu duas vezes como artista individual em álbum de pintores em 1949, ano de pintura e desenho, e 1951. Pedro Maria Bardi diz: "Ele se dirige aos outros sem formulações de abstração, sem verbo, sem palavras sem mitologia". Em seu caminho ele se conhecer. "A primeira estrela com 15 inspiração, oitenta anos de trabalho". ©

Berco Udler: do álbum de desenhos.

Algumas das telas que fazem parte da mostra especial para a Rainha Elizabeth II na inauguração da nova sede do Museu de Arte de São Paulo. Acima, à direita, o "Retrato dos Meninos Fluyder", de Thomas Lawrence, um dos maiores retratistas ingléses do século XVIII, pintor oficial da côrte. No canto superior esquerdo, uma paisagem de Turner (1775-1851), romântico inglês que foi um precursor do impressionismo. No canto inferior, o famoso retrato de Lord Nelson (frente e perfil) pelo contemporâneo Graham Sutherland. Ao lado, um trabalho do moderno Patrick Proctor, "Me or a Quiet Dinner" — "Eu ou um Jantar Tranqüilo".

Rio e São Paulo na corrida dos Museus de Arte

Na nova sede do Museu de Arte de São Paulo, os janelões de vidro maciço que se debruçam sôbre a paisagem dos edifícios repetem os janelões de vidro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, abertos para a baía de Guanabara. O nôvo prédio que a Rainha Elizabeth II inaugura esta quinta-feira — o maior vão livre do mundo: 74 metros — tem estado em evidência justamente por suas paredes externas de vidro. Para alguns, êsses janelões trazem um excesso de luz, prejudicial às telas, e desviam a atenção do visitante para a paisagem lá fora. "Nossa arquitetura está transplantando para os trópicos uma concepção que só vale para as terras pouco iluminadas da Europa", diz o crítico de arte de "O Estado de S. Paulo", Geraldo Ferraz. Colegas seus, no entanto, dão razão à autora do projeto, a arquiteta Lina Bo Bardi. "É um plano audacioso, dentro dos princípios racionais da arquitetura moderna e perfeitamente adequado ao terreno", diz Walter Zanini, crítico e diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. "A iluminação natural favorece a imunização das telas contra insetos e facilita a visibilidade", na opinião de José Geraldo Vieira, crítico de arte das "Fôlhas".

O carioca e o paulista — O que Lina Bo Bardi pretendeu em São Paulo é exatamente o mesmo que pretendeu no Rio o arquiteto do MAM, Affonso Eduardo Reidy. "Grandes vãos livres eliminando as colunas e dando um máximo de liberdade visual. Convivência do espectador com a paisagem externa, não ficando mais o visitante confinado nos ambientes escuros dos antigos museus." Reidy começou o trabalho em 1954 e, como tinha à sua disposição 36 000 metros quadrados, projetou o MAM em três blocos interligados, cada um com funções próprias: o primeiro, para cursos oficiais, restaurante e cantina; o segundo, para pinacoteca, administração e pequeno auditório; o terceiro (ainda não construído), para o grande auditório. Lina Bo Bardi não pôde se expandir da mesma maneira. Com sete vêzes menos espaço (apenas 5 000 metros quadrados), teve que recorrer à superposição: o salão cívico para grandes convenções e os dois auditórios num plano; o vão livre destinado a jardins e mostras de esculturas no plano imediatamente superior; e finalmente os dois andares do prédio do Museu pròpriamente, sustentado por vigas de concreto apoiadas por quatro grandes pilares.

O que oferecem os museus — O carioca lê nos jornais: "Museu também é programa — aos domingos a entrada é riquinha e franca". Os anúncios fazem parte da campanha para levar mais gente ao MAM. Algumas de suas instalações foram completadas com dinheiro do Banco Central, durante a reunião do Fundo Monetário Internacional, no ano passado. Com êsse incentivo, o Museu carioca pôde dar um grande avanço. Segundo o arquiteto Maurício Roberto, diretor do MAM, "nosso programa está tendo o maior sucesso. Com 13 mil sócios e dezessete cursos em andamento, em setembro último o Museu foi visitado por mais de 6 mil pessoas". O mesmo não pode dizer Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo, que desde sua fundação em 1947 vinha funcionando num prédio no centro da cidade. O MASP tem apenas 133 sócios, não dá cursos e a freqüentação sempre foi escassa. Contra os 147 funcionários do MAM, o de São Paulo tem apenas dois funcionários: um assistente de diretor e uma datilógrafa. "É nossa idéia mudar imediatamente êste estado de coisas", afirma Bardi, prometendo para a sede nova uma campanha para a conquista de sócios, maior dinamismo nas exposições, cursos e um centro de restauração.

Uma diferença: os acervos — "A mais valiosa coleção de arte de tôda a América do Sul, às moscas", lamenta Bardi, informando que o valor do acervo do MASP é calculado em tôrno de 100 milhões de dólares (180 milhões de cruzeiros novos). Na sede nova certamente haverá mais público para as telas famosas de Ieronimus Bosch e Modigliani, Velasquez e Van Gogh, Rafael e Gauguin, citações obrigatórias nos dicionários de arte. O MAM, por limitar sua coleção aos contemporâneos, não oferece a mesma diversidade do MASP, que possibilitou no Brasil a convivência, lado a lado, de Botticelli e Picasso. Essa diversidade indica que os dois maiores museus brasileiros complementarão suas atividades à medida que se expandirem. Na mesma semana em que a Rainha da Inglaterra inaugura o nôvo prédio para a valiosa coleção de arte de São Paulo, o Museu de Arte Moderna do Rio inaugura a importante I Bienal Internacional de Desenho Industrial. O

O DESENHO É TUDO

Desde mapinhas e guardanapos até embalagens de perfumes: arte e indústria reunidas na I Bienal de Desenho Industrial, Rio

Desenhos no lar: mesmo de formas curvas o melhor.

Desenho vem da rua: a cores que imprimem a marca.

O VELHO E O NÔVO

DO BOI À TV

João Câmara Filho, jovem pintor paraibano, leva um universo de astronautas e de nus numerados como convidado especial da Bienal da Bahia no mês de dezembro

"Arte é como o anúncio de Melhoral: dor, tensão, dor, mais dor, mais tensão e por aí afora." Essa definição é de João Câmara Filho, 24 anos, paraibano, que de certa forma está tentando fazer em sua pintura aquilo que os baianos vêm fazendo na música brasileira. A etiqueta "tropicalismo" não serve para explicar o universo plástico de João Câmara, que exibirá suas telas como convidado especial na próxima Bienal da Bahia, em dezembro. Sugestões de Nordeste e espaço cósmico, de astronautas e soldados, surgem lado a lado em suas figuras coloridas e freqüentemente numeradas. O próprio pintor descreve suas influências nesta visão mais do que panorâmica: "O painel geral da tradição, as vanguardas, as retrovanguardas, a balbúrdia (o ruído informa"), Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Mário Chamie, Dalton Trevisan, as Lispector, Joyce, Godard, Lester, a literatura de cordel, os poetas de processo, os redatores de publicidade, Ionesco, Brecht, Lorca, Eliot, os Beatles, a música aleatória e a programada".

Câmara: "Erotismo pelo erotismo e idéia fixa".

O nu e o mau gôsto — Em Recife, no bairro afastado de Campo Grande, numa casa grande onde moravam seus pais, João Câmara, descalço e de calção de banho, explica por que o nu aparece tanto em seus quadros: "Uso figuras nuas porque uso a linguagem da fantasia. O erotismo pelo erotismo é uma pintura de idéia, muitas vêzes de idéia fixa. Não é o meu caso". Fumando e comendo bananas, João Câmara fala do tropicalismo, do mau gôsto da forma e da côr. "A idéia do tropicalismo é tornar ainda mais efêmera a arte já efêmera, usar o arcaísmo como forma de humor e crítica ao provincianismo. É uma faca de dois gumes, redundante." Há pouco tempo, êle pintou no muro do seu quintal um Cristo com cara de Guevara ("ou seria um Guevara com cara de Cristo?") e colocou a legenda embaixo: **Hic est** Che. Para quem começou despretensiosamente, copiando paisagens na Escola de Belas-Artes do Recife, em 1959, o convite especial da Bienal da Bahia e os prêmios recentes (Festival Universitário de Arte de Belo Horizonte, 1962, Bienal Internacional de Córdoba, Argentina, 1966, e o Salão de Brasília, 1968) representam um bom avanço.

Tropicalismo crítico: uma faca de dois gumes.

Do boi à televisão — João Câmara Filho vive hoje só de pintura e seu maior mercado está no Rio de Janeiro, onde vende um quadro de 2,20 x 1,60 m por 2 000 cruzeiros novos, também para compradores dos Estados Unidos e da Itália. Suas telas estão crescendo em tamanho e foi com grandes dimensões que êle conquistou o grande prêmio no Salão de Brasília dêste ano.

Nas telas que separou para a Bienal da Bahia, João Câmara Filho pretende reinterpretar alegòricamente a transição do Recife rural para o Recife urbano. Em três painéis (2,20 x 1,60 m cada) êle estará mostrando em Salvador, no mês de dezembro, o que chama "a evolução brasileira do boi à televisão".

Êle se explica: "Minha arte tende para a universalidade e nada tem de folclore". ○

SCLIAR SEMPRE EM CARTAZ

Carlos Scliar exibe na Bienal da Bahia: linhas nuvens, pedaços de cidade velhas numa pintura que há mais de vinte anos se manteve entre as mais consagradas do País.

Em 1956, quando servia na companhia da Força Expedicionária Brasileira na Itália, o pintor Carlos Scliar via um soldado morrer ao seu lado e se entregava descobrir a importância de estar vivo. "A guerra deu a minha medida exata", comenta Scliar. E o compromisso de dado razão a Rio. Aos 68 anos, é uma espécie de líder dos pintores jovens, e continua praticando a pintura figurativa e dirigido que nasceu sob o impacto da guerra. "Fui pintor como quem participava de uma luta política. Depois da guerra, os outros dirigiam guerrilhas e eu uma importante escola para mim." Scliar é um dos pintores brasileiros que mais vendem e seus quadros são disputados pelos colecionadores, que querem ter pelo menos um de cada fase. Como geralmente impossível, Scliar expõe pela primeira vez em vinte anos, em São Paulo, já há mais de duzentas individuais e prepara agora mais uma mostra de vinte quadros, pintados entre 1965 e 1968, para a Bienal da Bahia, que começa dia 25 em Salvador.

Crítica ao antigo — "Sou um pintor apaixonado com o fato de viver de pintura", diz Scliar. Mas nem sempre foi assim. Há dedicou-se ao ensino gráfico durante muitos anos. Deixou-o pela pintura que não dava para viver, e trabalhou como ilustrador de várias revistas do Rio, inclusive a revista "Senhor". Mesmo quando seus quadros começaram a ter maior procura, por volta de 1960, não deixou as artes gráficas, considerando a Editora Cultrix entre as que mais obras de Pancetti, Di Cavalcanti e Guignard e que teriam sido perdidas por falta de recursos. De 1966 para cá, vem lançando álbuns de serigrafia — "alle square" — com obras de artistas de vanguarda e grandes pintores: Ivan Serpa, Carlos Scliar, Geraldo Fernandes, Glauco Rodrigues, entre outros. Um dos álbuns [illegible] do trabalho de Scliar, que permanece fiel a uma pintura livre e fiel ao seu tempo, com colagens de velhas páginas de livros, pedaços de papéis de parede antigos e, ocasionalmente, [illegible] pedaços de cidade velhas. Ele tem uma maneira para dar a sua pintura um ar de uma parede. "Procuro sensações com uma sensibilidade de permanência no antigo e uma realidade significativa, estruturada. Minha comunicação com o público só se completa se ele compreender [illegible] aspectos gráficos."

Arte e crítica — Scliar divide seu amigo entre Cyro Fritsch, [illegible] por um, Carlos Frias, outro no antigo apartamento dos Ipanema, e no Rio, num pequeno apartamento de Leblon. Uma grande pinacoteca se espalha pelas três casas, mas Scliar não detesta um de seus quadros — "gosto de todos". Sua liberação entre as pessoas é marcada por [illegible] como a exposição de tapeçarias, feita no Rio em janeiro [illegible], há um ano, e pelo livro de arte do Museu de Arte Moderna, em setembro [illegible]. O sucesso do livro levou artistas mineiros a pedirem a [illegible] ocorrer em Belo Horizonte e São Paulo. Grande parte dos colecionadores de Scliar dão provas e por isso ele passou a vender a crítica para estudantes. Diz Scliar: "Quando um jovem compra uma pintura minha, [illegible] que elogia sobre aquilo que queria elogiar no público. É um estímulo [illegible]". Ultimamente, porém, Scliar é "insatisfeito de juventude" e experiência com novos materiais e outras formas de utilizar a sua arte. "Os tempos duros passaram", explica ele, "eu encontrei o meu caminho na pintura e gosto dele." ●

Carrafa, por Scliar: "Sou feliz com o que faço."

SEIS ARTISTAS GUIAM O CORCEL PARA OS MUSEUS

Estes são os quadros que [illegible] mostrou no Salão do [illegible] e que serão transformados [illegible] calendário, representando [illegible] Corcel segundo seu [illegible]. Ojanira (ao lado) mostra [illegible] o segundo plano [illegible] pintura dos automóveis. [illegible] Graciano (acima) [illegible] cidade do ano 2000. [illegible] Di Cavalcanti sentado [illegible] cercado de mulheres [illegible]

Manabu Mabe (acima), o único abstrato do grupo, fez uma faixa amarela e traços verticais para dar idéia de velocidade. Aldo Bonadei (extrema esquerda) eliminou o fundo para mostrar só o carro. Aldemir Martins pegou o Corcel pela frente a fim de acentuar a harmonia de suas linhas.

O Corcel pode ser um carro de quatro portas e 68 cavalos, vendido a oferta de 15 000 cruzeiros novos. Mas, para a Ford do Brasil, é muito mais que isso: é o veículo com que a indústria automobilística criou, pela primeira vez, a lista de chegada dos museus e das salas dos colecionadores de obras de arte. O Corcel é um de dez carros que se que andam até seis protótipos contratados pela Ford, a preço que vão de 1 000 a 12 000 cruzeiros novos, com ele atravessou as barreiras da indústria e mostrou que um produto saído da linha de montagem pode ser tão artístico quanto uma paisagem e tão plástico quanto um corpo de mulher. "Não se pode encomendar a uma partitura um desenho de carro", diz Aldemir Martins. Ele assina a encomenda da Ford com entusiasmo: "Só os críticos antediluvianos que o método encomendado é demasiado". Como Aldemir, Di Cavalcanti, Djanira, Manabu Mabe, Aldo Bonadei e Clóvis Graciano passaram dias na fábrica da Ford, tomando notas, e agora oferecem ao público as suas versões pessoais do Corcel. Alfredo Volpi, 72 anos, também convidado, não apareceu na fábrica. "Não vai me inspirar para fazer este tipo de arte".

A máquina amiga — Em outros tempos, os artistas mantinham relações tumultuadas com a arte e um poeta do século passado, Charles Baudelaire, chegou a erigir grande parte de sua [illegible] como uma denúncia à "degradação da qualidade pela quantidade". O [illegible] inspirava mal aos primeiros dias [illegible] chaminés da revolução industrial, [illegible] o tempo estimulou-o a acentuar [illegible] pulmões e sua versatilidade. Ve[illegible] que a Ford oferece não existe [illegible] ro de máquinas. Artistas de [illegible] muito diversas tornaram a mesma [illegible] lidade — um automóvel — como [illegible] de partida, o que pode ser um [illegible] interessante para se discutir com [illegible] críticos. Que espécie de estímulo [illegible] pintor pode oferecer um automóvel [illegible] Djanira, pintora primitivista que [illegible] geralmente temas folclóricos ou [illegible] gens e santos; a Di Cavalcanti, pintor figurativo de paisagens, naturezas-mortas e tipos brasileiros (mulatas, principalmente); a Aldo Bonadei, paisagista; a Clóvis Graciano, pintor de cenas bucólicas relacionadas com São Paulo; ou a Manabu Mabe, pintor abstracionista, fãs de inspiração oriental? Esta adesão em massa dos artistas aos recursos da técnica moderna não é nova. Há dois anos, em São Paulo, a indústria de máquinas Olivetti organizou uma exposição, "O Artista e a Máquina", e alguns dos artistas do Corcel já tomaram parte nela. Volpi, que hoje não tem jeito para se inspirar em automóveis, mostrou uma obra que tem título infiel. Mabe pintou um quadro abstrato chamado "Alvorada da Indústria".

Vale mais — Em exposição da Olivetti foi muito comentada — até certo, a maneira dos pintores enquanto se "abrem de arte" das "obras livres". Um crítico, entrevistado sobre o mesmo tão opaco, concluiu que as harmonias devem ser derrubadas. Depois de visitar a fábrica da Olivetti em Guarulhos, descobriu que basta olhar para ver as coisas: "A beleza, nas linhas de produção e montagem, assume formas sempre novas". Para Gláucio Bonaldi, colecionador e um dos gerentes de relações públicas da Ford, a intenção da empresa foi a valorização da cultura e da arte. Isto é: "Tentamos um casamento entre arte e máquina, que pode parecer estranho, mas que tem dado bons resultados: não pagamos a cada artista o que lhe pedia pelos seus quadros". A Ford já tentara algo parecido, não passado, quando encomendou a artistas seus Galaxies para verem decorados. O futuro promete muitas surpresas: derrubadas as barreiras, não se pode que artistas "pop" pintem cartunhas de dentifrícios, paisagistas tornem o gado mais saudável dos melhores leitosos e abstracionistas dêem sua contribuição aos estampados femininos. A Ford deu um bom exemplo, segundo Aldemir Martins, "pois serve para mostrar que o artista brasileiro é sério e disciplinado". Para Mabe, a Ford abriu um novo campo: "Outras empresas deveriam seguir-lo e promover uma produção através dos artistas". ◻

A BIENAL DA BAHIA

Mais de 80 por cento dos artistas baianos concorrem na mostra, que está sendo chamada a Bienal dos Jovens. É uma arte "pop", cheia de côres e de vibração, em meio a muita polêmica, onde os mais velhos pretendem adotar posições menos "aburguesadas" do que os jovens.

Diz o manifesto a certa altura: "A juventude, agora mais do que nunca, está contra a tirania individualizante e meramente comercial das galerias e exposições aburguesadas e reacionárias tipo Bienal". Êste ataque inflamado à II Bienal de Artes Plásticas da Bahia não partiu dos jovens pintores baianos, 80 por cento dos quais se inscreveram êste ano. É assinado pelo escultor Mário Cravo, 45 anos, marco tão sólido da arte baiana quanto o famoso Elevador Lacerda o é da cidade do Salvador. Em carta aberta ao Governador Luiz Viana Filho, o escultor demitia-se em outubro último do Conselho de Cultura e rompia com a Bienal, condenando "o espírito competitivo da mostra e o acolhimento de tendências não comprovadas e de valôres não assimilados". Mário Cravo acrescenta, em seu manifesto, que é preciso relembrar o que aconteceu recentemente na Bienal de Veneza, "avôzinha da nossa Bienal baiana", e acha "positivo lembrar, especialmente aos moços, que a situação hoje é bem diferente da de vinte anos passados".

Mário Cravo: pregação aos moços.

Que dizem os jovens — Os jovens artistas baianos não pensam como Mário Cravo. Tentam explicar o protesto do escultor como "luta de gerações" e o criticam duramente: "Valôres superados procuram preservar as posições adquiridas num período de relativa estagnação cultural em nosso Estado e lutam agora desesperadamente para evitar o surgimento de novos valôres". Para êsses artistas jovens a Bienal foi boa porque, até 1966, êles viviam à margem das atividades artísticas nacionais: as distâncias dificultavam sua participação nos principais salões de arte do País. (Veja o quadro.) "É uma iniciativa cultural mais importante que a Bienal de São Paulo", diz da mostra baiana o crítico de arte carioca José Roberto Teixeira Leite: "Ela apresenta um panorama nacional do que se faz hoje em artes plásticas no Brasil." Outro crítico do Rio, Walmir Ayala, menciona o caráter nacional da exposição como "coisa da maior importância".

O protesto dos baianos — Da I Bienal até a II, "em apenas dois anos, os jovens artistas baianos caminharam um bom pedaço", segundo o crítico carioca Clarival Prado Valadares. Em 1966, o forte da mostra foram as representações carioca e paulista, e as obras de Lígia Clark, Rubem Gerchman e Hélio Oiticica, todos cariocas, monopolizaram a atenção. Êste ano, a ausência de artistas de nome nacional (muitos se queixam de irregularidades e danos na devolução das obras enviadas a Salvador) é compensada por uma nova leva de baianos "bem por dentro do que existe de nôvo em arte". Áureo Abílio, 27 anos, apresenta uma "Mulher Eletrodoméstica", com uma portinhola no ventre por onde se vê um aparelho de televisão, uma máquina de lavar roupa e um aspirador de pó. Francisco Liberato, trinta anos, trocou a pintura em tela de 1966 por objetos: fêz um rosário gigantesco de 2,50 metros de comprimento, com suas contas penduradas na parede e espalhando-se pelo chão. "É o céu dando as contas do rosário que caem em forma de bomba", diz êle. E houve o protesto da nudez de José Cunha, outro jovem baiano, que queria ficar nu ao lado de seus quadros enquanto o júri os examinava. Mas Walter Zanini, paulista, membro do júri, vetou: tensões: "A sua nudez nada tem a ver com a sua arte". O

Os prêmios brasileiros

Certame	Criação	Realização	Prêmios Atuais
Salão Nacional de Arte Moderna — Rio (1)	1951	maio/junho	2 de viagem ao estrangeiro (US$ 500,00 p/mês em 2 anos) 2 de viagem ao País (NCr$ 600,00 pagos de uma vez)
Salão de Belas Artes de Belo Horizonte	1946	dezembro	1 de NCr$ 5 000,00 diversos: total NCr$ 25 000,00
Bienal Internacional de Artes Plásticas — São Paulo	1951	set./dez.	1 de US$ 10 000,00 10 — NCr$ 6 000,00 (cada um)
Salão Paulista de Arte Moderna (2)	1952	agôsto	1 de NCr$ 10 000,00 1 de NCr$ 5 000,00 4 de NCr$ 1 000,00
Salão Paranaense de Belas Artes — Curitiba	1954	dezembro	2 de NCr$ 3 000,00 diversos: total NCr$ 9 000,00
Salão Nacional de Arte Moderna — Brasília	1965	dezembro	1 de NCr$ 5 000,00 5 de NCr$ 2 000,00
Bienal Nacional de Artes Plásticas — Salvador, Bahia	1966	dez./fev.	1 de NCr$ 10 000,00 7 de NCr$ 5 000,00

(1) — O Salão nacional oficial foi criado em 1940, já com prêmios de viagem. Em 1951 foi desdobrado em Salão Nacional de Belas Artes e Salão Nacional de Arte Moderna, ambos com prêmios idênticos.
(2) — Existe também o Salão Paulista de Belas Artes com premiação idêntico.

O carioca Sami Mattar chamou êste quadro de "Amor Verdade". Em sua pintura êle dá ao organismo humano a aparência de máquinas. "Não podemos separar da realidade o amor e outros sentimentos."

Esta é a face A da "Lua Embalada", de Francisco Liberato, artista baiano. Em 1966 êle fazia a chamada nova figuração e agora se volta para os objetos.

Guita Charifker, 32 anos, está na representação de Pernambuco com trabalhos como êste em que o título é substituído por um simples número: "Desenho 31".

O espectador toma parte e inventa, variando à vontade a posição das esculturas em madeira pintada

O OBJETO, ARTE SOLIDÁRIA

A obra de arte como coisa intocável, reservada a uns poucos privilegiados, deve acabar — diz Gastão Manoel Henrique, 34 anos, paulista radicado no Rio. Concorrendo com artistas de todo o Brasil, êle conquistou o prêmio de escultura (5 000 cruzeiros novos) na II Bienal Nacional de Artes Plásticas de Salvador, Bahia. Sua escultura nada tem de tradicional: não é figurativa, sem emprega os materiais convencionais (mármore, bronze, ferro). No ano passado, Gastão Manoel compareceu às Bienais de São Paulo e de Paris com volumes geométricos em madeira pintada de branco.

Essas esculturas podiam ser agrupadas de diversas maneiras pelo próprio espectador. Seu sentido de jôgo anunciava o trabalho do escultor em 1968: o que êle chama "objetos conversíveis", em tamanhos diferentes e conjugados em múltiplas combinações. "Acho que o artista deve procurar uma expressão formal capaz de ser usada pelas pessoas", diz Gastão. Para êle, é preciso "tomar parte na invenção, em vez de ser um mero espectador". Inscreve-se assim numa das mais discutidas correntes da arte atual, a da "participação ativa", contra a concepção tradicional de pura contemplação — o espectador afastado — de um quadro pendurado na parede ou de uma escultura no seu pedestal.

Gastão Manoel Henrique, prêmio de escultura na Bienal da Bahia, pretende industrializar sua arte

Brinquedo é coisa séria — Quem se diverte com as idéias de Gastão, as duas meninas, suas filhas. No ateliê delas há uma caixa que funciona como as crianças querem: vira mesa, vira banco, coisa sem nome e até carrinho com roda e tudo. Gastão Manoel Henrique leva a sério êste "brinquedo": quer que o "conversível" seja visto como peça única e exclusiva. Pensa em popularizá-lo, barateando seus objetos através de fabricação em série. Um grupo: um engenheiro, um escultor, um arquiteto, um moldador e alguns operários iriam a base de uma equipe para realizar o "conversível" em escala industrial. O artista faria um "lay-out" (maquete do projeto) e a equipe estudaria a exequibilidade. Estas idéias foram postas em prática, parcialmente, na exposição que Gastão realizou em 1968 na Petite Galerie do Rio. Pesquisando com novos materiais (poliéster, poliuretano, fibra de vidro, etc.), Gastão Manoel Henrique, animado pelo prêmio da Bienal da Bahia, acha que 1969 será o ano em que poderá mente colocará em prática o seu projeto de arte em escala industrial e ao alcance de todos.

A JÓIA, ARTE SOLITÁRIA

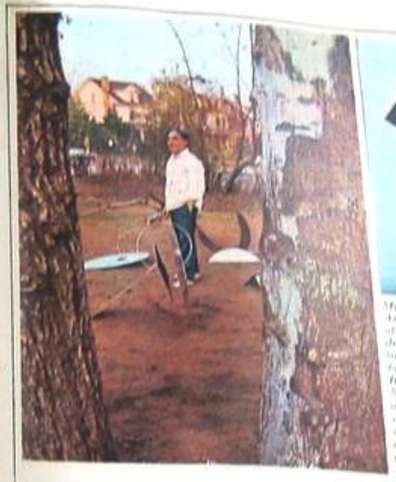
Lívio Lévi, arquiteto, desenhista industrial, técnico em iluminação e projetista de jóias

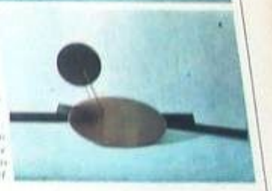
Isso pode ser até um aparelho de rádio, mas jóia... essa não! — assim reagiu um ourives ao primeiro desenho de um broche feito por Lívio Lévi, em 1961. Paulista de 35 anos, Lévi correu a cidade de um lado para outro "até encontrar um louco igual a mim, que fundisse a peça". Então foi impossível deixar de projetar novas jóias para os parentes que queriam "uma coisa bem moderna". Com êste mercado "certo e exigente", Lívio foi aperfeiçoando a técnica do desenho e do projeto (hoje faz os modelos em plastilina). Arquiteto, desenhista industrial e técnico em iluminação, êle começou a desenhar jóias como um passatempo. Mas o que era um "hobby" inocente transformou-se de repente em atividade séria, ameaçando as demais ocupações profissionais de Lévi. Em 1967, êle recebeu o Prêmio Especial do Júri na II Bienal Internacional de Jóias de Punta Del Este. Na semana passada, mereceu Referência Especial na II Bienal da Bahia. Quando está cansado de imaginar uma nova solução arquitetônica (já realizou mais de vinte projetos), ou de idealizar a boa forma de um objeto de uso doméstico (criou diversas linhas de objetos em metal, vidro e jacarandá), Lívio Lévi abandona tudo e começa a procurar as linhas ideais de uma pulseira, um broche, um colar. Os conhecimentos de Arquitetura e Desenho Industrial ajudam na conjugação das peças, que se ajustam como as partes de um quebra-cabeça.

A mulher, com carinho — "É preciso levar também em conta os ângulos de incidência da luz, para efeitos de cintilação do metal." Quem ajuda o projetista de jóias é o técnico em iluminação Lívio Lévi, consultor do Ministério das Relações Exteriores para a iluminação do Palácio dos Arcos, em Brasília, e Prêmio "Roberto Simonsen" 1968 pela introdução de lâmpadas halógenas de quartzo-iôdo na iluminação de interiores. "Jóia é antes de mais nada um objeto de valor para a posse individual." Essa definição de Lévi determina as características principais de seus trabalhos: manda executar em ouro apenas um exemplar de cada modêlo, destruindo a matriz em seguida. O emprêgo de pedras preciosas é bastante limitado. Com isso, Lévi consegue tornar mais baratas suas jóias, cujo preço varia desde 350 cruzeiros novos por um anel até 3 500 por um colar. Além do mais, êle atingiu um estilo próprio no trabalho do ouro: "O ouro é rico em cintilações, basta saber tirar partido da luz na composição da peça."

Quer ativando quer reduzindo os efeitos de luz ao jogar com o ouro ora polido, ora acetinado, ora burilado, êle obtém efeitos semelhantes aos que conseguiria com as pedras preciosas. E as jóias — mais do que a Arquitetura, o Desenho Industrial e a iluminação — dão ao artista Lívio Lévi "um prazer igual ao carinho com que as mulheres usam minhas jóias". ○

O contraste no tratamento do ouro produz cintilações variáveis de acôrdo com a incidência da luz





Moderno, 48 anos, Amílcar de Castro afirmou-se como um dos maiores escultores brasileiros ao colhendo o ferro-lha sete meses em Nova York, com um prêmio da Fundação Guggenheim. Ele parte agora para uma nova fase com placas e arcos de aço inoxidável

AMÍLCAR E SUA ARTE DE PURO AÇO

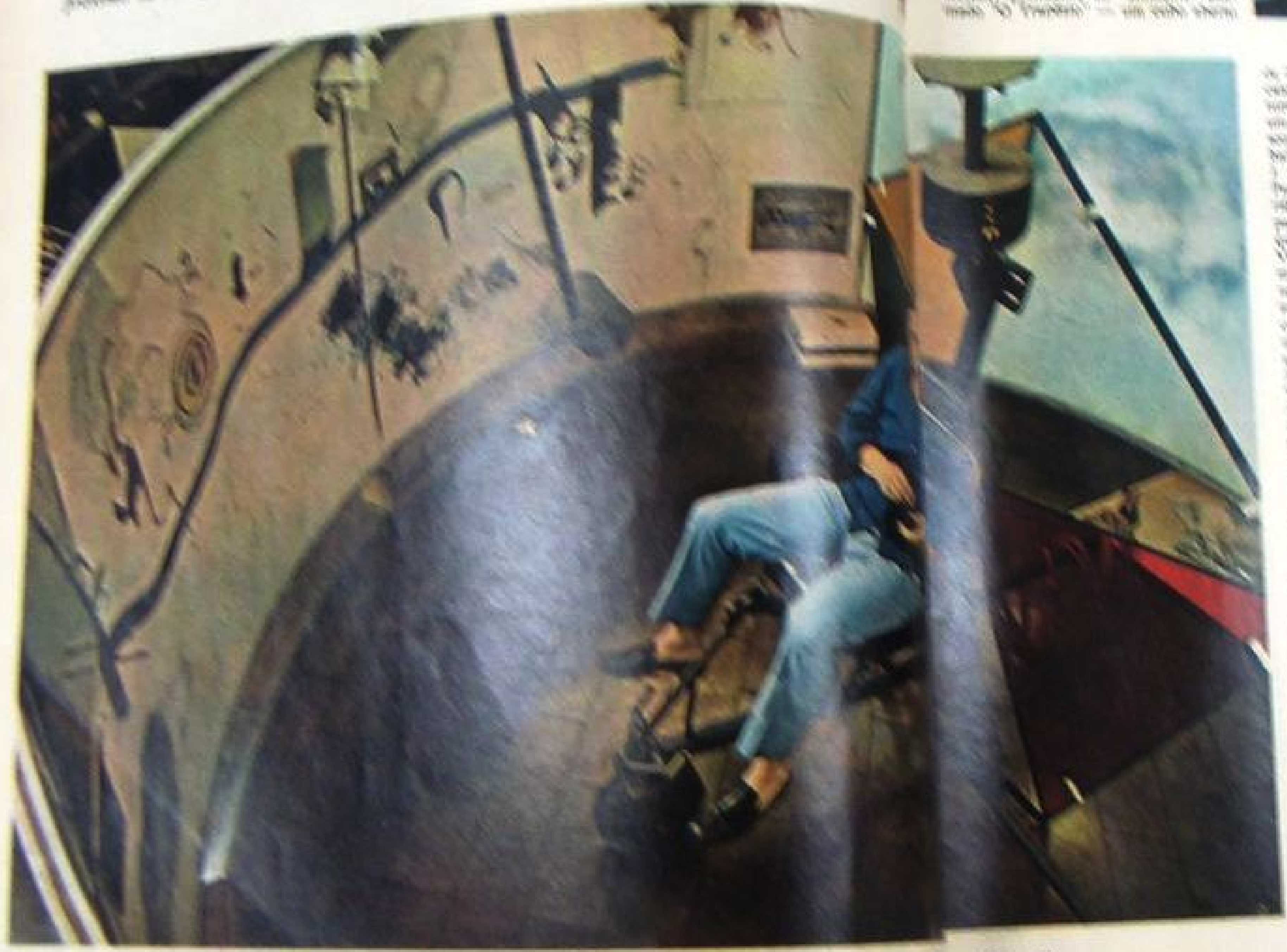
O homem acaba de prender Nova York num chaveiro — diz o pintor Robson Gerchman da nova fase do escultor Amílcar de Castro. Há seis meses nos Estados Unidos, com um prêmio da Fundação Guggenheim (o primeiro concedido a um escultor brasileiro), Amílcar é conhecido por muitos como "o maior pagnador do Brasil" — as soluções de primeira página que criou há dez anos para o "Jornal do Brasil" são montidas até hoje. Comparada com sua fama de artista gráfico, a vocação de escultor de Amílcar era até há bem pouco tempo quase secreta — coisa de mineiro, feita "na moita". Em fins da década de 50, Amílcar de Castro prometeu aos amigos que em dez anos ganharia o Prêmio de Viagem do Salão Nacional de Arte Moderna. Ganhou o Prêmio em 1967. Segundo a maioria da crítica e de seus colegas artistas, Amílcar vai em pouco tempo atingir outra meta: construir a obra escultural mais importante do Brasil.

Sóbrio e denso — Para a gravadora Lygia Pappe, que participou com ele do movimento neoconcreto, "Amílcar lembra um tronco de árvore, um carvalho. É baixo e troncudo; como sua escultura é sóbrio, mas tem muita densidade". Moreno, 48 anos, formado em Direito (foi colega de turma de Otto Lara Resende em Belo Horizonte), interessado em Filosofia e Psicologia (fez psicanálise durante nove anos), foi aluno de Guignard (pintura) e de Franz Weissman (escultura). Começou a esculpir em barro, mulheres nuas. Seus primeiros desenhos também foram nus, com traços muito bonitos. Do barro Amílcar de Castro passou à madeira e a esculturas em ferro-chapas de 2 a 5 centímetros de espessura, recortadas e dobradas por prensas. Todas as formas surgindo a partir do plano. O crítico americano Henry Geldzahler, curador do Metropolitan Museum de Nova York, viu estas peças na Bienal de São Paulo de 1965. Gostou, comprou duas e insistiu com o artista para que se candidatasse a uma bôlsa da Fundação Guggenheim.

A terceira dimensão — No jardim de sua casa em Nova Jersey, Amílcar de Castro diz: "Aqui me deu vontade de entrentar o espaço cósmico, tridimensional". Assim como a paisagem de Nova York, de cinza-frio em aço inoxidável, é a nova escultura de Amílcar: peças de aço ligadas por um arco, qualquer um pode arrumar do jeito que quiser. Mas não se trata da chamada "arte participante", esclarece o escultor. "Esse negócio cheira a campanha do Exército da Salvação. O importante para o artista plástico é o espaço proposto". Do seu método de trabalho, diz Amílcar pegando um pedaço de cartolina: "A função do escultor é reproduzir o primeiro gesto. Aqui está um retângulo. Se eu recortar êste papel e levantar o pedaço recortado, criei uma segunda forma. Aí começa a escultura". Amílcar está pensando em uma exposição para 1969, a sua primeira individual — no Brasil só participou de coletivas. Outro dia um crítico que o entrevistou em Nova York perguntou se sua nova escultura não se inscreveria na nova corrente americana, a "hard edge" — ponta afiada, agressiva, aguda. Amílcar de Castro respondeu: "Você conhece aquela frase de Picasso? 'Se eu tivesse que explicar o que faço, seria escritor e não pintor'".

WESLEY, ARTE É SOMA

[illegible]



[illegible]

ARTE

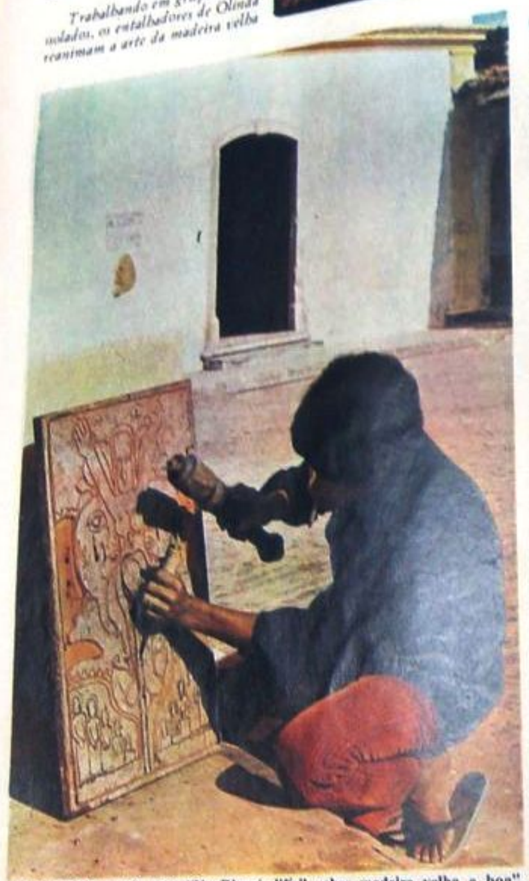
ENTALHE BOM RESISTE 200 SÉCULOS

Trabalhando em grupos ou isolados, os entalhadores de Olinda reanimam a arte da madeira velha

Quando o Hotel Savóia começou a se preparar para hospedar os convidados estrangeiros ao Festival Internacional da Canção, no Rio de Janeiro, seus diretores decidiram enriquecer a decoração dos principais apartamentos com alguma coisa bem representativa da arte brasileira. E recomendaram a Geraldo de Andrade, um pernambucano de vinte anos agora morando no Rio, 37 talhas em madeira. Não foi por acaso que o entalhador veio de Pernambuco e, mais que isso, de Olinda: a velha cidade de Olinda formou-se na capital brasileira do trabalho de escultura e gravações em madeira velha. Com uma exposição de entalhador João Sebastião no mês que vem, em São Paulo, e outra, de Geraldo da Ribeira, mais tarde, no Rio, a velha olindense está entrando na moda do dia no mercado de artes plásticas.

Primeiro foi Adão — Adão Pinheiro é um moreno de 32 anos, quase 2 metros de altura, que muitos, por isso, preferem chamar de Adão Coqueiro. Pintor e entalhador de grande talento, Adão foi o pioneiro de um movimento de concentração dos artistas de madeira velha, em Olinda. Montou seu atelier num velho sobrado onde funcionou o Mercado de Escravos de Olinda, e, à sua volta, artistas e aprendizes se reuniram, nascendo daí o Mercado da Ribeira, onde vários entalhadores passaram a trabalhar em regime de cooperação. Adão vive hoje no Rio de Janeiro, para onde foram também alguns de seus discípulos, mas sua iniciativa continuou viva em Olinda. Cresceu e deu frutos.

Além dos artistas agrupados em torno do Mercado da Ribeira, Olinda tem também os seus artistas isolados e a promissora Escolinha de Arte, que o padre, Marcelo Cavalheiras, fundou para educar e recuperar meninos pobres e marginalizados da cidade. A escolinha tem 64 alunos (a partir de cinco anos de idade) e quinze dêles só querem mesmo ser entalhadores. Para chegar a artista com estilo e motivo próprios, os alunos passam pela fase do "copia", quando mais estragam do que esculpem a madeira, e do "pica-pau", quando dominam o formão, a goiva e o "pau-vê" (uma goiva em forma de V), mas ainda não têm fôrça de criação. Um entalhador é considerado "pronto" quando consegue vender os trabalhos.



Antônio Barbosa, 18 anos: "No Rio, é difícil achar madeira velha e boa".

Duzentos séculos — Os entalhadores de Olinda trabalham em madeira obtida com a demolição de casas. As espécies mais procuradas são peroba, cedro, sucupira, amarela e louro-canela. Faltando madeira velha, há um processo que possibilita o seu envelhecimento artificial: faz-se a "queima" usando gasolina, álcool, graxa, cêra e tinta. O velho Genésio, do Mercado da Ribeira, diz que os entalhes feitos com madeira curada, sem risco de empanação e de defeitos, podem durar "até duzentos séculos".

Em regra, os entalhadores principiam esculpindo flôres — é a fase decorativa. Depois partem para santos e figuras humanas ou a evocação de lendas do folclore nordestino — e então chegam a exprimir-se com grande fôrça. Genésio faz figuras da Bíblia, mas dá sempre um tôque muito pessoal às cenas. No "Julgamento de Jesus", por exemplo, Cristo e Judas aparecem em luta, ambos armados com peixeiras. José Barbosa, 22 anos, trabalha no Rio mas deixou em Olinda um entalhe que está ficando famoso: é a porta da Oficina 154, do Mercado da Ribeira. José gravou a figura da namorada e identificou a obra com o nome da môça: DORA. Depois de pronto o trabalho, êles se desentenderam, o namôro terminou e José entrou numa fase de grande mágoa. Não teve dúvidas: retirou o A do nome da môça e a porta agora está lá, revelando a todos a sua dor.

Na porta da oficina só a DOR ficou

Supermercado de arte: uma sala de exposições e um local de aprendizado.

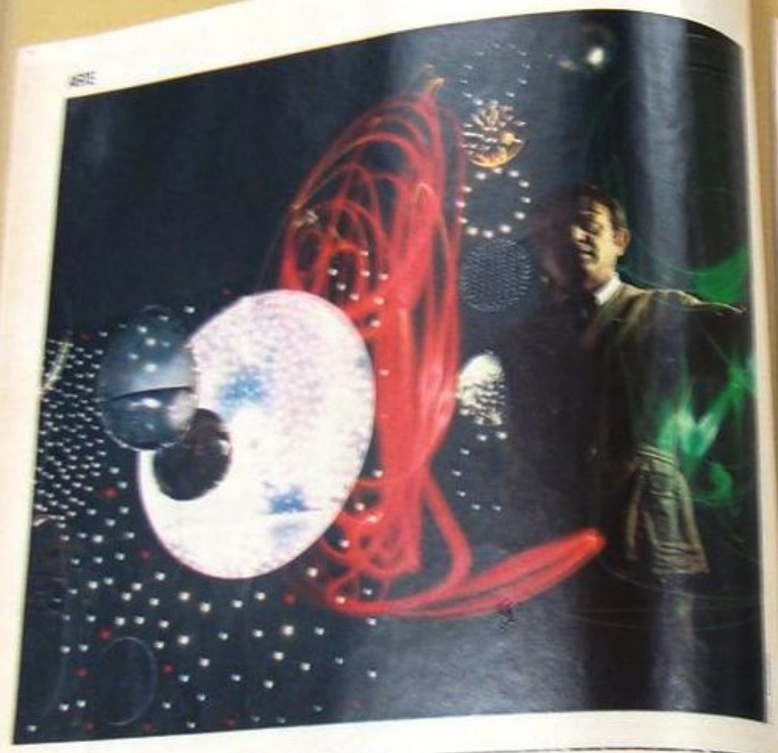
GUANABARA

Escolha, pegue e pague a sua arte

O carioca agora já pode comprar quadros, esculturas e outras obras de arte — incluindo livros — da mesma forma como escolhe o seu queijo no supermercado: é entrar, apalpar, pagar e sair. Desde o começo do mês está funcionando, das 7 da manhã às 7 da noite, inclusive sábados e domingos, o Supermercado das Artes, num casarão de três andares da Rua do Rosário — uma rua de bancos e escritórios —, bem em frente ao Mercado de Flôres. Se não quiser pagar a vista, o cliente pode fazer na hora o seu crediário e dividir o pagamento — o preço das peças vai de 25 a 7.000 cruzeiros novos — em três prestações, sem juros. E êsse crediário poderá ficar mais folgado: os organizadores do Supermercado já estão em contato com o Banco Industrial de Campina Grande para financiar as vendas em até dez prestações. O idealizador e um dos fundadores dêsse supermercado artístico é o escultor paulistano Jackson Ribeiro, quarenta anos, vários vêzes premiado em concursos como o Salão Nacional de Arte Moderna e a Bienal da Bahia. Jackson sempre se preocupou em "aproximar a arte do povo" e já chegou até a esculpir figuras gigantescas para ilustrar um samba-enredo da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Com o Supermercado das Artes, êle sonha ver funcionando no Brasil um Lincoln Center, onde artistas e espectadores se encontrem sem formalidades e onde funcionem cursos vivos dos vários ramos da arte da comunicação visual.

Sem cartão, sem padrinho — Para o artista, o Supermercado estará sempre aberto: acaba, assim, a necessidade de ter padrinho ou de ser conhecido para conseguir expor seus trabalhos. Haverá apenas uma seleção sumária, sem burocracia — e as obras apresentadas pelo artista serão imediatamente expostas e colocadas à venda. O Supermercado reserva 20% do preço total para despesas e seguro.

Jackson Ribeiro diz que o Supermercado, por ser sempre acessível, traz vantagens maiores para os artistas jovens e desconhecidos. Mas despertou apenas o entusiasmo de um grupo de oitenta dos mais importantes artistas plásticos brasileiros: o escultor Bruno Giorgi, os pintores Ivê Serpa e Carlos Vergara, a escultora Lígia Clark e vários outros. Com um balcão de livros de arte e um local para tardes de autógrafos e lançamentos, o Supermercado também pretende chegar a ser um centro cultural onde as notícias sejam discutidas e onde todos possam informar-se da movimentação artística no Brasil. Para os seus primeiros meses de funcionamento, o Supermercado já tem os seguintes cursos: **Arte Brasileira**, coordenado por Ivê Serpa; **Comunicação Visual**, com Saul Matar e J. Lopeno; **Cinema**, com o cineasta Luís Paulino e o fotógrafo Fernando Silva (no fim do curso, os alunos farão um filme sôbre o Supermercado); **Desenho**, por Carlos Vergara; **Teatro**, com Luís Mendonça e Lance Belville; e **Literatura**, com Antônio Houaiss e Fausto Cunha.



KÖSICE USA ÁGUA NA ARTE

Depois de utilizar plexiglás e néon em seus trabalhos, o escultor húngaro-argentino Kósice hoje está "explorando" a água: Algumas de suas obras serão mostradas em sala especial na próxima Bienal

Na Bienal de São Paulo, este ano (setembro), até a água será utilizada pelos artistas plásticos na sua busca de expressão e de comunicação. Sem concorrer aos prêmios, funcionará no Pavilhão do Ibirapuera uma Exposição de Arte e Tecnologia, montada por um crítico francês, sendo parte de suas partes constituída por obras do "arte cinética" — esculturas e objetos dotados de movimento através de processos mecânicos. No grupo de artistas "cinéticos" presentes à Bienal estarão o brasileiro Abraham Palatnik, o suíço Jean Tinguely e os argentinos Julio Le Parc — ganhador do Grande Prêmio da Bienal de Veneza em 1966 —, Hugo Demarco, Kogelnik Polesello, Gyula Kósice. São dêste último, um húngaro-argentino de 47 anos, as esculturas onde entra a água como elemento de composição, através de bolhas e sons-esferas. "Ignacio Perrotti" é um de seus trabalhos, um bolo se chama "TV Hidraulicoda".

Pacato: muito original — Kósice é considerado um abridor de caminho nas artes plásticas da América Latina. Há vinte anos fez trabalhos usando gás néon e teve o desgôsto de vê-los recusados em galerias e exposições. Agora, o crítico argentino Jorge Romero Brest confessa: "A dificuldade que se tinha em considerar válidos os trabalhos de Kósice se devia à sua originalidade". Kósice é húngaro de nascimento, mas foi para a Argentina aos quatro anos de idade. Começou a ser notado em 1946, quando surgiu com suas esculturas articuláveis — no momento em que, por tôda a parte, tudo o que se fazia em arte era abstracionismo. Considerado um precursor do construtivismo na América Latina, como reflexo de seu trabalho no Movimento de Arte Madi (Madi é palavra composta com as primeiras sílabas de Materialismo Dialético), Kósice participou em 1956 da Bienal de São Paulo, viajando em 1957 para a Europa, a fim de participar da Bienal de Veneza. Ficou na Europa até 1963, expondo e pesquisando. Foi então que começaram as suas primeiras experiências com plexiglás, material que lhe permite fazer as suas "esculturas hidráulicas". Também escritor e crítico, Kósice acaba de escrever um "manifesto" de apoio a suas etapas plásticas, cuja edição na Argentina está sendo aguardada com interêsse. Para sua última exposição, realizada no fim do ano passado em Buenos Aires, Kósice apresentou trabalhos verdadeiramente ricos, nos quais empregou, só em material, cêrca de 500 milhões de cruzeiros antigos. A exposição foi fruto de um ano de trabalho e algumas de suas "esculturas hidráulicas" dessa fase estarão na próxima Bienal paulista. ○

POP-ART

Um desfile de modas sem roupa

Uma mulher nua saída de um baú parecido no palco, dentro de uma moldura de madeira que mais parece um engradado; uma outra mulher, igualmente nua, com as cêrcas, vendados e trazendo a tira-colo um gravador que emite os sons da máquina de escrever; caminha pelo palco a presença de um grupo de bichos; um homem permanente amarrado à poltrona com fitas coloridas. Um outro vestido cuja de couro e um palco compreido, também de couro, de dentro do palco, sai uma armadura de aço com dois grandes seios de mulher, e um título: "Dentro sem sono". Esses foram momentos de um surpreso desfile de modas que aconteceu a semana passada em Nova York, o "Show de Moda e Poesia". Participaram artistas venezuelanos, chilenos e um brasileiro — Roberto Gardenan — no baú do argentino Roberto Plate e de "pop-artistas" americanos como Rosenquist, Oldenburg e Andy Warhol.

Que dirá Rockefeller? — O "Show de Moda e Poesia" foi organizado pelo escritor argentino Eduardo Costa, da Universidade de Buenos Aires, pelo poeta americano John Perrotti, crítico de arte do jornal "The Village Voice" (de Greenwich Village, bairro dos artistas e dos bohmios de New York), e por uma desenhista de roupas íntimas de mulher — Hannah Weiner. O objetivo era montar um espetáculo de moda que fôsse ao mesmo tempo poético e neutral, enquanto os trabalhos eram mostrados, alguém lia poesias. Vinte artistas apresentaram cêrca de trinta trabalhos, e o balanço final revela alguns destaques: um brasileiro e a dois americanos — Tim Rosenquist e Claes Oldenburg (ambos atrações da sala americana na última Bienal de São Paulo). Oldenburg apresenta a mulher nua, de gravador a tira-colo, e Rosenquist fez o homem amarrado à poltrona. O brasileiro Gardenan surgiu com suas "cêrcas de metal", para serem usadas como roupa. Essas cêrcas, que êle já tinha exposto na Bienal paulista, eram duas em uma estava "morando" um casal — do qual só se viam as pernas de fora — e, na outra, uma jovem. "Você levanta cada a, em vez de botar roupa, vende sua cara e vai pro ar", explica Gardenan. O local do desfile foi o Centro para Relações Internacionais, instituído pela mulher, Fundação Rockefeller, com o objetivo de unir e estimular artistas das três Américas. Devia Rosenheim, diretor do Centro, assistir ao show com o livro "América Latina, Revolução ou Reforma?" nos joelhos, e depois disse: "Que dirá a família Rockefeller quando descobrir que o Centro, cheio de boas intenções, virou palco de strip-tease". ○

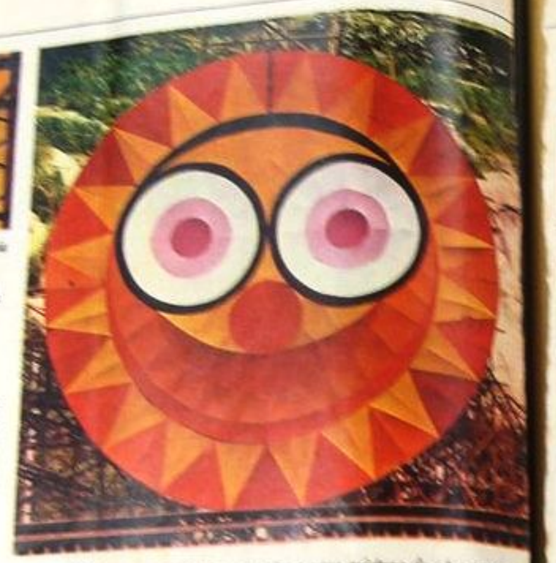
Roberto Plate: a "mulher-baú"

Roberto Gardenan: uma cêrca de metal

Rio: o carnaval como indústria

HÁ ALGUMA ARTE NO CARNAVAL?

A cores de Natal do fim do ano
verdeiam o copa, gastaram uma
sombrinha, e pronto: a Prefeitura do
Recife, como muitas outras, resolveu
assim o problema da decoração das ruas
para o carnaval. A improvisação, o amadorismo e o pouco dinheiro são algumas
das explicações por que as Prefeituras
não aproveitam a ambientação das ruas
no carnaval para transformá-la numa
manifestação artística, de modo a fazer
chegar ao povo as correntes dominantes
nas artes plásticas. Em regra, decoração de carnaval — nas ruas ou nos
clubes — se faz com figuras acadêmicas
nacrada, colombinas, cravos com pardaleiros. No Rio de Janeiro, entretanto,
desde 1965, quando um grupo de artistas ligados à Escola de Belas-Artes
vem ganhando o concurso para decoração da cidade, essa tendência tem mudado — e para melhor. O mesmo está
acontecendo em São Paulo, desde o ano
passado, quando a Prefeitura resolveu
promover o seu carnaval de rua.



Rio, Daniel Nóbrega: feito anos, cores quentes e uma mistura de op e pop-art

Da "op" à alvo-arte — Um bom exemplo da melhoria de qualidade na decoração de rua ocorreu no Rio em 1966, quando os postes foram cobertos com estrutura de base triangular a que se aplicaram painéis coloridos, de figuras geométricas, que provocavam ilusão de óptica. Era a "op-art" em plena rua, no ano em que ela estava em grande voga nas galerias e museus da Europa e dos Estados Unidos. Na decoração deste ano, a preocupação artística apareceu de novo no Rio, um pouco em São Paulo, e só.
Em 1955, a Sociedade Pró-Arte Moderna encomendou ao pintor Lasar Segall a decoração para o baile "Carnaval na

Decoração de clube no Recife: os losangos e arlequins de outros carnavais

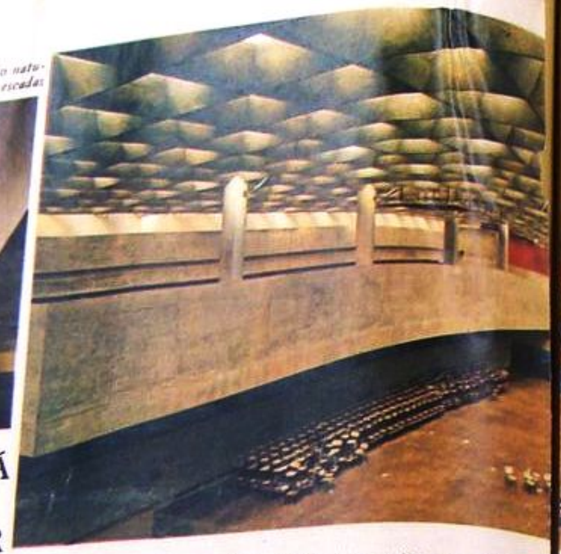
Rio, Candelária: luz e espelhos. Recife: abstrato e op e pop

Recife, decoração de clube: móbiles de Calder e arte cinética de Le Parc

Cores e dos arquitetos — Walter Zanini, diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, acha que a sensibilidade de artistas à conjuntura em determinadas ocasiões, inclusive de carnaval, é a maior razão pela qual se perde uma grande oportunidade de aproximar a arte e a arte contemporânea. Fernando Pedreira, que por três vezes se encarregou da decoração das ruas do Rio, diz que "o livro fundamental sem dúvida é o arquitetônico que não desligue a decoração carnavalesca de uma tendência do carnaval, com figuras marcadas, e que finalmente humanize a criação". Já o crítico e poeta Ferreira Gullar é de opinião que o valor à frente disso no Rio, quando se pensa à sua composição com figuras geométricas, em cores diversas — o condomínio — em lugar das figurações tradicionais, que nos possam influenciar na outra variedade de "carnaval livre" (Recife, Salvador), dando maior preocupação artística à decoração das ruas e dos salões.

Novos materiais — Até agora, tem o Rio, só se aplica com êxito em São Paulo, que também vem se tornando na decoração extraordinária. A inovação vinha em matéria de decoração de carnaval se deve ao grupo formado por Adir Botelho, David Ribeiro e Fernando Barreto, todos professores da Escola de Belas-Artes. Desde 1965, a ambientação das ruas do Rio vem sendo sob sua responsabilidade. Com recursos da ordem de 1 milhão de cruzeiros novos, dez anos, mais uma vez, artistas se mais estão trabalhando para "mostrar ao povo o que está acontecendo com a arte que vive atualmente nas galerias e nos museus". Um exemplo de 15 metros de rua, com luz e espelhos, na Candelária, um módulo de mobília geométrica (Largo da Carioca) — de módulos de escultor americano Calder aparecem também na decoração de um clube do Recife — em vez de 3 metros de rua na avenida de Daniel Nóbrega, são algumas das novas concepções de decoração deste ano, em que as "mais ousadas experiências" da decoração de carnaval — mudança planada à capelão — foram substituídas por pintores, artistas e outros materiais mais adequados do carnaval da arte moderna.

Espaços amplos, iluminação natural, rampas no lugar de escadas



AQUI NÃO HÁ PORTAS PARA FECHAR

Um prédio na altura de quatro andares, com as suas dependências distribuídas em sete níveis — todos alcançados por meio de rampas —, com algumas salas de aula do tamanho de um salão de baile (mais de 600 metros quadrados), sem portas para abrir e para fechar. Uma construção inteiramente iluminada com luz natural, que penetra os vários níveis a partir de um "hall" central que mais parece a nave de uma igreja — essas algumas das soluções originais encontradas pelo arquiteto Vilanova Artigas no edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Cidade Universitária, em São Paulo. O prédio está quase pronto: enquanto cinqüenta operários pintam o assalho de cimento com uma tinta amarela brilhante, os candidatos ao vestibular da FAU já estão usando o prédio nos exames. O fato de não haver portas na maioria das dependências da escola e nem haver bloqueio entre os vários níveis do edifício permite que qualquer pessoa, a qualquer hora, visite uma sala de aula, o anfiteatro ou os corredores. Só não é livre o acesso às salas dos professores, ao auditório para 340 pessoas, no subsolo, e ao museu, com sua administração localizada numa dependência em caracol.

Acima de tudo, o edifício impressiona pela amplidão e pela sensação de liberdade que dá aos seus freqüentadores. Mário Schenberg, cientista e crítico de arte, acha que êsse prédio "vai ser um marco na arquitetura brasileira".

Abaixo os cubículos — O autor do projeto, o arquiteto paranaense João Batista Vilanova Artigas, 53 anos, professor de Composição Arquitetônica da USP, já assinou, entre outros projetos famosos, o do estádio do Morumbi, em São Paulo. Êle acha que o grande espaço usado para a construção da nova Faculdade de Arquitetura — o edifício tem 17 000 metros quadrados de área construída, para mil alunos — visa um objetivo: dar aos estudantes a possibilidade de trabalharem sempre juntos e de estarem sempre em grupo. "Não se pode viver em cubículos", diz Artigas. "Precisamos ver os outros e aquilo que estão fazendo." Artigas entende que é preciso, ainda no ambiente universitário, ir acostumando os jovens a viver nos grandes escritórios. Com uma bôlsa da Fundação Guggenheim, Vilanova Artigas passou o ano de 1947 em Nova York. Nessa ocasião Niemeyer trabalhava no projeto do edifício da ONU, e desde então os dois arquitetos se conhecem. Por Brasília e pelos caminhos que abriu com sua obra, Artigas diz que "Niemeyer é o maior arquiteto do mundo".

A música do espaço — Assim como Niemeyer, Vilanova Artigas acredita numa arquitetura que "revele e marque as condições históricas e geográficas do País, como um fator de formação e desenvolvimento da cultura nacional". O projeto da FAU, diz êle, "vive e existe no Brasil; e mais, é parte de um conjunto arquitetônico — a Cidade Universitária — e está numa cidade especial, São Paulo, sob o impacto do complexo industrial da Grande São Paulo". A visão espacial, ampla e aberta, que se tem de qualquer ponto do edifício, significa, para o arquiteto, uma "definição de liberdade e de responsabilidade". O estudante há de sentir-se como numa grande fábrica, com total liberdade de criação, mas sem perder "a perspectiva da disciplina que temos de criar no mundo contemporâneo, algo assim como um princípio de organização do trabalho", diz Artigas. "No nôvo prédio viveremos em amplidão, e, se o espaço perturba, por outro lado enriquece a imaginação." ○

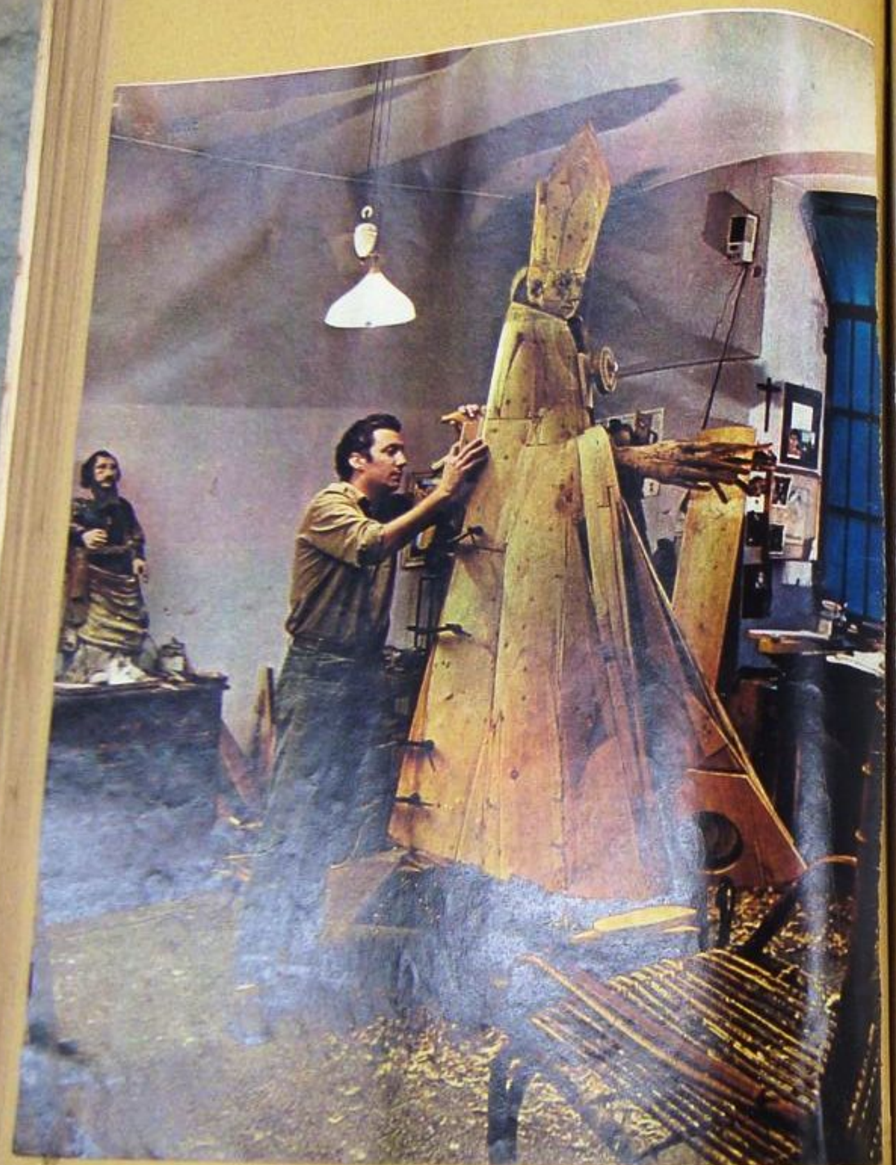
A mineira que dá côr ao concreto

A artista mineira Marina Nazareth, trinta anos, casada, está tentando renovar a arte do mural no Brasil com o emprêgo do cimento armado. Para fazer o que ela chama de "pintura cimento armado", trabalha todos os dias no seu atelier da Rua Leopoldina, em Belo Horizonte, com as ferramentas e os materiais usados pelos pedreiros. Algumas dessas "pinturas" — agora no Salão Mineiro, instalado no Museu de Arte da Pampulha — chamaram a atenção da Reitoria da Universidade de Minas Gerais, que a convidou para uma exposição individual em abril próximo. Marina quer fazer grandes murais de cimento armado para colocá-los em edifícios porque acha que êsse material já é usado na própria arquitetura e tem possibilidades plásticas quase ilimitadas. Entre sacos de cimento e a ferragem que vai dar consistência às placas coloridas, ela explica que o começo de tudo é um desenho feito sôbre papel. (Seu aprendizado de desenho começou em 1963 com a desenhista Maria Helena Andrés, também mineira, e continuou por mais dois anos na Escola de Belas-Artes de Minas Gerais.) "Depois passo o desenho para uma fôlha de isopor, corto e recorto para obter os relêvos que imaginei e está pronta a matriz que serve de base ao mural. Coloco a matriz na fôrma e começo a derramar o cimento colorido com ácidos de ferro, manganês, cromo e outros corantes que misturo na massa."

Marina Nazareth: arte do mural feita em placas de cimento armado com relevos coloridos e abstratos

Fuga da tradição — Marina Nazareth — que estudou teoria de composição com Fayga Ostrower no Museu de Arte Moderna do Rio, em 1966 e 1967 — já participou do Salão Mineiro e do Salão Nacional de Arte Moderna com desenhos e pintura. Mas a partir de 1967 abandonou essas técnicas, quando viu que podia descobrir um nôvo caminho para a arte do mural. Com os murais em concreto ela foge dos métodos até aqui tradicionais para êste tipo de trabalho: o azulejo, o mosaico e o afresco (pintura direta sôbre o reboco ainda fresco). Este último, por exemplo, perde-se quando as paredes se racham ou quando cai o reboco — é o que está acontecendo com os afrescos de Portinari na casa em que morou no interior de São Paulo, em Brodósqui, e com outros de Emeric Marcier, numa capela de Mauá, subúrbio de São Paulo. Os murais de Marina podem ser feitos em seções e o cimento armado garante maior durabilidade. Além disso, ela tem a preocupação de integrar o mural na própria arquitetura, para que êle não seja apenas um enfeite. "O artista e o arquiteto devem trabalhar de comum acôrdo." Para ela, essa integração está muito bem definida na Igreja da Pampulha, projetada por Oscar Niemeyer e decorada por Cândido Portinari. "Há unidade entre os murais e as linhas da arquitetura e êles não podem ser retirados sem prejudicar o conjunto. É isso que eu considero a verdadeira integração do mural ao contexto arquitetônico." ○

Colunas em nôvo estilo sustentam a fachada de linhas sóbrias



O PECADO DO PAPA: É MODERNO

Todos acham que a escultura do italiano Floriano Bodini é uma obra-prima, mas ninguém quer deixar entrar no Vaticano um Papa cujas mãos subvertem o princípio da justa medida que rege o mundo de Deus

O Papa de madeira chega a Roma. Mas não entra no Vaticano. É um Paulo VI de madeira pintada, em tons que vão do amarelo ao azul e ao esverdeado, e em seu rosto estão expressas as glórias e as aflições da Igreja moderna: de frente, parece sorrir com serenidade, mas de lado os lábios se afinam num ricto de angústia pelas tragédias do mundo. Os bispos e cardeais giram à volta do Papa de madeira e balançam a cabeça, entre deslumbrados e aturdidos: mas, enquanto não se decidem, a escultura de Floriano Bodini, de Milão, está proibida de entrar no Vaticano. Durante quanto tempo, porém, a Igreja poderá continuar ignorando a arte de vanguarda, quando já foi a maior protetora dos artistas?

Expressão humana — Tudo começou há quatro anos, no estúdio do escultor Floriano Bodini (35 anos, casado, uma filhinha chamada Paola), quando o artista notou num tronco de cerejeira (cêrca de 1 metro e meio de comprimento por 30 centímetros de diâmetro) um corte que lembrava uma expressão humana. Floriano Bodini começou a trabalhar na madeira e, de repente, o nariz pontudo que nascia junto ao nó da fronte lhe lembrou um rosto conhecido: era o Papa Paulo VI. Como Bodini só tinha visto o Papa duas vêzes, de longe, na Praça de São Pedro, em Roma, juntou dezenas de fotografias de Paulo VI e, à maneira que o trabalho avançava, o escultor amadureceu uma idéia: fazer o manto papal com tábuas que iria juntando, por superposição, a fim de conferir à escultura um volume e uma repetição de planos inesperada. Após três anos fazendo, refazendo, procurando esquecer a obra e voltando a ela obsessivamente, Bodini chegou à solução que o levou a dar por acabada a escultura: de dentro do manto de madeira, duas mãos avançavam com seus dedos finos e desproporcionais lançando uma pomba, no gesto milenar de um anúncio de paz.

O lugar do Papa — Para o escultor, a exposição pública do seu Papa de madeira, há seis meses, foi a perda da paz. Os jornais descobriram a figura estranha do Papa, e começou a polêmica: os críticos concordavam em que se tratava de uma obra-prima, mas o povo e os padres discutiam. A galeria de arte de Milão que mostrava o Papa de Bodini teve que permanecer aberta além da hora normal, para permitir à multidão de curiosos — estudantes, trabalhadores, soldados, religiosos, intelectuais — a visão da escultura: "É impressionante", escreveu um crítico. Outro disse: "Parece um destrêço de navio". Em meio às opiniões desencontradas, surgiram as propostas de compra (houve uma de 10 milhões de liras, cêrca de 60 000 cruzeiros novos, outra de troca por um apartamento no centro de Milão), mas Floriano Bodini resolveu renunciar a tudo para tentar a glória de ver sua escultura fazendo parte do acervo artístico do Vaticano.

Verdadeira arte — Quando o Papa de madeira de Bodini chegou a Roma, a reação das autoridades eclesiásticas — hoje muito conservadoras em arte, depois de terem aceito no século XVI os nus dos afrescos de Michelangelo na Capela Sistina — foi de oposição. Ela se levantou principalmente contra as mãos de Paulo VI. Todos as acham disformes, e Bodini perdeu a conta dos padres que se acercaram dêle para sugerir, quase num apêlo: "As mãos... Por que o senhor não as encurta um pouquinho? Ao menos os dedos!..." No entanto, há quatro anos, o próprio Papa Paulo VI, recebendo no Vaticano um grupo de pintores e escultores, lembrou a necessidade de ser retomado "o fio das relações existentes nos séculos passados entre os artistas e a Igreja". "Os artistas", disse então o Papa, "separaram a sua arte da vida, construindo uma nova Babel... Por outro lado, a Igreja esqueceu o verdadeiro sentido da arte, dando abrigo a obras acadêmicas e oleográficas que não têm relação nenhuma com a verdadeira arte..." Paulo VI lembrava-se talvez do escândalo com que autoridades do Vaticano receberam a colocação dos vitrais de Chagall nas igrejas do Sul da França, as incursões de Cocteau, Picasso e Matisse nos temas da Igreja, e o hoje célebre "Cristo" de Dali, pintado do alto, sôbre a cruz, num ângulo quase cinematográfico, como pode ser visto no Museu de Glasgow. No fundo, a resistência ao Papa de madeira de Floriano Bodini revela a inquietação oficial de certas autoridades da Igreja ante a possibilidade de uma remodelação do tesouro de arte do Vaticano, com a introdução de obras modernas, do abstrato ao "pop". Essa renovação poderia trazer a comunicação excessivamente realista de outras figuras que soltassem pombas, como o Papa de madeira, mas com um balãozinho saindo da bôca, como nas histórias em quadrinhos: "Vai, e espalha a paz no mundo". O

26/2/69

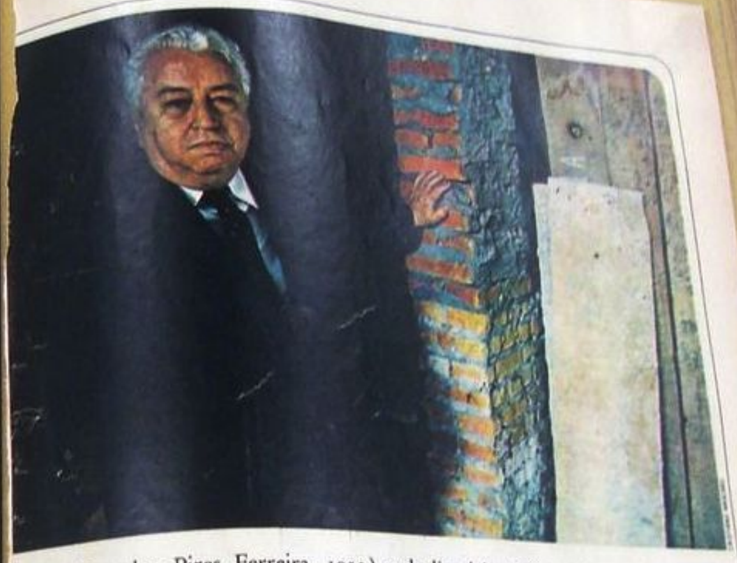
"Di Caricaturista" mostra em livro o Di irônico e irreverente da "charge" p

UM DIÁLOGO COM A CARICATURA

Rio, 1926: estudantes na Avenida

O poeta Olegário Mariano

"Um pequeno monstro gordo como um sapo ou um fauno — ou os dois ao mesmo tempo." Emiliano Di Cavalcanti descreve assim, aos 71 anos de idade, a sua própria caricatura. Irreverente consigo mesmo e com todos, o Di pintor quase fêz esquecer o Di caricaturista. Quem o traz de volta agora é outro caricaturista, Alvarus, que está terminando uma antologia ("Di na Caricatura") de trabalhos publicados na imprensa a partir de 1916. O artista ficou tão entusiasmado com a idéia que está escrevendo outro livro, "Di Cavalcanti Antes de 1922". É uma espécie de auto-retrato relatando a época e sua participação na Semana de Arte Moderna de 1922, quando foi um dos mais violentos opositores do academismo da crítica e da arte brasileira. Na semana passada, Di Cavalcanti veio a São Paulo para rever seu velho amigo e poeta Guilherme de Almeida e pedir-lhe que prefacie o livro sôbre 1922. Para o poeta "Di foi o pai e a mãe da Semana de Arte Moder-



olítica (Senador Pires Ferreira, 1923) e da literária (Mário de Andrade, 1928)

na". Para o próprio Di, a coisa é diferente: "Aquilo foi apenas casual".

"Di Caricaturista" mostra Di Cavalcanti combativo desde que apareceu no Salão dos Humoristas do Rio de Janeiro em 1916. Por êsse tempo êle começou a fazer "charges" em que criticava as disputas políticas do País. "Não sou político mas adoro a polêmica. Acho que foi isso que me levou a ser caricaturista." Mas isso também o levou à prisão na década de 30, quando publicou um álbum de caricaturas — "Realidade Brasileira" — apreendido pela polícia. Também por volta de 1930, Di Cavalcanti inventou uma série de personagens chamados Os Cartolas. A palavra acabou pegando: ainda hoje é usada no esporte para criticar os dirigentes do futebol. Em 1922 Di embarcou para Paris — para onde volta sempre que pode. Nos bares de Montmartre, êle fazia caricaturas dos tipos populares e boêmios do bairro. Êsse exercício diário dava cada vez mais segurança a seu traço. O ambiente livre e displicente de Montmartre também o convidava a tentar todos os estilos.

Intelectual da caricatura — A situação de Di Cavalcanti melhorou em Paris quando conheceu os grandes nomes do surrealismo (André Breton, Louis Aragon) que lhe permitiram fazer caricaturas e ilustrações para a revista "Monde", que divulgava as idéias do grupo. Mas o surrealismo o influenciou pouco: tanto na caricatura como na pintura, a influência maior que Di recebeu foi do cubismo. Êle não se acha "um pintor-pintor, no sentido do pintor que apenas pinta". Diz: "Sou um intelectual". Enquanto fala, Di vai traçando caricaturas num caderno que sempre o acompanha: "Tudo o que vejo e me inspira, marco aqui". Êle acha que no Brasil há ótimos caricaturistas, como Jaguar, Ziraldo, Millôr Fernandes. "Para nossa graça, estão aparecendo muitos, ultimamente — o que é ótimo."

Paris, 1934: conversa de botequim

Frescos "Virgen Santísima", en Santa María Antigua

PORTINARI Y MARCIER AMEACADOS

Restaurar es satisfacer la fine image

Mural de Cagli de Santa María Antigua, una obra de nuevo valorada y cuidada (...) gracias a los pintores

Frescos de Santa María Antigua

Aos 73 anos de idade, o pintor que nenhum crítico conseguiu etiquetar volta a expor suas obras

O HOMEM QUE PINTA VOLPIS

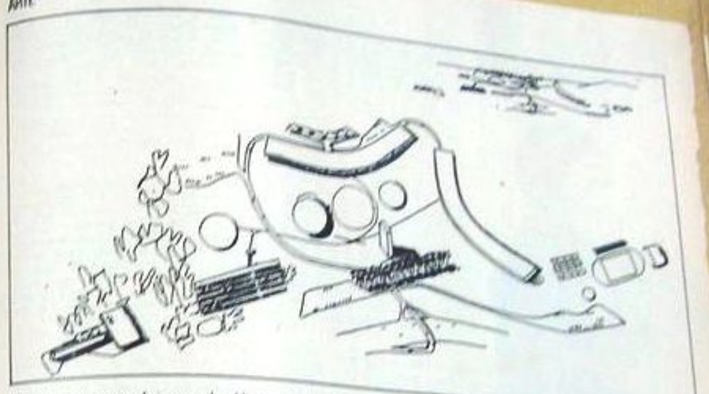
Com gelatina de porco e gêsso êle mesmo prepara a sua tela e monta o "chássis". Prepara também a tempera — bem diluída para dar transparência às côres — misturando ao pigmento, com uma espátula, clara e gema de ôvo, verniz e resina, e espalhando a mistura sôbre o quadro em pinceladas curtas e descontínuas. Alfredo Volpi, 73 anos em abril, trabalha com a tranqüilidade de sempre nesta semana em que a Galeria Cosme Velho, de São Paulo, inaugura importante retrospectiva dos seus últimos vinte anos de pintura. Nascido na Itália, radicado no bairro paulistano do Cambuci desde os dois anos de idade, êle percorreu um longo caminho em sua arte. Primeiro foram os lacês e florões dos móveis "de estilo", como aprendiz de marceneiro. Depois, trabalhando em encadernação, as vinhetas douradas sôbre as capas de couro dos livros. Como "decorador", Volpi pintou muitos anjos, laços e flôres nos muros e tetos de residências pequeno-burguesas. Enquanto isso, sua pintura em tela ia crescendo, desde o primeiro óleo pintado aos quinze anos, em 1911, até a fase mais recente, que lhe deu a estatura de um dos artistas mais importantes do Brasil. Etiquetas? Volpi é à prova de classificações. Para o pintor Wilys de Castro, "Volpi pinta 'volpis' ".

Dominação em Mogi — Em 1924 Volpi vende o primeiro quadro a preço de profissional (400 mil réis) a um advogado: o retrato de sua irmã na máquina de costura perto da janela. Até a sua primeira exposição individual, na Galeria Itá (São Paulo) em 1944, são casas e figuras humanas, de vez em quando uma marinha ou natureza morta. Tudo ainda prêso ao estilo impressionista-expressionista europeu do fim do século XIX: o pintor solta-se um pouco nas côres e formas, mas continua obedecendo às leis de composição e perspectiva. Volpi já está maduro para a grande mudança quando num dia de junho de 1954, num passeio a Mogi das Cruzes, êle vê a cidade tôda enfeitada para as festas de São João, com mastros e bandeirolas coloridas. No dia seguinte, começa a pintar obsessivamente mastros e bandeiras, redescobrindo no seu inconsciente as imagens remotas das flâmulas medievais da República de Pisa (Lucca, sua cidade natal, estêve sob jurisdição de Pisa até o Renascimento). O reencontro físico de Volpi com a Itália se dera em 1950, na viagem em que, segundo a crítica Maria Eugênia Franco, êle teria absorvido em Giotto o abstracionismo geométrico de linhas retas puras: "A arquitetura colonial brasileira passou a ser usada por Volpi como uma abstratização, uma fachada única, uma superfície alheia à terceira dimensão". Ela se refere à abolição completa da perspectiva na pintura de Volpi a partir de 1950: êle pinta sempre a mesma seqüência de fachadas coloniais, vistas de frente, chatas, os dois pavimentos formando duas faixas de portas e janelas que dividem o quadro rigorosamente ao meio na horizontal (tela de 1955 nas páginas seguintes).

Sem bandeiras — A tela "Festa Popular em Mogi", de 1954, introduz na pintura de Volpi um elemento nôvo que vai romper o equilíbrio nas casas e abrir caminho para nova fase. Bandeirolas superpostas, multicoloridas, rasgam as tranqüilas fachadas horizontalmente, enquanto mastros finos e retos cortam o quadro na vertical. Fazendo um parêntese em sua evolução, assimila idéias e imagens do "concretismo" da época e chega à abstração completa (tela de 1957). Mas logo surpreende os que o catalogam no "concretismo sêco e retilíneo" pintando as curvas abertas e generosas de capelas barrôcas. Nesse período êle pinta também um "Xadrez" (1959) que é exemplo típico da "op art" de dez anos depois. Precursor? Primitivo? Volpi vai pintando sem se preocupar com as modas em arte, aproximando cada vez mais o regional do universal. A partir de 1960, de repente, as fachadas de casas desaparecem, desaparecem portas e janelas e as bandeiras sobem, sôltas no espaço: Volpi trabalha cada vez mais livre, fazendo os mastros inclinados como a Tôrre de Pisa e as bandeiras onduladas como o mar. "Bandeiras? Não pinto mais bandeiras", diz êle. "Hoje é outra coisa." Como o menino Rafael de Urbino, em sua primeira viagem a Roma, ao lhe perguntarem que tinha achado do Papa, visto em procissão na Praça de São Pedro: "O Papa? Mas eu só vi côres..."

1955 e 1960, Volpi passou por um lo concretista. Neste quadro 57, êle quebra a simplicidade ndo com duas diagonais e horizontais, chegando a uma ra completa com a figura.

Nesta pintura de 1968, o mastro estilizado divide o quadro em dois, sem quebrar a unidade da tela. Os grupamentos de bandeirinhas em côres diferentes indicam um retôrno à linguagem de planos e profundidade. 1968

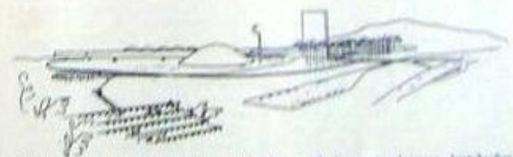


Niemeyer previu dois grandes blocos para a Universidade de Constantine: no primeiro, laboratórios e pesquisa; no outro, auditórios e salas de aula. Fugindo à tradição de um edifício para cada faculdade — como se faz no Rio e em São Paulo —, ele reduziu de quarenta para onze o número de unidades

UMA BRASÍLIA NA ARGÉLIA

Cercadas de construções baixas e mal arejadas, as ruelas estreitas e confusas de Argel, capital da Argélia, não modificaram as idéias de Oscar Niemeyer para a criação de uma cidade moderna. No seu projeto para a construção da nova Argel, Niemeyer reuniu as residências em grandes blocos rodeados por parques e jardins — como o fêz em Brasília. A mesma filosofia — centralização da área construída em blocos verticais, em meio a amplos espaços livres — orientou o arquiteto brasileiro no projeto da Universidade de Constantine, cidade a 300 quilômetros a leste de Argel. A Universidade terá apenas dois conjuntos: o de ciências e o de aulas teóricas. Assim Niemeyer rompera com a tradição de se fazer um prédio para cada faculdade, e encontrou uma maneira de economizar arrumentos, instalações de água e eletricidade.

Preocupando-se também com a organização do ensino, Niemeyer quer reduzir o curso de arquitetura — a ter início em 1970 — de cinco para três anos. "O arquiteto não precisa saber calcular uma marquise de concreto armado: isso é trabalho para o engenheiro". A seleção rigorosa dos candidatos, segundo êle é meio caminho andado, porque "arquiteto nasce arquiteto". Trabalhando no Brasil e no estrangeiro desde 1934, Niemeyer desenvolveu nestes 35 anos as idéias que agora vão ser testadas na Argélia. Arquitetos brasileiros vão para Constantine formar argelinos que começarão o curso da maneira mais prática possível: terminando as obras de sua própria Universidade. ©



Universidade de Constantine: solução vertical, economia nas instalações

Oscar Niemeyer: o arquiteto exporta experiência e tecnologia levantando na África do Norte uma nova capital e nova concepção de universidade

26/3/69

A arquitetura barrôca ainda pode ser salva da destruição em Ouro Prêto: basta o Govêrno aprovar os planos de restauração encomendados pela UNESCO ao arquiteto Alfredo Viana

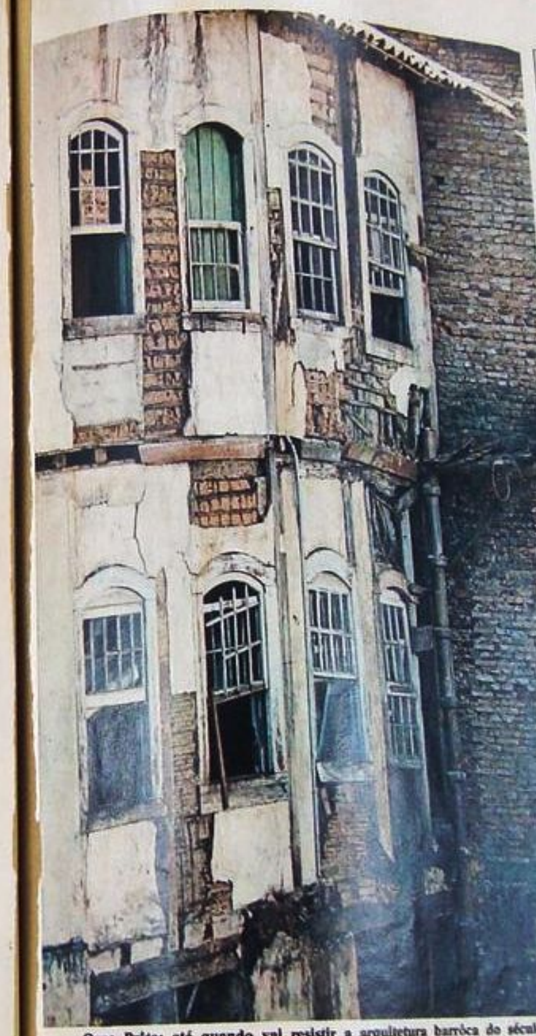
O BARROCO PEDE SOCORRO

Turistas de todo o Brasil estão se dirigindo a Ouro Prêto, em Minas Gerais, para assistir às solenidades da Semana Santa em cenário barroco. Mas em Lisboa o arquiteto Alfredo Viana de Lima estuda o plano de restauração da cidade, ameaçada pela desfiguração de seu conjunto arquitetônico. A elaboração de um plano-pilôto e a construção de uma nova cidade, fora do atual perímetro urbano, são necessidades imediatas e inadiáveis — na opinião de Alfredo Viana, português, de 43 anos. Êle é assessor da UNESCO para as campanhas turístico-culturais que êsse organismo internacional mantém em todo o mundo, e estêve em Ouro Prêto para planejar a restauração. A ajuda da UNESCO ainda não pode ser estimada, mas só será concedida — sob a forma de empréstimo — se o Govêrno brasileiro aceitar as medidas propostas pelo arquiteto. Além da nova cidade — para abrigar os moradores que perderão as casas construídas em estilo diferente do barroco —, está prevista a volta das charretes (como na ilha de Paquetá) em substituição aos automóveis e caminhões, o desaparecimento de postes e fios das ruas e o deslocamento do comércio para a cidade satélite.

A reação popular — Estas medidas vão desagradar a muitos dos 35 000 habitantes da cidade: em 1958 foi enviado ao Presidente da República um abaixo-assinado (3 500 assinaturas colhidas em dois dias) pedindo a revogação do decreto que transformou Ouro Prêto em cidade-monumento. O abaixo-assinado não foi atendido mas continuou a transformação da cidade (anúncios luminosos, semáforos, tabuletas do Departamento Estadual de Trânsito, cartazes de publicidade). "Em poucos anos, a paisagem que durante muitas décadas pôde conservar-se quase como era no século XVIII, ficou irremediàvelmente mutilada com o aparecimento de favelas, bairros e prédios" — denunciava o "Jornal de Ouro Prêto", em 1966. Dessa data em diante a situação piorou com o número de construções novas e mais favelas. A Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional fiscaliza as construções mas o número de defensores do "progresso" é cada vez maior e êles burlam a vigilância com obras "de fachada": já se faz casas com laje de cimento e telhas francesas em Ouro Prêto.

Barroco e moderno lado a lado

O jôgo de interêsses — "Nem os prefeitos nem os políticos devem interferir nos conjuntos artísticos em nome de problemas imediatos", diz o arquiteto paisagista Roberto Burle Marx. Mas os interêsses particulares locais têm vencido algumas vêzes o interêsse nacional de conservar a cidade com suas características coloniais. Em 1943 foi construído um hotel moderno com alguns elementos tradicionais da arquitetura colonial — projeto de Oscar Niemeyer — e o ex-prefeito José Benedito Neves inaugurou em 1965 um grupo escolar, também moderno, ao lado da tradicional Ponte da Barra. Sem aprovação da Diretoria do Patrimônio, o professor Rômulo Soares Fonseca, ex-diretor da Escola de Minas e Metalurgia de Ouro Prêto, mandou construir a nova sede (projeto de Sérgio Bernardes com um bloco de nove andares), que foi embargada na terceira laje e vai ter o projeto modificado. "Tem gente que não merecia morar numa cidade que não sabe defender", diz o pintor Carlos Scliar, que como Guignard e outros artistas dedicou parte de sua obra às paisagens de Ouro Prêto. Êle é favorável ao plano do arquiteto português que permitirá aos turistas reencontrar a mesma atmosfera de sobrados coloniais, cercando as ladeiras calçadas com as pedras que os inconfidentes pisaram no século XVIII. O



Ouro Prêto: até quando vai resistir a arquitetura barrôca do século XVIII?

Picasso: o retrato de um poeta

RUIZ PICASSO, UM MÔÇO EM BARCELONA

Picasso (88 anos em outubro próximo) levou um público tão numeroso aos salões do Palais Galliera, na semana passada em Paris, que as pessoas mal puderam ver as 106 gravuras e os doze desenhos de diversas fases do artista. Mas as principais vedetes da inauguração foram três desenhos de Picasso adolescente, feitos em Barcelona quando êle tinha dezessete anos: "Retrato do poeta catalão Maseras" (foto), "Mulher no bar" e "Homem lendo". Os desenhos são de 1897 (dois anos depois de Picasso ter chegado de Málaga onde nasceu) e fazem parte do período Steinlen—Lautrec, dois artistas franceses que então o influenciavam. Êle ainda assinava o nome do pai (Ruiz) junto ao da mãe (Picasso) e por essa época freqüentava a boêmia de Barcelona que se reunia no café "Els Quatre Gats" (em dialeto catalão). Nos desenhos dêsse tempo, Picasso ainda não tinha encontrado o estilo pessoal e inconfundível que vai aparecer pela primeira vez na "fase rosa" (Paris, 1905). Êles refletem o domínio romântico do Mediterrâneo e as vacilações de todo principiante. Picasso tinha só dois anos de estudo na Escola Provincial de Artes e Ofícios de Barcelona — conhecida por "La Lonja" e onde seu pai era professor de desenho. Mas a influência de Toulouse-Lautrec — que já deixara o impressionismo pelo pós-impressionismo — é sinal do inconformismo de Picasso e de seu espírito de renovação. E isso explica sucessivas fases de sua pintura.

OS TESOUROS QUE ESTAVAM OCULTOS

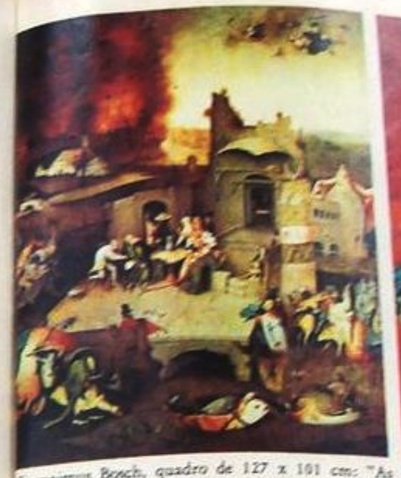
Os estrangeiros conhecem os quadros do Museu de Arte de São Paulo melhor que os brasileiros, graças a exposições feitas no exterior.
O novo prédio do Museu vai permitir a mostra permanente do maior acervo latino-americano e o maior do mundo formado nos últimos 21 anos: são 10 000 m² incluindo salão de exposição (foto), teatro e cinema.

Em 1947, uma ameaça caiu sôbre os paulistas: "Quem não doar quadros irá para o inferno". O indigitado pastor, ministro de industrial com literato, dono de um púlpito formado por uma grande cadeia nacional de rádios, jornais e revistas, propunha uma barganha: em troca de quadros e de dinheiro, as publicações do Sr. Assis Chateaubriand durariam notoriedade ao doador. A voluntária foi a primeira ação do Museu de Arte de São Paulo que, esta semana, com a inauguração do seu novo prédio — um bloco de 75 metros vazado de luz por todos os lados —, passará a mostrar em caráter permanente o seu acervo de mil peças, avaliado em 100 milhões de dólares (400 milhões de cruzeiros novos) — um tesouro que os estrangeiros, graças às exposições do Museu no exterior, conhecem muito melhor que os brasileiros. É algo que confirma nosso latino-americano pensol e com que muitos museus importantes apenas sonham, provando que a ameaça de 22 anos atrás deu os seus frutos: entre outros, 26 obras de Degas, 15 de Renoir, 16 de Toulouse-Lautrec, 6 de Modigliani, 4 de Goya, 5 de Van Gogh e 5 de Cézanne.

Matisse, tela de 113 x 87 cm: "O Toro de Gênu", pintado em 1919, foi comprado em 1953 num leilão em Nova York. É um dos últimos quadros impressionistas e vale 300 000 dólares

Um estado de espírito — Os museus latino-americanos, lamentavam um relatório da UNESCO, em 1958, não são bons museus, "mas amontoados de objetos estranhos e heterogêneos, mais ou menos artísticos, e ajuntados sem a menor ordem". Para Pietro Maria Bardi, 68 anos, crítico de arte em Roma e diretor do Museu desde a fundação, a nova sede não é apenas uma construção arrojada e funcional (projetada pela arquiteta Lina Bo), mas traduz também um estado de espírito em relação ao funcionamento dos museus: as obras serão expostas continuamente, em sistema de rodízio, e as lições das semifracassadas bienais de Veneza foram aproveitadas. A idéia de organizar mostras com inspiração museológica ("Com países presentes", "Seis quilômetros de pintura"), por exemplo, foi inteiramente abolida pelo Museu.

Os cursos e mostras paralelas — filmes, música, teatro — completarão as atividades do Museu, que, por sua vez, completa as atividades do Museu de Arte Moderna do Rio, dedicado exclusivamente a artistas contemporâneos. Há vinte anos, a tendência natural seria construir um grande museu no Rio, mas Chateaubriand fechou a questão com três argumentos pérolas: "São Paulo é paupérrimo em obras de arte, mas tem muitos mais dinheiro".



Hieronimus Bosch, quadro de 127 x 101 cm: "As Tentações de Santo Antônio", o gênio atormentado que quatro séculos atrás, antecipava o surrealismo

Van Gogh, tela de 63 x 14 cm: "O Escolar" é uma das obras mais típicas do seu autor e mostra "um jovem bem francês, mas com cara rusa"

Caça aos gênios — As primeiras doações ao Museu — vasos e móveis antigos, retratos de família, etc. — tinham muito pouco valor, mas entre elas veio um trabalho raro de Fernand Léger. Chateaubriand, que já havia contratado Bardi, tirou logo a conclusão: "Os fazemos a coisa deqcessa, ou não fazemos nunca". O após-guerra era a melhor época para a compra de quadros europeus: o Brasil tinha grandes reservas financeiras, a taxa cambial andava em torno de 20 cruzeiros velhos e era possível comprar quadros de gênios da pintura por 20 a 30 000 dólares (de 400 mil a 600 mil cruzeiros velhos). Mesmo assim a disputa era feroz: um auto-retrato de Manet, comprado numa galeria de Nova York por 200 000 dólares (quatro milhões de cruzeiros velhos), só chegou ao Museu porque os seminários de Bardi tiveram que driblar o milionário David Rockefeller. Bardi, em pessoa, comprou um dos quadros mais valiosos do Museu, "As Tentações de Santo Antônio", de Hieronimus Bosch (1450-1516), quando teve notícia de sua descoberta num convento de Sevilha, em 1951. Custou 200 000 dólares, hoje está avaliado em 1 milhão. O "Retrato de Don Juan Antonio Llorente", de Goya (1746-1828), é uma composição clássica em que o autor emprega vários matizes de negro para traçar o retrato de seu amigo Llorente, um sacerdote que tentara, inutilmente, reformar o espírito da Inquisição espanhola. Comprado em Hamburgo, em 1952, de uma família de banqueiros, a obra de Goya valorizou-se 150%: custou 400 000 dólares e hoje vale 1 milhão. Van Gogh (1853-1890) pintou "O Escolar" em 1888; é a obra do autor mais sistematicamente usada nas capas dos catálogos dos museus. O modêlo é Camille Roulin, de dezesseis anos, e Van Gogh correu muita carta ao irmão: "Pintei o retrato de dois a família Roulin, o pai, a mãe, o rapaz e o pequeno Camille. São todos tipos bem franceses, embora tenham cara de russos". A obra foi comprada em Zurique, em 1956, por 100 000 dólares e hoje vale 1 milhão.

Tudo muito claro — O "Auto-Retrato de Barba Nascente", de Rembrandt (1606-1669), foi uma das primeiras compras do Museu, que pagou por ele 36 000 dólares (vale agora 600 000). É um dos vários retratos que Rembrandt fêz de si mesmo e mostra o artista com roupas trabalhadas, correntes de ouro e um gênio luminoso. O forte do Museu, porém, é uma coleção de trabalhos impressionistas. Num leilão comprado em Nova York, em 1953, veio incluída a maior tela pintada por Toulouse-Lautrec (1864-1901), "O Almirante Visad", retrato do amigo que acompanhou os últimos anos de vida do artista, que o chamava de "meu guarda". Então, com os tesouros se acumulando no velho prédio dos Diários Associados, no centro de São Paulo, começaram as dúvidas e os perigos: no Brasil e na Europa ninguém acreditava que um Museu brasileiro pudesse manter originais e os críticos se alvoroaram sôbre os quadros em busca de falsificações, enquanto outros vozes advertiam contra a ameaça de destruição do acervo em caso de incêndio. Os dois problemas foram resolvidos a seu tempo. As obras, expostas no Museu do Louvre, em Londres, Dusseldorf, Berna, Bruxelas, Utrecht, Milão e Nova York, foram reproduzidas em cartões-postais (cerca de 5 milhões) e vendidos na Europa. E agora, a luz que entra pelas grandes janelas de vidro, de 5 metros de altura, é o melhor desafio e o melhor prêmio para esta coleção ainda jovem: dentre as formadas depois da Segunda Guerra, é a maior do mundo. ○

1928 *"Abaporu" ("antropófago" em tupi-guarani) deforma a figura como um espelho convexo, dando início ao movimento antropofágico*

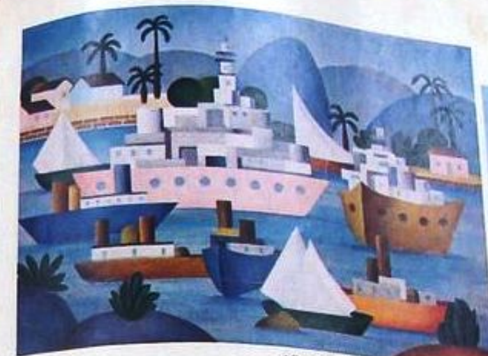
1928 *A flora tropical e fantástica nas formas arredondadas e cheias que são a marca da pintura de Tarsila. As côres "caipiras" são as mesmas das casas do interior de Minas*

Exposição

A CÔR CAIPIRA DE TARSILA

Anita acende o combate e Tarsila termina a batalha — diz o poeta Mário da Silva Brito, especialista em Semana de Arte Moderna de 1922, sôbre a atuação das duas pintoras consideradas "escandalosas" na época. Anita Malfatti morreu há cinco anos, mas a batalha de Tarsila ainda não terminou, apesar da queda que afetou sua espinha e desde 1965 a mantém prêsa a uma cama. Recostada a uma pilha de travesseiros, com a tela bem firme contra uma prancheta inclinada, ela continua pintando nesta semana em que, inaugurando uma retrospectiva "50 Anos de Tarsila", o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro dá o primeiro sinal de que já começou a reavaliação crítica do nome mais subestimado e esquecido da pintura moderna brasileira.

Os primeiros tropicalistas — "Tarsila é a ponta da meada para aquêles que repensam a pintura brasileira", escreve Haroldo de Campos, poeta e crítico que, como outros de sua geração, se diz em



1953 *Nesta "Paisagem Marinha" pintada décadas depois de lançado o movimento antropofágico, as mesmas formas, as mesmas côres*

1939 *Tarsila do Amaral não esqueceu os santos da devoção popular, na série do "caipirismo brasileiro", próximo da arte ingênua*

busca de uma arte "universal e nossa". A onda desencadeada pelos "tropicalistas" há dois anos não foi senão uma retomada da luta de gente como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, a partir de 1920, sob etiquetas igualmente "tropicalistas" como "verdeamarelismo", "Grupo da Anta", "Pau Brasil" e "antropofagia". O curioso é que os jovens de hoje escolheram por manifesto o "Rei da Vela" de Oswald de Andrade, redescoberto pelo diretor teatral José Celso. Mulher de Oswald e seu "lado plástico" — fazendo na pintura o que êle fazia com as palavras —, Tarsila pertenceu à vanguarda dos primeiros tropicalistas de 1922, mas é honesta em admitir que não participou da Semana de Arte Moderna — estava na Europa, compareceu apenas com os quadros.

"Antropofagia mesmo" — Em 1928, depois de muitos cursos e viagens pela Europa, de volta de uma excursão ao Oriente, Tarsila pinta, como presente de aniversário para Oswald, "uma figura solitária, monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado repousando num joelho, a mão sustentando o pêso-pena de uma cabecinha minúscula". Oswald, o poeta Raul Bopp e a própria Tarsila, impressionados com a tela, resolvem batizá-la com o nome tupi-guarani para "antropófago", "Abaporu", iniciando o movimento antropofágico. No ano seguinte, na exposição de "antropofagia" que Tarsila reúne no Palace Hotel do Rio, dois intelectuais discutem por causa do "Abaporu": brigam e um dêles, com o terno de linho branco manchado de sangue, exclama: "Estão vendo? É antropofagia mesmo!" O "Abaporu" nasceu de histórias contadas por pretas velhas na fazenda de Capivari, SP, onde Tarsila passou a infância, como as "côres caipiras", marca registrada de sua pintura, foram tiradas das casinhas de caboclo do interior de Minas: "Ensinaram-me que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gôsto apurado... Mas depois vinguei-me da opressão passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo, verde cantante".

Pionerismo — Não só na côr, mas também nas formas, Tarsila trouxe a pintura moderna ao Brasil. Quando a maioria, como Portinari, destrói a figura por meio de linhas e faixas coloridas, retas e angulosas em obediência ao cubismo mais ortodoxo, Tarsila deformava de um modo mais sensual e brasileiro, arredondando as formas sôltas numa paisagem simplificada. Também antes de Portinari (em 1933, com "Operários" e "2.ª Classe"), ela iniciou a pintura social.

Tudo isso explica a retrospectiva organizada no MAM do Rio, indício de que daqui para a frente vai se falar cada vez mais na pintura brasileira de Tarsila do Amaral. ○

1923 *Auto-retrato de Tarsila: a partir do ano seguinte, as côres bem comportadas cederão aos tons vivos do período "Pau Brasil"*

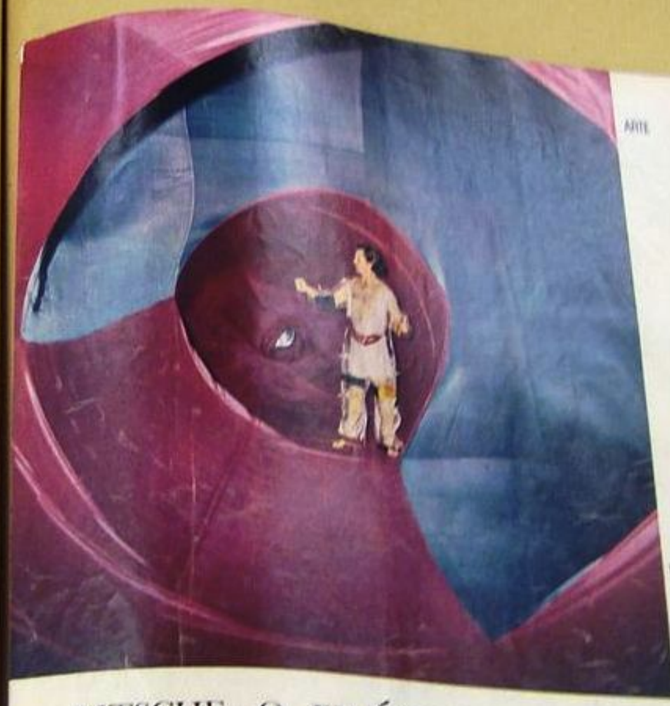
A PINTURA LOTÉRICA DE DI

As imagens do pintor brasileiro estarão nos bilhetes das quatro grandes extrações anuais

Balões de papel colorido e casamento na roça, na festa de São João que Di pintou por 6 000 cruzeiros novos

Esta arte (detalhes acima) é uma das quatro encomendadas pela loteria

No Grande Ponto, em Natal, ou na Rua da Praia, em Pôrto Alegre, qualquer pessoa pode ter a mesma sensação que o carioca na Cinelândia ou o paulista no Largo do Arouche: comprar um desenho de Di Cavalcanti e arriscar a sorte grande. Esta foi a idéia do Conselho Superior de Loterias Federais, ao contratar artistas brasileiros para desenhar os bilhetes das quatro grandes extrações anuais: Inconfidência, São João, Independência e Natal. Os bilhetes artísticos começaram no ano passado com Djanira. Este ano, o escolhido foi o pintor Di Cavalcanti. Êle cobrou 6 000 cruzeiros novos por trabalho e já entregou dois: Inconfidência — nas ruas esta semana — e São João, para junho. A intenção do Conselho de Loterias não é aumentar a venda de bilhetes mas divulgar a arte brasileira e, mais tarde, fazer com as telas originais um museu na sede da Loteria Federal, no Rio.



Um paulista de 26 anos começou copiando Goya e Rembrandt. Agora faz roupas de plástico e balões de nylon

NITSCHE: O FILÓSOFO DA BÔLHA

Roupas de plástico transparente com bolsos cheios de guaraná, coca-cola e um alka-seltzer fervendo na altura da barriga — é a arte de Marcelo Nitsche, paulista de 26 anos, que quer "trazer para fora o que todo mundo esconde dentro de si". Êle começou copiando Goya e Rembrandt aos treze anos, depois fêz gravuras e mais tarde pintura no estilo das histórias em quadrinhos. A partir de 1965, concluiu que a arte não deve ter nenhum ponto de referência imediata, como a paisagem ou a figura humana, e inventou o que chama de "bôlha": um balão de nylon infilável por exaustor. Nitsche — participou da equipe vencedora do projeto para o pavilhão do Brasil na Feira de Osaka — é um dos artistas mais sorteados para representar o Brasil na Bienal dos Jovens de Paris, em setembro dêste ano; o espectador pode vestir a roupa e entrar na bôlha. As primeiras bôlhas eram pequenas (pouco mais de 1 metro cúbico), e uma delas deu-lhe um prêmio de 2 000 cruzeiros novos no Salão de Brasília, há dois anos. A mais recente consegue ter 13 metros de base por 8 de altura. Custa 4 000 cruzeiros novos. Nitsche quer levar a Paris uma bôlha "do tamanho de um quarteirão". Como levantar fundos para construir a bôlha gigante? Nitsche — que vive do ordenado de professor numa escola de arte e decoração em São Paulo — só vê uma solução: expor a última bôlha, com entrada paga, no Estádio do Pacaembu. ©

op Paulo Becker, gaúcho de 42 anos residente em São Paulo, estudou no Brasil e nos Estados Unidos. Êle provoca a ilusão de ótica pelo contraste do fundo com os desenhos sinuosos das calçadas de Copacabana

pop Vilma Pasqualini, carioca, representou o Brasil na Bienal de Paris, em 196. Da figura humana deformada com relevos acolchoados, ela passou para a pintura plana e ampliada dos cartazes de propaganda

abstrato Tomie Othake, japonêsa, reside em São Paulo há 33 anos. Faz parte do grupo nipo-brasileiro que se dedica ao abstracionismo (Maihe, Wakabayashi, entre outros)

tropicalista Antônio Henrique Amaral, paulista de 34 anos, escolheu a banana como tema para a série "Brasiliana". No ano passado êle foi premiado no Salão de Santos

cinético Danilo Di Prete, 58 anos, único artista brasileiro premiado duas vêzes na Bienal de São Paulo como Melhor Pintor Nacional. Êle deixou o abstracionismo pela "Paisagem Cósmica" de luz e movimento

op pop Mário Gruber, paulista de 42 anos, mais conhecido como gravador, pinta e grava desde 1945. No "Periscópio II" êle faz do alvo uma figura "pop", dissimulada pelo traçado "op" do primeiro plano

O OUTRO MUSEU DE SÃO PAULO

São Paulo é a única cidade do mundo que possui dois museus com a finalidade idêntica de reunir obras de arte moderna, atual ou contemporânea: o Museu de Arte Contemporânea e o Museu de Arte Moderna — aberto ao público na semana passada com um Panorama de Arte Atual Brasileira. Na história do mais nôvo museu paulista (embora criado em 1948, só agora conseguiu sede própria) existe um processo em andamento contra Francisco Matarazzo Sobrinho. Êle é acusado de ter dissolvido em 1963 a sociedade civil do MAM — de que era um dos diretores —, ter doado o acervo de obras de arte à Universidade de São Paulo e criado a Fundação Bienal, independente do MAM. Com êsse acervo (estimado em 1 bilhão de cruzeiros velhos na época), a Universidade montou o Museu de Arte Contemporânea, hoje — com as novas aquisições e doações — o museu brasileiro mais rico em obras de arte atual. Além do tipo de arte, há ainda outro ponto de contato entre êsses museus: ambos ficam no Parque Ibirapuera, o MAC no próprio prédio da Bienal e o MAM no Pavilhão Bahia, a 20 metros da entrada da Bienal.

Vestíbulo ou "sereno"? — Com essa localização, o MAM fica sendo uma espécie de vestíbulo para a X Bienal de São Paulo, marcada para setembro próximo. O nôvo regulamento dessa mostra internacional, ainda não divulgado, vai reduzir a representação brasileira, visando dar aos artistas um espaço para mais obras e melhores condições de concorrer em pé de igualdade com os estrangeiros. Assim, o Panorama de Arte Atual Brasileira (quinhentas obras de 103 artistas de todo o País) garante o "sereno" para aquêles que forem excluídos. Também para o MAM o Panorama traz vantagens: pràticamente sem acervo (pouco mais de cem peças), como encher os 2 000 metros quadrados de área total das salas de exposições? Dinah Coelho, diretora geral do MAM, imaginou o Panorama com essa finalidade. Mas houve outro objetivo: o Museu fica com 25% do montante das vendas e com êsse dinheiro fará um fundo de aquisições. "Nosso Museu começa pobre como o Museu de Arte Moderna de Nova York", diz Joaquim Bento Alves de Lima Neto, presidente do MAM, ao justificar a pobreza do acervo. "Daqui a dez anos o MAM certamente vai dar aulas vivas de arte moderna no Brasil", fala Dinah Coelho. Com o fundo de aquisições, ela pretende executar o plano mais ambicioso do Museu: uma sala mostrando a Evolução da Arte Moderna no Brasil, de Anita Malfati e Tarsila do Amaral aos nossos dias. Enquanto isso não acontece, o Museu mostra um conjunto variado onde não faltam representantes das correntes atuais, com a "op" e a "pop-art", ou a arte cinética, com luz e movimento, e o tropicalismo com motivos nacionais. Mas há também a presença de impressionistas e expressionistas (saudosismo do século XIX), o que faz do Panorama não uma exposição de "arte atual" mas sim da arte que ainda se faz "atualmente" no Brasil. ○

O NOSSO REMBRANDT

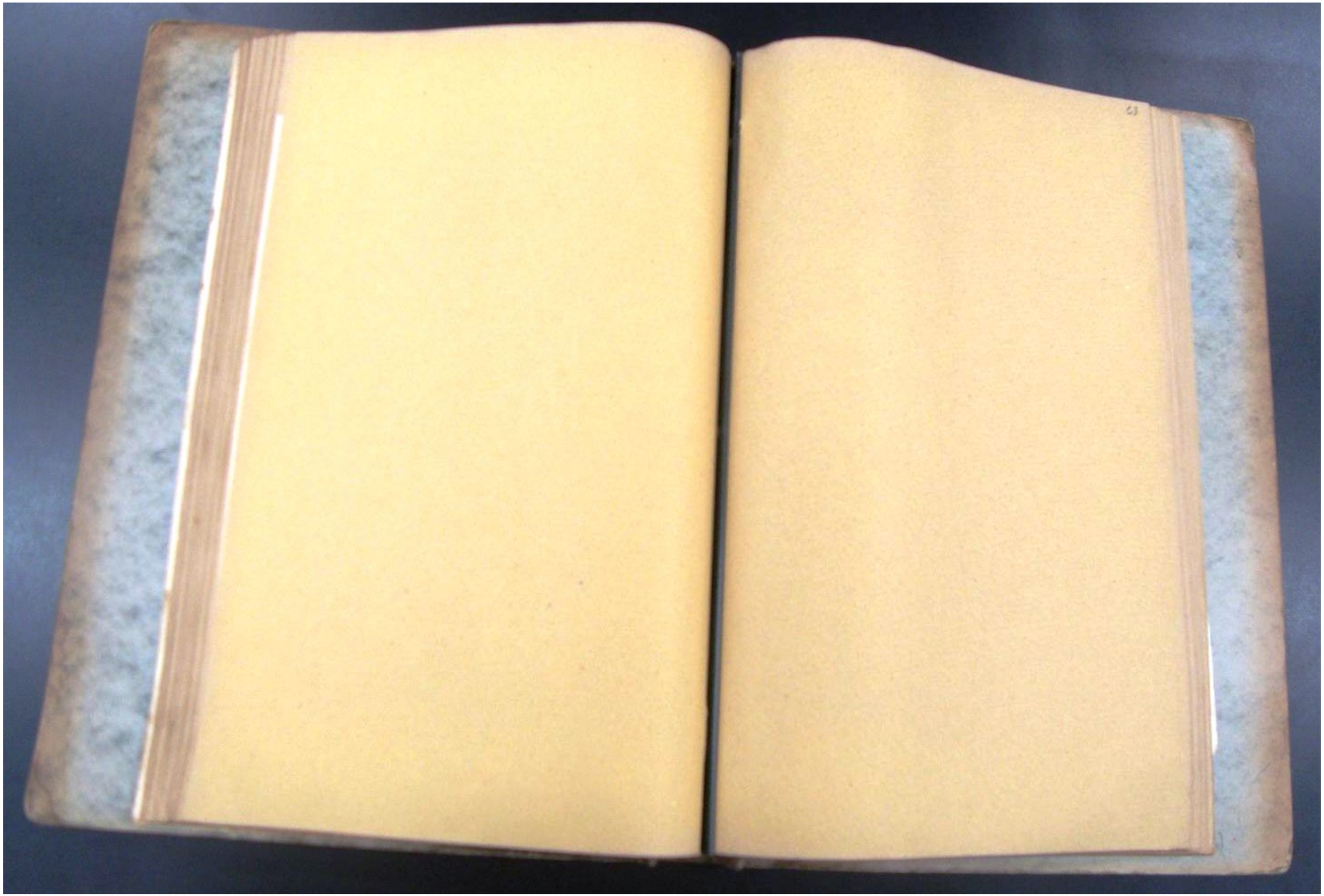
No Brasil, o Museu de Arte de São Paulo expõe importante quadro de Rembrandt no ano do 3.º centenário da morte do pintor

O Brasil estaria até hoje sem um quadro de Rembrandt se o jornalista Assis Chateaubriand não tivesse a paciência de ler sistemáticamente as páginas de anúncios do volumoso "New York Times". Foi através dêsse jornal que, em 1948, êle soube de um leilão na Galeria Knoedler: embarcou imediatamente para Nova York e arrematou um valioso auto-retrato do grande pintor holandês. Agora, quando os principais museus e coleções do mundo preparam os seus Rembrandts para o terceiro centenário da morte do pintor (1606-1669), os brasileiros podem visitar o único Rembrandt do País, "Auto-Retrato com Barba Nascente", no prédio novo do Museu de Arte de São Paulo. É um quadro relativamente pequeno (57 x 44 cm) pintado sôbre madeira com as pinceladas típicas do mestre — suas camadas de óleo, aplicadas às vêzes com espátula, eram tão espêssas, que se dizia em Amsterdam: "É possível erguer um retrato de Rembrandt pelo nariz". As côres são também características: amarelo-ouro e um marrom forte que se torna quase prêto com a passagem do tempo. E o arremate superior ovalado, também encontrado em outros dois auto-retratos da época (Museu do Louvre e Galeria Wallace de Londres), permitiu que os peritos fixassem a data do quadro em 1634.

Idade de ouro — Em 1634, Rembrandt tem 28 anos, é o pintor de maior sucesso de Amsterdam (o mais bem pago) e casa-se com a jovem e bela Saskia von Uylenburgh. Os burgueses prósperos da Holanda ambicionam ver-se imortalizados em telas de grandes pintores: Rembrandt pinta famílias, grupos, sindicatos e corporações. Pode assim comprar uma casa, que decora ricamente com objetos de arte. Deixando por algumas horas de lado os trabalhos de encomenda, Rembrandt estuda ao espelho, em seu rosto, o enigma da figura humana. Êle pintou um total de 62 auto-retratos, desde o Rembrandt "juvenil" dos 23 anos até o velho de 63, no ano de sua morte e na pobreza, um ancião enrugado com um velho turbante na cabeça e um roupão enorme e surrado em que o pin-

O "Auto-Retrato com Barba Nascente" (acima e em detalhe à direita) está no meio de um longo caminho — entre um dos primeiros auto-retratos (alto, esquerda), e o último (alto, direita), aos 63 anos

N.º



MATISSE EM MOSCOU

Na exposição do ano, na URSS, milhares de pessoas desfilam diante de "A Dança" (à direita), que os franceses só conhecem em reproduções

"O Sátiro e a Ninfa", de 1909, e "A Sala Vermelha", pintado em 1910

Nunca vi uma mulher de barriga verde — exclamou uma senhora francesa no início do século, escandalizada com os quadros que Henri Matisse expunha em Paris. "Isto não é uma mulher, minha senhora: é uma pintura", respondeu êle. Hoje, sua pintura é respeitosamente admirada por uma multidão de devotos. Como na semana passada, no Museu Puchkin, de Moscou, quando milhares de pessoas fizeram filas para ver uma grande exposição de suas obras. A revista francesa "Paris-Match" classificou de "excepcional" essa mostra de 56 telas do Museu Hermitage, de Leningrado, dezesseis do próprio Museu Puchkin, além de 64 desenhos, treze esculturas e vinte cartas manuscritas. "Para homenagear Matisse, reunimos tudo o que existe oficialmente na Rússia", dizem com orgulho os organizadores da exposição comemorativa do centenário de nascimento do pintor (1869-1954). Eles lamentam que muitas outras telas famosas tenham saído do país com os fugitivos da Revolução de 1917, quando Lênin determinou o confisco das coleções particulares. "Apesar disso, temos o que há de melhor em Matisse."

"A Espanhola e o Pandeiro", pintado em Paris no ano de 1909

De Paris a Leningrado — O que os dirigentes culturais soviéticos vaqueiam de mencionar são os nomes dos principais colecionadores, o rico industrial Serge Shchukin e o dilettante I.A. Morozov, responsáveis pelo que hoje existe de Matisse na Rússia. Quando o pintor francês expôs pela primeira vez em Moscou, em 1908, êles começaram a comprar, percebendo a importância do artista ainda pouco conhecido na França. Shchukin não se contentou com os quadros adquiridos em Moscou e em 1910 viajou até Paris atrás de Matisse. Lá êle comprou a famosa "A Dança" — que naquele ano causou grande escândalo no Salão de Maio —, "A Sala Vermelha", "A Espanhola e o Pandeiro" e "O Sátiro e a Ninfa", as telas mais importantes da atual exposição em Moscou (fotos). Com a Revolução de Outubro, os numerosos acervos de Shchukin (além dos 56 Matisse, muitos Picasso, Van Gogh, Monet, Derain, Rousseau) e de Morozov (Gauguin, Renoir, Bonnard, Marquet) foram "nacionalizados" e recolhidos ao Museu de Arte Moderna Ocidental de Moscou, de onde passaram ao Museu Hermitage em 1948.

De Catarina a Stálin — O Hermitage — um dos maiores museus do mundo, com 2 milhões e meio de peças de arte de todos os tempos — nasceu de uma disputa entre Catarina II da Rússia e Frederico II, rei da Prússia, em 1764. Ambos queriam ficar com a coleção de pinturas de um "marchand" berlinense que Catarina acabou arrematando. Quando ela se viu com os quadros surgiu um problema: onde colocá-los? A czarina resolveu então transformar o Palácio de Inverno, em Leningrado (então São Petersburgo), no Museu Hermitage. A partir de então, o Museu não parou de crescer nem com a Revolução: só com a nacionalização das coleções particulares, o Museu foi enriquecido de 8 000 telas, sem contar milhares de gravuras e desenhos. É por isso que o Hermitage ostenta hoje uma das maiores coleções de impressionistas do mundo (as coleções Shchukin e Morozov são de impressionismo ao cubismo), que causou surpresa e inveja aos franceses, em 1965, quando parte dêsse acervo foi exposta na Orangerie, em Paris. Matisse, posterior ao impressionismo, ainda não foi levado à França. Por isso os franceses têm que se contentar com as reproduções enquanto os russos continuam desfilando diante de "A Dança", uma das maiores telas de Matisse. ○

ARTE

ALEIJADINHO REVELADO

Um exame de raios X e o laudo de um perito provam finalmente: o retrato do escultor mulato (direita) pintado em fins do século XVIII é realmente o retrato do escultor mineiro Aleijadinho

Na semana passada, os raios X e o laudo pericial de Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo, dissiparam as dúvidas: o retrato de um escultor mulato, "não como sendo o Aleijadinho", é realmente o retrato do Aleijadinho. A idéia da radiografia é de João Gomes Teixeira, diretor do Arquivo Público Mineiro, onde está o retrato; o procedimento é do perito Bardi, que o aplica em quadros do Museu de Arte de São Paulo. O retrato, doado ao Arquivo em 1941 pelo milionário carioca Guilherme Guinle — a primeira pessoa que pensou em tratar-se do Aleijadinho, quando achou o quadro entre outras pinturas antigas de um antiquário do Rio —, é uma obra rara. Mas, até a semana passada, era também uma obra duvidosa: não havia certeza de que o retrato era efetivamente do Aleijadinho. Agora, com o exame radiográfico, essa certeza passa a existir. A descoberta mais importante feita nesse quadro a óleo sôbre pergaminho, medindo 28 x 22,2 cm (em tamanho natural, ao ladoi, foi a mão esquerda do retratado. "Ela estava pintada inicialmente com uma bandagem", descobriu o Professor Bardi ao ver a radiografia no laboratório do Dr. Fernando Chammas, radiologista de São Paulo. Depois, essa parte do braço foi repintada, isto é, escamoteada para dentro do casaco. Por quê? Com as mãos deformadas pela doença ("era preciso prender os ferros em suas mãos para que êle pudesse trabalhar", escreveu em 1790 o Capitão Joaquim José da Silva), o Aleijadinho não queria que elas fôssem visíveis em seu retrato. Era natural, portanto, que o pintor desconhecido escondesse as mãos doentes do escultor.

Provas e conclusões — Além da mão repintada, os raios X revelaram que é mesmo uma pintura do último quarto do século XVIII (Aleijadinho viveu entre 1730 e 1814). Há outros elementos de comprovação: o aspecto físico coincide com as descrições do Aleijadinho feitas pelo seu primeiro biógrafo, Rodrigo José Ferreira Bretas, em 1858; a indumentária e a encadernação do livro (embaixo, junto ao casaco) são da época; a estátua ao fundo e o pedestal à esquerda são atributos de escultor e arquiteto (além de grande escultor e entalhador, Aleijadinho projetou diversas igrejas). Feita a identificação do retratado, ainda resta uma incógnita: quem pintou o retrato? Na opinião de Bardi, "não será difícil responder a essa pergunta, basta fazer uma outra pesquisa". O próprio Bardi vai partir para a pesquisa de autoria, a começar por Manuel da Costa Atalde, que trabalhou com o Aleijadinho na decoração de igrejas e chegou a pintar seis de suas figuras da obra-prima "Passos da Paixão", existente em Congonhas do Campo. Mas desde já, enquanto Bardi continua o seu trabalho de detetive, as escolas e os museus precisam começar a divulgar a verdadeira face do Mestre Aleijadinho. ○

Os raios X mostram a mão esquerda disfarçada por nova camada de tinta

ARTE

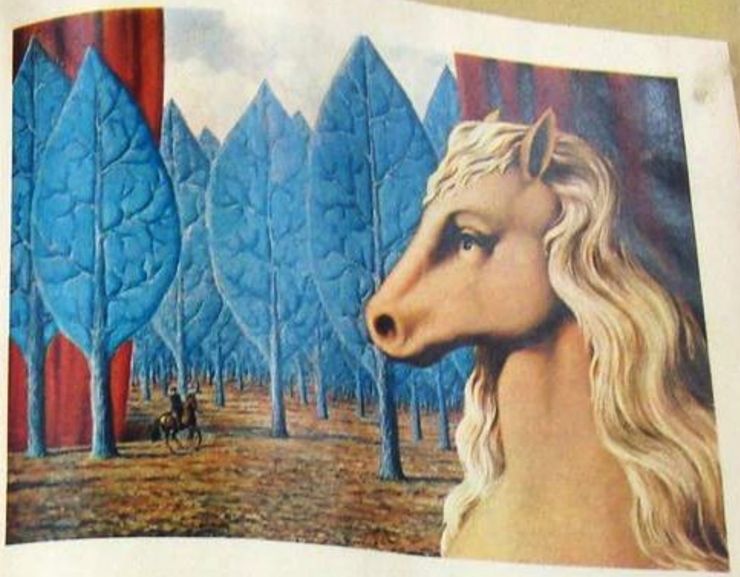
OS FANTÁSTICOS

A partir dos símbolos religiosos de Bosch ("As Tentações de Santo Antônio", detalhe à direita), muitos artistas continuam provando: a fantasia não admite obstáculos

Arcimboldo: pássaros na alegoria de "Ar" e "Adão" representado por homens. Sem os símbolos de Bosch, nova inspiração para a fantasia

Um grande ôvo que se rompe e deixa sair um bicho-homem montado numa tartaruga e um homem-bicho dentro de um balde. A plumagem colorida de pássaros que se juntam para formar a cabeça de um homem vestido com a cauda de um pavão. Um cavalo de olhar feminino e longa cabeleira branca, esperando o cavaleiro perdido numa floresta de fôlhas azuis.

Estas são algumas das várias fórmulas usadas pelos pintores fantásticos para criar um mundo onde a realidade cede lugar ao mito. "A Fantasia não admite obstáculos", diz o crítico e ensaísta francês Roger Caillois. Com isso êle explica tôda uma pintura que vem da Idade Média e chega aos nossos dias, sempre se enriquecendo com a obra de artistas seguidores dessa "viagem de descoberta". Jerônimo Bosch, na Holanda do século XV, foi quem deu a partida para a arte fantástica com uma pintura cheia de símbolos ligados ao sentimento religioso da época (o mêdo do inferno, com todos os seus monstros). No século seguinte, na Itália, Arcimboldo trocou os símbolos de Bosch por frutos, flôres e pássaros e a própria figura humana, para pintar "retratos" absurdos. Bruegel, Fuseli, Ensor são alguns nomes que seguiram — cada qual a seu modo — o filão fantástico de Bosch. No começo do século XX, a arte fantástica teve uma espécie de "renascimento" com René Magritte, Miró, Max Ernst, Picabia, Chagall, entre outros. Êles usam o poder da imaginação contra a realidade da máquina, enquanto outros procuram uma solução para a arte exatamente através da máquina, empregando até computadores. Mas, enquanto os computadores não revelarem os sonhos, os fantásticos continuarão pintando. "Não confie muito no repouso noturno", disse Magritte. "De repente, os monstros saltarão dos abismos de sua alma para atormentar a todos, sugerindo símbolos cada vez mais estranhos." ○



René Magritte: a arte fantástica e o mundo dos sonhos

Bernardo Cid: no Brasil, o mais recente adepto da arte fantástica

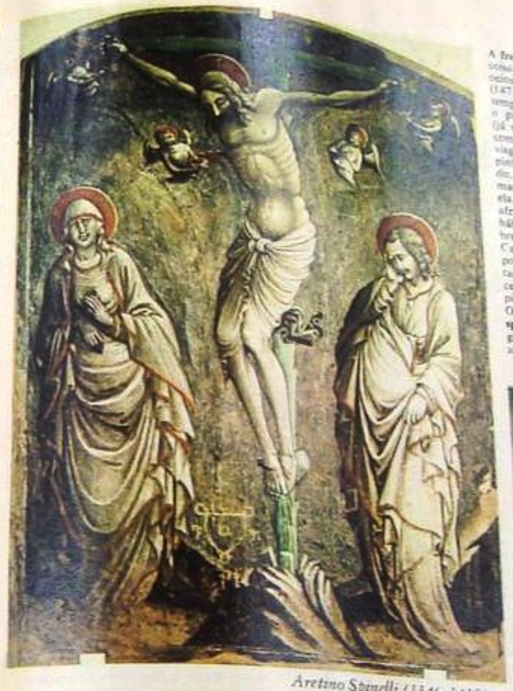
A DESCOBERTA DOS SANTOS

A "Cabeça de um Santo", obra-prima em afrêsco de Piero Della Francesca

Beato Fra Angelico (1387-1455): "São Pedro" numa porta do Convento San Marco, em Florença

Quando, em novembro de 1966, as águas de repente violentas do rio Arno ameaçavam destruir os tesouros de arte de Florença, ninguém imaginava que as enchentes trouxessem algum benefício. Mas trouxeram: à medida que telas, afrescos, retábulos e esculturas, nas mãos de operários especializados e peritos do mundo inteiro, iam reconquistando seu aspecto original, os restauradores — ao removerem nos museus, palácios e igrejas as paredes e caiações, investigando cantos, corredores e túneis até então fechados — descobriram novas obras escondidas pelos séculos, resgatando do esquecimento os trabalhos de artistas famosos. E o lado positivo das inundações de Florença está à mostra em Londres e atrai milhares de visitantes para uma exposição que ficará aberta até 15 de junho na Galeria Hayward — "Afrescos de Florença". "É a primeira exposição no gênero e nunca mais será repetida", diz o Professor Ugo Procacci, que teve a idéia de prestar esta homenagem aos ingleses, cuja ajuda foi decisiva na salvação daquelas obras de arte. Mas foi um perito italiano, o próprio Professor Procacci, quem descobriu a maior parte dos afrescos e painéis de grandes mestres como Piero Della Francesca, Fra Angelico, Paolo Ucello, Jacopo da Pontormo e Aretino Spinelli.

VEJA



Aretino Spinelli (1346-1410): o "Cristo na Cruz", afrêsco do Palazzo Communale de Arezzo

Jacopo Pontormo (1494-1557): "A Cabeça da Virgem", da Capela Capponi, em Florença

A fresco ou a seco? — "Pintura a óleo é coisa para mulheres ou gente rica e ociosa", costumava dizer Michelangelo (1475-1564) sôbre as técnicas do seu tempo. Ele se referia ao método **a secco**: o pintor pintava sôbre uma superfície (já seca) de gêsso e as tintas fixavam-se com a ajuda de aglutinantes como óleo, vinagre ou ovos. Na técnica **a fresco**, o pintor pintava sôbre o gêsso ainda úmido, e assim a tinta se impregnava na massa da parede, secando depois com ela. Obviamente era mais difícil pintar afrescos — o artista tinha que ser muito hábil traçando a pincel rápidamente sôbre a superfície de gêsso ainda úmido. Cada pincelada era definitiva, não havia possibilidade de corrigir faltas ou hesitações. Ainda assim, não era um processo instantâneo de criação. Antes o pintor esboçava as imagens a carvão. Outra técnica muito usada era a do **spolvero**: o esbôço era feito num papel grosso e os contornos perfurados com alfinête. Colocava-se cada seção de papel sôbre o gêsso úmido e esfregava-se uma esôpa impregnada de carvão em pó sôbre as partes perfuradas, penetrando o pigmento pelos minúsculos buracos de alfinête. O realce das feições da "Cabeça de um Santo", de Piero Della Francesca (1416-1492) — veja a página ao lado —, foi conseguido com o método do **spolvero**. Descoberta em 1954 debaixo de uma camada de cal na antiga Igreja de Sant'Agostino em Sansepolcro, esta obra de Della Francesca foi trazida à luz em 1957, numa das mais importantes contribuições dos "detetives" restauradores à História da Arte. ○

Os detetives da arte — Na realidade, o trabalho intensivo dos peritos em Florença, de 1966 para cá, é uma continuação das pacientes pesquisas que os "detetives da arte" vêm fazendo desde a década de 30, quando começaram a aperfeiçoar-se as técnicas de restauração.

O historiador de arte renascentista Vasari relatou no século XVI a remoção, de uma igreja de Arezzo para outra, de "uma bela figura devocional da Madona ofertando uma rosa ao Menino Jesus". O método causaria horror hoje em dia: a parede sôbre a qual estava pintado o afrêsco foi arrancada e transportada inteira, como se fôsse um simples bloco de pedra. Hoje as técnicas de restauração são milimétricas como um transplante do coração ou uma cirurgia plástica. Em certos casos, retira-se apenas a superfície pintada; em outros, o reboco sai junto. Em ambas as operações, cola-se uma tela firmemente contra a parte pintada e a parede é raspada por trás até que o afrêsco se solte do muro, unido à tela. Cola-se então outra tela em suas costas e retira-se cuidadosamente a tela da frente, separando-a da pintura com um solvente.

ROCKEFELLER, O COLECIONADOR

Picasso, 1915: colagem e carvão sobre papel azul (abaixo); Frank Stella, 1964: acima (da direita) 3 m de diâmetro, feita acrílico fluorescente (acima)

Nos últimos anos, o colecionador dos conflitos e contratempos do magnata de Nelson Aldrich Rockefeller e Americas Latina mantiveram-se, na imprensa americana, com a divulgação de um fato inédito: três museus de Nova York exibem, ao mesmo tempo, parte da fabulosa coleção de arte de Rockefeller. "As três exposições são abstratas e coincidem com delicados períodos rotos", diz a revista "Time". "A multimilionária filantropia de Nelson Rockefeller — abertas as portas de todos os museus e bibliotecas — é que fez dele um dos mais ativos e prestigiosos colecionadores de arte no século XX", escreve o semanário "Newsweek". Para o jornal "New York Times Magazine", Rockefeller é uma espécie de "amadrinhador sorte" do mundo artístico americano, pela doação maciça aos museus de dezenas de seus preciosos acervos, que já ornamentam de quadros atual. Todos os jornais e revistas dirigem-se ao concertar pagar de arte popular mexicana exportar agora ao Museu de Arte Primitiva, ou mil objetos de arte primitiva dos Estados Unidos. Também a Sociedade exposição no Museu Metropolitano, e as 175 pinturas e esculturas modernas adquiridas entre as 1 500 de sua coleção: a maior no Museu de Arte Moderna.

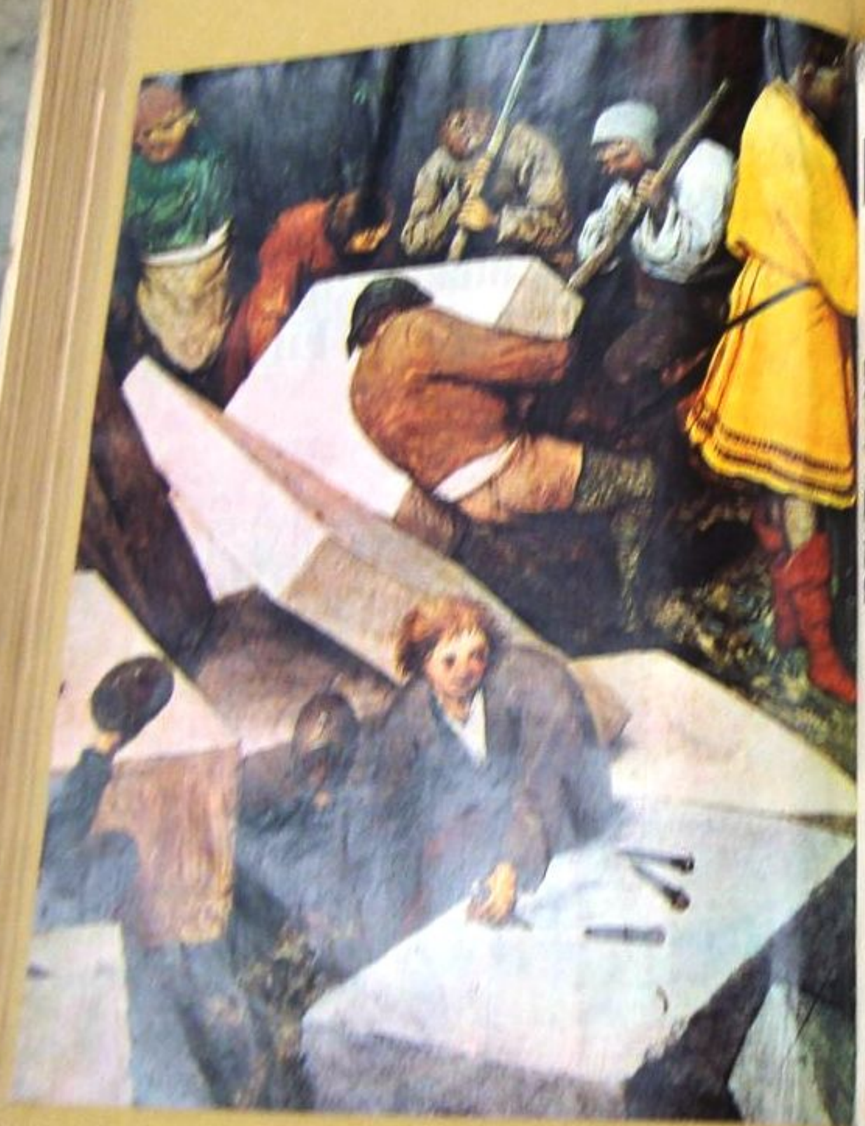
Rockefeller: em qualquer parte do mundo, sempre atento pela arte

O gosto de família — Desde criança, Rockefeller se apaixonou por uma estranha doença: de desde 17 anos o gosto de família para a glande coleção: "Se você começar cultivando o gosto e o título desde cedo, poderá chegar a ser um grande colecionador", diz-lhe a mãe. Ela colecionava arte oriental, mas também se interessava por pintura moderna americana e francesa. Ele sorte, como no dos filhos de diretores é sorte pouco mais

De Chirico, 1914: romantismo a óleo sobre tela (à esquerda); Braque, 1913: colagem, carvão, papel e óleo sobre tela (abaixo)

de cinco anos (completará 65 em julho), Rockefeller fez a volta ao mundo comprando arte primitiva. Deste e de muitos museus magnata resultou o Museu de Arte Primitiva que de fundou em 1957. 1 000 peças avaliadas em 20 milhões de dólares sobre de 85 milhões de cruzeiros velhos. Ainda sob inspiração da mãe, Rockefeller também se comprando quadros e esculturas modernas. Na exposição do Museu de Arte Moderna estão pelo menos cinco Picassos, além de Braque, De Chirico, Boccioni, Léger, Klee, Miró, etc.

Controle remoto — As múltiplas ocupações de Rockefeller como político, homem de negócios e Governador do Estado de Nova York sem sempre lhe dão tempo para adquirir pessoalmente o que lhe interessa. Por isso lhe recorre ao que chama "controle remoto", telefone, cartas ou mensagens particulares. No momento, a perita Dorothy Miller é encarregada de manter-lo informado sobre as novidades do mercado e de atualizar a coleção com obras dos movimentos recentes como a "pop-art" ou a "arte minimalista". Na pintura atrás, seu acervo foi enriquecido com esculturas do "minimal" Tony Smith e um "Dado" de Frank Stella (à direita no todo). A "pop-art" é representada pelos americanos Roy Lichtenstein, Segal e Andy Warhol, que pintou um retrato de Rockefeller com sua esposa Happy. Nesse retrato, "o Governador parece mais um membro da Máfia", diz a museóloga Dorothy Miller, que não gosta dessa obra de Warhol. Rockefeller, modestamente, não se considera um perito em arte, mas um simples colecionador, das apreciadas, que em 1958 reuniu um conselho de trabalho para estudar a adoção de quadros do MOMA emprestados por seus sócios. Ana que criticam a falta de unidade de sua coleção. Ele explica: "Procurando abater o tempo entre a criação e a apreciação da obra de arte, para evitar que os artistas morram na miséria, como morreu Van Gogh antes de ver reconhecido o seu gênio". ⊙



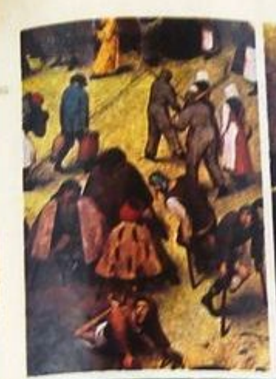
BRUEGEL, *a pintura sem pintor*

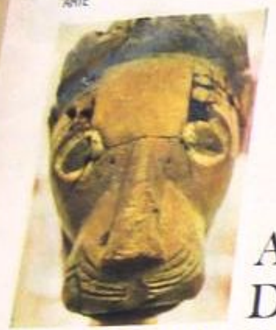
Morto há 400 anos, ele usou temas bíblicos para retratar sua época: "A Torre de Babel" (detalhe ao lado) é na verdade um completo manual de construção

S

"A Batalha Entre o Carnaval e a Quaresma" (ao lado, geral e detalhes) é interpretada como a luta entre a Igreja Católica e o Protestantismo de Lutero

"Sejam felizes..." — "Era um homem tranqüilo, educado, que falava pouco, embora gostasse de se divertir assustando as pessoas com suas histórias de fantasmas e de ruídos sobrenaturais." É "Bruegel, o Esquisito", na descrição de seu biógrafo Karl van Mander. Mas os fantasmas e o terror estão menos no pintor do que em sua época. Flandres estava ocupada pelas tropas de Filipe II, que queria impor o catolicismo aos protestantes. Bruegel é contra a opressão e as perseguições. Na interpretação de muitos críticos, ele pintou de maneira jocosa o choque das duas ideologias em "A Batalha Entre o Carnaval e a Quaresma" (118 x 164,5 cm), de 1559. Martinho Lutero é a alegria do carnaval, o gordo camponês sentado num tonel de cerveja com um espeto carregado de carnes. A Igreja Católica é uma freira magra e pálida de faces enrugadas, oferecendo ao povo os dois arenques magros da Quaresma, símbolo dos sacrifícios que os camponeses flamengos, vorazes e beberrões, se recusam a fazer. Nos últimos anos de vida de Bruegel, o terror e a opressão aumentam com Palma-Blanca com a chegada do sinistro Duque de Alba, que estaria representado num dos seus quadros mais famosos, "O Massacre dos Inocentes". Ao tratar disso uma bíblico, Bruegel submetia Herodes pelo Duque de Alba, que do seu cavalo ordena aos soldados espanhóis assassinarem as crianças flamengas — como ocorrera na Judéia após o nascimento de Cristo. Numa gravura de 1568, Bruegel gravou esta frase: "De todo duma do universo! Ao vício sempre são perversos". No ano seguinte ele morre, desejando a seus contemporâneos: "Sejam felizes...", num último gesto de ironia. ©

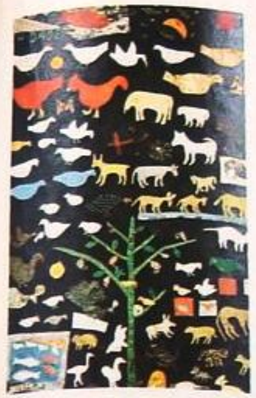




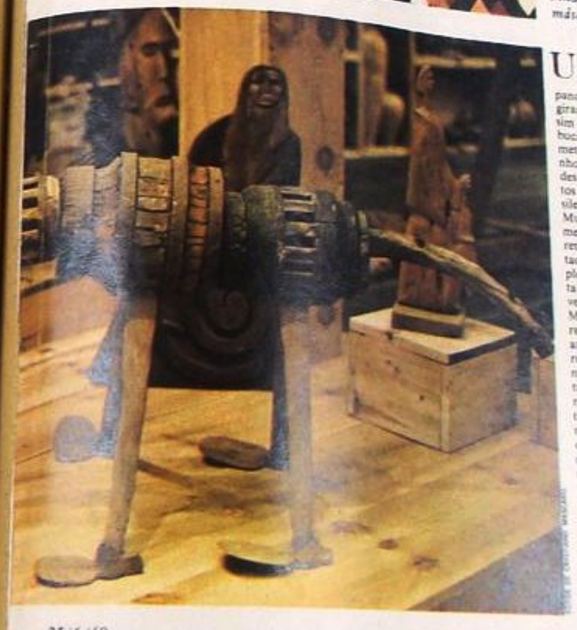
A MÃO DO POVO BRASILEIRO

Minas Gerais: carrancas de proa em madeira pintada, dos barcos do rio São Francisco (acima e à esquerda), no Museu de Arte de São Paulo

São José dos Campos, SP: molde em madeira para fundir peças de metal (acima). São Paulo, SP: sugestão de Picasso numa cabra de sucata (à direita)



São Paulo e Bahia: tapeçaria com bichos recortados em tecido e colchas de retalhos (esquerda). Pindamonhangaba, SP: máscara dupla em papel (alto)

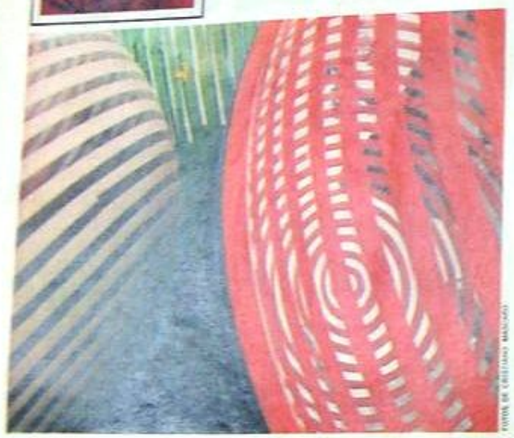


Um avião feito de ripas, lâmpadas queimadas e vidrinhos de remédio vazios, movido por dois bonecos de pano, um em cima de cada asa, que giram os braços como hélices — foi assim que um velho camponês pernambucano, morando a mais de 500 quilômetros do Recife, representou os estranhos aparelhos que só via passar a grandes alturas. Êsse é um dos 2 000 objetos da exposição "A Mão do Povo Brasileiro", aberta desde sábado último no Museu de Arte de São Paulo. Instrumentos de trabalho, móveis, colchas de retalhos, rendas, toalhas de papel recortado, brinquedos, ex-votos e peças simplesmente decorativas fazem parte desta mostra em que metade dos trabalhos veio de um único colecionador, Pietro Maria Bardi, diretor do MASP. Para reunir sua coleção, êle e sua mulher, a arquiteta Lina Bo Bardi, vêm percorrendo há mais de vinte anos o Brasil num jipe que enfrenta igualmente as estradas asfaltadas e os caminhos de terra batida. O que procuram? Não aquêle tipo de folclore ou artesanato que se repete monòtonamente, mas "momentos de inspiração em que êsses artistas anônimos criam obras dignas dos maiores mestres".

A lição dos humildes — Ferro velho, madeira, papel, borracha, vidro, palha — tudo serve de matéria-prima para o espírito inventivo do brasileiro. No Nordeste, as latas vazias de óleo ou de leite em pó da Aliança para o Progresso foram transformadas num "serviço de café" que se poderia encontrar na vitri-

TOYOTA, DO CÍRCULO À ESFERA

ARTE



FOTOS DE CRISTIANO MASCARO

Toyota trocou a pintura plana pelas três dimensões e nas esferas procura a forma perfeita do zen-budismo

Um grande cubo de madeira de 3 metros de lado, com portas de entrada e saída, espelhos e objetos "op" nas paredes internas, o chão e o teto pintados a tinta fosforescente vermelha e verde, lâmpadas de luz negra. Assim vai ser o "ambiente" que Yutaka Toyota está construindo para a X Bienal que se abre em setembro. Vivendo no Brasil pela segunda vez (já morou em São Paulo de 1963 a 1965, tendo voltado em 1968), foi um dos artistas convidados para a representação brasileira numa lista que deixou de lado muita gente importante.

Toyota vai gastar com seu "ambiente" uns 5 000 cruzeiros novos só em material, inclusive alumínio espelhado para os objetos óticos. Eles são formados de superfícies curvas onde se projetam esferas de madeira pintada que se deformam com o movimento do observador. Em outros "objetos", Toyota faz girar a própria bola por meio da eletricidade e a variação da projeção é mais intensa (veja a foto acima). Pintando as esferas com listras de côr (as maiores são de poliéster, custam 600 cruzeiros novos e têm um diâmetro de 60 centímetros) e ajuntando o movimento às bolas, Ele conseguiu reunir duas correntes da arte contemporânea: a "optical-art" e a arte cinética.

Do círculo à esfera — Yutaka Toyota, 38 anos, nasceu no Japão e quando chegou ao Brasil em 1963 já estava preocupado com a forma circular nos desenhos e na pintura a óleo sôbre tela. Ele deformava o círculo ou uma série de círculos concêntricos, tentando dar uma idéia de luz e sombra, positivo e negativo, exterior e interior. Na Itália, onde viveu de 1965 a 1968, Toyota resolveu trocar a tela pela madeira e o alumínio para atingir a terceira dimensão e a forma perfeita da filosofia zen-budista: a esfera. Com esferas fixas ou móveis, transparentes ou não, isoladas como móbiles ou apoiadas a faces espelhadas, Toyota impressionou a crítica brasileira no ano passado. Foi premiado nos salões de Belo Horizonte, Santos, Curitiba, e na Bienal da Bahia recebeu o Grande Prêmio. Os colecionadores também se impressionaram nas exposições que realizou êste ano na Galeria Mirante das Artes, em São Paulo, e no Copacabana Palace, do Rio, vendeu cêrca de vinte "objetos", entre 600 e 1 000 cruzeiros novos. Projetando os trabalhos no ateliê e mandando executá-los em oficinas especializadas — como fazem os escultores americanos —, simplificando formas e côres, Toyota começa a surgir, dentro dos diversos grupos e correntes de inspiração japonêsa na arte brasileira, como uma influência das mais avançadas. ©

Enquanto o observador se movimenta e a bola gira, as listras mudam de forma no espelho de alumínio

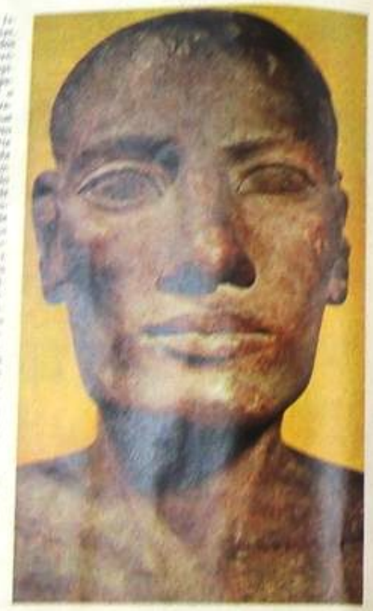
NOTA

Nasser (acima) vai pagar o Rei Tutancâmon (direita) de bilhão de ouro

O EGITO VENDE TUDO

menos Tutancâmon

Cabeça de Jacó, Museu de Copenhague (alto); Cabeça "Sol", Louvre (direita)



E mais de decididas, pois de fato, educaram montadas, pelas, [illegible] e poupar são [illegible] pelo [illegible] egípcio por amadores particulares, em Londres, Paris e outras capitais européias. "Será uma venda de peças autênticas sem precedente", diz o Professor G. A. Gaballa, um dos diretores do Museu Egípcio do Cairo, que [illegible] a venda. "O acontecimento poderá revolucionar o mercado de arte antiga por muitos anos." Motivo da venda: [illegible] que [illegible] do Museu [illegible] do mundo em arte egípcia, com cerca de 100 000 exemplares catalogados, estão [illegible] e cortando o cinto de [illegible] dólares [illegible]. São [illegible] de arte egípcia, da pré-história ao período [illegible] (de 331 ao IV século a.C.) e compreendem [illegible] de múmias dos [illegible] Rei e Cairo, [illegible] de milhares [illegible] da tumba do Rei, [illegible] de figuras de bronze, pedra e [illegible]. Muitas ainda não identificadas pela arqueologia. "A venda no [illegible] é a [illegible]", [illegible] Gaballa. O mercado já [illegible] de [illegible] e não para de [illegible] entre o [illegible] de [illegible] no Vale dos Reis [illegible] no Egito. O dinheiro arrecadado com as [illegible] vai financiar as buscas arqueológicas no Egito e, talvez, programas para [illegible] no Egito.

Sensação do Mês! — A notícia de [illegible] "quinta" de arte egípcia por parte do Estado egípcio já tem sido precedente, bastante modesto, a venda em Londres dos [illegible] dos [illegible] pelo Governo [illegible] [illegible] profundamente o mercado de antiguidades na Europa e nos Estados Unidos: museus, colecionadores e comerciantes de arte de todo o mundo passaram a telefonar

Afrescos do túmulo de Ramsés VI no vale dos Reis (à esquerda). Escarabeu num fragmento de pedra. Museu Egípcio de Turim (abaixo)

e a telegrafar ao Museu do Cairo para saber maiores detalhes, datas, preços. Mas a informação é sempre [illegible]. "A diretoria de vai reunir-se em setembro. Por enquanto não podemos adiantar nada". Sabe-se apenas que serão [illegible] em primeiro lugar as peças guardadas há muito tempo (algumas existem armazenadas desde o começo do século, em seguida, as que foram recuperadas em data mais recente. Não será vendido o material encontrado nas escavações dos últimos cinco anos — uma medida viva e dar tempo aos egiptólogos de estudá-lo e classificá-lo — nem os tesouros do Rei Tutancâmon (século XIV a.C.), descobertos em 1922 e que constituem a parte mais rica e completa do Museu do Cairo.

Apesar da diretoria do Cairo, as especulações são cada vez mais intensas, principalmente por parte dos museus com seções de arte egípcia (Louvre, British Museum, Museu Egípcio de Turim, além de muitos americanos que querem ampliar suas coleções. Um perito afirma que essa venda colossal pode funcionar como uma verdadeira "chuva de ouro", inundando o mercado de arte egípcia e baixando cada vez os preços. Outro perito: a aparecimento de peças gregas e romanas no mercado, e preços de concorrência. Para evitar isso, o Museu do Cairo vai fazer diversos leilões parciais, dando certificados de autenticidade para os objetos adquiridos e lançando periodicamente os preços. "Essas precauções são indispensáveis", diz um perito do Cairo muito chegado ao Governo de Nasser. Também o certificado de autenticidade como o controle de preços visam a distribuir a ação dos contrabandistas que atuam nos países do Mediterrâneo, principalmente na Itália, vendendo tudo o que conseguem roubar de tumbas dos faraós do Egito. ●

Cadeira de pedra com incrustações de madrepérola e vidros coloridos, encontrada no túmulo de Tutancâmon, e "Oferenda a Aton" — o disco solar —, relêvo em pedra calcária. São duas peças do Museu do Cairo que escaparão da "queima de arte"

ARTE

Um crescente saindo das nuvens ilumina a "Madalena", do holandês Honthorst (detalhe)

MUITAS FASES DA LUA

Fases da Lua no pós-impressionismo de Van Gogh (foto menor) e no surrealismo de Ernst (foto maior)

Para os antigos egípcios, a Lua era o deus Tote representado pelo pássaro íbis em cerâmica e murais de pedra; na imaginação popular de hoje, São Jorge aparece a cavalo dentro da Lua, matando o dragão com sua lança. Da mitologia ao folclore, da pré-história à idade moderna, a conquista plástica da Lua pode ter começado com um risco a pedra lascada na parede das cavernas: agora é desenhada pelos computadores eletrônicos. Crescentes amarelos e azulados em céus límpos ou cheios de nuvens, a curva rápida de uma só pincelada ou uma curva delicada sustentando a Virgem Maria no espaço, a Lua habitada por figuras lendárias do Oriente, eclipses, Lua cheia, relevos lunares em grossas camadas de tinta. De muitas maneiras a Lua vem sendo vista por artistas de tôdas as épocas, escolas e fases, desde o tempo em que era uma divindade até a sua abordagem concreta pelo homem. Nesse percurso de séculos, como

O LUNÁTICO DALI

Para o pintor surrealista, só há um benefício na corrida espacial: a hibernação

Para Salvador Dali, não há nenhuma novidade na Lua: "Venho pintando paisagens da Lua desde a minha infância", diz êle em sua célebre casa de Port Lligat, Espanha, às vésperas do lançamento da Apollo 11. "Com minha fantasia, já plasmei tôdas as visões possíveis." Por isso, Dali não tem a menor curiosidade em saber o que Armstrong e Aldrin vão encontrar no solo lunar. "O único aspecto importante dessa viagem é a sua contribuição para o desenvolvimento dos estudos da hibernação humana, que me fascina autênticamente", disse êle na semana passada. Através da hibernação, Dali imagina entrar para a imortalidade, com seus bigodes e sua hérnia, e não como "um vapor no cosmo, um grão de energia entre as estrêlas". Êle estuda a hibernação há muitos anos e dedica ao assunto quase vinte páginas no livro "As Paixões Segundo Dali", publicado no Brasil há poucos meses. Dali quer que seu corpo seja congelado e mergulhado num banho de azôto líquido, em cápsula lacrada. Quando êle fôr ressuscitado, mais tarde, terá conquistado a imortalidade e a glória total. Sua paixão pela glória é tão grande, que não admite vê-la diminuída por sêres de outros mundos. "Se eu tivesse de admitir que o universo é povoado, meu desnorteamento seria total."

Astronauta espanhol — Com os grandes olhos arregalados, Dali acompanha as notícias dos vôos interplanetários "com uma inquietude próxima do pânico". Sem acreditar muito no sucesso do vôo da Apollo 11, enrola os bigodes e faz uma frase: "O primeiro homem a pisar a Lua não será russo nem americano, mas espanhol". Êle acha que o atraso espanhol na corrida espacial é devido, em parte, ao outro desviado para a União Soviética durante a Guerra Civil espanhola. "Um dia, os engenheiros que governam tristemente a Santa Rússia acabarão dizendo, sem vergonha nenhuma, que desperdiçaram todo êsse ouro em mísseis e sputniks, isto é, em brinquedos de megalomaníacos." Com estas palavras, Dali, o "Avida Dollars" — anagrama que outro surrealista fêz de seu nome, criticando-lhe o gôsto pelo dinheiro —, mostra quanto ama a fortuna. "Quando pinto, uma de minhas alegrias é saber que estou fazendo ouro, pois cada um de meus quadros produz um polpudo cheque que é imediatamente convertido em metal nobre." O "divino Dali", entretanto, não procura dissimular sua própria megalomania, uma de suas últimas excentricidades é querer fotografar Deus com raios laser. "A tentativa é tão legítima quanto a de muitos pintores, sobretudo Miquelângelo", justifica. "Êle nos legou um Deus muito velho, radical-socialista, no qual a juventude 'hippie' de hoje não pode acreditar." ○

No séc. XVI o duque Guidão Ubaldo assistia seus cortesãos com "O Cardeiro de Cremona".

OS ARTISTAS SÃO LIVRES?

A eterna luta pela expressão, dos nus às "encomendas", da Grécia até hoje

No século passado, fazendo por encomenda o retrato dos seus monarcas, Goya realçava as roupagens ridículas e os traços fisionômicos grotescos da família real espanhola. Há poucos meses, pintando Nelson Rockefeller e sua esposa Happy, o artista "pop" Andy Warhol fez com que o Governador de Nova York — um patrono das artes — ficasse parecido com um membro da Máfia. No Renascimento, os papas mandavam cobrir os nus com folhas de parreira. Hoje, a chamada "arte erótica" continua provocando escândalo em certos setores — o problema ameaça surgir na Bienal de São Paulo — e, em alguns casos, vê sacrificada a sua livre expansão. As imposições de fora que limitam a manifestação artística e, do outro lado, a vir-

Federigo da Montefeltro, Duque de Urbino Piero Della Francesca (1420-1492)

Giotto: cenas da Igreja da ordem dos "I. Dottrina Eletta e Carnaval e a Quaresma" (1330)

Assim Rafael Sanzio (1483-1520) via o Papa Leão X, quadro da Galeria dos Ofícios, Florença

"Fernando VII com Manto Real" (Museu do Prado) pelo último cruel de Goya (1746-1828)

gança do artista ao caricaturar a sociedade ou os indivíduos que querem obrigá-lo a trabalhar "sob medida" ou "por encomenda" — aí estão as duas faces de uma velha luta, que prossegue mesmo em nossa "sociedade permissiva".

Palpites e imposições — "O Cardeal encomendou-me o modêlo de um saleiro", escreve o artífice florentino Benvenuto Cellini (1500-1571) em sua autobiografia. "Messer Luigi, a propósito dêsse saleiro, fêz uma descrição eloqüente de sua própria idéia: Messer Gabriello Cesano também discorreu extraordinàriamente bem sôbre o mesmo propósito." Os palpites e intervenções dos Mecenas durante a Idade Média e o Renascimento eram parte integrante do cotidiano dos artistas. Nem todos tinham a coragem de um Giotto (1267-1336): chamado a Nápoles para pintar em homenagem ao Príncipe Roberto, um dos grandes tiranos da Itália, êle representou, num painel alusivo ao Reino de Nápoles, um asno com uma sela nas costas. E disse ao Príncipe: "O burro com a sela representa o seu povo. Tudo poderá acontecer se o Príncipe não tirar o selim do asno e o tratar como um homem". Mas a maioria dos artistas sempre se vingou da opressão por meios mais gentis, deixando escapar em seus quadros uma boa dose de sátira e crítica, por vêzes até inconsciente.

Deuses e rainhas — Na antigüidade, do Egito à Mesopotâmia, da Grécia a Roma, a arte tinha por obrigação retratar reis e rainhas e celebrar as divindades pagãs. Com o cristianismo, o artista passou a homenagear Deus e os santos retratando também os nobres papas que os protegiam. Em 1559, o holandês Bruegel criticou a Igreja Católica num detalhe da alegoria "A Batalha Entre o Carnaval e a Quaresma": os padres eram tão ecônimicos, que, para poderem assistir às longas missas sentados, os fiéis tinham que levar cadeiras de casa (foto na página 67). Outro holandês, Quentin Metsys (1466-1530), fustigou com ironia seus contemporâneos no "Contrato de Casamento" (foto, página 66), do acervo do Museu de Arte de São Paulo: um belo adolescente pràticamente "comprado" por uma velha megera de posses. No século seguinte, Rembrandt, conhecido por "pintar o que queria", nos quadros que os ricos burgueses de Amsterdam lhe encomendavam, teve "A Ronda Noturna", recusado pelo cliente, o Capitão Cocq, que desejava apenas o seu retrato, e não o da companhia de guardas inteira.

Arte engajada — Com os românticos e os grandes choques sociais do século XIX começou a arte politicamente "engajada". Depois de 1830, o pintor e desenhista francês Honoré Daumier retrata com coragem a luta dos operários contra o Govêrno de Luís Filipe. Na Espanha, em 1814, Goya descreve numa de suas telas mais importantes o fuzilamento de patriotas espanhóis nos combates de 3 de maio de 1808. Quando a arte realista cede lugar aos novos movimentos de revolução formal (expressionismo, cubismo, etc.), a arte "engajada" perde um pouco de sua fôrça: as fotografias dos jornais passam a preencher a sua antiga função. Mas isso não impede um Picasso de tentar traduzir em imagens todo o horror da guerra em "Guernica". Para o filósofo existencialista Jean-Paul Sartre, é impossível "engajar politicamente a pintura, a escultura e a música, da mesma forma como existe uma literatura engajada". "E 'O Massacre de Guernica' teria conquistado pelo menos uma pessoa para a causa espanhola?", pergunta Sartre. Mas outros filósofos pensam diferente. Henri Lefebvre vê na arte "aquêle trabalho liberto de tôda coerção exterior, verdadeira prefiguração do reino da liberdade". E o crítico de arte inglês Herbert Read é ainda mais explícito: "A possibilidade de criar uma realidade por meio da arte é um aspecto importante da filosofia, pois aí vemos um método positivo de reivindicar a individualidade da pessoa. A arte, neste sentido, torna-se o exemplo mais precioso de liberdade". O

Boicote

E A BIENAL DE SÃO PAULO?

Primeiro, era a Holanda que não viria à Bienal de São Paulo. Depois, os belgas também pareciam cancelar sua vinda. Em seguida, foi anunciada a deserção do México, da França, dos Estados Unidos. Nas últimas semanas, as notícias do exterior não indicavam nada de bom para a X Bienal de São Paulo, prevista para setembro próximo. Mas Francisco Matarazzo Sobrinho, 71 anos, organizador das bienais paulistas desde a primeira, em 1951, não se preocupa: "Será uma bienal igual às outras". Apoiado em sua grossa bengala, êle não esconde a irritação quando se fala em boicote à Bienal. E explica o que de fato aconteceu: só a Holanda desistiu oficialmente, e a Suécia mandou buscar as obras de volta. Os demais países — perto de sessenta — comparecerão em massa, pois "não houve desistência dos governos e sim de artistas que estão sendo substituídos por outros". Para "Ciccilo" Matarazzo, o movimento "Non à la Biennale" — iniciado em Paris a 16 de junho, quando um grupo de artistas resolveu pregar o boicote "por motivos políticos"

Ciccilo: uma bienal igual às outras

— só teve uma conseqüência importante: a adesão do crítico francês Pierre Restany. Êle era o encarregado de organizar a exposição de "Arte e Tecnologia" na Bienal, reunindo 39 artistas de onze países. Mas a ausência de Restany não terá efeitos trágicos: essa mostra paralela sairá "de qualquer maneira", mesmo sem êle, porque é uma tendência atual que não pode faltar à Bienal, segundo Francisco Matarazzo Sobrinho.

Repercussão no Brasil — Mário Wyches, secretário-executivo da Fundação Bienal, também se mostra bastante otimista quanto ao êxito da grande exposição de setembro. Êle acha, inclusive, que o pretendido boicote está pràticamente esvaziado e não teve grande repercussão entre os artistas brasileiros. Dos quase seiscentos inscritos para a seleção, 65% já haviam remetido suas obras até quarta-feira passada (o prazo encerrou-se sábado) e uma quebra de uns 20% é sempre natural. A situação é um pouco diferente com relação aos 25 artistas convidados: dez já comunicaram sua desistência. Lígia Clark, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, José Resende, Willys de Castro e Ivi Serpa alegaram falta de obras; Nelson Leirner disse que não tinha espaço suficiente para suas grandes estruturas em madeira; Amélia Toledo explicou que é contra o critério do júri (convidar 25 e selecionar outros 25 entre todos os concorrentes); Hélio Oiticica e Antonio Dias não deram explicações. Também contra o critério de escolha dos convidados protestaram trinta artistas de Belo Horizonte: "entre os escolhidos não havia nenhum mineiro". Sôbre êste ponto "Ciccilo" Matarazzo pode lavar as mãos: o regulamento da representação brasileira foi feito por uma comissão onde havia membros indicados pelas próprias associações de classe dos artistas e críticos de arte. O

ARTE

Sérgio Camargo em Nova York: depois das bienais, a exposição na importante Galeria Gimpel é um novo marco em carreira vitoriosa

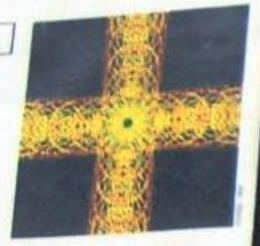
O RELÊVO DE CAMARGO

Quando o escultor Sérgio Camargo, com dezoito anos, foi a Paris recebeu lições de filosofia na Sorbonne, em 1948. Já não gostava de fazer bicicletas agressivas como aprendera na Academia Atlântida, de Buenos Aires. Por ano, durante as férias da Universidade, preferia frequentar os ateliês de Brancusi, Jean Arp e outros escultores que trabalhavam o mármore e os metais em formas abstratas acerdondadas ou angulosas. Assim também eram as esculturas de Camargo até 1963, ano em que trocou definitivamente o Rio por Paris. Por essa época ele começou a construir um relevos erigidos em gesso e bronze — foi o ponto de partida para os famosos relevos em madeira (os primeiros datam de 1963) que seriam a "marca registrada" de sua escultura e lhe dariam um prestígio internacional. Este prestígio, Camargo acaba de comprovar mais uma vez com o sucesso da recente exposição que fêz na importante Galeria Gimpel, de Nova York. A superfície agressiva dos relevos contrasta com a calma do artista, sua voz pausada, sua tranqüilidade. Aos 36 anos, ele recorda que descobriu o relêvo quando andava preocupado com os efeitos da luz e do movimento na escultura. Pensando ao acaso pequenos troncos de madeira, Camargo observou que a posição relativa dos troncos, a incidência da luz e o movimento do espectador criavam um mundo novo na escultura "que parece não ter fim".

O relêvo dos relevos — Sérgio Camargo surpreendeu o Brasil em 1963 com o prêmio internacional de escultura que recebeu na Bienal de Paris. As críticas favoráveis da imprensa francesa chamaram logo a atenção de Londres e no ano seguinte fêz exposição na Galeria Signals, especializada em arte de vanguarda.

Com dois anos de atraso, o Brasil reconheceu o valor de Sérgio quando lhe concedeu o prêmio de melhor escultor nacional na Bienal de São Paulo, em 1965. No ano seguinte, depois de estar na representação brasileira à Bienal de Veneza, seu prestígio aumentou com exposições em Roma, Milão, Zurique, Munique e outras cidades européias. Foi graças à ação do Brasil em Paris, Sérgio Camargo teve oportunidade de ver suas esculturas ganharem a fama internacional. Hoje, suas esculturas são compradas por colecionadores ilustres como Joan Miró, Nelson Rockefeller, Jacques Lipchitz e Jean Arp. O maior dêles mede, em comprimento, 1,10 x 1,10 x 1,10 m — está no Palácio dos Arcos, em Brasília. A escultura de Sérgio Camargo é exceção quanto ao preço original: dez vezes. Mas o critério de arte do "Correio da Manhã" do Rio, ela acha que foi aceita dos à crítica brasileira e tão esperado prêmio nacional de projeção internacional. "Ai então nosso crítico teria desapreciativamente aprovado ao Antipodeba." ■

A posição relativa dos cilindros, a incidência da luz e o movimento do espectador criam "um mundo sem fim para a escultura"



AS ARTES DO COMPUTADOR

O americano John Mott-Smith (ao centro) cria o programa e leva os dados ao computador. Depois êle fotografa em côres as imagens projetadas

A máquina vai substituir o homem até na criação artística? O alarma foi dado pelo professor francês Dennis Gabor, em 1960, quando a indústria de aviões Boeing adotou oficialmente a expressão "computer graphics", desenhos de computador. Nessa época, os desenhos tinham apenas um sentido prático: serviam para registrar os movimentos do pilôto no momento da aterragem. Agora, a arte dos computadores — ou arte cibernética — avança tão ràpidamente em diversos países, que o Professor Gabor não tem mais dúvidas: o computador não substitui o artista, mas pode ajudá-lo bastante na criação. "As experiências sôbre o entendimento entre o homem e a máquina são exaustivas mas muito excitantes", diz o cientista americano John Mott-Smith, enquanto examina as formas luminosas projetadas pelo tubo catódico (de onde partem os elétrons e os íons negativos) adaptado ao computador. Êle passa horas nos laboratórios de pesquisa da Fôrça Aérea Americana, em Cambridge, Massachusetts, deslumbrado com a infinita variação dessas formas. Quando elas atingem o efeito artístico desejado (foto), Mott-Smith fotografa-as com filtro

Braço mecânico programado lê e desenha no papel (foto grande abaixo)

BIENAL

A

[illegible]

[illegible]

OS CONVIDADOS

[illegible]

OS SELECIONADOS

[illegible]

[illegible]

OS FANTÁSTICOS

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

97

Van der Rohe: o arquiteto e o vidro

O último clássico

A ARQUITETURA SEM MIES

Cadeira Barcelona: atual há 40 anos

Apartamentos em Chicago, de 1951

ARTE

bauhaus

ELES COMEÇARAM UMA REVOLUÇÃO HÁ CINQUENTA ANOS

O espírito de simplificação da Bauhaus: nos bules para café (ao alto) desenhados por Wilhelm Wagenfeld, em 1923, como nas latinhas de embalagem para fitas de máquinas de escrever (acima) do "designer" Josef Schmidt, em 1924. O estofamento foi abolido na "cadeira fácil" (à direita), projetada em 1926 por Marcel Breuer, para sua fabricação em larga escala

Todos os elementos puramente ornamentais da arquitetura anterior ao movimento da Bauhaus estão ausentes no projeto para um "arranha-céu de vidro" (acima), criado em 1920 por Mies van der Rohe, último diretor da Escola em Dessau e Berlim. Na mesma época, Paul Klee, professor de pintura e tapeçaria, fez o desenho para a "Tapeçaria com Pássaro Voando" (em detalhe ao alto)

A ótima recente de que dois grandes figuras — Walter Gropius e Mies van der Rohe — é uma emerge coincidência para a Bauhaus, ou seja em que o número do movimento. Mas, embora tão cedo desaparecido, a Bauhaus está presente nos mínimos detalhes da vida moderna: desde os grandes arranha-céus de vidro, pontes e construções de estradas, passando pelo mobiliário e pela decoração e cenografia, até miniaturas de cerâmica, tecelagem, tipografia e publicidade, sem mencionar sua contribuição específica e fecunda nos vários ramos das artes plásticas. Seus mandamentos básicos foram a simplificação do desenho e a eliminação de tudo o que é puramente ornamental na arquitetura, o aproveitamento da técnica e dos novos materiais, visando a uma aproximação maior entre as artes e as indústrias, o planejamento de objetos (móveis, tudo, pratos, talheres) para a fabricação em grande escala, a união dos artistas com os artesãos e técnicos, para que o artista seja um "homem novo", ao mesmo tempo criador, artesão e técnico. Essas idéias básicas constituem do manifesto da Bauhaus (em alemão, Casa de Construção), lançado por Gropius em 1919. Ele queria uma "escola total" onde fossem feitas pesquisas nos ramos da arquitetura e da escultura, do teatro, da fotografia, com aquisição de metais, madeiras, tintas, a tipografia e a cerâmica, a pintura mural e a tecelagem.

A difusão das idéias — Para difundir suas próprias idéias e outras que agitavam a Europa convulsionada do pós-guerra, Gropius conseguiu reunir em torno de si, primeiro em Weimar e depois em Dessau, na Alemanha, alunos e professores entre os mais desconhecidos daquele tempo. Os diretores Mies van der Rohe, Hannes Meyer (o segundo entre os três diretores da Bauhaus, de 1924 a 1930), Joseph Albers e Oscar Schlemmer, os mestres Paul Klee e Max Bill, o russo Wassily Kandinsky, o húngaro Laszlo Moholy-Nagy, o americano Lyonel Feininger, são alguns dos nomes que participaram da Bauhaus. Com o fechamento da Escola, eles iriam prosseguir na divulgação de seus idéias — modificadas, renovadas e aperfeiçoadas, mas tendo sempre o mesmo ponto de partida — em diversos países do mundo. Gropius, Van der Rohe, Moholy-Nagy