

JORNAL: BRASIL ARQUITETURA LOCAL: GUANAIBARA
CONTEMPORÂNEA

DATA: 1 1953 AUTOR: MARIO BARATA

TÍTULO: PANORAMA DA ARTE MODERNA NO BRASIL

ASSUNTO: IVAN E O PANORAMA DA ARTE MODERNA NO BRASIL
ABSTRACIONISMO

Brasil arquitetura contemporânea 1953

PANORAMA DA ARTE MODERNA NO BRASIL

Mario Barata

A pintura e a escultura contemporâneas se desenvolveram no país a partir de 1922, após as exposições de Segall em 1913, de Anita Malfatti em 1917 e a Semana de Arte Moderna da capital bandeirante. Sua evolução até 1952, pode ser dividida em quatro fases principais, independentemente das tendências e das características menores que nelas se incluem.

I) 1922-1930

Fase inicial em que as tentativas modernas são poucas e, no começo incipientes. Assimila-se o que foi feito na Europa até 1922 e procura-se "descobrir" o Brasil, através de novos temas e do abandono das convenções acadêmicas. Elimina-se o assunto mitológico, o da antiguidade clássica, a história falsa e convencional.

Do ponto de vista formal é o post-cubismo de Leger e Lhote e posteriormente o surrea-



2

lismo poético que influem nos artistas. Mas o espírito moderno se caracterizará sobretudo pela busca do nacional, como observam Mario de Andrade, Rubem Navarra e outros, em suas interpretações.

II) 1930-1939-40

Fase de expansão de uma arte ligada ao Brasil e de forte conteúdo humano. Resultando do sopro de renovação social da revolução de 1930 ela é, de certo modo, paralela ao surto do romance nordestino. Portinari, é seu grande nome. Na mesma época Tarsila fazia "2.ª Classe" em S. Paulo e Gomide começava a preocupar-se com a expressão de temas humanos. É a época de "O Morro", o "Café" e dos ciclos de afrescos e painéis sobre o trabalho no Brasil,

inclusive nas paredes de um ministério dedicado à instrução e à saúde.

III) 1939-40-1947

Fase do contacto entre interferências formalistas e o conteúdo humano da pintura brasileira. A partir de 1936-37, com o fascismo em ascensão, as idéias de arte pela arte são estimuladas, começando a produzir maiores efeitos em 1939. Todavia é em 1940 que isso acontece de modo marcante, como se pode verificar através da obra do pintor mais significativo de toda essa evolução: Candido Portinari. A partir de suas viagens aos EE.UU. em 1939 e 1940 a "deformação" aumenta na sua arte. Maior contacto com a obra de Picasso (*Guernica*) e com tendências surrealistas e extremamente deformativas levam o nosso grande pintor ao seu período de maior formalismo, sem se desligar completamente, é verdade, das raízes do seu temperamento aberto aos problemas humanos e às grandes formas de ser do povo brasileiro. Também nessa época chegam ao Brasil artistas ligados à Escola de Paris como Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva, de grande atuação no Rio.

A importante exposição de Segall (1943), com suas telas "Emigrantes" "Pogrom", "Guerra", etc. e as novas condições democráticas internacionais e nacionais freiam a ofensiva formalista e mantém as preocupações do conteúdo humano na arte brasileira. Até 1946, obras como as de Segall e a série *Emigrantes* de Portinari, pinturas de Clovis Graciano, Manoel Martins, Oswaldo de Andrade Filho, Gomide, Di Cavalcanti e Santa Rosa; gravuras de Goeldi e Livio Abramo, os trabalhos de alguns jovens e a posição de estrangeiros como Lescoschek testemunham a influência do humano em nossa arte.

IV) 1947-1952

Fase de nova assimilação européia com generalização do post-picassianismo e conhecimento da arte abstrata. O surto de formalismo acentua-se devido ao maior contacto com Paris de numerosos bolsistas, à atividade de alguns críticos e às dificuldades de livre expressão resultantes de novas condições internacionais verificadas a partir de 1947. As exposições de artistas estrangeiros de tendência abstrata trazidas por Leon Degand, Calder, e outros, dão a nota "dernier cri" do período. Alguns pintores europeus, então ou ainda de tendência abstratizante, se radicam e expõem no Brasil como Flexor, Tiziana Bonazzola e Honoré Berard. A realização da 1.ª Bienal, com seleção unilateral de artistas, em muitos países presentes (1) e com decisões parciais da maioria do júri, aumenta a onda formalista dessa fase do modernismo plástico brasileiro, marcando a atividade dos Museus de



1

Arte Moderna criados em São Paulo e no Rio.

V) Situação Presente

Em fins de 1952, acentuava-se no Brasil o início de pesquisas realistas e uma defesa contra as audácias de artistas improvisados, fazendo abstracionismo sem conhecer pintura. A situação é porém dependente de uma série de fatores extra-estéticos e não é possível tentar profecias.

A frente do realismo se encontram Portinari, Segall, Pancetti e Di Cavalcanti: os grandes nomes da pintura brasileira. Ainda em abril do ano passado Lazar Segall declarava numa entrevista ao "Correio da Manhã": "Acredito que um artista deve sentir a vida, com suas lutas, suas alegrias, suas tragédias. Deve sentir a natureza, saber tirar dela o essencial que combine com ele mesmo, com o seu próprio mundo. Ele deve usar com toda a liberdade as formas, que dela tira, modificando-as conforme seus sentimentos e concepção próprios, mas deixando sempre que evoquem ao observador a lembrança dos aspectos visuais com os quais está familiarizado, tornando a arte dessa maneira, mais acessível. Se a isso você chamar realismo, então sou pelo realismo".

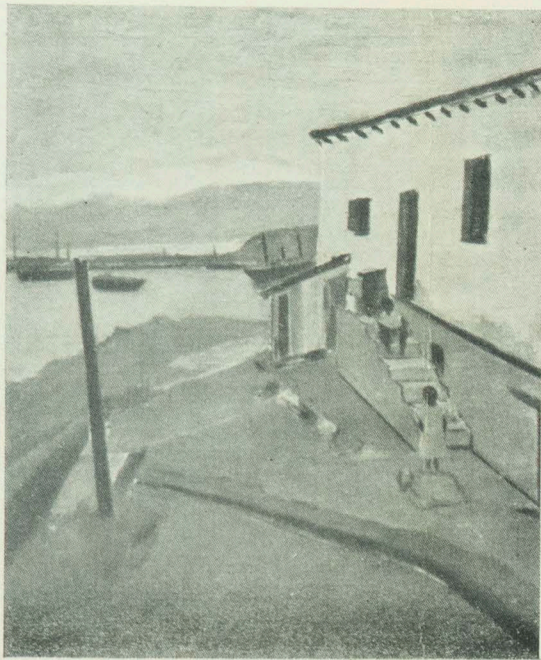
O GRUPO DE SÃO PAULO

Em fevereiro de 1922, após as convulsões da guerra de 1914-18 e seus reflexos espirituais e econômicos no Brasil, um grupo de intelectuais e alguns artistas plásticos rea-

1 — Pormenor do monumento à Juventude Brasileira, de Bruno Giorgi, 1947; 2 — O Rocioiro, xilografia de Oswaldo Goeldi, 1930; 3 — Figura de Lazar Segall, 1950.



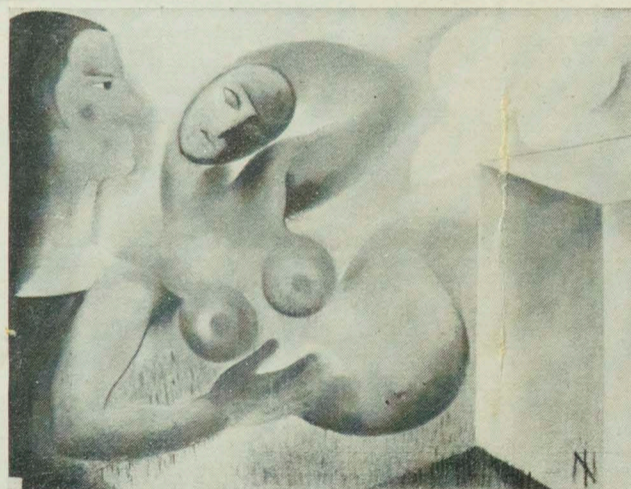
3



1

lizaram em São Paulo a **Semana de Arte Moderna**. Participaram nessa ocasião de u'a mostra coletiva os pintores Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vicente do Rêgo Monteiro, Zina Aita Ferrignac (Ignacio da Costa Ferreira), J. F. de Almeida Prado, John Graz, Martins Ribeiro; os escultores Victor Brecheret, W. Halberg e os arquitetos Antonio Moya e George Przyrembel. Desfaldava-se ante o público a bandeira do modernismo.

O espírito da **semana**, orientado por Mario de Andrade, Paulo Prado de Andrade, visava nos seus aspectos mais positivos uma autêntica penetração na realidade brasileira e a divulgação de elementos formais da literatura moderna francesa, sobretudo de Apollinaire e Blaise Cendrars. O Brasil dor-



3

mia então o sono do parnasianismo e o academismo pictórico vicejava larga e profundamente.

O movimento nasceu em São Paulo e, na verdade, só a capital bandeirante poderia ser o seu berço. A pressão oficial dos artistas tradicionais, na Escola Nacional de Belas Artes, da Academia Brasileira de Letras e do Corpo Diplomático era ali muito menor do que no Rio. A riqueza produzida pelo café, as viagens à Europa, a inquietação industrial, e certa disponibilidade de famílias patricias de fazendeiros, bem maiores. Os paulistas sentiram primeiro a necessidade de agitar o relativo marasmo intelectual do país.

Excetuadas obras de Malfatti e um pouco de Brecheret é praticamente impossível ver trabalhos plásticos de 1922 (2). Aliás uma das maiores falhas da cultura brasileira é a impossibilidade de revisão do passado artístico. Não há museus capazes, e mesmo as pinturas de Segall ou Portinari de 1930 a

1940 são inteiramente desconhecidas das gerações posteriores.

Anita Malfatti em 1922 possuía retratos de um expressionismo vigoroso. Brecheret ligava-se a um certo cubismo. Di Cavalcanti era praticamente só ilustrador e desenhista, se bem que dois anos depois já fizesse uma tela interessante como a "Moças de Guaratingueta", que foi da coleção Frederico Barata. Dos outros nada sei. Rêgo Monteiro era de Recife e mais tarde sofreu influência do surrealismo, ao que dizem. Zina Aita foi viver em Belo Horizonte e parece que aí ainda expunha em 1944. De modo geral pode dizer-se que o modernismo começava inseguro e incipiente nas artes plásticas, mas as sementes se desenvolveriam.

Tarsila do Amaral, na época discípula de Pedro Alexandrino, dos mais entranhados acadêmicos do começo deste século, volta de Paris após a Semana e entusiasma-se pelo modernismo. Em dezembro de 1922 regressa à Europa onde estuda com Lhoté, depois com Leger, e finalmente, tem contactos com Gleyzes, então o teórico mais em evidência do cubismo.

Tarsila, rica, terá possibilidades e lazer para dedicar-se à pintura e constituirá o primeiro momento efetivo do modernismo brasileiro. Já em 1923 pintava **A Caipirinha**, com visível influência de Leger, a qual existirá em boa parte de sua carreira. **A Feira** e **E. F. Central do Brasil**, ambas de 1924, com cores vivas e temas populares, indicam suas preocupações de apreender autenticamente o Brasil.

Vivendo em Paris diversos anos, influencia-se por momentos com a obra de Rousseau (no Pastoral, de 1926). Em 28 e 29 passa por uma fase de elementos ligados ao exagêro surrealista e aos manifestos **Pau Brasil** e **Antropofágico** de escritores paulistas. Em 1929 realiza sua primeira mostra no Brasil, no Rio de Janeiro, onde Segall igualmente expuzera em 1928. Na capital do país o fermento "moderno" já começava a agir, se bem que em grau menor. Gouaches e telas do leve e poético surrealismo de Cicero Dias e as obras de Ismael Nery, a princípio de caráter cubista e depois surrealista, acompanhavam a efervescência dos meios literários.

Em São Paulo, um pintor conseqüente e de ótima base européia, se firmava a partir de 1923 (3), realizando uma obra cujos contactos com o meio nacional até 1930 então pouco estudados. Trata-se de Lazar Segall, saído do expressionismo alemão e que até 1928 ou 29 parece conservar uma pintura de cores fortes e recortes marcados no desenho e na composição. De 1927 é bem conhecido o retrato de Mario de Andrade, indicio também de ligação mais íntima com o movimento intelectual da época. Em 1924 e em 1928 esse artista realizou exposições individuais em São Paulo. A obra de Segall é da máxima importância, não só pela con-

1 — Paisagem de Pancetti; 2 — Família, de Clovis Graciano; 3 — Figuras, de Ismael Nery; 4 — Morro, de Portinari.



4



2

tinuidade como pela alta qualidade que por vezes atinge.

A partir de 1931 diferenças de conteúdo e de forma se processam na pintura de São Paulo e o número de artistas aumenta grandemente. No chamado Salão revolucionário — organizado em 1931, no Rio por Manoel Bandeira e Lucio Costa apoiados por Rodrigo M. F. de Andrade — ao lado de Portinari e Cicero Dias expõem Di Cavalcanti, Ugo Adami, Paulo Rossi Osir e Brecheret.

Di Cavalcanti começa a dedicar-se amplamente à pintura, à qual traz suas preocupações sociais, seu amor à experiência mexicana e sua expressão racial brasileira.

Em 1933 Tarsila pinta seu célebre **Segunda Classe**, exprimindo a miséria pungente do povo brasileiro. Era exatamente o momento em que a artista fazia, no recém-fundado **Club dos Artistas Modernos**, uma conferência sobre arte proletária. O conteúdo humano aparece então na pintura paulista para atingir sua maior força a partir de 1936-37 com o **Pogrom** de Lazar Segall seguido pelo **Navio de Emigrantes**, **Guerra**, **Exodo** e **Campo de Concentração**, os últimos já sob influência do segundo conflito mundial.

Na obra de Segall, foi a partir de 1930 que o contacto com a terra brasileira superou o período de indecisões e tomadas de contacto, definindo-se de maneira precisa. Seus verdes escurecem e a modulação de cinzas e terras fica a sua maneira de expressão pictórica. A paisagem de Campos de Jordão, o bucolismo das vacas e das árvores penetra em sua arte, tão caldeada por sentimentos de tristeza e dor. Mendigas, prostitutas, maternidade e pretas, toda uma humanidade sofredora comove seu espírito e sua visão. Poucos artistas tiveram no nosso tempo essa receptividade permanente e essa força de transposição do drama humano, em geral numa veia lírica, quase intimista. Segall é uma alma sensível que se exprime pictoricamente.

Os cinzas e os problemas de modulação de sua arte post 1930 se aliaram à grande influência do **noventa** italiano na formação das características formais da arte de São Paulo até três ou quatro anos atrás. Cidade repleta de imigrantes italianos, cheia de contacto direto ou através de publicações com a Itália, é indiscutível que o tipo de arte de Tosi, Carrá ou Carena deve ter influenciado a forma "européia" de aprender os valores da paisagem paulista. Era a paisagem que ao lado do "drama humano" constituía o gênero predileto dos artistas bandeirantes, como já observou Rubem Navarro em artigo de 1945.

A vitalidade artística de S. Paulo vai exprimir-se também sob outras formas. A criação em dezembro de 1932 da S.P.A.M. (Sociedade Pró Arte Moderna) e em 1933

Panorama da Arte moderna no Brasil

do **Club dos Artistas Modernos** dá aos pintores e escultores bandeirantes um sentimento de classe profissional e de autonomia que faltaria até hoje aos do Rio. Funda-se igualmente o **Sindicato de Artistas Plásticos** que a partir de 1934 realiza alguns salões, incluindo participação estrangeira a partir da 3.ª mostra. O **Salão de Maio**, iniciativa de Quirino da Silva e de Flavio de Carvalho, realiza três exposições importantes, apresentando quadros e esculturas de europeus, inclusive telas abstratas de Magnelli e Helion. Em 1919, ano de 3.º salão, São Paulo pôde ter uma idéia do movimento moderno em suas diversas tendências.

Em 1937 aparece a **Família Artística Paulista**, grupo saído do **Salão de Maio**, que se colocará deliberadamente contra o formalismo e tendências surrealistas ou abstratizantes divulgadas nesse **Salão**. Até 1940 organiza três mostras coletivas; a terceira efetuada no Rio de Janeiro. Já então era numeroso o grupo de artistas bandeirantes.

Em 1934, ano em que o tradicional Salão Paulista de Belas Artes aceitou modernos pela primeira vez, haviam ali comparecido



1

Brecheret, Hugo Adami, Tarsila, Bonadei, Golbro, Iolanda Molrally, Anita Malfatti, Nobrega, Rersi, Guignard (tela enviada do Rio), Volpi, Zemini, Worms e Flavio de Carvalho.

Seis anos depois a **Família Artística** incluía entre outros Bonadei, Rizzoti, Volpi, Malfatti, Graciano, Rebollo, Franco Cenni, Penaschi, Nelson Nobrega, Manuel Martins, Mario Zanini, Paulo Rossi Osir, Paulo Sanguiliano, Renée Lefèvre, Vicente Mecozzi, Gobbis, Waldemar da Costa e os escultores Arthur Krug, Bruno Giorgi, Joaquim Figueira e Ernesto de Fiori, este último de renome internacional, chegado a São Paulo no início da guerra. Após 1943 e 1944, se afirmam Oswald de Andrade Filho, Lucy Cirri Ferreira, Pola Rezende e outros artistas ligados a essas tendências. Ao lado de Mario de Andrade, Sergio Milliet começava a ser o grande animador dos debates estéticos e da vida artística local.

Em 1945 e 1946 surge uma nova geração ligada a preocupação "humana" da pintura, com Mario Gruber, Otavio, Enrico Cameriri, Maria Leontina, e durante algum tempo, o gravador Marcelo Grassman. A esse grupo de jovens, juntou-se Aldemir Martins, vindo do Ceará e, mais tarde Renina Katz saído do Rio.

A exposição trazida de Paris por Leon Degand e a 1.ª Bienal de Arte aceleram o nascimento de um grupo de "abstratos" com Waldemar Cordeiro, Saciloto, Geraldo de Barros e outros jovens. E apesar das enormes contradições da vida nacional e estética, as artes plásticas se afirmam cada vez mais no panorama cultural da cidade, aproveitando o retraimento das formas literárias de expressão — romance e poesia — e o interesse maior pela pintura e escultura, no plano internacional, que caracteriza este segundo após guerra.

O GRUPO DO RIO

A arte moderna do Rio, no período de 1922 a 1930, esteve como que dentro de catacumbas, com raros iniciados e quase nenhum contacto com o público. Faltam-me dados sobre a repercussão das exposições então realizadas. Em 1928 houve uma de Segall e outra de Cicero Dias. Em 1929 a de Tarsila. De Ismael Nery não tive notícias. Quanto a albuns de arte, saíam dois importantes em 1924 e em 1930: um de Di Cavalcanti e outro de gravuras de Goeldi.

São sobretudo escritores que animam o ambiente. Em 1924, publicou-se a revista **ESTÉTICA** orientada por Sergio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto e Rodrigo M. F. de Andrade. Já então, esse grupo, como Mario de Andrade, fazia muitas restrições ao **futurismo** de Marinetti, que em 1926 pronunciava conferência no Teatro Municipal do Rio, entre grandes debates e na presença da novíssima geração intelectual do momento.

Com a revolução de 1930, os mineiros ocupam o novel Ministério da Educação, indo Rodrigo M. F. de Andrade para a chefia do referido Gabinete. Apoiando-se em seus amigos modernos, e sobretudo em Manuel Bandeira, tenta a reforma artística, colocando Lucio Costa na direção da Escola de Belas Artes e Bandeira na presidência do Salão Nacional de 1931, o famoso **salão-revolucionário**, em que ocupam lugar de honra os renovadores Portinari e Cicero Dias e o grupo de São Paulo. Pela primeira vez a pintura moderna aparecia francamente ao grande público. A reforma do ensino durou poucos meses. Mas a investida pictórica deixou sua marca no ambiente, correspondendo 1931, no Rio, ao que foi 1922 para as artes plásticas em São Paulo, num plano de certa maneira superior.

A partir de 1930, a galeria Pró-Arte, de Theodor Heuberger, expõe modernos alemães e brasileiros, realizando até 1933 três salões anuais. Ali se realizam mostras de Segall (1933), Guignard, que regressara ao Brasil em 1929, Kaethe Kollwitz (1933). Na Associação de Artistas Brasileiros também há mostras de alguns pintores inquietos: Portinari ali fez uma individual em 1933. Outro artistas que cedo se aproxima dos modernos é Orlando Teruz que, infelizmente com o passar dos anos não sustentou sua posição.

A projeção de Portinari, que foi aos Estados Unidos em 1939 e 1940, firmará ainda mais a situação. Suas "individuais" no Rio em 1939 e 1942 foram um sucesso, ocupando galerias inteiras do Museu Nacional de Belas Artes. Finalizando toda uma etapa, em 1940 era criada a Divisão Moderna. As pesquisas contemporâneas alcançavam o seu lugar ao sol no Rio, e pouco mais tarde o auxílio oficial de dois prêmios anuais de viagem.

Em 1935, Portinari recebe com sua tela **Café** uma menção honrosa na Exposição In-



2

ternacional da Fundação Carnegie, nos EE. UU. Gustavo Capanema aumenta o apoio que dava ao jovem artista de 32 anos e, no ano seguinte encomenda-lhe afrescos para o Edifício do M.E.S. a ser construído. Ainda em 1936, Portinari é nomeado para o cargo de professor de pintura da Universidade do Distrito Federal, organizada por Anísio Teixeira em que lecionam também Lelio Landucci, Alberto da Veiga Guignard e Mario de Andrade. Estudam com ele Roberto Burle Marx, Alcides da Rocha Miranda, Aldary Toledo, Erico Bianco, Rubem Cassa, Joana Blank e Inês Corrêa da Costa. Mas em 1937 era-lhe tirada a função de ensino, devido a mudanças políticas do país, o que foi uma pena.

O grupo de modernos do Rio já era então maior e se consolidava. Santa Rosa aqui trabalhava desde 1932, expondo a partir de 1935. Hilda e Quirino Campofiorito desenvolviam grande atividade, a primeira com uma pintura austera e profissionalmente conscienciosa, o segundo no professorado e na crítica, ao lado de telas ligadas a certo "novecento" italiano; Augusto Rodrigues e

(Cont. na pág. 50)

1 — Ogum, de Mario Cravo Jr.; 2 — Segunda Classe, de Tarsila do Amaral, 1932; 3 — Árvore, de Antonio Bandeira, 1950.



3

Com cinco anos apenas de vida, já o Museu de Arte Moderna de São Paulo conseguiu alcançar resultados animadores. Fundado em 1948, tornou-se o museu, rapidamente, alvo da curiosidade e da simpatia de considerável parcela de nossas elites culturais. Graças ao apóio decidido que lhe deu, desde o início, o sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, já mediante a cessão de suas coleções particulares, já o auxiliando financeiramente, a jovem instituição transformou-se numa realidade viva. A 1.ª Bienal de São Paulo em 1951, que se deveu igualmente à generosa compreensão e à inteligência de seu presidente, consolidou a posição do museu tanto no Brasil como no estrangeiro. Do êxito geral dessa exposição é desnecessário falar. A participação de mais de vinte países, a presença de inúmeros artistas e intelectuais de nomeada, o montante dos prêmios, atraíram a atenção do mundo artístico. Como primeiro resultado, houve em 1952 os convites de Veneza, Santiago do Chile, Tóquio e Salão de Maio de Paris, para cujas exposições enviou o museu representações brasileiras. Neste ano já se constata a existência de grande interesse pela II Bienal de São Paulo, com a participação de nações de importância no campo das artes. São Paulo, outrora ignorado como centro



1

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

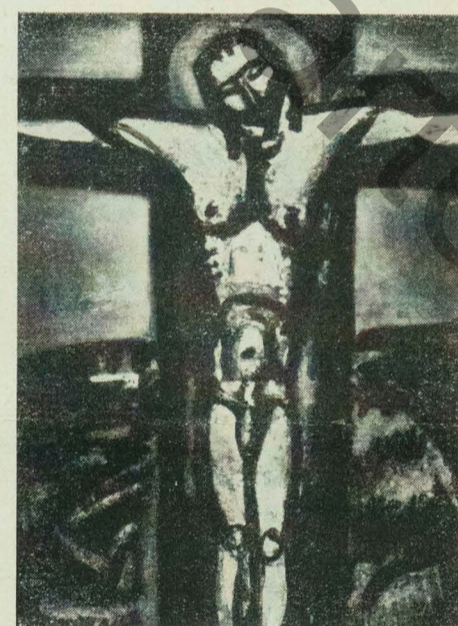
Clemente de Magalhães Bastos

artístico, é hoje apontado como a cidade mais realizadora da América do Sul, neste setor.

O MUSEU EM 1953

O programa do Museu de Arte Moderna de São Paulo encara, este ano, além da II Bienal, a ser realizada por ocasião das festividades do 4.º Centenário da Fundação da Cidade, outras atividades a organizar em sua própria sede, destacando-se exposições de artistas de renome e de diversas tendências, de modo a apresentar um quadro, o mais fiel possível, da rica e variada produção artística contemporânea.

Depois da exibição da série de gravuras de Rouault intitulada "Miserere", obra de profunda espiritualidade e realizada com bela técnica, pre-



3

tende o museu apresentar a obra gráfica de Oskar Kokoschka, expressionista que mostra nos retratos, apresentam a São Paulo pinturas de Tiziana Bonvive atrás da aparência objetiva dos seres e coisas. Estuda-se também uma retrospectiva de Gropius, após a Bienal. No plano nacional, já em julho se apresentará a São Paulo pinturas de Tiziana Bonazzola, conhecida artista italiana radicada no Rio, e de Antônio Bandeira. Planeja-se igualmente u'a mostra da paisagem brasileira de 1900 a nossos dias e o incremento das exposições com função de levantamento histórico e educativo.

Ao lado destas, outras exposições serão realizadas na sala pequena e até no próprio bar, afim de atender a novos artistas e pôr em discussão as suas obras.

(Cont. na pág. 51)

1 — O Prof. Wolfgang Pfeiffer, diretor do M.A.M., guiando uma visita coletiva à exposição do museu; 2 — O Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho em visita a uma exposição; 3 — Gravura do Miserere e Guerre, de Rouault, exposta este ano no M.A.M.; 4 — Vista da sala de exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo.



2



4

C. PORTINARI

A arte de Candido Portinari continua acendendo debates, prova de que está viva e atuante. Esse artista, que atinge neste ano "um jovem cinquentenário", é das figuras de maior relêvo entre os criadores do modernismo no país. Obras suas como o Café simbolizaram a nova pintura brasileira no estrangeiro, muitas e muitas vezes.

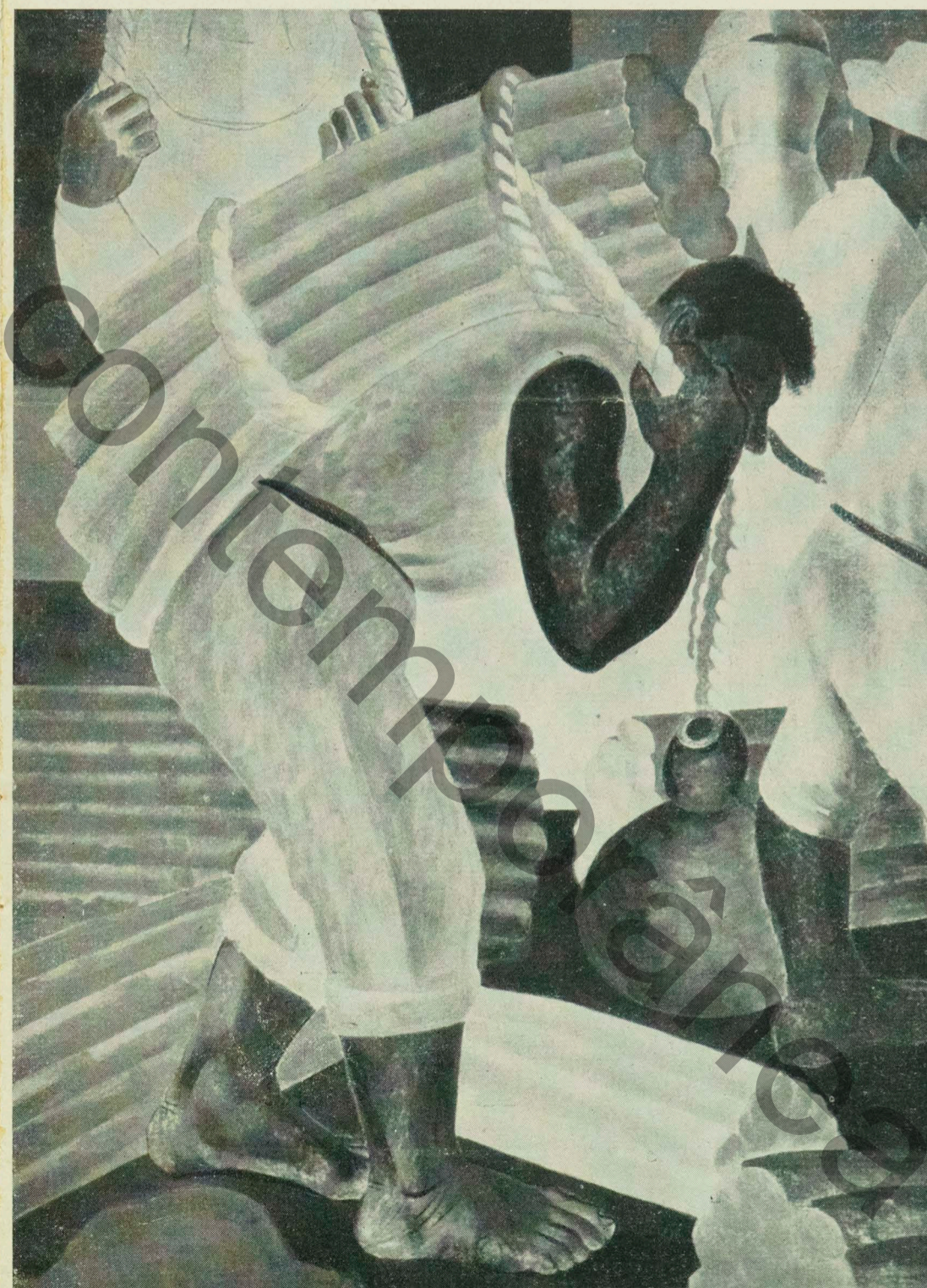
E' cedo para avaliar a obra de Portinari em seu justo valor. Mas sua característica mais importante é, claramente, a de exprimir o homem e a terra brasileira como antes nenhum pintor o ha-

via feito. Portinari apresenta o homem que trabalha em telas e na série de afrescos do Ministério da Educação. Mostra-nos o Morro, a festa de São João e as fazendas cafeeiras. Exprime o índio, o negro e o mestiço como fatores presentes da nacionalidade. Mostra o nordestino nas suas dores e os grandes fatos da nacionalidade. Tiradentes, a Primeira Missa, a Chegada de D. João. Raramente um artista brasileiro olhou assim para a terra e seus componentes, para a realidade autêntica e autóctone. E se nossa arte não assumiu nestes vinte anos



2

Formenores do afresco do Ministério da Educação; 1 — Colheita da Cana de Açúcar; 2, 3 e 4 — Trabalho Rural.



1



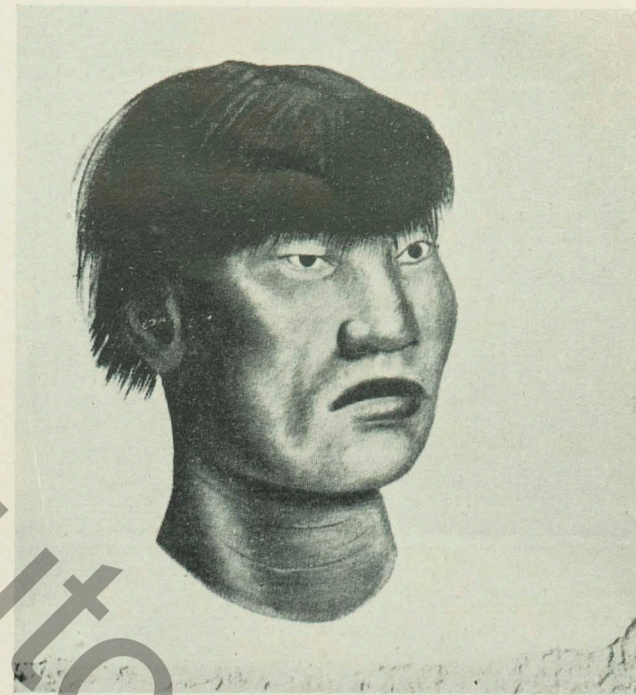
3



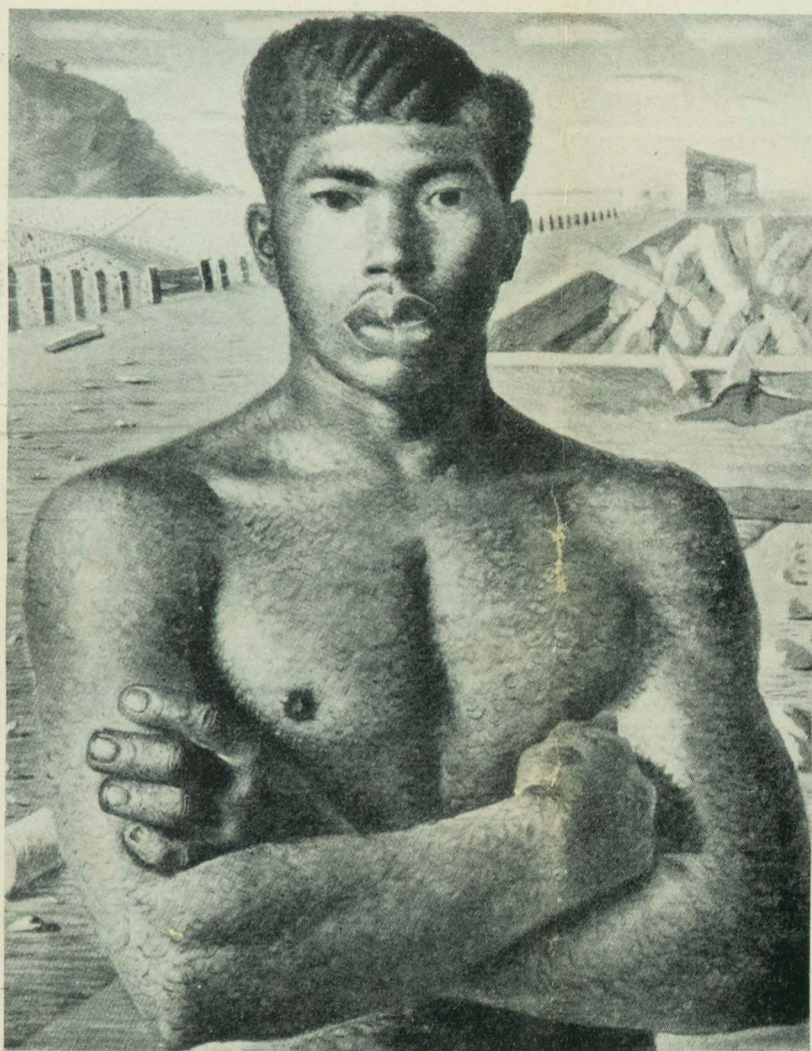
4



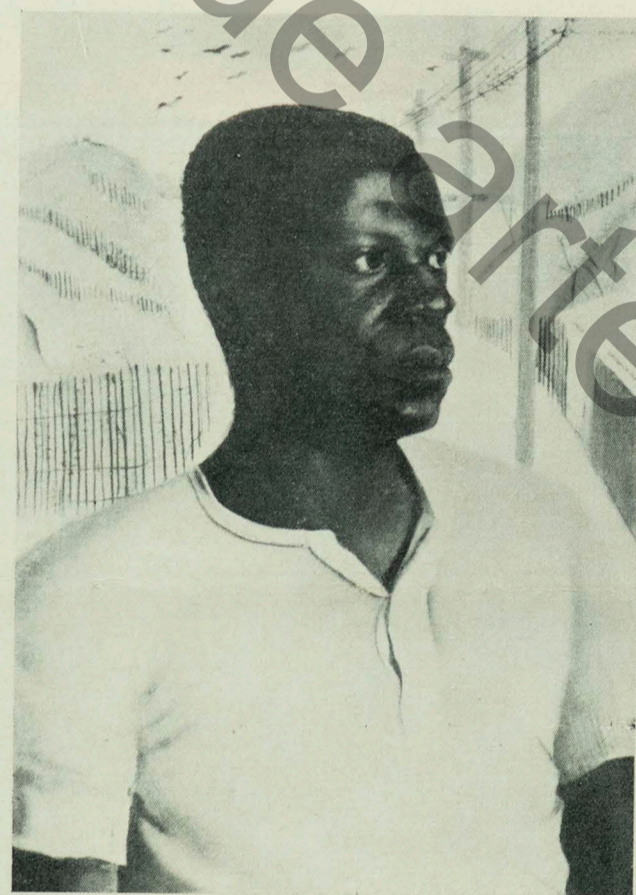
1



2



3



4

1 — Índios, estudo; 2 — Índio, desenho; 3 — Mestico, pintura à óleo, Pinacoteca de São Paulo; 4 — Negro, pintura à óleo, coleção Carlos Drumond de Andrade; 5 — Índio, pormenor do afresco "Colheita do Pau-Brasil", Ministério da Educação.

uma posição internacional maior, foi porque o exemplo de Portinari — e de outros mestres, como Lázaro Segall — foi pouco seguido. Isto porque as condições sociais brasileiras não possibilitaram aqui um arranco cultural, uma lâme de fond, como ocorreu no México anos após a revolução de 1910. Portinari é muito produto de seu temperamento, caldeado no espírito intelectual do 1930 brasileiro. Num país de poucos artistas plásticos, sua figura parecerá um dia singular. Houve coincidências que talvez o favoreceram, mas que nele encontraram um artista à altura.



5

A atividade de Portinari coincidiu também com o surto da arquitetura contemporânea brasileira. Lucio Costa foi seu amigo desde 1931 e Oscar Niemeyer seu aluno de pintura na Universidade do Distrito Federal de 1936. Seu amor pelo mural, certamente influenciado pelos mexicanos, mas devendo muito à paixão do "quattrocento" italiano pôde exprimir-se em função da arquitetura: em afrescos, painéis e composições de azulejos.

A ainda rudimentar síntese das artes brasileira tem em Portinari uma de suas molas essenciais, se bem que deva ter

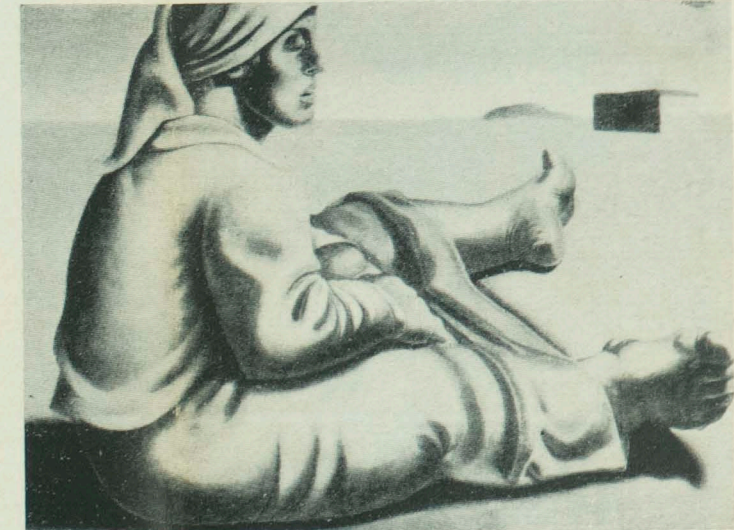
C. Portinari



1



2



3

no ex-ministro Capanema o seu empreendedor mais sincero e fecundo. Esta revista, que se propõe a estudar e divulgar a ligação das artes plásticas dentro da arquitetura, ainda analisará melhor as soluções de Portinari nesse campo, as quais, infelizmente, não puderam ser numerosas.

Tanto as novas gerações brasileiras, como estudiosos estrangeiros ignoram a maior parte da obra de Candido Portinari e suas características. Algumas delas aparecem na apresentação do artista feita neste número.

Sintetizando, de certa maneira, a obra do pintor, escrevia em 1939 Mario de Andrade, falando dos afrescos do gabinete do Ministro da Educação: "E no entanto qualquer desses afrescos de grande audácia sintética, solução absolutamente pessoal, pedra de uma arquitetura rija, lógica mas ao mesmo tempo incomparavelmente veludosa e rutilante pelos acordes, variedade e raridade de tons, todos esses afrescos respiram uma intimidade nacional profunda. Mas esta intimidade não deriva nem derivará nunca, no artista, de uma reali-



4

1 — Colona, pormenor do quadro "Café"; 2 — Colona, pormenor do afresco "Café", do Ministério da Educação; 3 — Colona, pintura da coleção Mário de Andrade; 4 — Café, de 1935; 5 — Carregadores de Café, 1935; 6 — Morro.





1



3



5



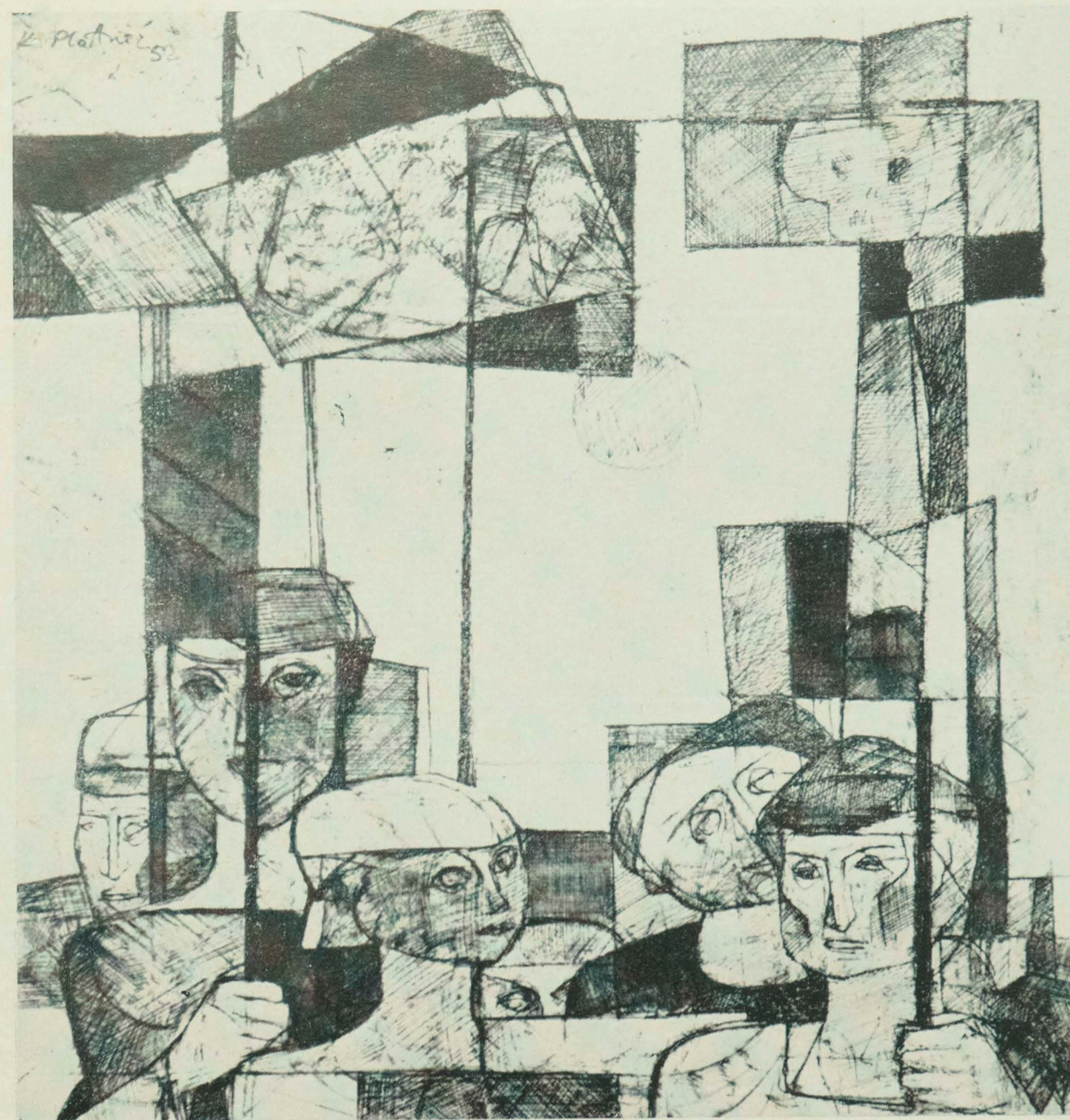
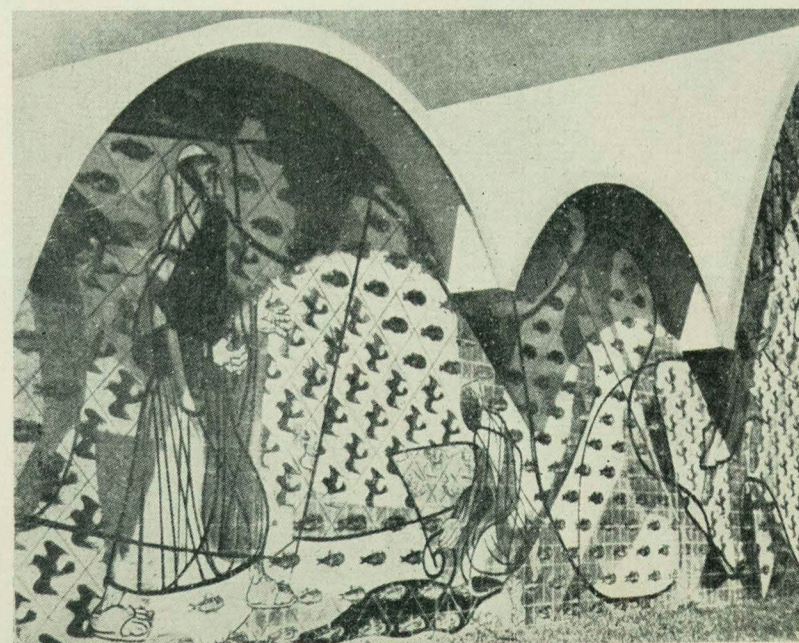
2

instituto de

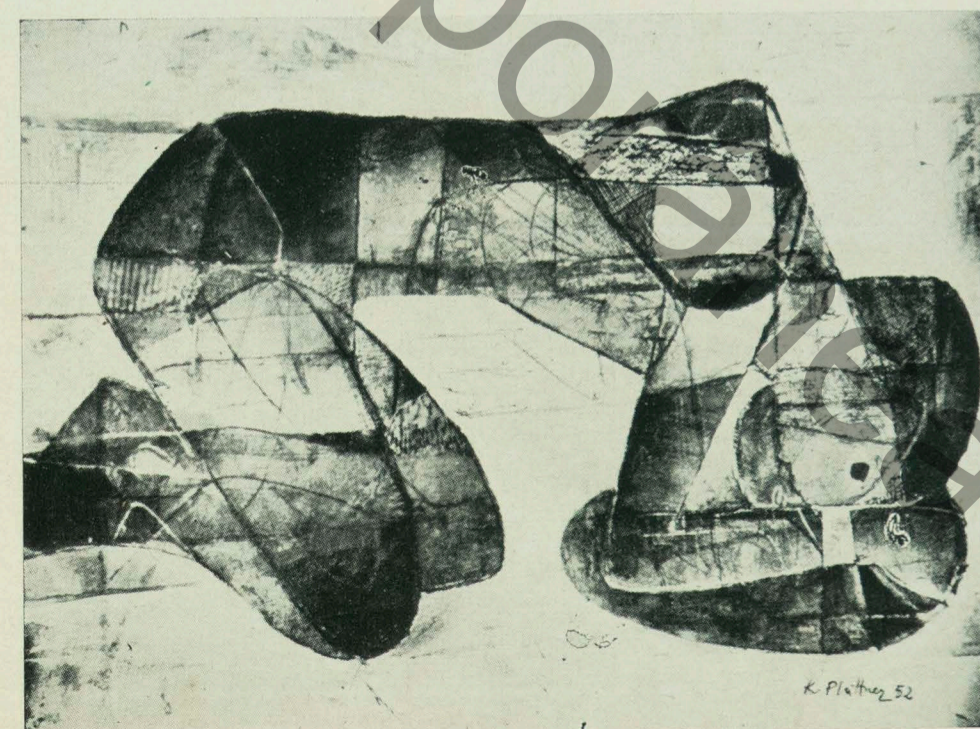
zação exteriormente escrava do assunto, mas de um substrato nacional, de uma potencialidade brasileira, de uma originalidade psíquica que torna essas obras impossíveis de qualquer comparação com o que já se fez no mundo. Neste sentido, criações como o *Café*, o *São João*, o *Mestiço* da Pinacoteca de São Paulo, os afrescos do Ministério, os painéis para a Feira Internacional de Nova York, para só citar algumas obras principais, sobre serem criações de uma admirável beleza, representam obra única, sem par, como solução nacional de pintura”.

1 — *Espantelho*; 2 — *Jogos de Crianças*, pormenor do afresco do Ministério da Educação; 3 — *Detalhe do painel Tiradentes*, 1949; 4 *Azulejos da igreja de Pampulha*; 5 — *Detalhe de pé do afresco do Ministério da Educação*.

4



3



1 — *Greve*. Óleo, 1952.
2 — *Figura*. Guache, 1952.
3 e 4 — *Desenhos à pena*.

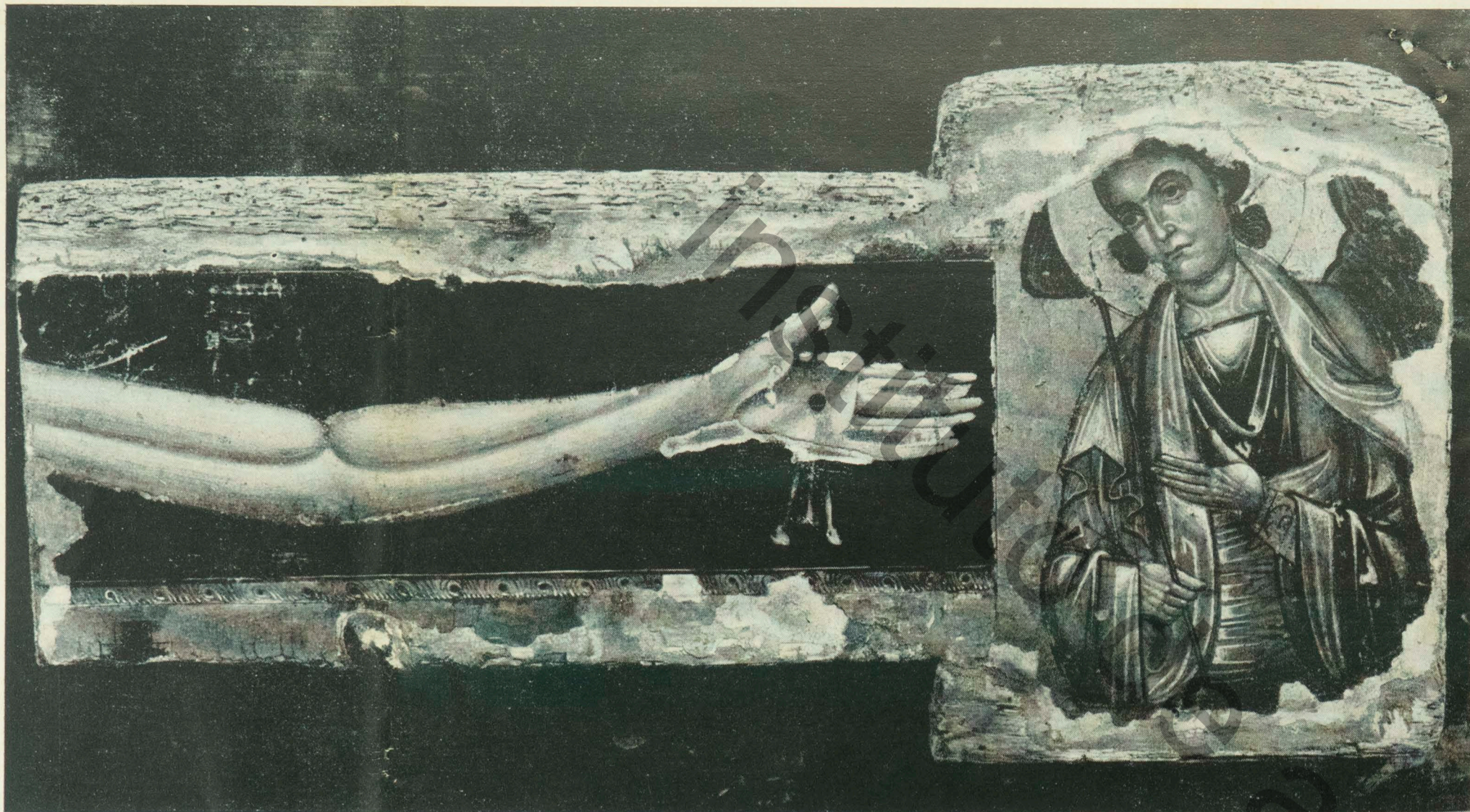


4



KARL PLATTNER

Karl Plattner é um pintor do norte da Itália que se fixou em São Paulo. Estudou algum tempo na Academia de Brera, em Milão e na Florença. Seu estilo, sólidamente construído e obtendo efeito máximo da plasticidade das figuras e objetos, formou-se ao contacto com outros jovens de Milão. Nêle há influxo de quatrocentistas como Piero Della Francesca e assimilação da experiência moderna post-cubista. A pesquisa de um **realismo** fecundo e contemporâneo tem nêle um dos representantes vivos, mas hesitantes, no Brasil; como no México, sua pintura tende ao mural, às grandes superfícies da arquitetura. Na capital bandeirante recebeu encomendas para trabalhos dessa ordem, ali expondo em 1952, no Museu de Arte Moderna.



1

TRÊS PRIMITIVOS



3

O acervo do Museu Nacional de Belas Artes é pouco conhecido dos brasileiros. Seu início se situa em 1816, com as telas trazidas pela missão artística francesa. Algumas doações do século XIX, e a mais recente, da Baronesa de São Joaquim, aumentaram o patrimônio do maior museu do Rio.

Suas galerias de Italianos, Flamengos, Holandeses e Espanhóis incluem obras interessantes dos séculos XVI, XVII e XVIII. Possui ainda três "primitivos" que apresentamos nesta página. O Santa Clara está entre as melhores obras da coleção. O precioso fragmento de Giunta Pisano foi doado por Pietro M. Bardi, em sua primeira viagem ao Brasil.

O trabalho de Hans Kulback encontra-se infelizmente, em mau estado de conservação, mas ainda dá idéia da pintura alemã do começo do século XVI.

- 1 — Anjo e braço de crucifixo — de Giunta Pisano (Séc. XIV).
 2 — Santa Clara, de autor flamengo ignorado (Séc. XV).
 3 — Adoração dos reis magos, de Kulback (Séc. XVI).



2

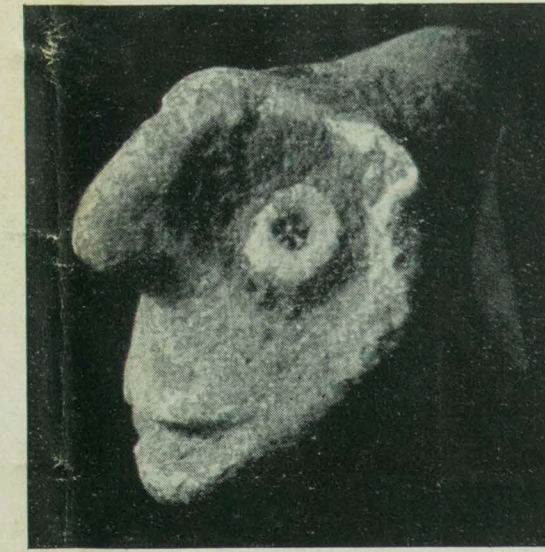
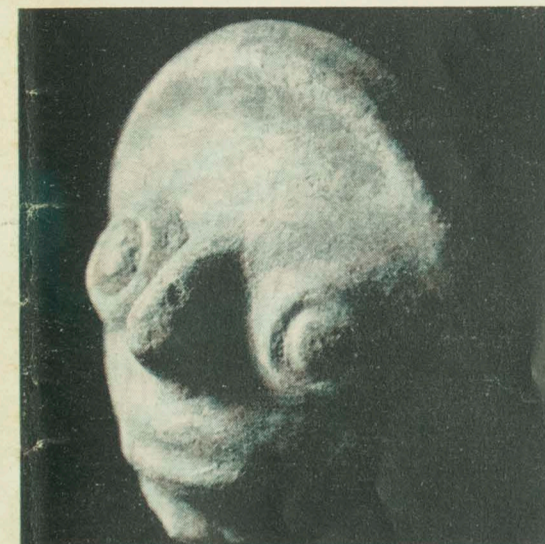


ARTE PRE COLOMBIANA DA AMAZÔNIA



Os objetos de pedra e de cerâmica que foram encontrados na Amazonia são ainda pouco conhecidos dos brasileiros. Sua importância é grande, ligando a arqueologia da bacia à da América Central, à do Vale do Mississipi e sobretudo à das grandes Antilhas, como o demonstraram estudos tipológicos de Helen Palmatary. Marajó, Santarém e Maracá são os três grandes centros da arqueologia brasileira. E' impossível

que pesquisas nas proximidades da Colômbia e da Venezuela nos revelem outros pontos ricos de passado e de arte americana. Nas fotos se vêem cabeças antropomorfas de ídolos ou decoração de vasos, recolhidas na área de Santarém, durante pesquisas ali efetuadas em 1944.



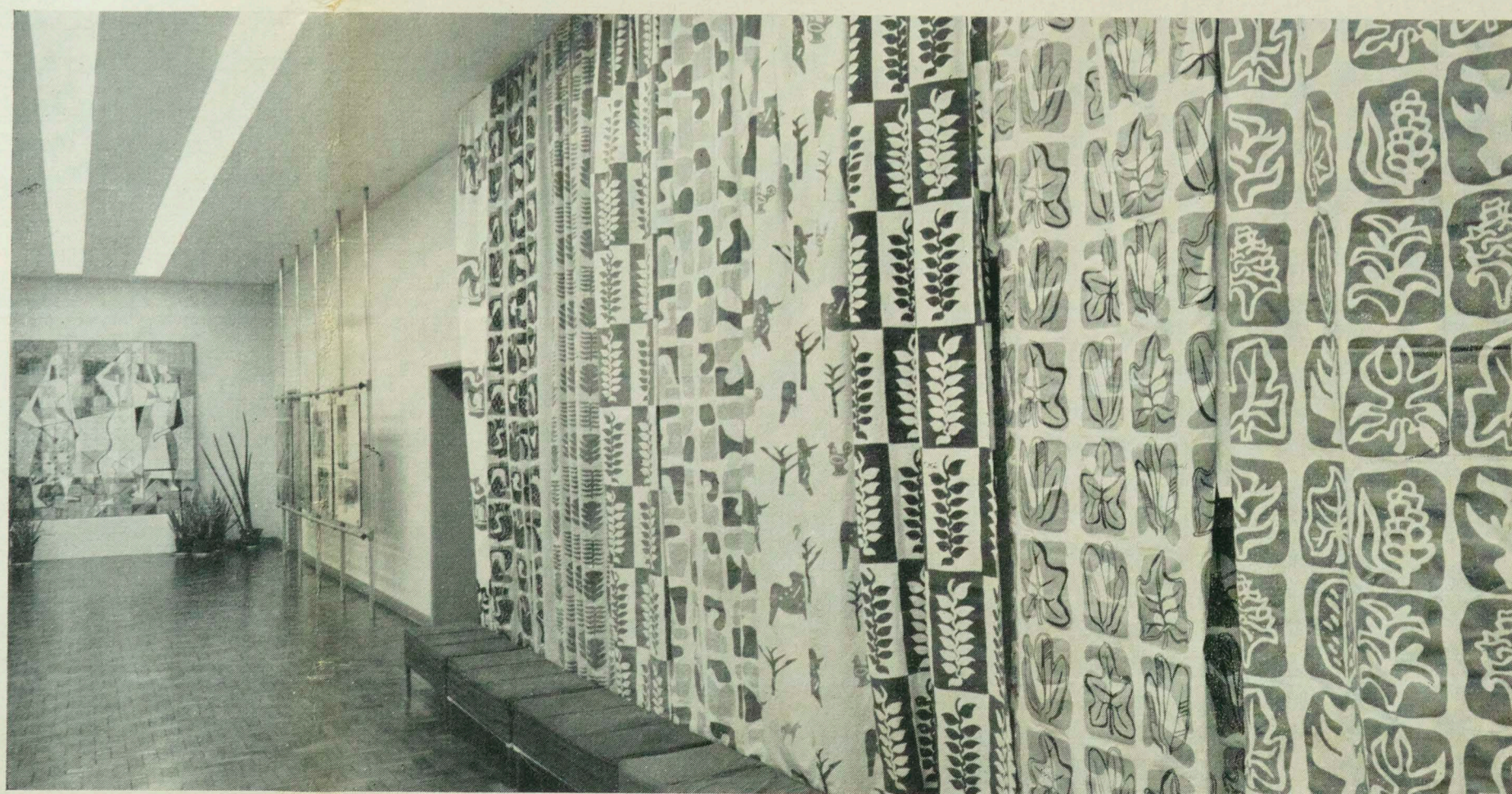
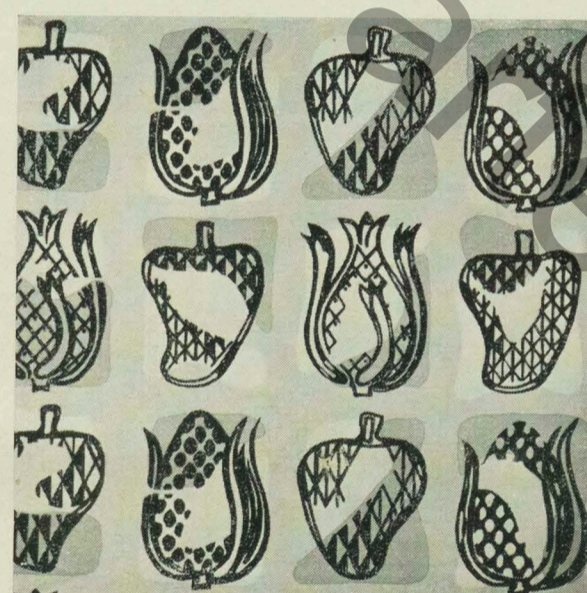
TECIDOS

Abaixo, um conjunto de tecidos com padrões de Roberto Burle Marx exposto no museu de arte de São Paulo. Acima, dois padrões de Fayga Ostrower — um de "granulados" e outro com estilizações de figuras e faces humanas.



No Brasil se processa, atualmente, um surto de renovação da padronagem dos tecidos, especialmente nas que se destinam à decoração de interiores. O gosto e a técnica se apuram e se expande o interesse por formas e cores mais requintadas. Vários pintores modernos têm sido chamados a colaborar nessa tarefa, entre eles Roberto Burle Marx — já famoso pelos seus jardins e Fayga Ostrower. Roberto utiliza superfícies largas e simples, elementos da nossa flora: folhas e frutos, como nas fotos que aparecem abaixo, em que há cajús e abacaxis, numa solução moderna, bela pela sobriedade.

Também acima um padrão de Fayga, de linearismo marcado e cores vivas; bem interessante.



HOMENAGEM

Com o desaparecimento de MILTON ROBERTO perdem os arquitetos brasileiros um de seus melhores companheiros. As sucessivas eleições que o consagraram como representante de seus colegas na presidência do Instituto de Arquitetos do Brasil, são um testemunho deste fato.

Muito jovem ainda MILTON ROBERTO iniciou sua carreira na companhia de seu irmão Marcelo que já se destacava entre os pioneiros, da arquitetura contemporânea. Os projetos realizados nessa fase e os mais recentes, já com a colaboração de Mauricio, têm sido divulgados e comentados em quase todas as publicações especializadas do mundo.

Aos colegas de sua geração ele deixa uma grande saudade e aos novos um exemplo a ser seguido.

A. R. M.

INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL

Boulogne, le 23 décembre 1952

Monsieur Milton Roberto
Président de l'INSTITUT des
Architectes du BRÉSIL,
Praça Floriano Peixoto,
Rio de Janeiro (BRÉSIL)

Monsieur et Cher Président,

Au nom des membres de notre comité de Rédaction, je puis vous dire combien nous avons été sensibles aux termes chaleureux de votre lettre du 1er décembre.

Tous les Collaborateurs qui ont travaillé sur le 2ème numéro d'Architecture, consacré au Brésil, y ont trouvé un grand plaisir en raison de la qualité exceptionnelle de l'architecture moderne, telle qu'elle se développe dans votre pays. La plupart de nos lecteurs ont été surpris de constater qu'il avait été possible de réaliser un 2ème numéro entièrement différent du premier, avec des oeuvres nouvelles d'une qualité qui honore le Groupe des Architectes modernes du Brésil.

A l'occasion de cette lettre, nous tenons à vous faire savoir que nous ne considérons pas notre tâche comme terminée en ce qui concerne la publication des travaux d'architecture en cours au Brésil; nous aimerions pouvoir suivre, aussi régulièrement que possible, les nouvelles réalisations et leur donner, dans notre Revue, la place qui leur convient.

Chaque fois que nous recevons un dossier, nous en organiserons la publication en tenant compte du programme général adopté par la Revue.

Avec toute ma gratitude, je vous prie d'agréer, mon Cher Président, l'assurance de mes sentiments cordiaux et dévoués.

ANDRÉ BLOC

TEMARIO DO III CONGRESSO NACIONAL DE ARQUITETOS, REUNIDO EM BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS, DE 10 a 14 DE JULHO

I — **Interesses profissionais.** Exame da situação do arquiteto, frente à legislação atual, profissional, principalmente, no que diz respeito às atribuições do arquiteto, e suas correlações com o engenheiro civil; similitude de atribuições incabíveis, tendo-se em vista a diversa formação universitária e a especialização profissional; o conceito de monumentalidade, objeto de cogitação da regulamentação profissional, porém incacterizado; a necessidade de regulamentação das obras públicas quanto aos seus projetos; regime de concursos, de equipes, ou, pelo menos, obrigatoriedade da participação do arquiteto na elaboração dos planos; exame da regulamentação profissional do urbanista;

II — **Formação universitária.** Exame das condições atuais das Escolas de Arquitetura e Urbanismo; padronização dos cursos e programas; atualização das matérias e equilíbrio entre os estudos científicos e artísticos; a seleção vocacional nos concursos de habitação; a seleção vocacional durante o curso de arquitetura; ligação do estudante com as construções, visando dar-lhe conceito real de obra para facilitar a sua posterior representação; entrosamento das matérias do curso visando sua supletividade e não concomitâncias totais na arte de projetar, com detalhes, cálculos, etc., entrosamento de professores de cadeiras

afins; materias fundamentais eliminatórias, excluídas das dependências e habilitações decorrentes de trabalhos práticos; o tema de grau máximo como trabalho completo e não apenas projeto de plantas, cortes e fachadas.

III — **Interesses associativos.** Exame da situação atual do I.A.B.; maior ligação entre os vários Departamentos, e entre estes e o Órgão Central; unanimidade nacional quanto às resoluções de interesse da classe; maior atuação do ÓRGÃO CENTRAL no desenvolvimento constante dos departamentos estaduais, seja na sua formação ou no seu progresso, através de assistência contínua; exposições rotativas, conferências, excursões de contato e estudo; criação de um órgão de publicidade, boletim mimeografado ou jornal para comunicar as atividades de cada centro aos demais, visando unidade de pensamento profissional e de tendências quanto à arquitetura nacional; novos materiais, experiências, novos detalhes construtivos, etc..

IV — **Generalidades.** Fixação das atribuições mínimas em matéria de reestruturação do exercício da profissão do arquiteto; autonomia profissional; subordinação dos regulamentos de obras ao progresso da arquitetura contemporânea; participação de arquitetos e urbanistas na execução de planos nacionais, regionais, etc., relativos à arquitetura e ao urbanismo; criação do cargo de arquiteto nos serviços públicos federais, estaduais e municipais; nivelamento profissional do arquiteto às demais carreiras de nível superior; seções especializadas de arquitetura nos serviços públicos que as comportar; equilíbrio entre as profissões de arquitetos e engenheiro, com regulamentação profissional.