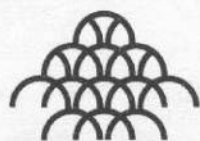


INTEGRAÇÃO DAS ARTES MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA



MEMORIAL

FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA

A arte não cabe.
Ela sempre vai além.
É o próprio real que cria essa transcendência.
O objeto pode estar delimitado em sua concreção; a arte, não.
Sendo fazer humano, continua. Está na visão de tudo.
Reaviva o que estava inerte. Se faz nova em antigas obras.
Mas também se faz previdente em formas imprevistas.
Amplia sua área.
Põe a descoberto modos e relações de trabalho,
e seus respectivos repertórios formais.
Diante dessa natureza segunda, socialmente pensada,
transformada, indaga do destino e da presença do homem. *

...

Flávio L. Motta

Copyright © Fundação Memorial da América Latina 1990

Edição Projeto Editores Associados Ltda.
PW Gráficos e Editores Associados Ltda.

Editor Vicente Wissenbach

Editor Executivo Eugênio Alex Wissenbach

Projeto Editorial e Coordenação Maria Cecília Closs Scharlach

Projeto Gráfico Luiz Antonio Vallandro Keating

Vivaldo H. Tsukumo

Maria Cecília Closs Scharlach

Fotos Romulo Fialdini

Capa Oscar Niemeyer

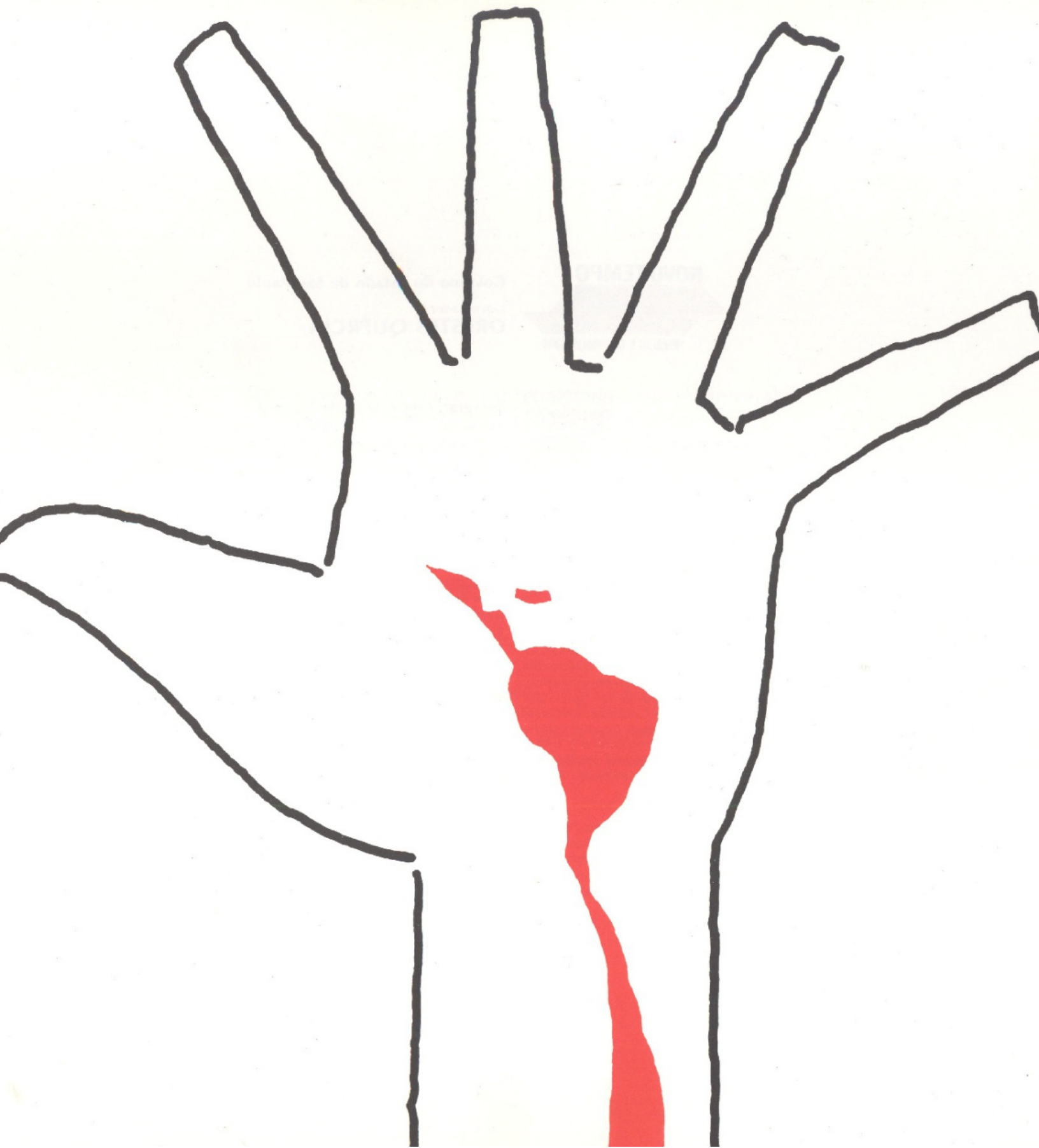
Bibliotecária: Tatiana Douchkin CRB8/586

F981i Fundação Memorial da América Latina.
Integração das Artes / Memorial da América
Latina; apresentação: Oscar Niemeyer. III São Paulo,
Projeto/PW, 1990.
116p. il.

Apoio cultural: ISOTERMA Construções Técnicas Ltda. (Lei
nº 7.505 de 02.07.1986, "Lei Sarney")

1. Arte - História - América Latina. 2. Arte - História - Brasil.
3. Arte - Exposições. 4 - Arte - Século XX. I. Título.

CDD (18ª ed) 709.8; 709.81
CDU (FID nº 541) 7.036





Governo do Estado de São Paulo

Governador

ORESTES QUÉRCIA



Secretaria de Estado da Cultura

Secretário

FERNANDO GOMES DE MORAIS



MEMORIAL

FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA

CONSELHO DE CURADORES

ANA MARIA TEBAR

CARLOS EDUARDO THADEU RAYEL

EDGARD CAMARGO RODRIGUES

FERNANDO GOMES DE MORAIS

LUIZ GONZAGA DE MELLO BELLUZZO

ROBERTO LEAL LOBO E SILVA FILHO

PAULO RENATO COSTA SOUZA

PAULO MILTON BARBOSA LANDIM

OSCAR SALA

DIRETORIA EXECUTIVA

MARIA ANGÉLICA TRAVOLO POPOUTCHI

ANTÔNIO MÁRCIO FERNANDES DA COSTA

JOSÉ FERNANDO DE CARVALHO SEVERINO

DOMINGOS FURGIONE FILHO

Secretário da Cultura

*Secretário da Ciência, Tecnologia e
Desenvolvimento Econômico*

Reitor da Universidade de São Paulo - USP

Reitor da Universidade de Campinas - UNICAMP

Reitor da Universidade Estadual Paulista

"Júlio de Mesquita Filho" - UNESP

*Presidente da Fundação de Amparo à Pesquisa do
Estado de São Paulo - FAPESP*

Diretor-Presidente

*Diretor do Centro Brasileiro de
Estudos da América Latina*

Diretor de Atividades Culturais

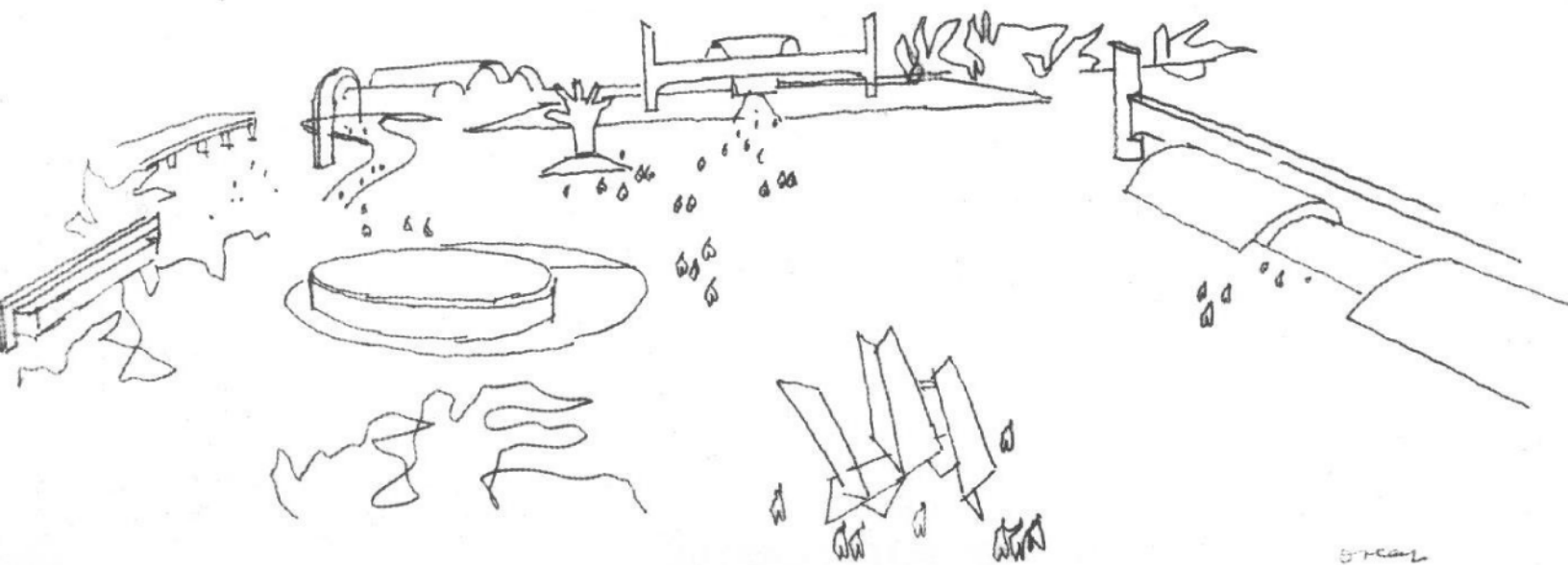
Diretor Administrativo e Financeiro

Com a edição do livro “Integração das Artes/Memorial da América Latina”, por ocasião do primeiro aniversário deste Memorial, sua Direção Executiva tem a honra de entregar ao público uma das sínteses mais representativas das artes e arquitetura brasileiras, através da reprodução de croquis e depoimentos inéditos, e das obras de arte que constituem nosso acervo.

Em homenagem àqueles que tornaram possível o espaço para a realização do sonho de integração latino-americana, agradecemos especialmente ao Governador Orestes Quécia - artífice-mor desta empreitada - que fez abrigar nesta casa a mais importante obra de Portinari, o Painel “*Tiradentes*”, e um elenco de artistas dos mais representativos da criatividade brasileira, convidados pelo arquiteto Oscar Niemeyer.

Sumário

9	APRESENTAÇÃO
11	PORTINARI
21	FRANZ WEISSMANN
27	ATHOS BULCÃO
33	MARIO GRUBER
39	MARIANNE PERETTI
45	OSCAR NIEMEYER
51	BRUNO GIORGI
57	POTY / CARYBÉ
65	VALLANDRO KEATING
71	VICTOR ARRUDA
77	CESCHIATTI
83	TOMIE OHTAKE
89	SCLIAR
95	MARIA BONOMI
102	Índice gráfico
106	Biografias



STEAR

Memorial da América Latina foi um dos projetos que maior satisfação me deu.

meio o tema escolhido. Reunir os povos da América Latina; promover encontros e experiências; fazê-los mais próximos, mais idários nessa luta entre países pobres e ricos que ainda hoje istimos revoltados.

isso me levou ao monumental, à procura de uma arquitetura erente que exprimisse a grandeza do empreendimento dentro técnica mais avançada, guardando espaços para a imaginação arquiteto, uma arquitetura livre de todos os preconceitos, de los os dogmas, de todos os princípios limitadores, tendo a razão no inimiga da imaginação e da fantasia, do pensamento, como ia Heidegger.

je, com o Memorial construído, agrada-me visitá-lo. Sentir que o se harmoniza, que as curvas livres e sensuais que desenhei repetem criando a unidade tantas vezes esquecida; que a extensão de 90 metros da biblioteca - recorde em construção civil - ntrasta e se engrandece com as finas e curvas paredes de concreto armado; que os diversos edifícios que formam o conjunto Memorial se correspondem plasticamente, oferecendo pontos vista inesperados; que a praça, isenta de vegetação, atende à onumentalidade desejada, realçando a branca leveza da sua arquitetura.

as devo confessar, ao analisar a obra do Memorial, que não fosse sensibilidade e confiança em nós depositada pelo Governador ércia, muita coisa teria sido impossível realizar. Até na passarela e, para ser coerente com as demais estruturas, propus eliminar coluna central já construída, tivemos sua aprovação. E lá está a, suspensa num tirante independente, a servir de ponto de riosidade e interesse de visitantes, fotógrafos e televisão.

comum em arquitetura serem as obras plásticas adquiridas pois, sem a aprovação do arquiteto, ocupando áreas inadequadas, mprometendo a síntese das artes desejada e a própria arquitetura.

mbro que para argumentar melhor meu pensamento publiquei na artigo na Folha de São Paulo do qual considero útil transcrever e pequeno texto: "Sou, sem falsa modéstia, o arquiteto que maior número de obras de arte incluí na sua arquitetura. Uma ática antiga, antiqüíssima, que Gustavo Capanema, ex-ministro Educação e Saúde, soube repetir ao construir o edifício sede quele ministério.

eligente e culto, o nosso amigo deixou aos seus arquitetos essa efa, convidando, por nossa indicação, Portinari, Celso Antonio, uno Giorgi e Lipchitz que, naquela época, era o escultor mais ado a Le Corbusier.

ngüém pensou em concurso. Ninguém assumiu a atitude ovinciana de limitar a escolha aos artistas do Rio. Tratava-se de mpletar uma obra de arquitetura e aos arquitetos - somente a es - cumpria resolver o assunto.

Sempre segui o exemplo de Capanema. Sempre que me foi possível convidei os artistas plásticos para comigo colaborarem. E isso começou em Pampulha, lá pelos anos 40, quando chamei Portinari, Ceschiatti e Paulo Werneck e isso vem se repetindo até hoje, com a colaboração de Di Cavalcanti, Marianne Peretti, Athos Bulcão, Firmino Saldanha, João Câmara, Ceschiatti, Bruno Giorgi, Honório Peçanha etc. Até no exterior não os esqueci, levando-os a me acompanharem nessas obras que marcam no velho mundo um pouco da nossa criatividade e cultura. É um critério que me conforta e envaidece quando lembro que o *Tiradentes* de Portinari, uma das obras primas da nossa pintura - foi por mim encomendado para um colégio em Cataguazes. E como foi difícil concretizar minha idéia! Convencer meu amigo Peixoto a adotá-la, colocá-la na extensa parede de 20 metros de comprimento que projetei o mural para ali previsto. E depois, levar Portinari a Cataguazes, a balançar durante horas na poeira das estradas de terra.

Agora, com a construção do Memorial da América Latina o problema voltou a me envolver, obrigando-me, como falando a alunos, a esta explicação necessária.

Quando um arquiteto projeta um edifício e olha seus desenhos na prancheta, ele vê a planta projetada como obra já construída. Então, transe, se o projeto o apaixona, ele nela penetra curioso, a examina as formas e espaços livres, a considerar os locais onde pensou um painel mural, uma escultura ou simplesmente um desenho em preto e branco. E nesse passeio imaginário desce a detalhes. A considerar a pintura mural deve ter cores vivas e dominar o conjunto, ou ser neutra, ampliando-o visualmente; se a escultura deve ser leve e abstrata ou representar apenas uma bela figura de mulher; se o desenho deve ser linear, solto, figurativo. E mais, se as paredes externas são de concreto aparente a contrastar - imagina - com severos muros de pedra ou a singela brancura das alvenarias.

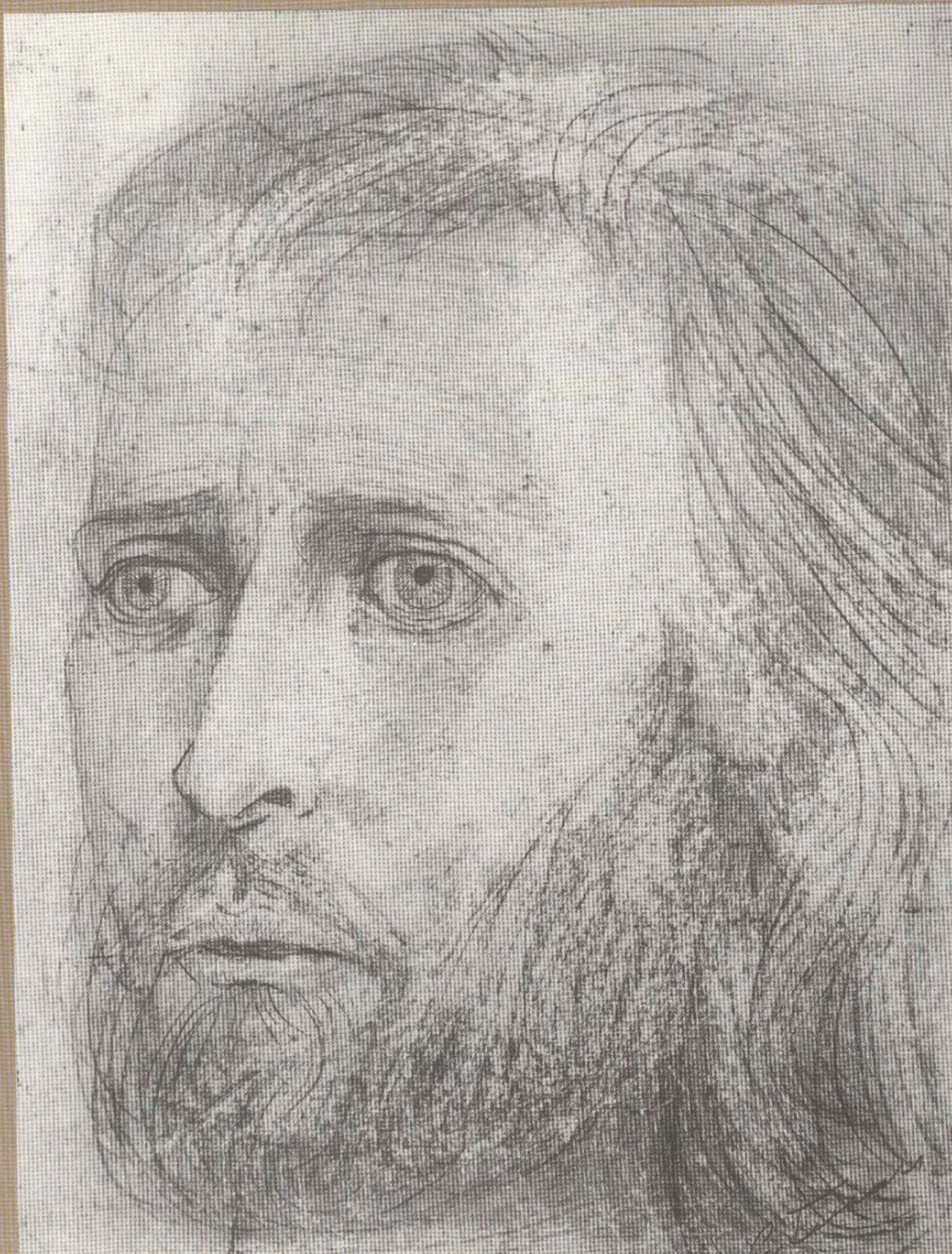
É o ato da criação, a integração tão procurada das artes plásticas com a arquitetura. A única maneira de fazê-la de forma lógica, dentro da beleza e da unidade indispensável.

Tudo isso influencia o arquiteto na escolha de seus colaboradores inclusive - por que negá-lo? - o desejo de manter velhos companheiros, colaborações e amizades tantas vezes comprovadas nas angústias e alegrias que o trabalho provoca."

No Memorial adotei a mesma orientação. Nele se encontram, enriquecendo-o como desejávamos, as esculturas de Bruno Giorgi, Weissmann e Ceschiatti; o vitral de Marianne Peretti; os baixos-relevos de Bonomi, Carybé e Poty; as pinturas de Portinari, Scliar, Gruber, Vallandro e Arruda; a tapeçaria de Tomie Ohtake; os azulejos de Athos Bulcão, representantes todos, do que melhor se faz nesse país no setor de artes plásticas.

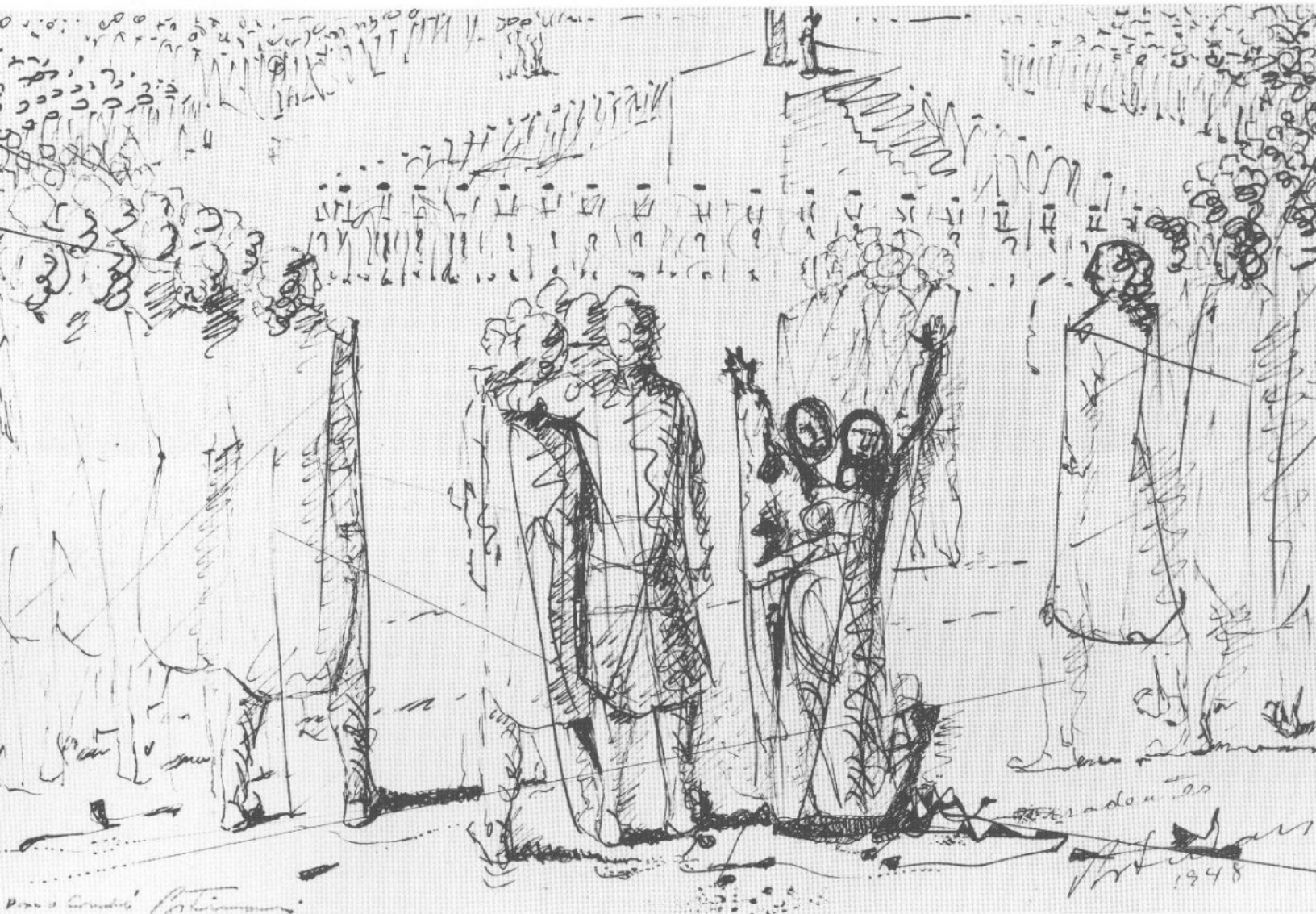
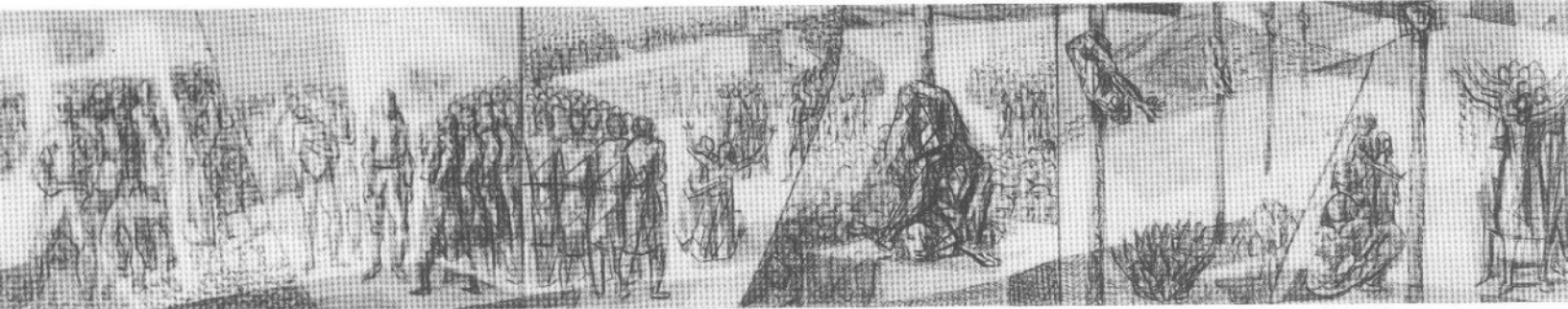
E fiz a grande escultura da mão de protesto. Espalmada, com os dedos abertos em desespero, e o mapa da América Latina a correr sangue até o punho.

A luta pela liberdade e soberania da América Latina é para mim mais importante do que a minha arquitetura.



PORTINARI







São Paulo, 20 de Junho de 1949

Ilmo. Sr.
Candido Fortinari
Rua Cosme Velho, 103
Rio de Janeiro

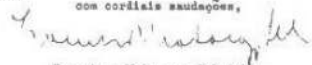
Prezado Senhor:

Vimos por meio desta consultar V.S. sobre a possibilidade de expormos aqui em São Paulo o seu novo painel "Tiradentes" antes que seja enviado para Minas. Seria uma perda lamentável para o povo de São Paulo não poder admirar esta sua nova e grande obra e cremos nenhuma mais indicada para apresentar esta painel que já agora é famoso, do que o Museu de Arte Moderna.

Queremos esclarecer ainda que tomamos a liberdade de sugerir a possibilidade desta exposição por indicação do sr. Ciro Mendes, membro de nossa Comissão de Pintura que nos disse já ter conversado com V.S. acerca do assunto.

Esperamos, pois, a sua resposta, indicando em caso de sua aquiescência as medidas do painel e firmemo-nos,

com cordiais saudações,


Francisco Matarazzo Sobrinho
Presidente



Querido Fortinari:

Estive uma hora
hoje a admirá-lo. Mas
vale a pena vir outras
— dia de gente fina.
Voltarei depois
muitas vezes, naturalmente

Francisco
4-f-49

O Painel *Tiradentes* de Portinari

Antonio Callado

Dedico este roteiro de audiovisual a Flávio Rangel, amigo querido, falecido em outubro do ano passado. Flávio teve a idéia do programa ao ver, então instalado no Palácio dos Bandeirantes, o *Tiradentes*, comprado pelo governo de São Paulo ao Colégio de Cataguases em 1975.

Um audiovisual - me disse Flávio - que fale sobre o painel aos visitantes, sobretudo aos colegiais, aos adultos meio esquecidos de história e até aos turistas.

Escrevi o roteiro para Flávio, que o havia proposto ao governo da época, e que o realizaria. Por alguma razão o projeto não foi adiante. Talvez possa ser aproveitado agora, quando o *Tiradentes* está realmente exposto às multidões, no Memorial da América Latina.

A ser lido por várias vozes, ou duas, desde que sejam conhecidas e queridas do público, como as de Fernanda Montenegro e Paulo Autran. O spotlight se deterá naturalmente sobre partes do painel mencionadas na narração e sobre um ou outro elemento externo, como, por exemplo, o bilhete de Graciliano Ramos e a carta de Cicillo Matarazzo.

Antes de se ouvir a primeira fala, soam acordes de Bachianas nº 5, de Villa Lobos.)

A' MINDINHA

H. Villa-LOBOS
(Rio, 1938)

BACHIANAS BRASILEIRAS (Nº 5)

Adaptação para canto e guitarra (violão)

ADAGIO

rall.

Ao tempo

VOZ 1: Portinari era pintor de uma inesgotável paciência com os pormenores da obra que tivesse diante de si, no cavalete. Pintava depois aprimorava, retocava. Para os quadros históricos fazia, baseados em suas leituras e pesquisas, esboços, croquis, até se satisfazer com a expressão que devia dar ao rei, ao bandeirante ao mártir. Frequentemente, quando estava no ateliê trabalhando esse pintor nascido "na Alta Mogiana", como dizia, lembrava o trabalho de sol a sol do pai e da mãe, plantadores de café, como se ele também, com o pincel, estivesse lavrando a terra - no caso a terra da sensibilidade do Brasil, da memória do seu povo.

VOZ 2: Em princípio de julho de 1949, Portinari pousou, afinal, o pincel ao pé dos grandes quadros do *Tiradentes*, que agora só faltava montar, conjugar, para que contassem de ponta a ponta a história de Joaquim José da Silva Xavier. E Portinari escreveu - com aquele misto de tristeza e alívio do artista que terminou a obra - um bilhete a Francisco Inácio Peixoto, que lhe encomendara o painel para o Colégio de Cataguases, Minas Gerais:

VOZ 1: "Meu caro Peixoto, o nosso quadro *Tiradentes* já está concluído. (...) Os diretores do Museu de Arte Moderna daqui disseram que já se comunicaram com você sobre a exibição do painel no Rio. Desejo saber se posso entregá-lo. O diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo também fez idêntico pedido".

Desde o mês anterior o presidente do MAM de São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho, o Cicillo, havia escrito a Portinari acerca da "possibilidade de expormos aqui em São Paulo o seu novo painel *Tiradentes*, antes que seja enviado para Minas. Seria uma perda lamentável para o povo de São Paulo não poder admirar esta sua nova e grande obra e cremos ninguém mais indicado para apresentar este painel que já agora é famoso do que o Museu de Arte Moderna

VOZ 2: Cicillo tinha razão quando declarava o quadro já famoso. O *Tiradentes* se transformara de pronto em notícia de jornal, reportagem, entrevista, crítica. E desde o primeiro dia atraiu uma multidão ao Automóvel Clube do Rio, onde foi primeiro exposto ao público. Tinha tanta gente, no primeiro dia, que Graciliano Ramos, grande amigo de Portinari, deixou para ir ao Automóvel Clube no dia seguinte. Depois mandou este bilhete: (*Mostrar bilhete*)

"Querido Portinari. Estive uma hora hoje a admirá-lo. Não valia pena vir ontem - dia de gente fina".

(*Grande vista do painel*)

VOZ 1: Aí está visto pelo grande pintor do Brasil, o suplício do *Tiradentes*. Um quadro grande em si mesmo, na sua concepção grande no seu tamanho de 18 metros de comprimento por 3 metros 15 de altura. A Inconfidência exposta em cerca de 56 metros quadrados de têmpera sobre tela. A historiografia oficial brasileira é superficial, bem-comportada, apresentando a história do Brasil como branda, civilizada, avessa à violência e ao derramamento de sangue. Quando este painel foi primeiro exposto no Rio e em São Paulo, muitos se detiveram diante dele comovidos, silenciosos. Havia, ali, uma revelação.

VOZ 2: Mais de um crítico de arte estranhou que o painel contivesse - a par da pintura sofisticada, moderna, mas onde perpassa um sopro clássico - uma violência, uma crueza que chegavam às raias da falta de boas maneiras. É que todos nós aprendemos na escola que o Tiradentes, depois de enforcado, foi esquartejado, mas a imagem aceita, aprovada, é a da força, o mártir barbudo, vestido com a alva, isto é, o camisolão, aguardando o momento de entrar na morte e na história.

Acontece que na visão de Portinari o episódio ganhou outras ênfases. O pintor não aboliu a força e o enforcado, que ficaram bem no centro do painel: mas foram empurrados para o fundo, viraram um símbolo, enquadrados ambos na ordem perfeita os regimentos da rainha Maria I e se prolongando lateralmente pelas ondulantes montanhas de Minas Gerais.

VOZ 1: E, no primeiro plano, nos afrontando, está aquilo que poderíamos, parodiando Nelson Rodrigues, chamar de "a História como ela é": está o corpo do Tiradentes cortado em quatro, como o de um boi, sua cabeça atirada a uma carreta de açougue, ainda pingando sangue, e depois pregada no alto de um poste, como mandavam os senhores juízes do Tribunal da Alçada.

VOZ 2: O Tiradentes foi executado por seu crime de inconfidência - isto é, falta de fidelidade para com o Estado e sua segurança -, e a punição tinha de ser exemplar. Quer dizer, feroz. Não se tratava de decepar a cabeça do réu na guilhotina, ou de cortá-la no cepo, com um machado, ou de apenas levar o condenado à praça e enforcá-lo.

VOZ 1: Ou ainda de, como na *Antígona* de Sófocles, simplesmente deixar insepulto, entregue aos cães e aos abutres, o cadáver de quem havia pecado contra a segurança nacional. Ouçam o texto da chamada Certidão da Execução do Tiradentes, ou, por outras palavras, o quase desdenhoso atestado de óbito que lhe fizeram:

"Francisco Luís Álvares da Rocha, Desembargador dos Agravos da Relação desta Cidade, e Escrivão da Comissão expedida contra os Réus da Conjuração formada em Minas Gerais: - Certifico que o Réu Joaquim José da Silva Xavier foi levado ao lugar da força levantada no Campo de São Domingos, e nela padeceu morte natural, e lhe foi cortada a cabeça, e o corpo dividido em quatro quartos, e como assim passou na verdade lavrei a presente certidão, e dou minha fé. Rio de Janeiro, 21 de abril de 1792".

VOZ 2: Por isso é que o painel nos agride com o Tiradentes retalhado, com seus *disjecti membra*, seus quartos de carne martirizada semeados pelo Brasil afora. Portinari parece ter querido ecoar o brado de Castro Alves, que evocou o próprio carrasco,

...Pelos cabelos a cabeça erguendo,
que rola sangue e que espadana estrelas.

VOZ 1: E agora vamos acompanhar mais de perto, em todas as suas "cenas", o painel do *Tiradentes*, que nos dá um recado de esperança, a despeito de tudo: ele começa com o povo chorando, acorrentado, e termina com o povo rompendo os grilhões.

Logo depois do povo, encontramos os inconfidentes, na época em que conspiravam. O Tiradentes é a primeira figura. Tem nas mãos, já que só pensava nelas, cadeias. Pensava no que fazer para rompê-las. Reparem que ele aparece sem barba. Ele era alferes

do Regimento de Dragões da Vila Rica e barba era contra o regulamento. A negra barba da efígie clássica ele a criou no cárcer. E reparem - de novo os regulamentos - que lhe escanhoaram a cara para a execução.

Mas continuemos a examinar o primeiro grupo, que tem à direita a cabeça mergulhada num livro, o jovem José Álvares Maciel, que admirava Jefferson e Franklin, pois haviam livrado os Estados Unidos do domínio da Coroa britânica. Franklin, ainda por cima, tinha inventado o pára-raios e dele se dizia na época que "roubava o cetro aos tiranos e o raio aos deuses". Os inconfidentes eram todos letrados, padres, desembargadores, poetas. Portinari colocou aí os padres Correia de Toledo, José da Silva e Oliveira Rolim, o poeta Cláudio Manuel da Costa e o tenente-coronel Francisco Paula Freire de Andrade.

VOZ 2: Em matéria de poesia, Tiradentes se viu entre três vates que são parte da história literária do país: Alvarenga Peixoto, poeta menor, e dois grandes poetas, Cláudio Manuel da Costa, com seu estilo clássico, e Tomás Antônio Gonzaga, de meiga dicção e infinita graça, autor da *Marília de Dirceu*.

Esses poetas pertenciam todos ao movimento da Arcádia. Se nutriam e inspiravam em grande parte nas *Éclogas* de Virgílio e nos eclogos que, através dos tempos, elas despertaram na poesia italiana, francesa, portuguesa. Eram tão arcádicos os poetas inconfidentes que foram buscar não em algum modelo épico - na *Eneida*, digamos - mas na primeira écloga seu lema, a inscrição de sua bandeira, o "libertas quae sera tamen". O verso, que no Brasil ficou emblemático, é parte da frase com que o pastor Titiro conta ao pastor Malibeu como passou dos braços de Galatéia para os de Amarílis. "A liberdade, ainda que tardia, me veio, apesar de minha negligência. Abandonado por Galatéia, Amarílis me tomou por amante. No tempo de Galatéia, confesso, eu não tinha a menor esperança de me libertar", e por aí vai o pastor Titiro em suas confidências amorosas.

VOZ 1: A idéia do verso virgiliano foi do poeta Alvarenga, que, aliás, numa das reuniões dos conspiradores, disse que o movimento que planejavam não devia ter um chefe, um líder. Declarou que não havia, entre eles, uma cabeça a pensar por muitos indivíduos e sim muitas cabeças num só corpo, o corpo da rebeldia. Como se vê pelo resto da história, ocorreu o oposto, já que os rebeldes só tiveram uma cabeça e um único pescoço, o de Joaquim José. Ninguém mais morreu, devido à conspiração.

Aliás, retifiquemos: um dos poetas morreu, Cláudio Manuel da Costa. (*spot* em Cláudio). Ele tinha, entre os árcades, o apelido pastoril de Glauceste Saturnio. Foi encontrado enforcado na masmorra, no Rio.

Quanto ao Gonzaga, que foi degredado para Moçambique, já se casou com sua querida Marília, que morreu com mais de 80 anos. Entretanto, apesar de sua pena de degredo, teve logo publicada em Portugal, com ampla licença da Real Mesa da Comissão Geográfica sobre o Exame e Censura dos Livros, seu *Marília de Dirceu*. Ainda bem. A grande arte absolve mesmo poetas que foram, como homens, frágeis e timoratos. O Gonzaga, com agulha, bastidor e dedal de ouro bordava, ponto a ponto, o vestido de noiva que Marília não vestiu, pelo menos para se casar com ele. Dizem que

teve versos até nos muros da sua masmorra, usando como o fumo da candeia e como pena espinhos de laranjeira. Mas assim o poeta, que sempre e sempre encanta o ouvido:

*Quinha-me dormir no teu regaço
Quinhentas horas da comprida sesta,
Quinze teus louvores nos olmeiros,
Quinze-te de papoulas na floresta.
Ou o justo céu que não convinha
Que a tanto grau subisse a glória
Quinhenta.*

Z 2: Não se diga, porém, que os intelectuais que cercavam o Tiradentes - e que, depois de presos, brigaram entre si, choraram e se recriminaram - não escreveram nada contra a opressão que ele vivia em Minas Gerais. São de grande valor as *Cartas chilenas*, escritas em verso. Até hoje não se sabe com absoluta certeza quem escreveu essas cartas, assinadas por Critilo e dirigidas a Doroteu. A probabilidade maior é que sejam do próprio Gonzaga. Mas é certo que não tratam de Amarílis, nem de Galatéia ou Coridon. É uma boa e valente sátira política.

No segundo grupo do painel, Portinari pintou o episódio da leitura da sentença, na sala do Oratório da Cadeia. Tiradentes, com suas longas barbas crescidas no cárcere, recebe a condenação à morte com o rosto forte, sereno. Os demais inconfidentes ouvem tudo atônitos e esternados, desesperados, pois ainda se julgavam condenados apenas à morte, não à forca. Na frente, os dois conjurados Resende Costa. O filho de Resende ao ouvir a sentença, chora, fraqueja nas pernas, e o filho do velho Resende para e sustém.

Z 1: Vem a seguir a tragédia, o suplício. O historiador fundamental da Conjuração Mineira, Joaquim Norberto de Sousa Silva, não entende a curiosa antipatia que sente pelo Tiradentes, que acha o farrão imprudente. Norberto não entendeu, ou não quis entender, o Tiradentes, sonhador como os demais, visionário em termos políticos, tivesse além disso um plano de governo e de iniciativas políticas na cabeça. Era, diz Norberto, um dispersivo, que já planejava construir um aqueduto para melhorar o abastecimento de água no Rio de Janeiro. Isso antes que raiasse a liberdade! Mesmo em referência à morte grave e serena do mártir, Norberto, falando apaixonadamente na sua altiva resignação, exclama, meio exasperado: "Entenderam um patriota; executaram um frade!"

Em tudo, como historiador, Norberto de Sousa Silva é honesto e imparcial na apresentação dos acontecimentos. E o resultado dessa honradez é que o Tiradentes vence fácil a prevenção do próprio biógrafo, e emerge do livro radioso e belo como o vemos no painel.

Z 2: A descrição do negro dia da execução é forte em Norberto. "Ninguém, depois de lê-la, consegue passar, ainda hoje, sem um arrepio pelo Campo de São Domingos, a atual Praça Tiradentes no Rio de Janeiro, onde foi montada a "elevadíssima forca, cuja plataforma numerava mais de vinte degraus".

Antes de ser empurrado para o vazio, de modo a que a corda o estrangulasse, e antes que o carrasco o cavalgasse no espaço, para lhe destrancar o pescoço, o Tiradentes teve de ouvir, de pé e com o rosto patíbulo, o longo e maçante sermão do frade guardião do convento de Santo Antônio. Tudo ocorre, como vemos no painel,

dentro da maior ordem civil e religiosa. Mas choram escravos e gente do povão, enquanto o cadáver é peritamente decapitado e esquartejado.

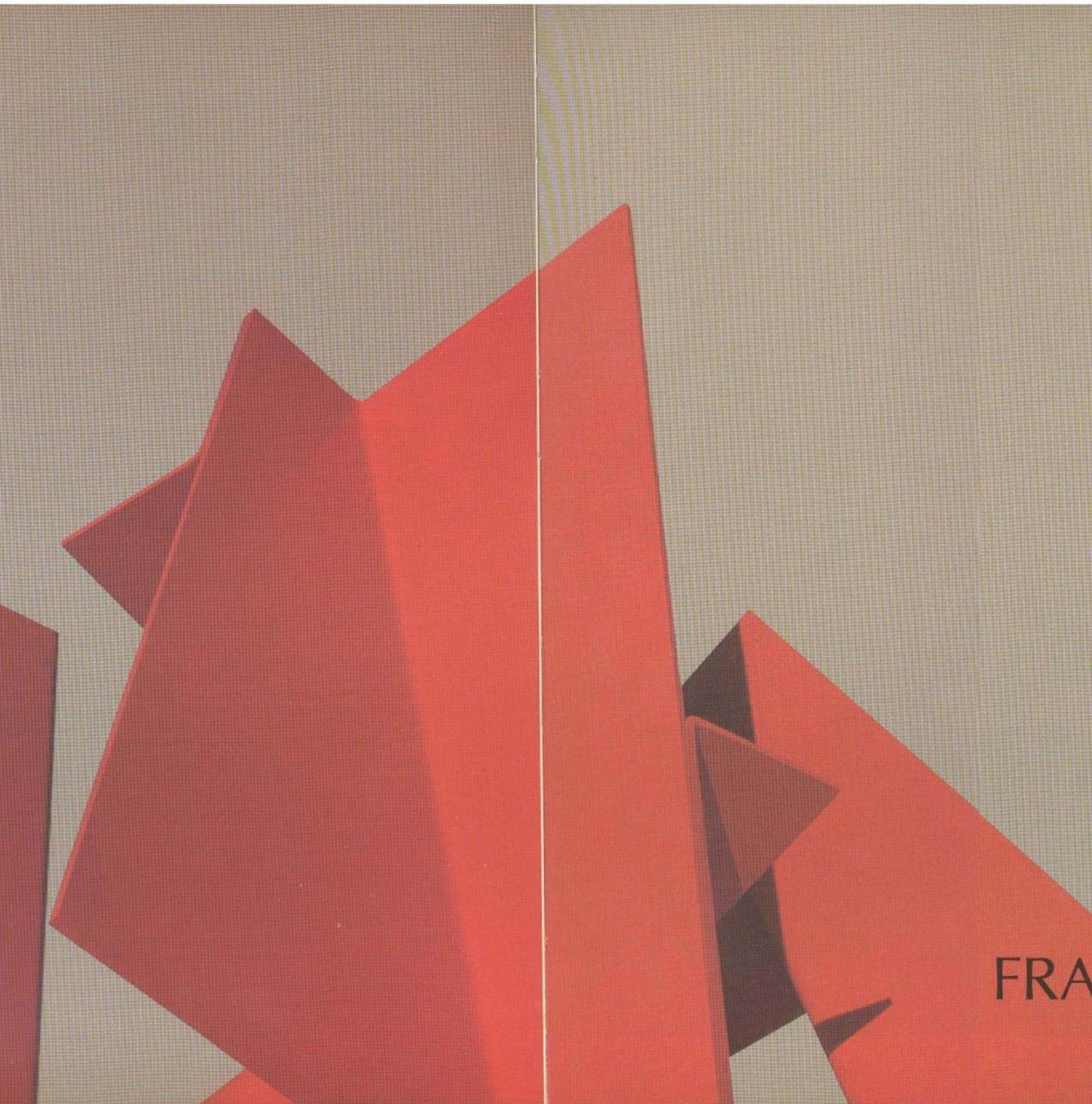
E, na última cena, como já vimos, terminada a tragédia, Portinari retoma o tema da cena número 1, as correntes de ferro, e mostra as mulheres que as rompem.

VOZ 1: Um pessimista, ou um cínico, poderia encontrar, para a euforia da última cena, razões circunstanciais, pessoais e históricas. Portinari terminou o painel em 1949, isto é, depois da redemocratização de 1945. E morreu em 1962, antes de cair sobre o Brasil a noite de 1964. Mas a verdade é que Portinari, no *Tiradentes*, como em todos seus painéis históricos - celebrando o Descobrimento, a Primeira Missa, a Chegada de D. João - procurava sempre, por entre seus feixes de luz e seus sólidos geométricos, o futuro deste país que ele tanto amou.

O ferro das correntes tem dado provas, no Brasil, de ser duríssimo. Mas o povo é forte, como achava o Tiradentes. Como achava, também, Portinari, seu pintor.

VOZ 2: E agora, lembrada a história do suplício do Tiradentes, olhemos apenas o quadro diante de nós, sem mais pensar no que narra, no que representa. Olhemos a pura pintura. Suas formas, suas cores. Em silêncio e recolhimento. Como quem ouve música. Um concerto.

(*Novos acordes de Bachianas n° 5*)







GRANDE FLOR TROPICAL de Franz Weissmann: Informe e Testemunho

Eugênia Franco

A cultura de Franz Weissmann escolhida por Oscar Niemeyer no Memorial da América Latina pertence a uma série de cantoneiras (chapas de metal dobradas no sentido longitudinal), que o escultor chamou de "Flores de Aço". O artista tem realizado desde este princípio, paralelamente às fases mais simples e/ou mais complexas. Algumas podem ser vistas em locais públicos ou em locais particulares.

A primeira nasceu de um impacto visual. Ao ver uma flor abrir-se, iluminada e aquecida pelo calor de uma lâmpada, percebeu (mais atento) a disposição formal de suas pétalas estreitas e alongadas, com uma leve dobradura, uma sutil "cantoneira". Da ocasião desse momento mágico surgiram em sua obra as "flores" abstratas, compostas de dobras no aço, retilíneas ou diagonais, quadradas ou retângulos. Para ele, não são esculturas figurativas, mas uma abstratização da flor: apenas uma recriação livre, signo e símbolo da flor. A do Memorial assemelha-se, por acaso, a certas flores dos trópicos, dobradas, vigorosas e vermelhas, unidas em pequenos arranjos. Por isso Weissmann deu-lhe o nome de "Grande Flor Tropical", em homenagem à América Latina. No entanto, é evidente uma estrutura construtivista, de procurado rigor matemático e precisão geométrica nas relações das proporções e na configuração dos elementos modulares.

Essa peça da mesma série, é a mais aberta, a mais "transitável", como diria Mário Pedrosa. O objetivo de Weissmann foi integrá-la à grande Praça destinada a manifestações populares. As pessoas podem percorrer seu espaço interno, ver e sentir de perto seus detalhes formais. Dinâmica e vazada, torna-se aparentemente leve,

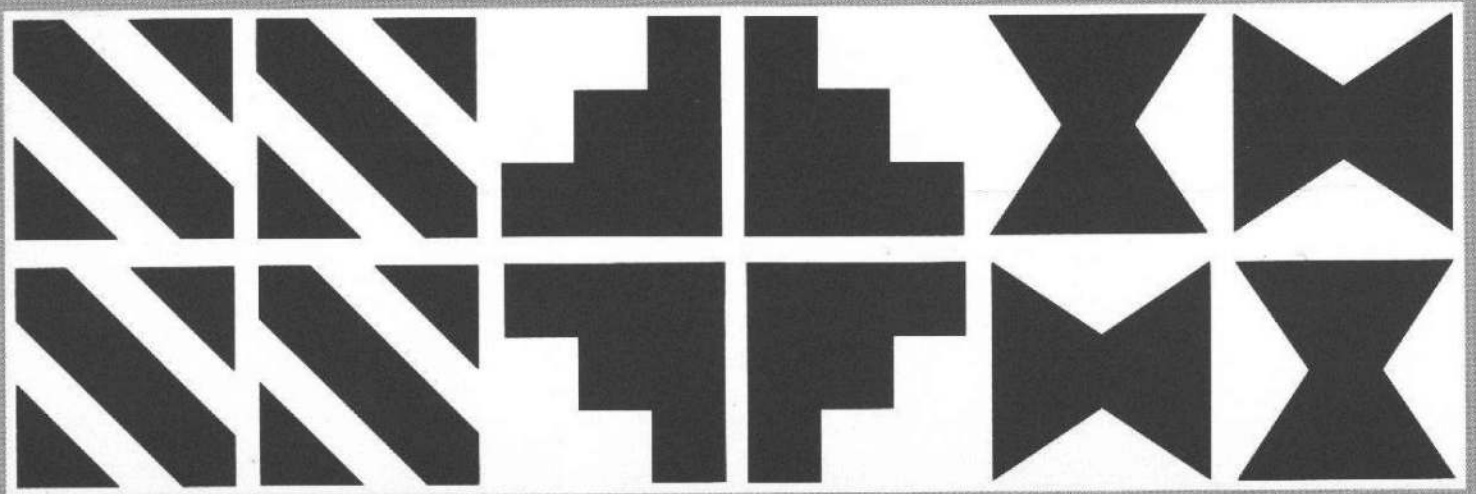
embora pese mais de 16 toneladas. Com seus cinco retângulos, formando cantoneiras em agudas diagonais, compõe uma construção também em diagonais. Agressiva na cor e na forma, provoca um forte contraste com a arquitetura de Oscar Niemeyer, serenamente curvilínea e, no Memorial, toda branca. Diretamente colocada no solo da Praça, apoia-se apenas em três pontos, num equilíbrio cuidadosamente estudado, que se opõe às leis do binômio peso-gravidade. A escultura flutua. Lançando suas "pétalas" (as cantoneiras) em várias direções, a grande "flor" projeta-se no espaço, adquirindo aparências diversas de cada ângulo em que é observada. Vive, em plenitude, sua versatilidade formal.

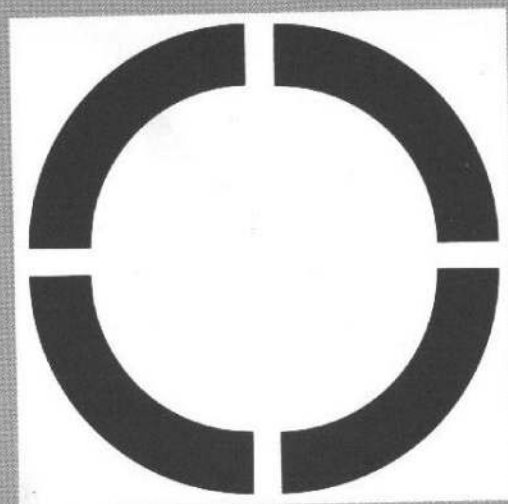
Alguém disse ao artista que a escultura vermelha, no Memorial da América Latina, parece "um grito ecológico". Na verdade, foi esta a intenção de Weissmann. Entre os trabalhos que apresentou a Oscar, alguns mais despojados, era o que preferia. Achava ser o que melhor se adaptava às características e ao significado do local.

Fui testemunha silenciosa de que nem ele nem Oscar disseram uma só palavra, no momento da decisão. Presenciei a digna discussão dos dois artistas. Emocionada, vi o arquiteto captar a mensagem do escultor. Sem nenhuma informação de Weissmann, Niemeyer apontou para a escultura em cantoneiras. Instintivamente, ambos se uniram, sentindo a importância de transmitirem (juntos) um mesmo recado: no Memorial, a escultura/flor/signo deveria tornar-se um símbolo da ecologia tropicalista. Um alerta para a necessidade de preservação das últimas grandes florestas da Terra, as tropicais, pelas razões já tão divulgadas e muitas vezes não ouvidas.

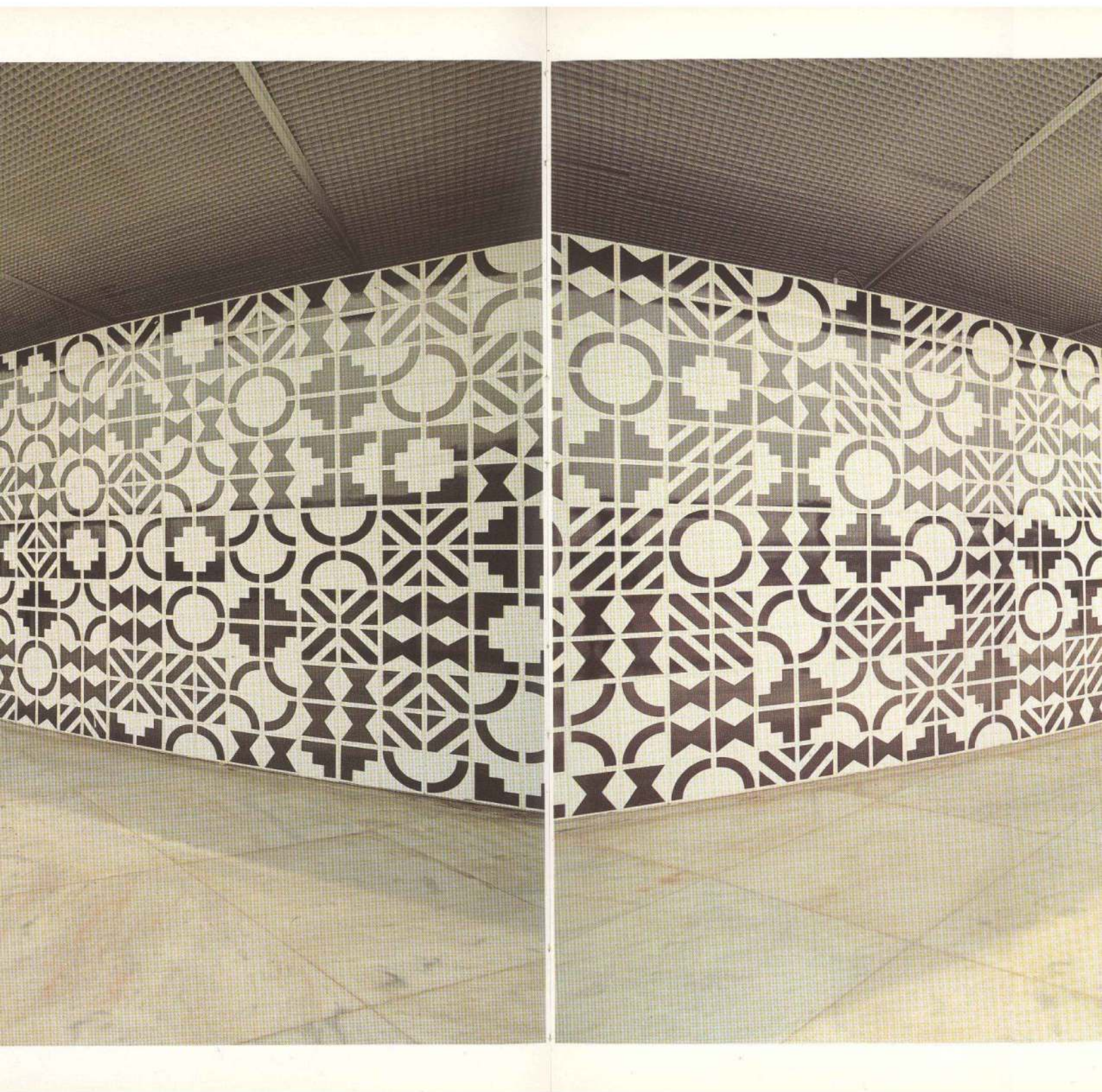
* Informações técnicas - Weissmann precisou de uma oficina que tivesse equipamento de grande potência, para realizar a ampliação e montagem do projeto, em escala monumental. Era necessário, especialmente, uma prensa INNOBRA, com capacidade para dobrar as cantoneiras a 90 graus. A execução foi feita pela VEROLME EQUIPAMENTOS PÉDROS, perto de Lorena/SP, setor de construções metálicas terrestres do ESTALEIRO VEROLME, que lhe deu todo apoio.

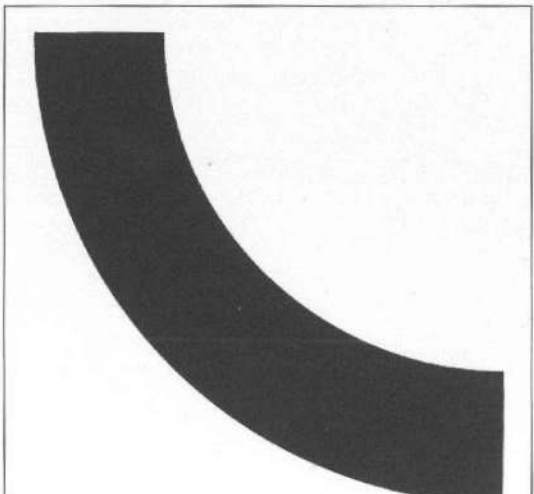
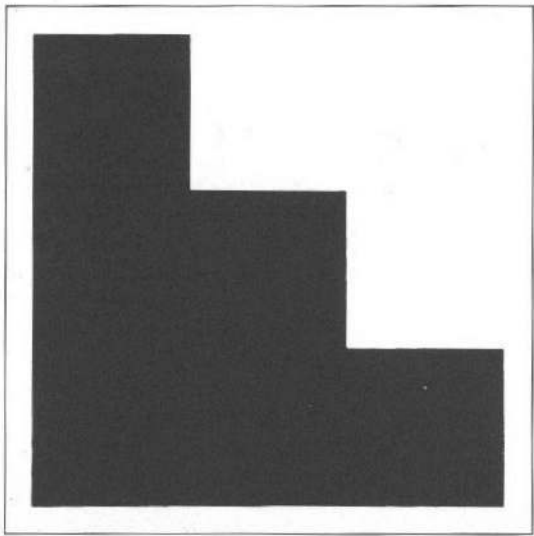
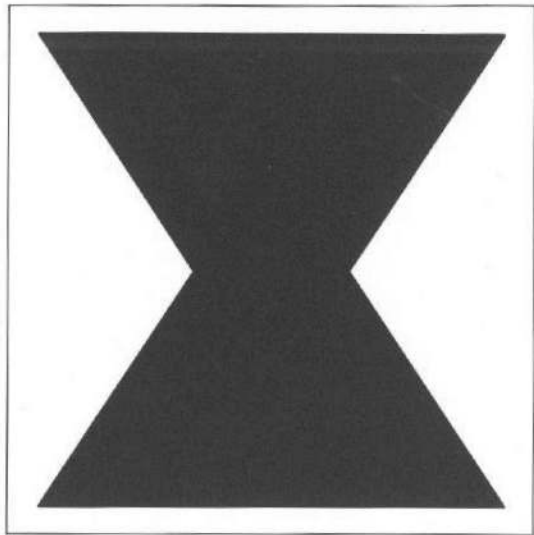
A escultura compõem-se de cinco elementos, soldados entre si. Cada elemento é composto de uma chapa de aço SAC-50 (liga anti-corrosiva), de 1.1/2" (polegadas) de espessura com 4.620 mm de comprimento por 2.310 mm de largura. Pronta, na posição ascendente escolhida pelo artista, mede 6 m. de altura por 7 m e 6,50 m, nas extensões laterais. Foi toda em vermelho, com tinta poliuretânica, mais resistente à ação das incidências atmosféricas ao ar livre.





ATHOS BULCÃO





Módulo e liberdade

Frederico Morais

Encerrando seu comentário sobre a exposição da Osirarte em 1941, Rubem Braga antevia para o futuro da arte do azulejo “mais simplicidade, harmonias mais singelas. Purificação”, dizendo que a descansaria “numa serenidade meio clássica, sem deixar de ser livre”. Este futuro antevisto pelo cronista carioca é Athos Bulcão. A arte azulejar, perfeitamente integrada à arquitetura moderna, hoje é, o azulejo encarado como composição modular, em escala industrial, atinge seu ponto máximo em Brasília, com Athos Bulcão.

Em Brasília é sem dúvida em Brasília, onde reside, que se concentra o essencial de sua obra de muralista. Ali Athos criou muros escultóricos, relevos, amplos e acolhedores painéis de azulejos, revelando, em todos os seus trabalhos, uma perfeita integração com a arquitetura. De fato, suas obras, mesmo cumprindo uma função decorativa, nunca foram apenas adorno e nem estão, nos edifícios, para suprir uma eventual deficiência arquitetônica. Athos trabalha com o arquiteto desde o momento da definição do espaço na planta, quando então discute questões de cor - outro campo em que tem atuado magnificamente. No momento da criação faz considerações em relação ao local e o tipo de atividade a ser nele exercida. Disso resulta que, na maior parte das vezes, o painel, quando pronto e implantado, absorve mimeticamente as funções do edifício, contribuindo significativamente para tornar o ambiente mais conchegante ou funcional.

Normalmente Athos começa o projeto fazendo um desenho - a forma -, vindo em seguida a cor. Para os operários arma, em cartões gráficis, algumas combinações possíveis, mas freqüentemente

libera-os para armar o painel como bem entenderem.

...

Um bom exemplo desta colaboração espontânea do azulejador e do painel para o sambódromo, no Rio de Janeiro. Ocupando as faces laterais do Museu do Carnaval, que encerra o percurso da passarela do samba, o mural situado a leste foi composto livremente pelos operários. Ele é, evidente, mais caótico, mas nem por isso menos interessante que o situado a oeste, que seguiu rigorosamente as composições sugeridas por Athos. É projeto extremamente simples mas que alcançou notável riqueza visual.

...

Partindo sempre de formas geométricas simples, de linhas retas ou curvas, dispostas de várias maneiras, Athos alcança uma notável riqueza vocabular. Some-se ainda o ritmo musical dos arranjos e a movimentação contínua que não permite ao olho descansar, que este está sempre a descobrir novos desenhos, compondo, decompondo e recompondo o edifício visual num processo de participação.

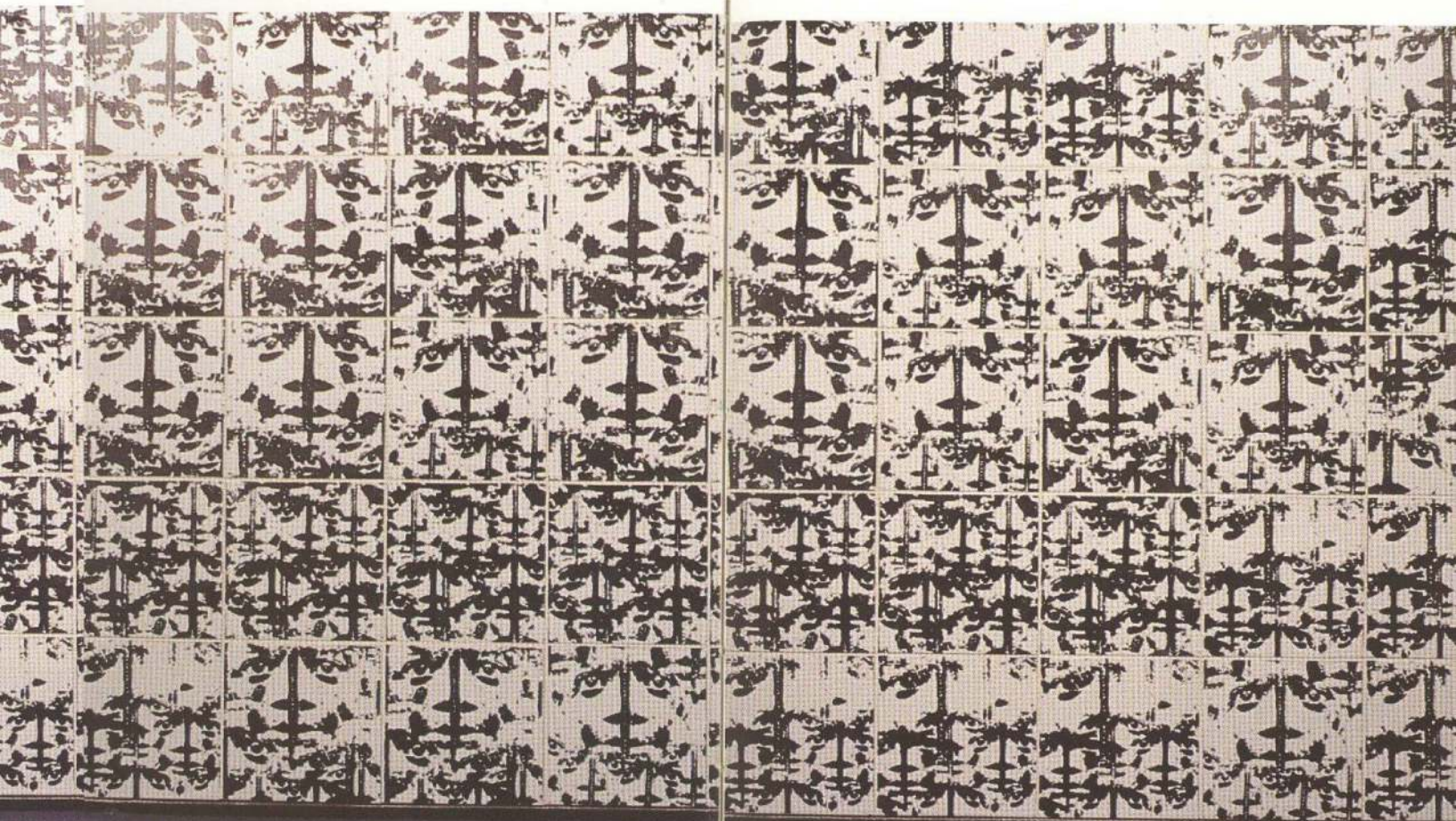
...

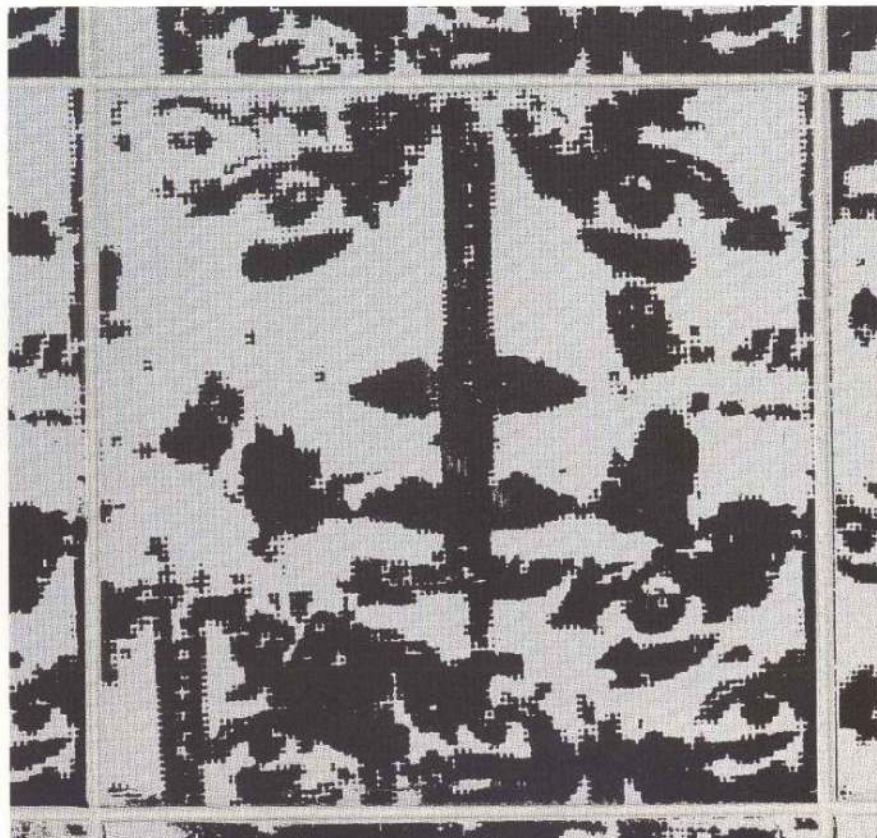
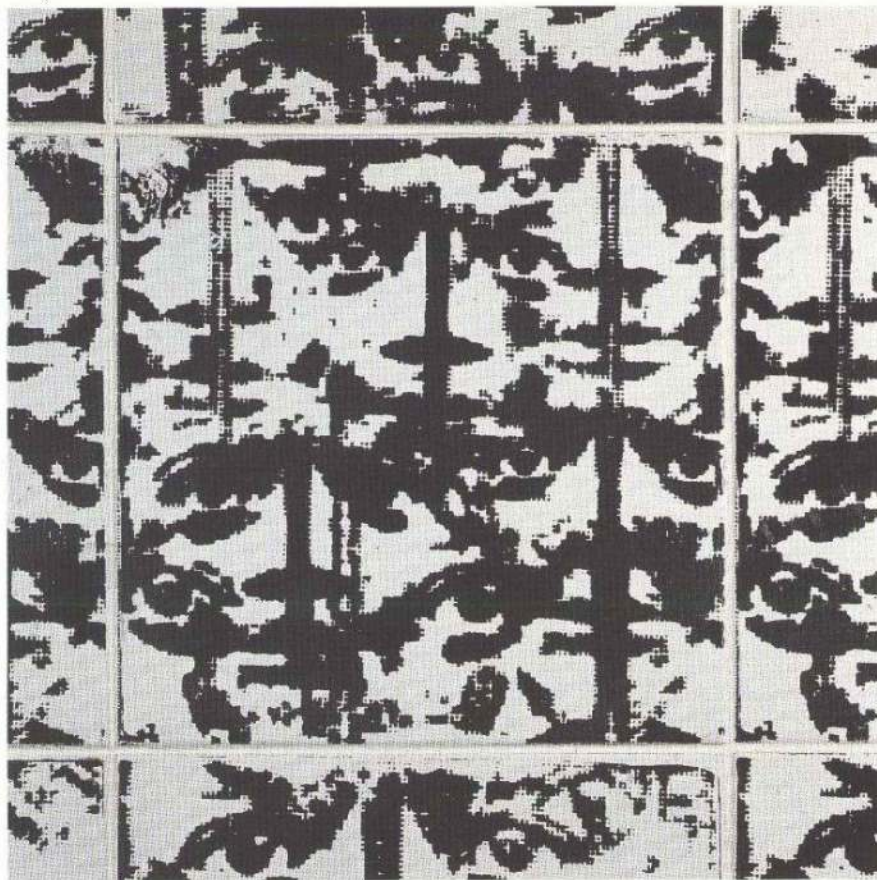
O azulejo tornou-se de tal forma importante no conjunto da obra de Athos Bulcão que é possível dizer-se que é ele que influencia hoje, sua pintura e não o contrário. A pintura, por seu caráter intimista, artesanal e silencioso, certamente agrada mais a Athos Bulcão, homem calmo e solitário. Contudo, é como se o azul saltasse do muro para ir brincar nas suas telas, como se fosse uma pandorga, ou se transformasse em rosáceas a movimentar o espaço pictórico.”

Texto de Frederico Morais, extraído do livro *Azulejaria Contemporânea no Brasil*, Editora Publicações e Comunicações Ltda., capítulo VII, São Paulo, patrocínio da Indústria Cerâmica Paraná S.A.



MAI





Dei como título ao meu mural na Biblioteca do Memorial da América Latina: "Homenagem a Clay Gama de Carvalho".

Escritor, dramaturgo e poeta. Tornou-se anônimo pela nossa falta de memória e principalmente pela ditadura que confiscou o manuscrito de sua obra, a "Literatura Americana no Exílio", na alfândega do aeroporto de Congonhas em São Paulo, quando chegou doente e indefeso de Paris pelo único delito de ser apenas escritor. Suspeito, foi liberado, porém sua obra ficou apreendida e se perdeu talvez para sempre.

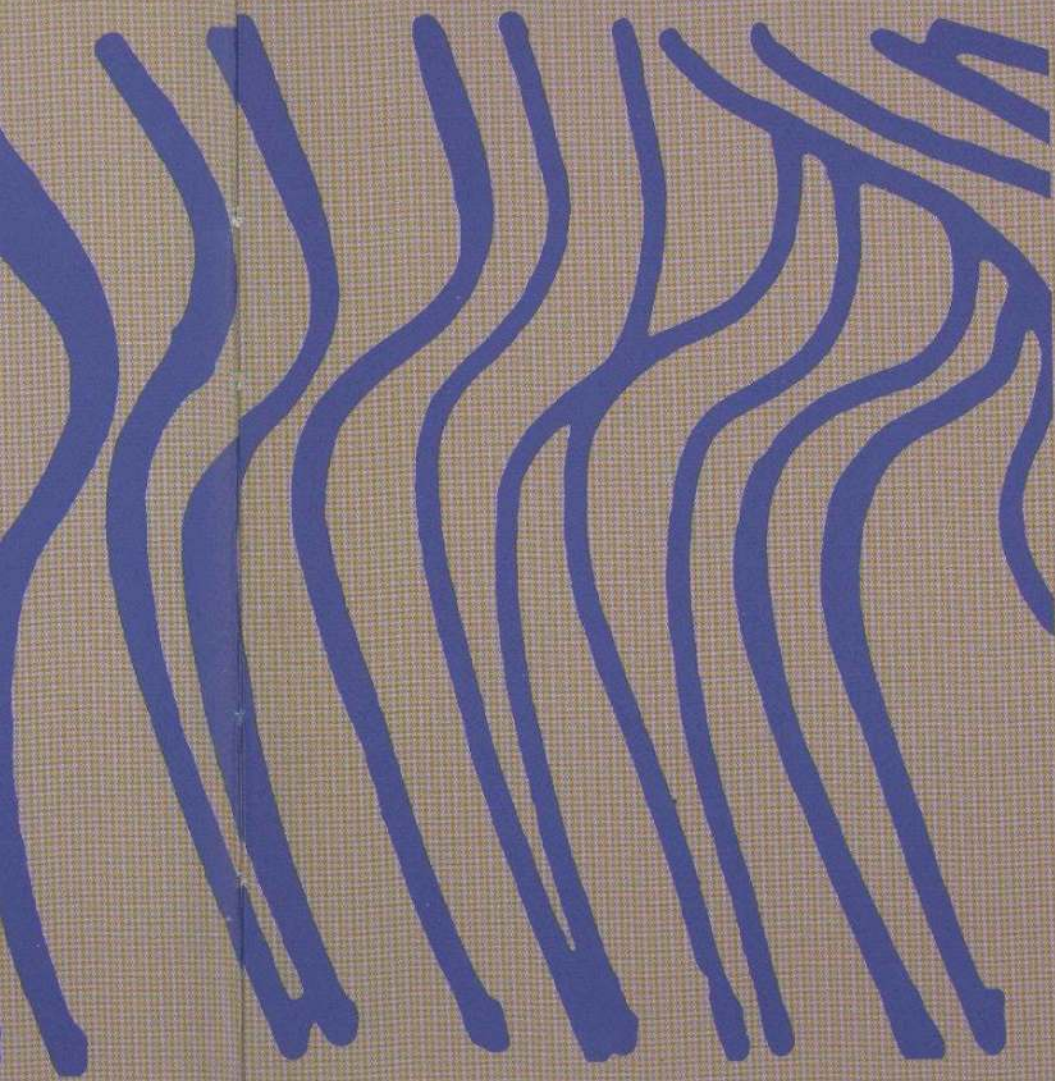
Julio Cortázar lhe dedicou um pequeno conto "O Grande Urso Solitário de Paris", publicado em um pequeno jornal alternativo paulistano daquela época, em sua homenagem póstuma. Fez um apelo à intelectualidade paulista que resgatasse sua obra. Atendo dessa forma, dentro de uma biblioteca consagrada pela grandeza da obra de Oscar Niemeyer que nos deu guarida para sempre.

A quem interessar, puxem o fio da meada.

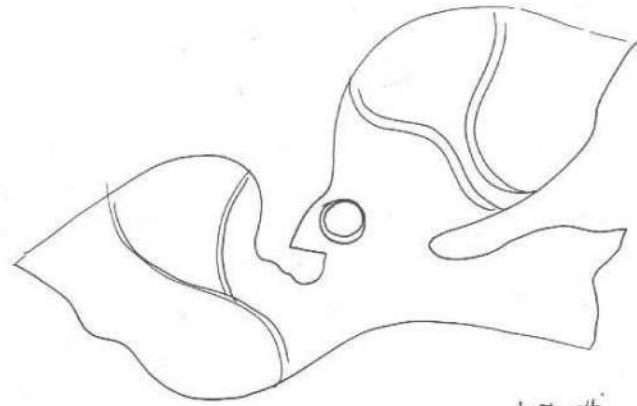
Escolhi um material duro, e de queima rústica, como suporte, ladrilhos cerâmicos em grês. Devem durar. Trabalhei com 6 módulos da mesma imagem em proporções diversas, fugindo da linguagem habitual, da seqüência regular e decorativa do ladrilho tradicional. Os ladrilhos são grandes, meio metro quadrado. Pretendi uma leitura no geral obsessiva num ritmo irregular. É relaxante no particular. A cara maior.

Quem descobre numa multidão anônima alguém conhecido alivia com afeto. A denúncia do personagem anônimo, a descoberta do sal da terra.

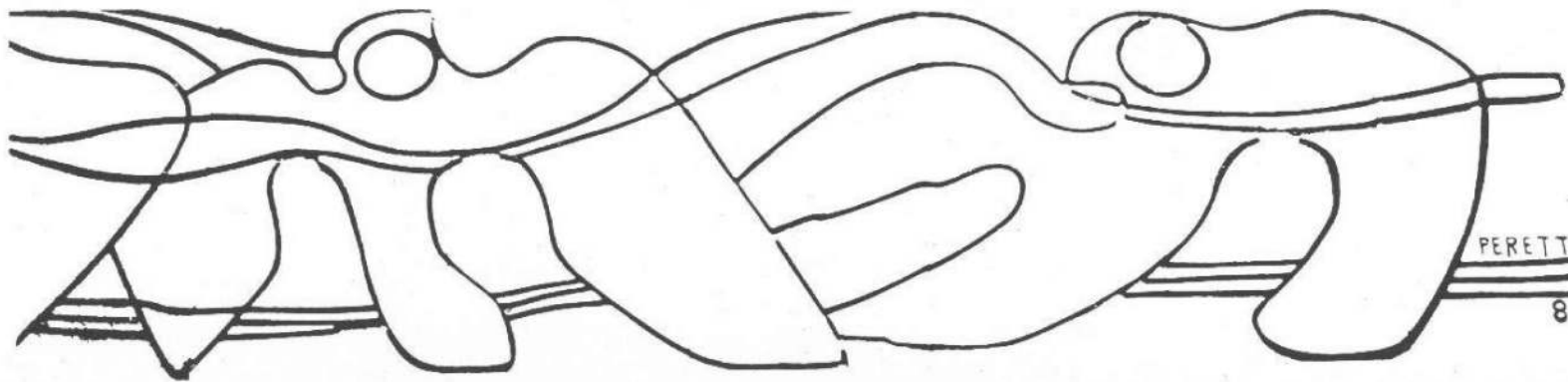




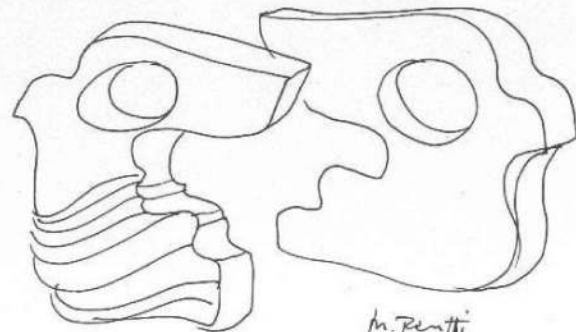
MARIANNE



*Mr. Peretti
pensero*



PERETTI
84



*Mr. Peretti
pequenas esculturas*

De longos e sinuosos rios, montanhas e florestas misteriosas surge a AMÉRICA LATINA, continente de cidades gigantes e pequenos povoados - mistura do indígena, dos séculos passados com o dia de hoje, beija-flores e supersônicos ... O vôo do ultraleve a brilhar no sol em cima do mar.

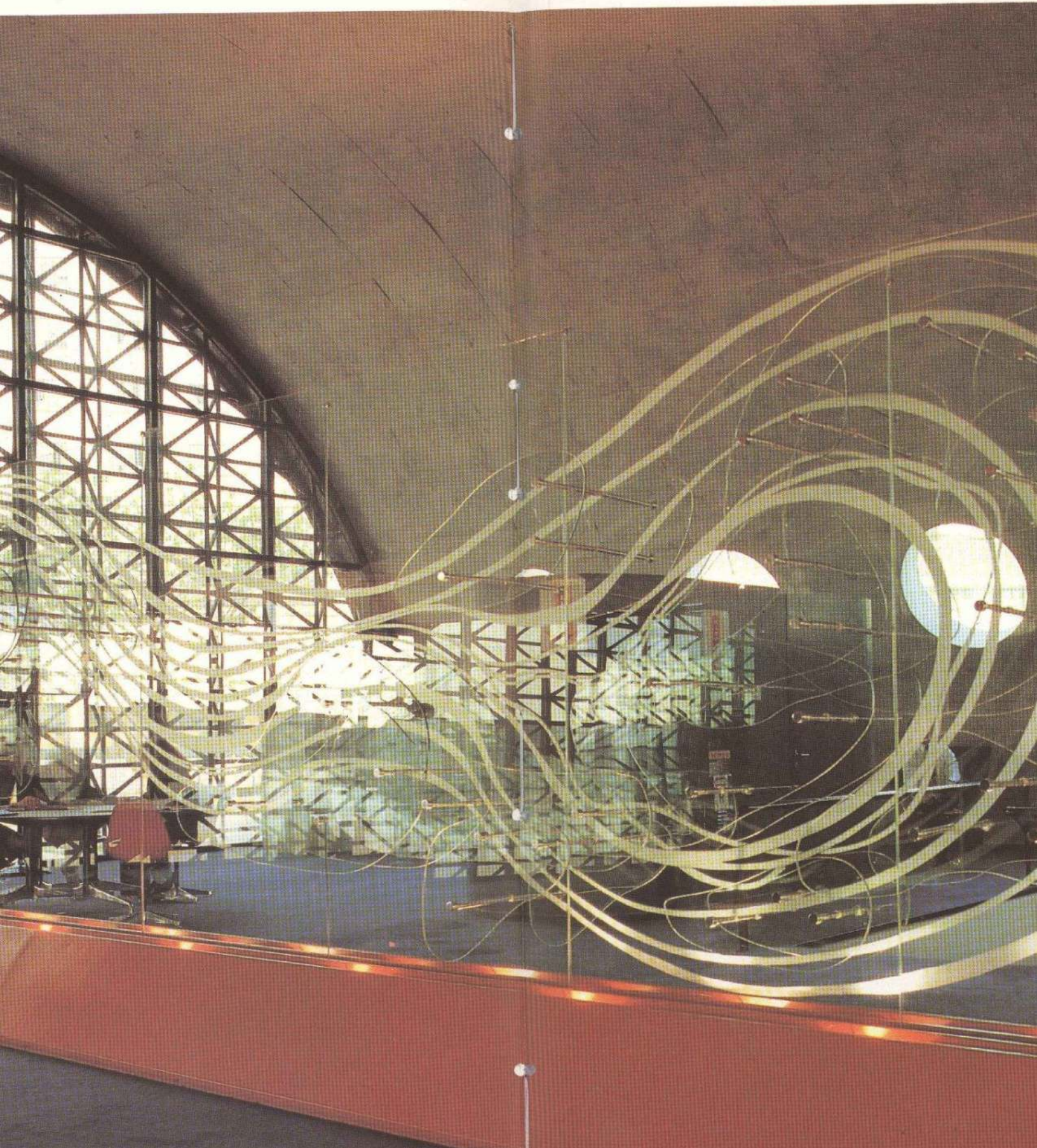
É isto o painel da Biblioteca, chamado de "AMÉRICA LATINA", feito de vidro transparente com 8 m de comprimento.

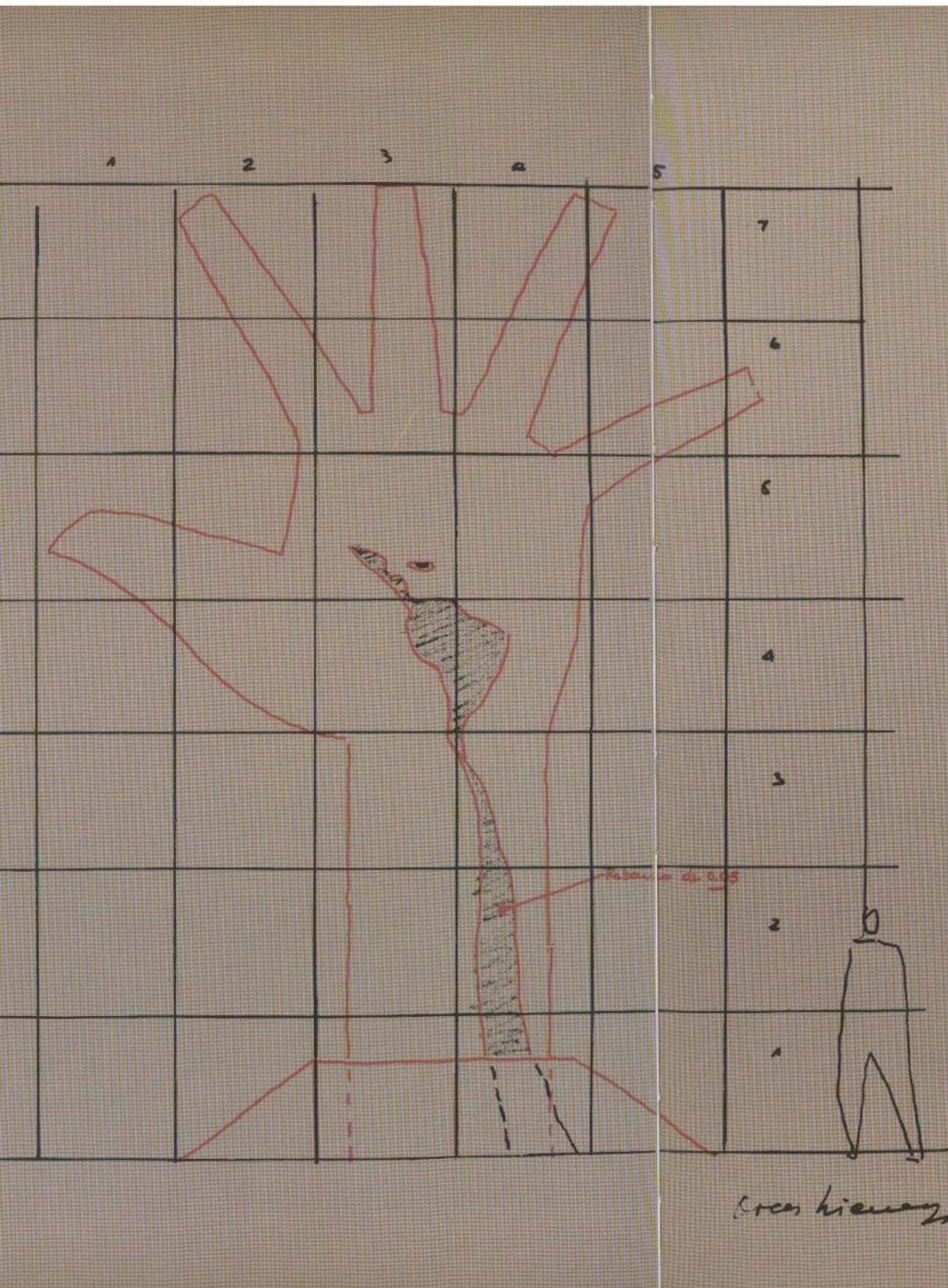
Com um grande desenho sinuoso branco leitoso, contrastando com a transparência do vidro, ritmo que o leva a uma roda gigante e pequenas formas também transparentes e ao brilho aço dos parafusos.

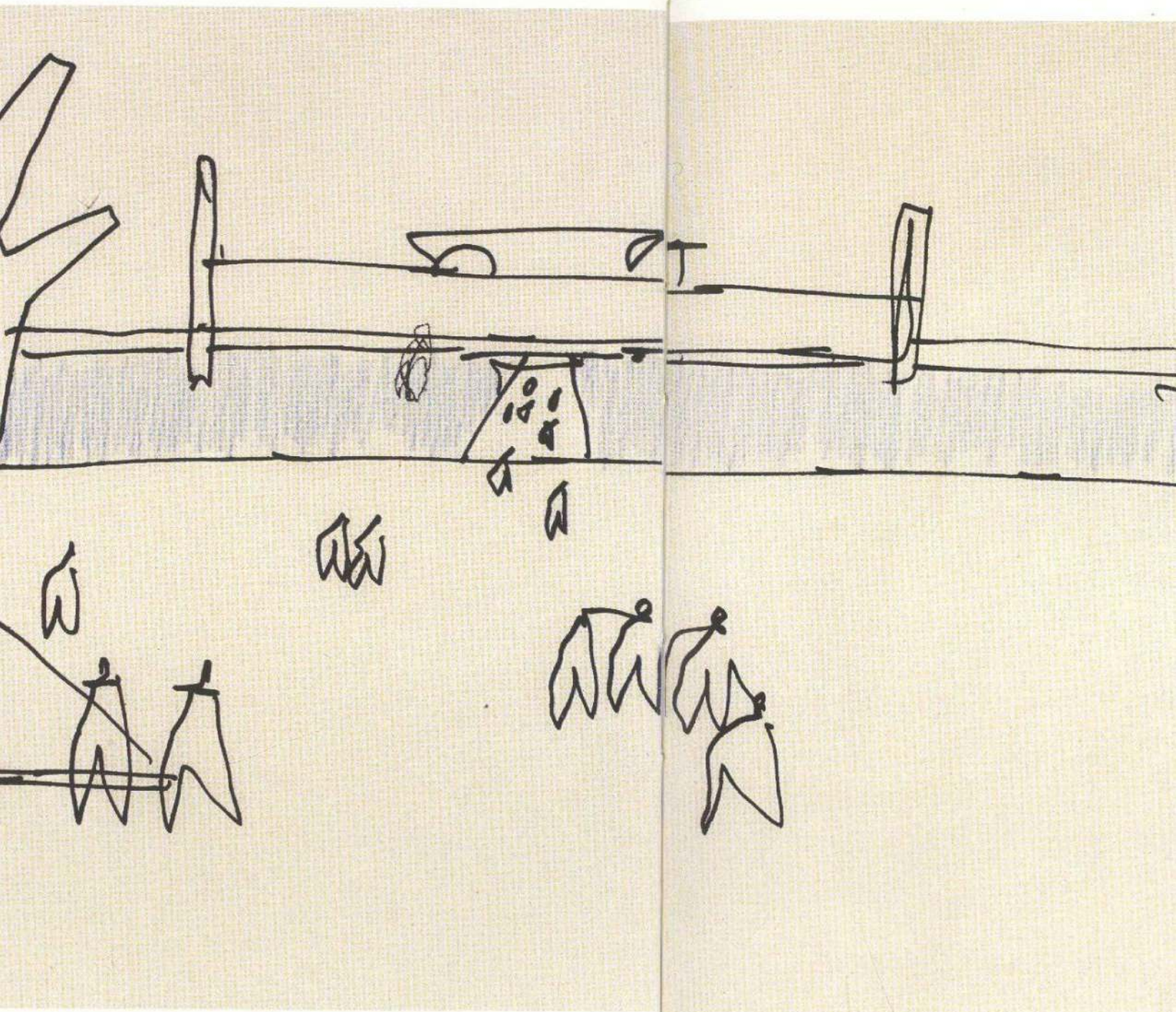
O olho contempla o painel, o absorve atravessando a sala como uma luz.

Os limites do painel são presentes, mas tão fluídos, quase irreais. É uma solução original, diferente, nunca vista.

Marianne Peretti





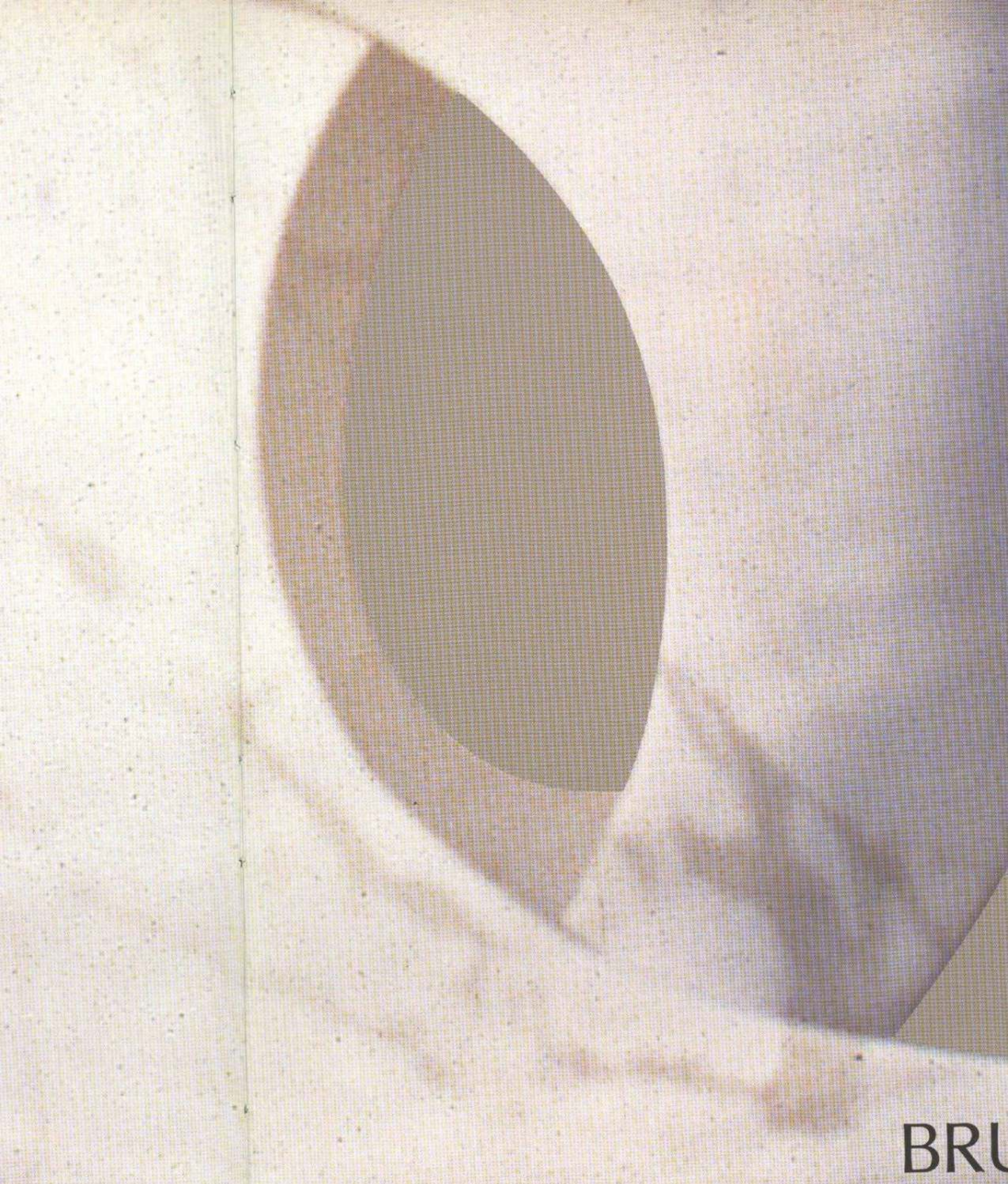




O Monumento da Liberdade é um símbolo de
liberdade e de luta pela democracia. Foi
construído em homenagem ao povo brasileiro
e ao seu direito de escolher o seu
governo. O Monumento da Liberdade
é um dos símbolos mais importantes
do Brasil.

Suor, sangue e pobreza marcaram
a história desta América Latina
tão desarticulada e oprimida.
Agora urge reajustá-la, uni-la,
transformá-la num monobloco
intocável, capaz de fazê-la
independente e feliz.

Oscar Niemeyer



BRU



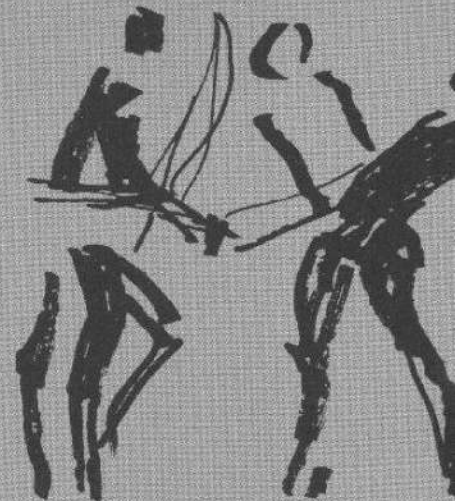
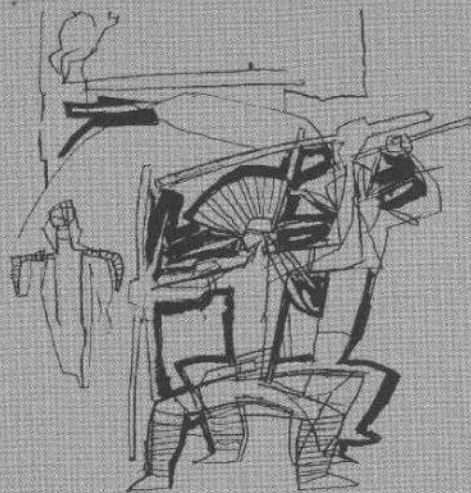
Alegrou-me o convite de Oscar Niemeyer para estar presente no Memorial da América Latina.

Estimula-me criar para o espaço que traz a assinatura do mestre, uma ligação artística e afetiva que já se perpetua no bronze de OS CANDANGOS e no mármore do METEORO, em Brasília.

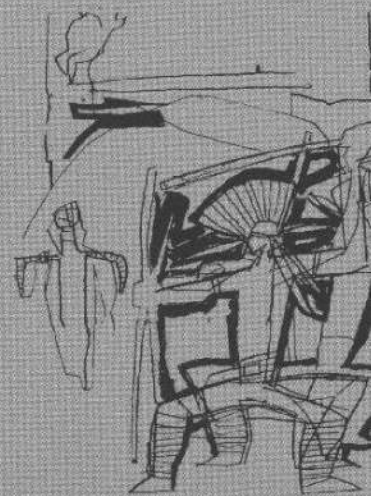
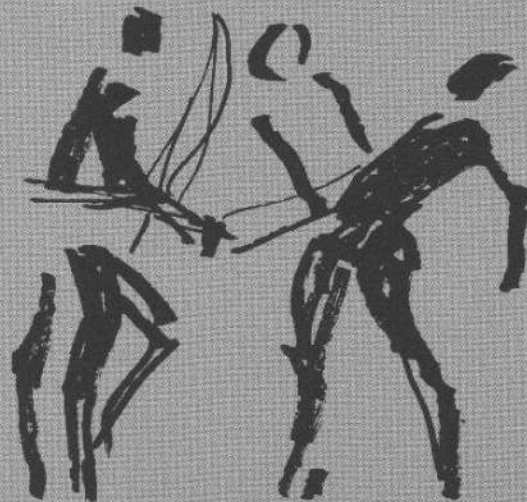
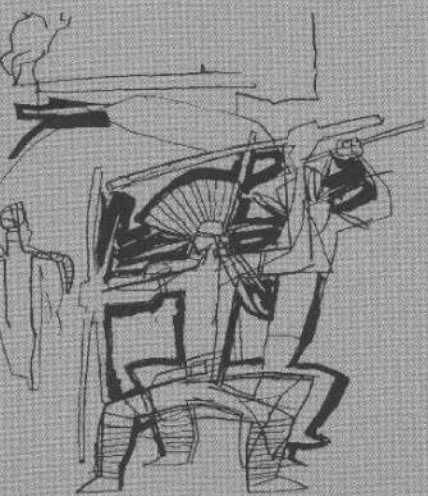
Em São Paulo de meu bem querer, esta INTEGRAÇÃO se une às obras de artistas de minha admiração para compor este verdadeiro painel de arte brasileira que também é o Memorial.

Bruno Giorgi

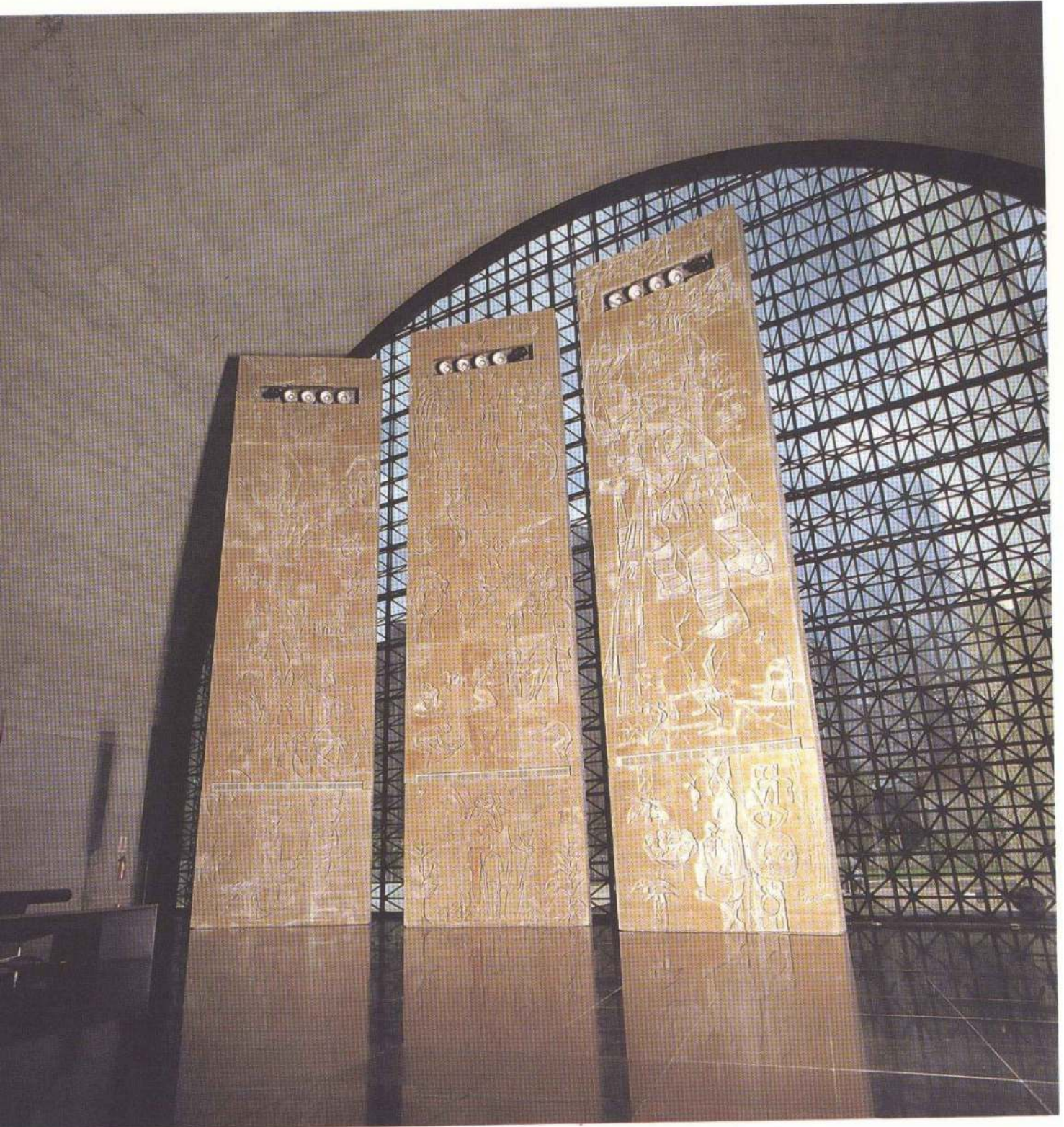




POTY/CARYBI





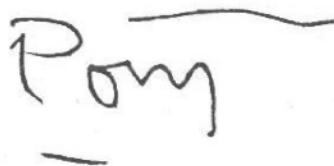


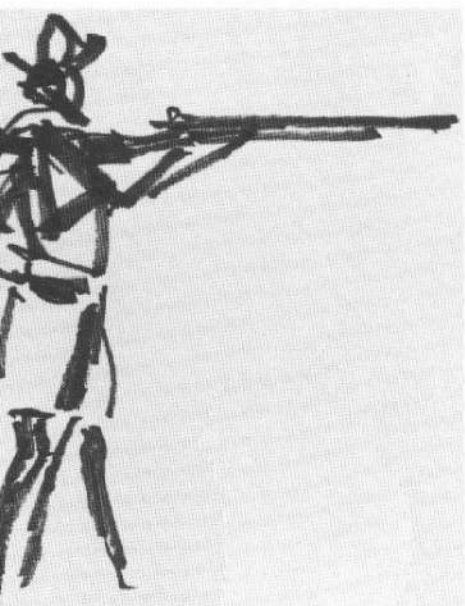
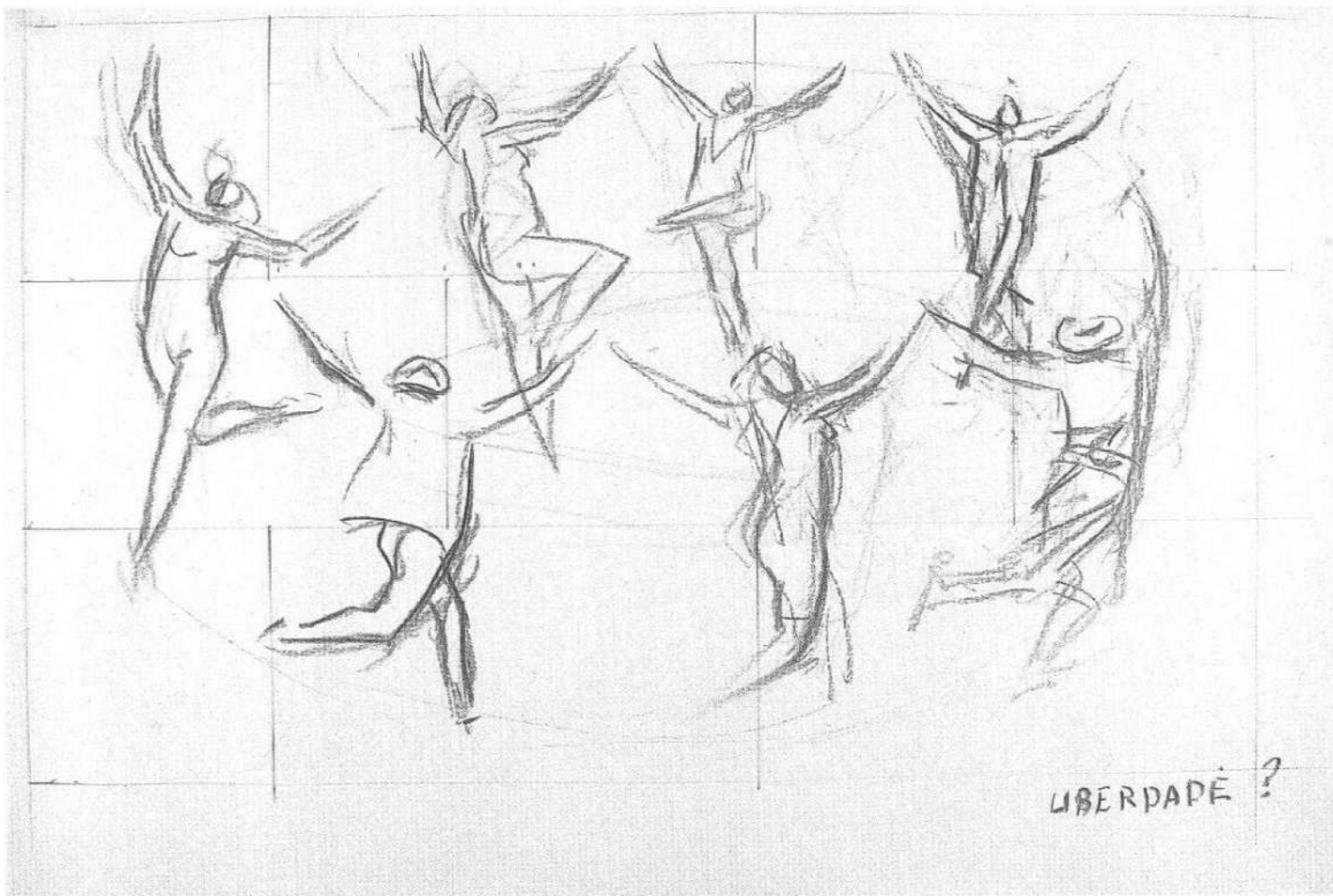


Para mim foi uma excepcional honra participar dessa obra coletiva tão cheia de significado para nós da América Latina, que uniu operários, técnicos, engenheiros, artistas, arquitetos, governantes, num mesmo entusiasmo contagiante.

Particularmente acrescento o grande prazer de ver meu nome ligado a esse admirável projeto de Oscar Niemeyer e de ter trabalhado ao lado de artistas que admiro.

Quanto ao meu trabalho, devo dizer que nunca me senti tão à vontade, pois os temas propostos para meus painéis me são familiares: os índios, os imigrantes, os edificadores do progresso têm meu especial carinho e sempre estiveram presentes em minha obra.

A handwritten signature in black ink, consisting of the letters 'Pom' in a cursive style, with a horizontal line above the 'm' and a short horizontal line below the 'P'.



Depois do longo rosário de benfeitorias que Oscar Niemeyer fez ao Brasil e ao mundo, veio a conta mais bela. O Memorial da América Latina.

Poty e eu tivemos o prazer de unir nosso trabalho à equipe que, dos desenhos em papel vegetal e das cópias heliográficas foram extraíndo esse belíssimo conjunto de edifícios, leves, aéreos que hoje é a casa de toda a América Latina, do México à Patagônia.

Primeiro dia da criação.

Do nada, de um buraco no chão apareciam ferros e uma multidão de homens com encerados amarelos que andavam entre a chuva e aquele magro desenho de ferragens como que voando, como se fossem enormes pássaros amarelos contra o céu escuro, amarrando cálculos de pesos e esforços.

Depois os carpinteiros guardavam toda aquela ferralha em encofrados de madeira, e o concreto.

Cosas veeredes que non creeredes Sancho- dizia Dom Quixote, e eu vi.

Vi os bruxedos da engenharia, gigantescas formas deslizantes que, mexemexendo iam parindo enormes tetos em telha, ou a protensão da maior viga horizontal do mundo com noventa e cinco metros de extensão que os cabos de aço suspendiam até vencer a atração terrestre.

Aquele mundão de gente, de Paraibinha ao Oscar, quero dizer, do peão ao arquiteto era um corpo vivo com cérebro, músculos e nervos.

Tudo funcionando para dar vida a essa atalaia dos povos latino-americanos onde Chichi Castenango poderá dialogar com Ushuaia e com o Cuzco; com a Bahia, com Cuernavaca, com Gregorio de Matos, com Bolívar e San Martin em seus próprios labirintos, ou Chichén Itzá ouvindo o canto de Neruda aos cumes de Machu-Picchu, ou os cientistas tratando dos pais e mães dos menores abandonados, ou também, porque não, Zapata e Santa Rosa de Lima dançando uma marinera ou um huapango.

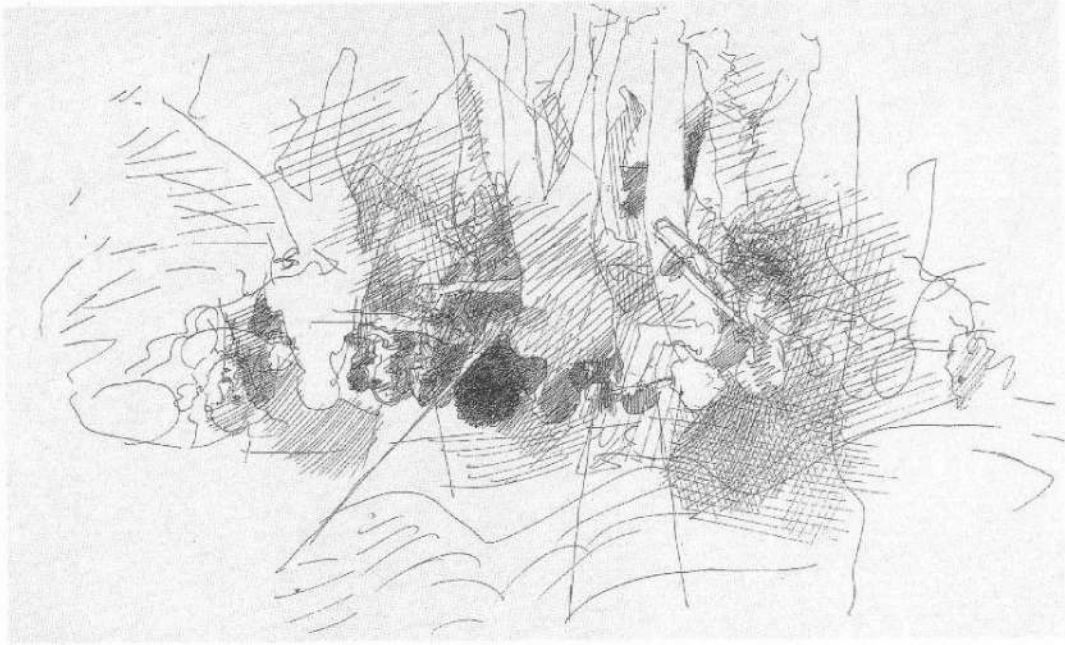
Tudo isso na Barra Funda.

CAZ3E



VALLA





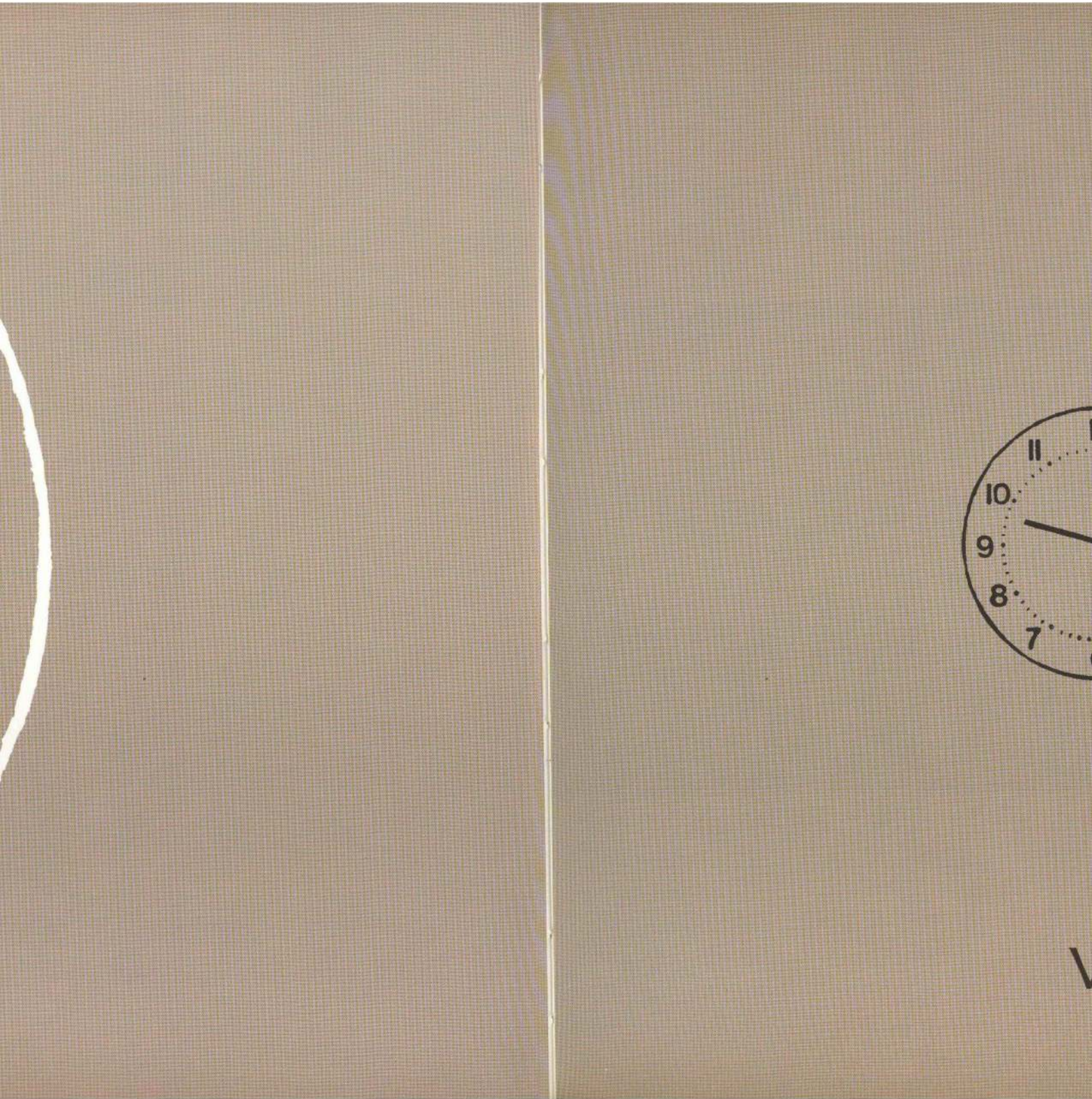
Por sua localização é um painel externo; abre-se para a grande e generosa Praça do Memorial e a avenida.

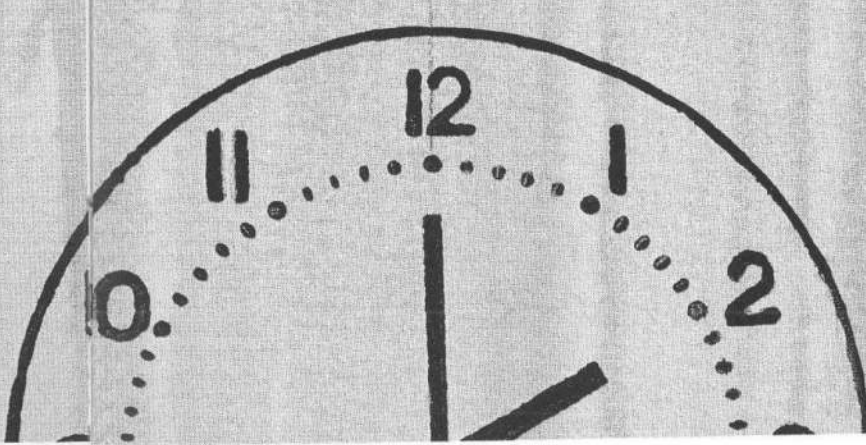
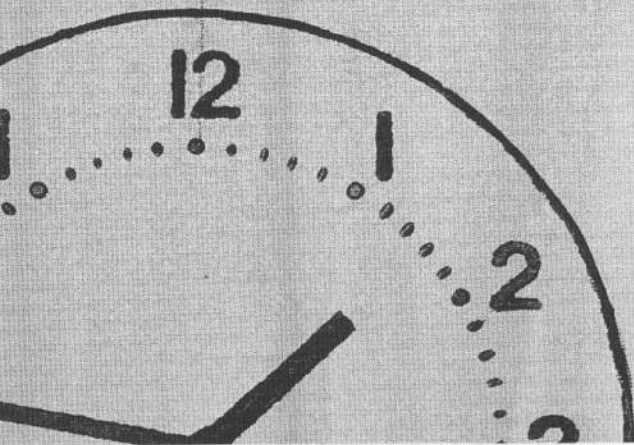
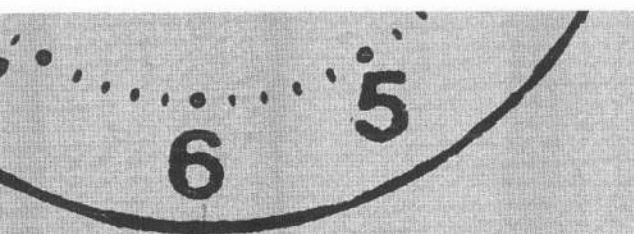
Situado no térreo do Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos, é composto por 4 telas de 1,88 x 2,50 m, pintadas em técnica mista (resina acrílica, pastel seco e grafite) em tons de cinza e branco.

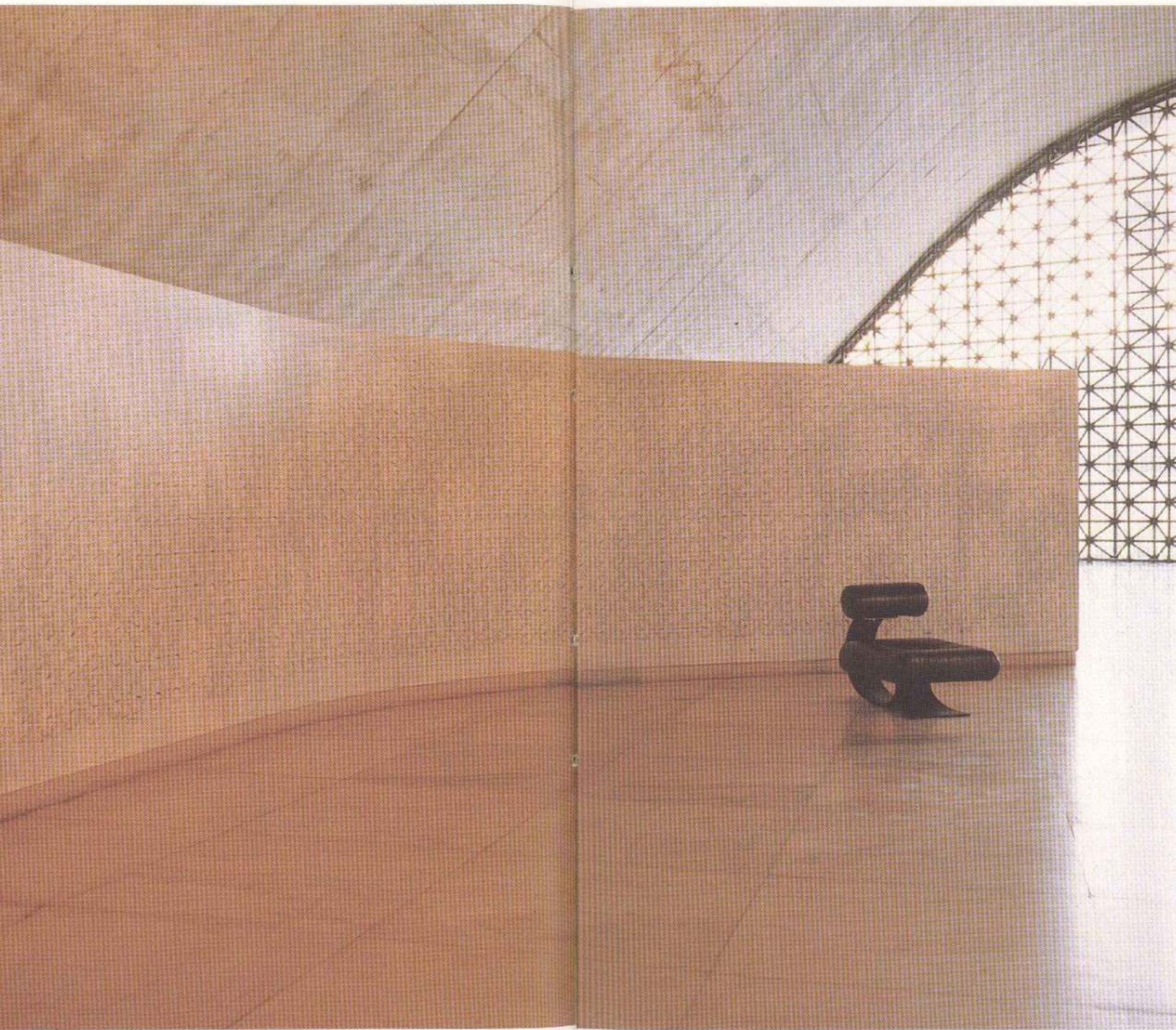
Não se trata de um quadro na parede, nem de um objeto estético a ser contemplado à distância. A obra convida à participação: não se fecha em si nos limites de sua moldura. Não há moldura. Está integrada à bela arquitetura do edifício.

O assunto é o homem latino-americano que luta por sua liberdade e autonomia.











CE



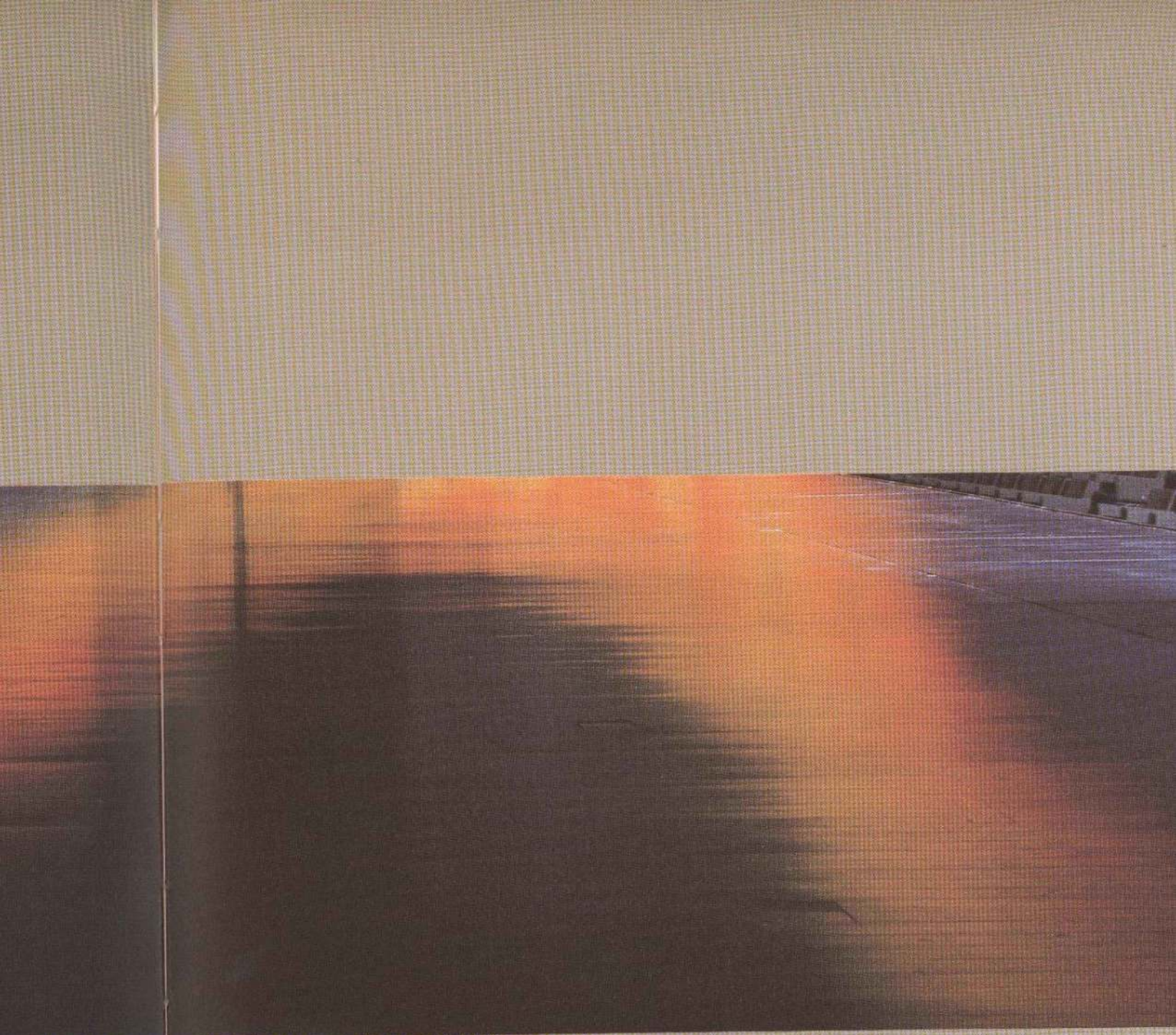


“... Dentro das propriedades da escultura ele tem sabido compor os planos e antiplanos da visão, organizar a gravitação das massas em torno dos centros de atração, formar o horizonte próprio a cada manifestação formal, em suma, tem conseguido com a expressão de uma bela forma, a sua melhor imersão no espaço. A sua escultura é livre, forte e salubre, como a dos períodos mais brilhantes dessa arte, nela não há recantos sombrios e impenetráveis, não há evasivas, nem traições, no seu conteúdo, nos seus volumes e relevos não se detêm os insanos mistérios do erotismo ou da alucinação.”

Joaquim Cardozo - 1956

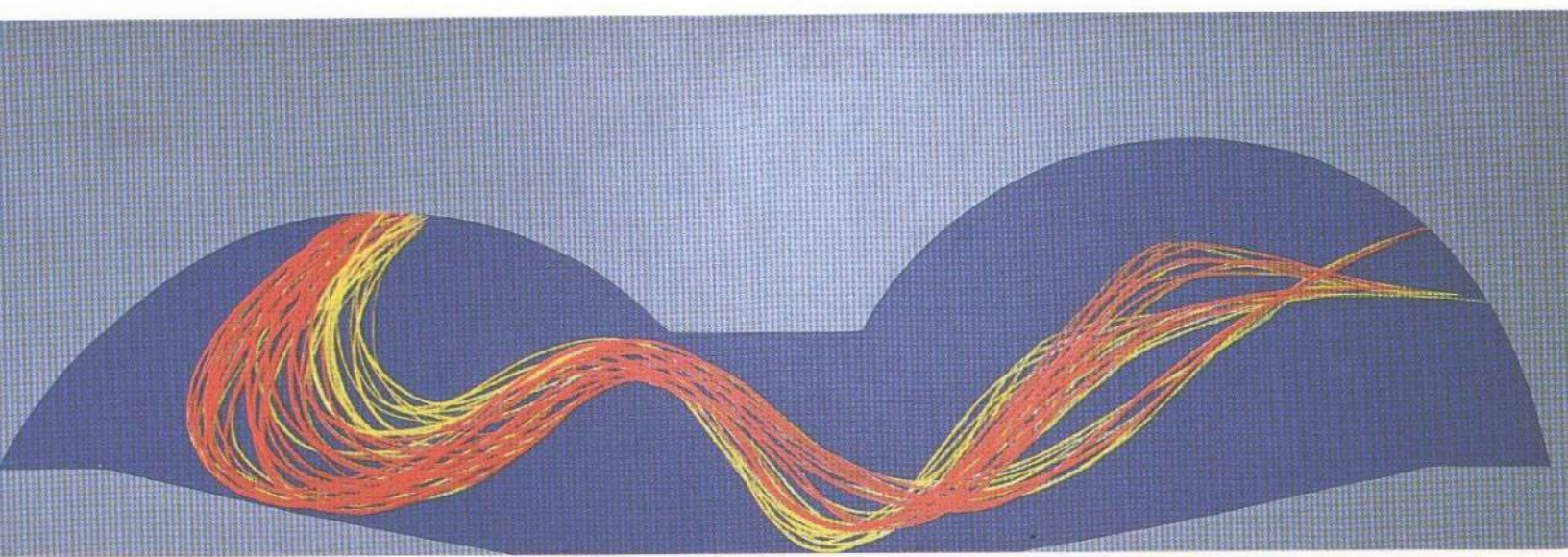
“Quando Ceschiatti estreou suas obras fui dos primeiros a chamar atenção dos críticos e público para o autor de tão belas esculturas ... Aí está ele no grande aprimoramento de sua obra. Ninguém pode negar a beleza que elas encerram. São autênticas. O sopro moderno não prejudica suas qualidades clássicas ... Temos vontade de dormir abraçados com essas esculturas sensuais e serenas. Não é preciso que eu o elogie mais ... É um grande mestre o italianíssimo mineiro de Belo Horizonte, e que ele viva na modéstia de homem inteligente e na beata solitude de verdadeiro artista.

E. Di Cavalcanti - 1975



TOMI





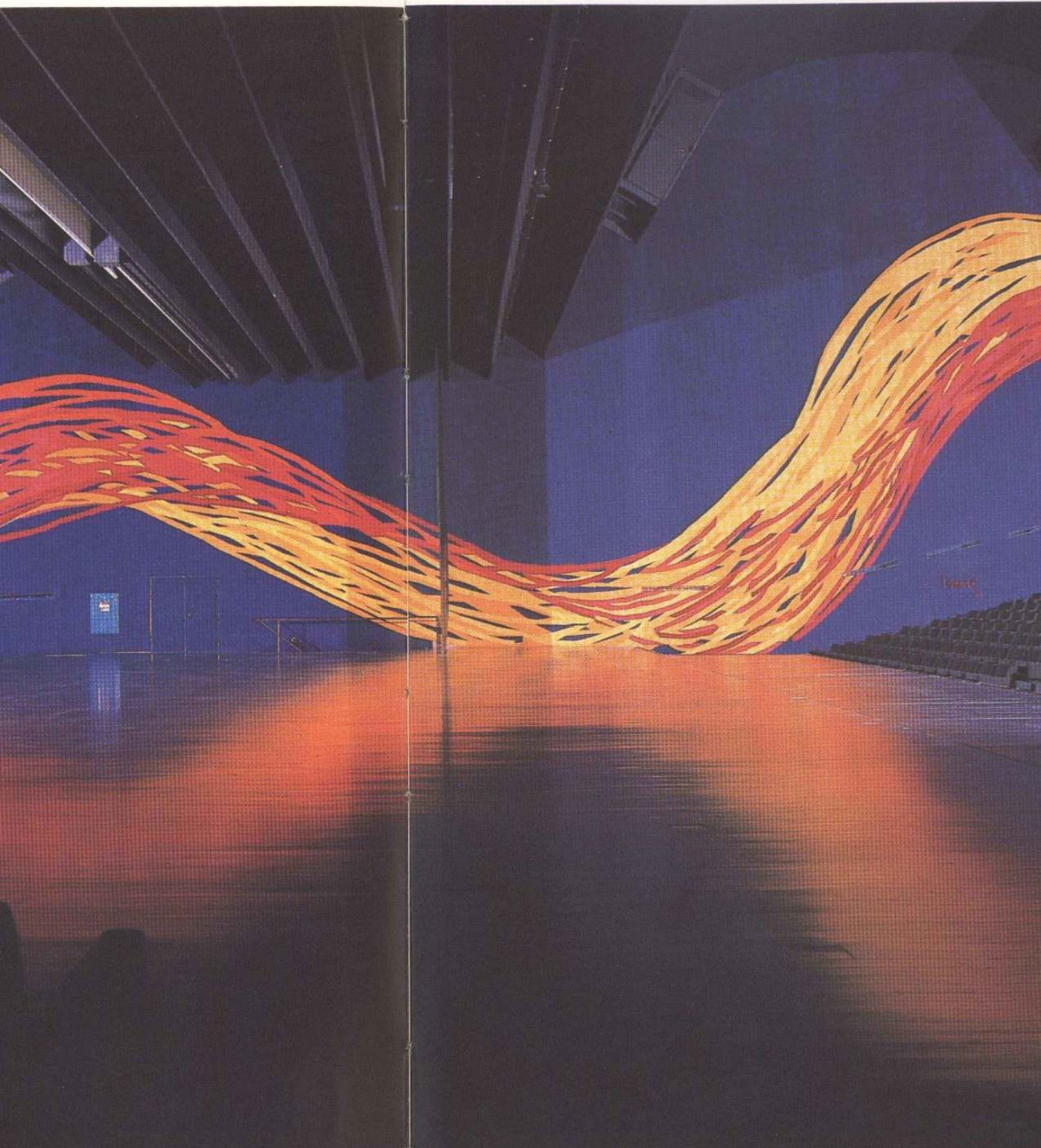
Pedir-me para escrever um depoimento sobre o painel que fiz para o Memorial é dizer um pouco sobre o óbvio, já que a sua proposta é extremamente simples e creio que o espectador a percebe com facilidade.

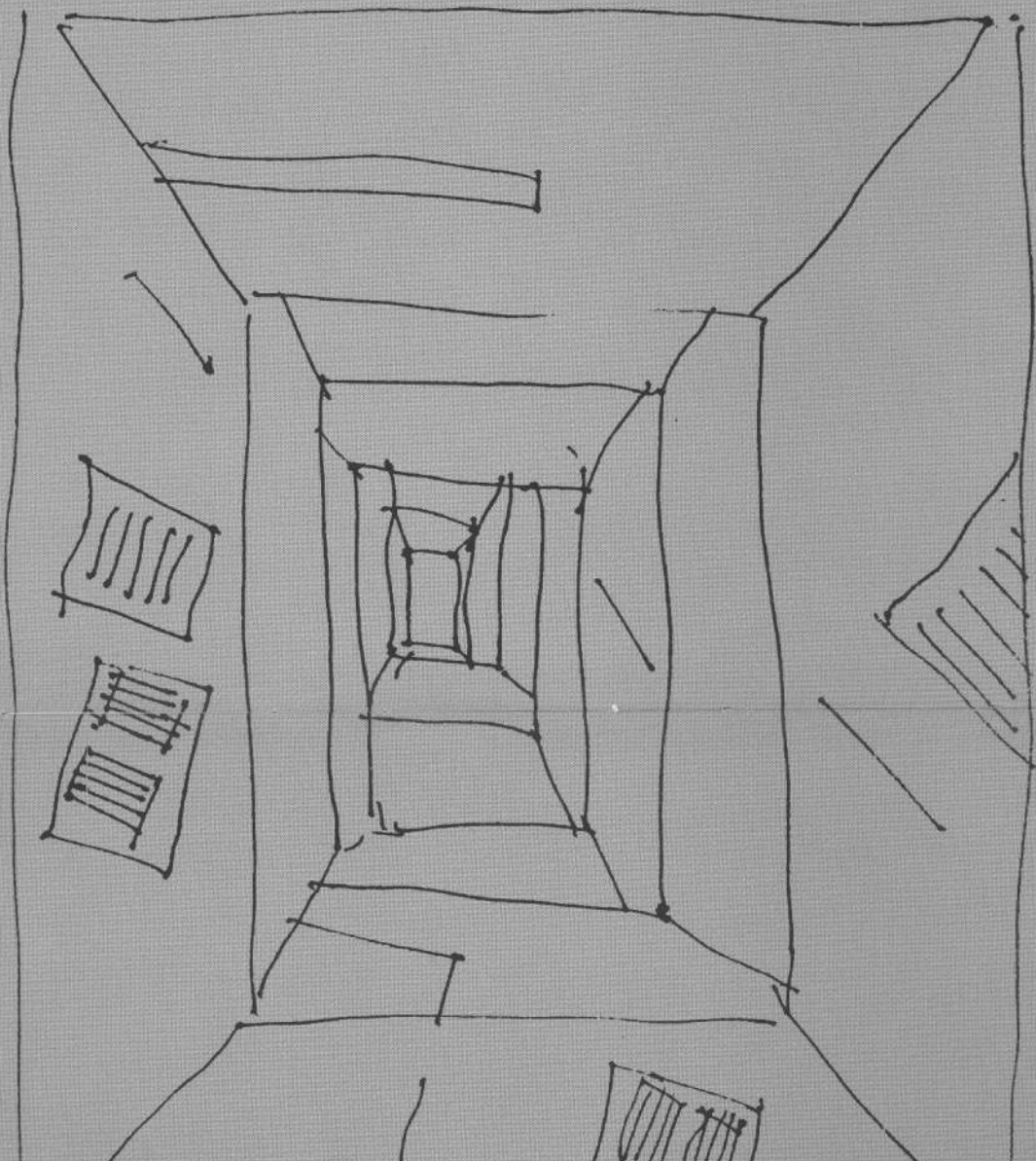
Quando Oscar Niemeyer convidou-me para fazer este painel ocupando toda a parede lateral interior do auditório do Memorial da América Latina, percebi que era um enorme desafio, porque havia as duas curvas que trocaram a tradicional base retangular por uma belíssima forma que eu não quis destruir, mas valorizá-la e, ao mesmo tempo, ter um trabalho meu que dissesse alguma coisa. O resultado a que cheguei procurou também manter a unidade platéia-palco-plateia.

O grande mural é um desenho com muitas linhas que se compõem numa grande forma, atravessando como num só gesto, todo comprimento do auditório.

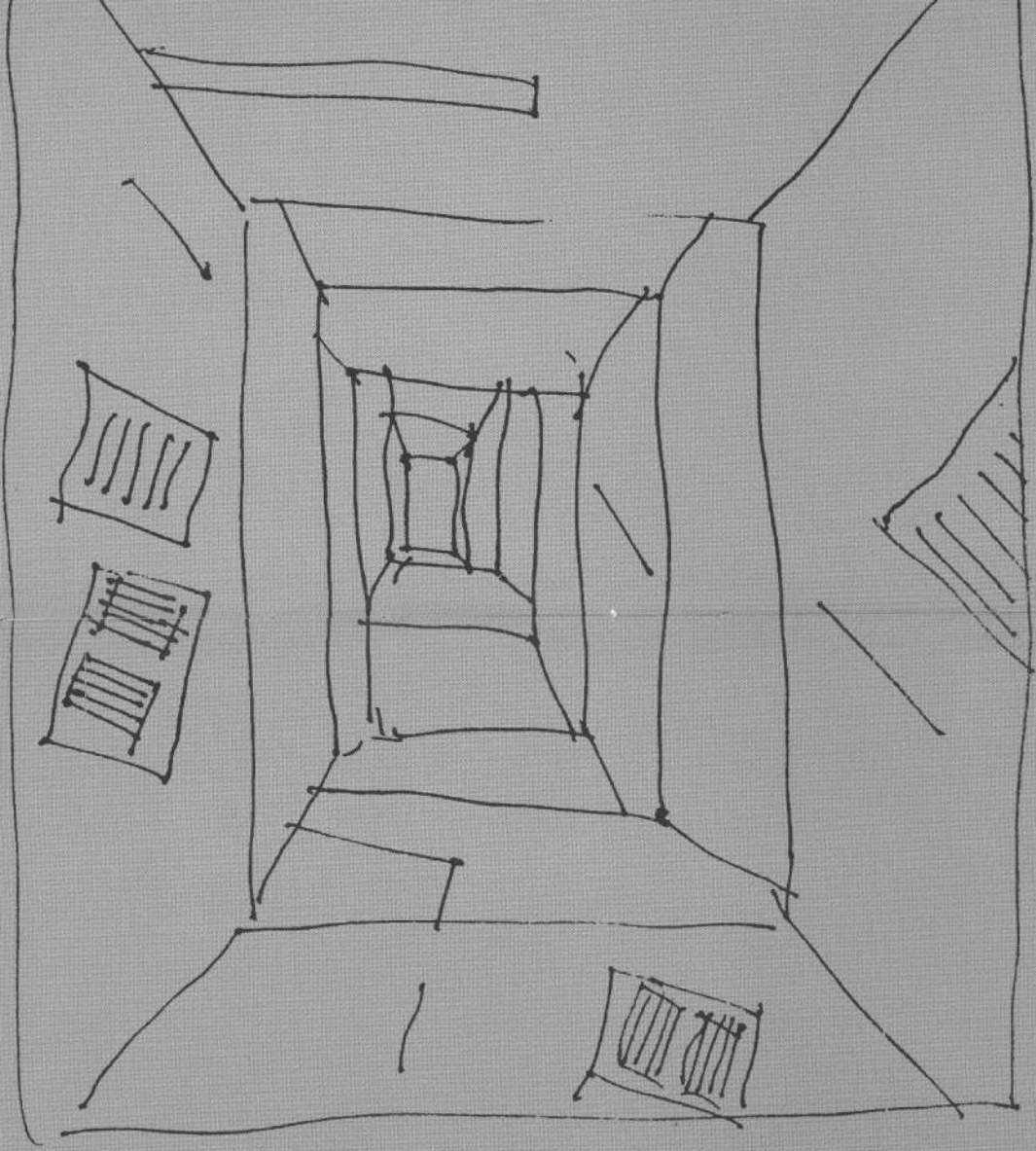
Infelizmente o teto acabou sendo pintado de preto o que indefiniu a forma do espaço, pelo desaparecimento da linha que junta o teto da parede do painel. Porém, ver depois de pronto um painel com aquelas dimensões, feito em tapeçaria a partir de um desenho gestual, é uma grande emoção!

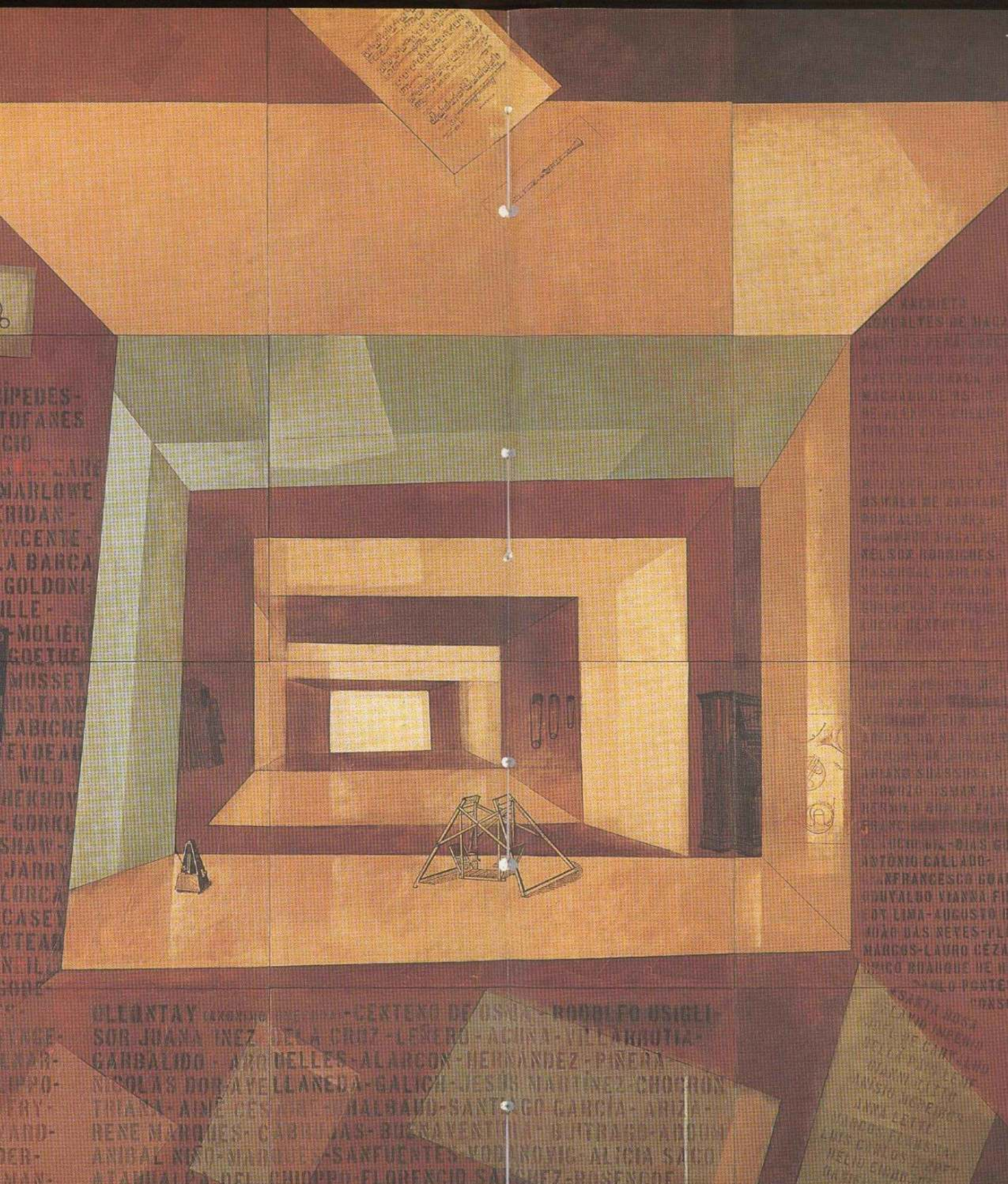
Tomás Chaves

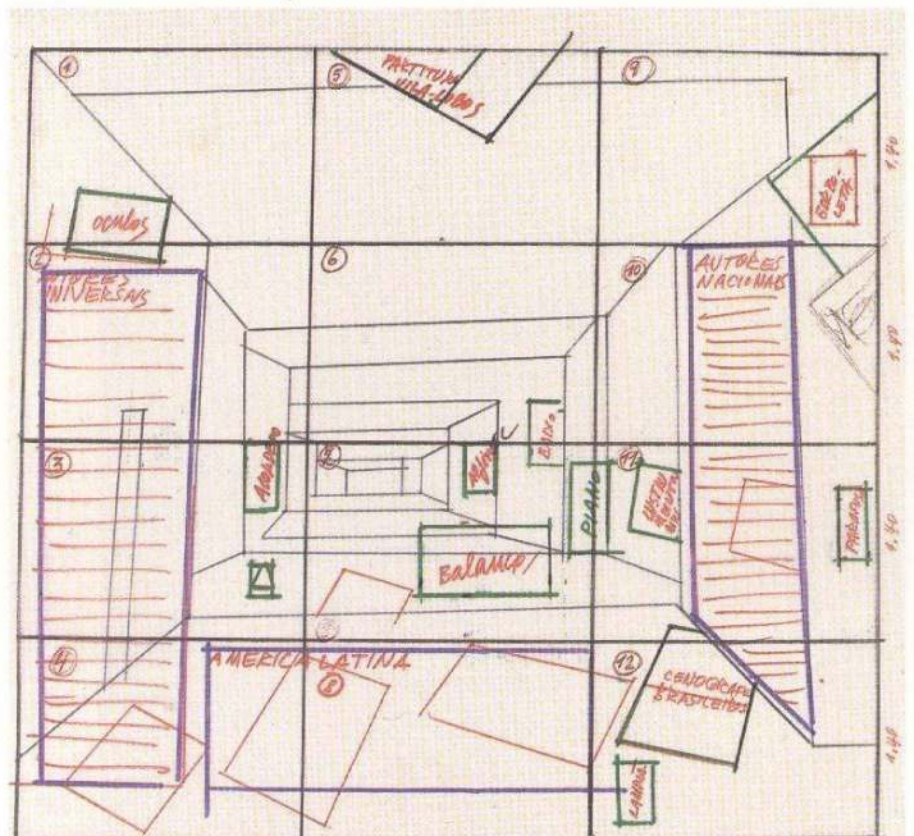
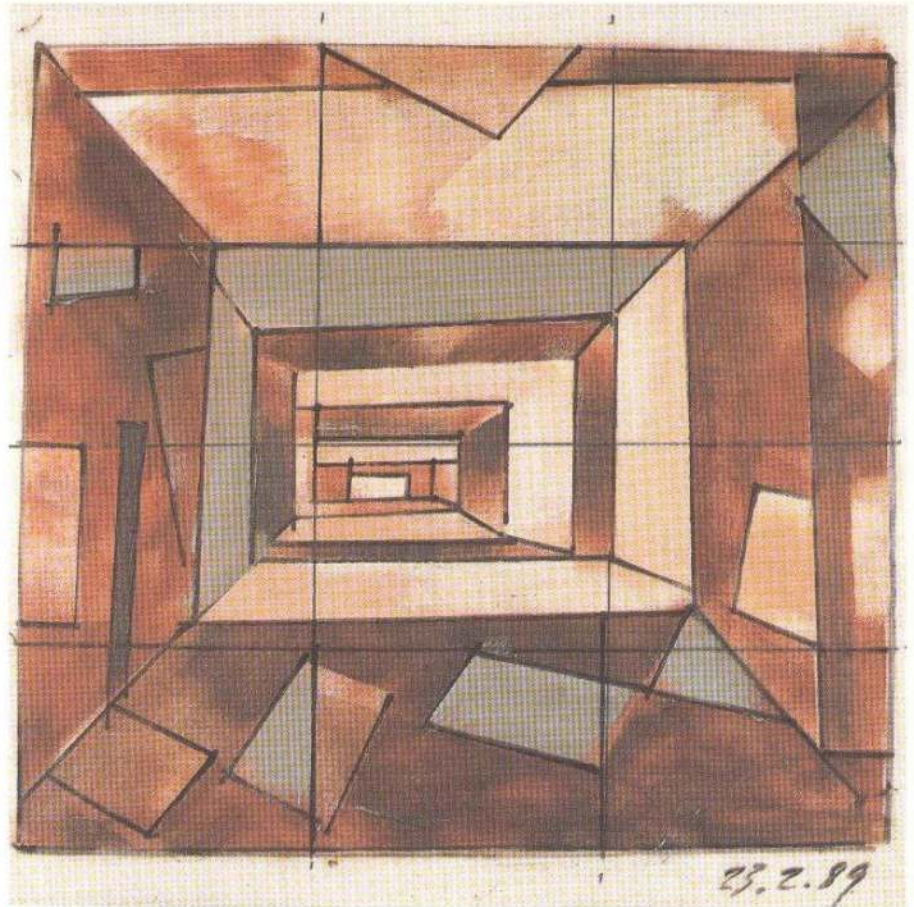




SCLIAI







uma loucura de Oscar Niemeyer me telefonar para Cabo Frio perguntando se eu aceitaria realizar um painel, em menos de um mês, de seis metros de altura por seis de comprimento. Ele terminava de descobrir um local no Auditório - Teatro do Memorial da América Latina em São Paulo, onde desejava um painel. Precisaria da autorização do Governador Orestes Quéricia, mas dada a exigüidade do prazo de execução, precisava saber se eu toparia fazê-lo.

Sim. O Governador também.

No dia seguinte, a pedido de Niemeyer, viajei para o Rio e levava, aprovado pelo convite, um rascunho a lápis, da idéia principal: uma homenagem ao teatro. Segui imediatamente para São Paulo para conhecer o local. Acertei as condições de trabalho, prazo de entrega e, no dia seguinte, no Rio, telefonei a Niemeyer para saber se desejava que desenvolvesse mais detalhadamente a idéia que havia lhe mostrado. Respondeu que não; ele me dava a palavra branca.

Quando vi o teatro como um campo mágico onde todas as artes se encontram estimulando viagens surpreendentes e enriquecedoras.

Na primeira do rascunho - perspectivas sucessivas, encaixadas umas nas outras, sugerindo palcos - devo-a, com certeza, a belíssima perspectiva dedicada aos 80 anos da pintora Vieira da Silva, que faleceu em setembro de 1988 no Grand Palais, em Paris, onde pude ver obras realizadas pela artista, na década de 40, no Brasil, quando, tangidos pela guerra e pelo governo salazarista, ela e seu marido, o pintor húngaro-judeu Arpad Szenes, vieram para cá. Eles viveram cerca de seis anos. Conheci-os no apartamento de Oscar de Amado, em 1941. Tornamo-nos amigos.

Confiança de Niemeyer, o desafio do prazo, a emoção do convite principalmente a dedicação do meu grupo de colaboradores, familiares e amigos permitiram-me realizar o trabalho. Claro que - como sempre - trabalhando e transpirando 24 horas por dia.

Em meu ateliê, em Cabo Frio, pinte o painel. Foram meus auxiliares Ronaldo de Lima e seu irmão Renato Bernardino de Lima. O

fotógrafo, meu amigo há 30 anos, Paulo Jeferson da Silva documentou todo o desenvolvimento do trabalho, ajudado pelo pintor Rubem Esmanhoto, também fotógrafo.

Em São Paulo foi fundamental o auxílio, o empenho, dos meus amigos Maurício Machado Marques e Fred Sanches. Eles se responsabilizaram pela realização dos painéis de madeira que receberiam posteriormente as telas, armariam o conjunto e colocariam o painel no seu local definitivo. Os pintores Claudio Barros e Sergio Guerini, meus amigos, estenderam as telas e enceraram as mesmas, sob minha orientação.

O trabalho foi realizado em 12 módulos de 1,40 m de altura por 2,00 m de comprimento. Montados, compõem um painel de 5,60 m de altura por 6,00 m de comprimento. Foi pintado com tinta vinílica, com aplicações de colagens e impressões em serigrafia, essa última realizada pela Lithos, Rio de Janeiro, sob a direção de Guilherme Rodrigues.

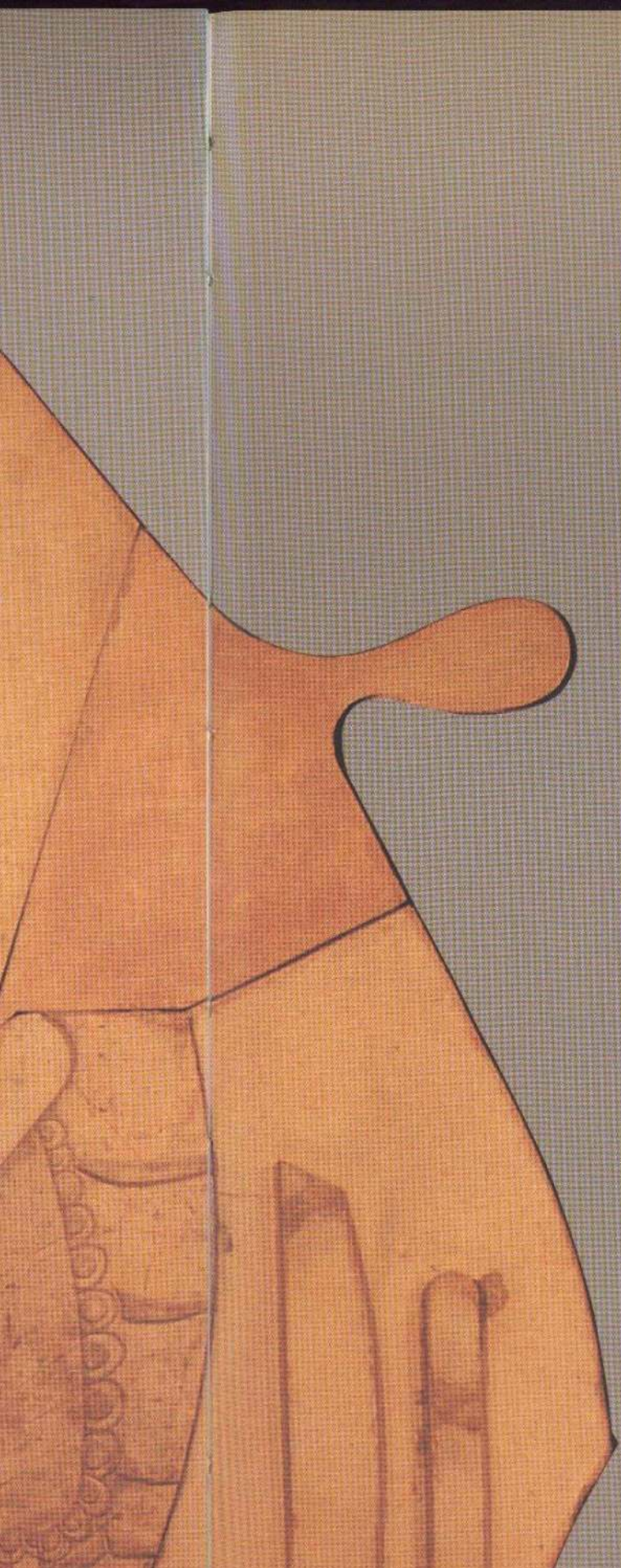
Em São Paulo, dada a exigüidade de tempo, vésperas da inauguração do Memorial, foi fundamental o auxílio da arquiteta Cecilia Scharlach. Ela quebrou todas as dificuldades previsíveis e imprevisíveis. Ela é a verdadeira madrinha do painel. Devo ao meu filho Francisco José Medeiros Scliar o controle geral de todas as etapas do trabalho, o que permitiu que o painel fosse instalado no seu local dois dias antes da data prevista.

Quando decidi prestar uma homenagem à dramaturgia universal, com destaques às dramaturgias brasileira e da América Latina, os autores citados devo-os à atenção e delicadeza dos amigos Sergio Viotti, Dorival Carper, Eric Nepomuceno, Dina Nicolaewski, Yan Michalski, Dina Moscovici e Augusto Boal.

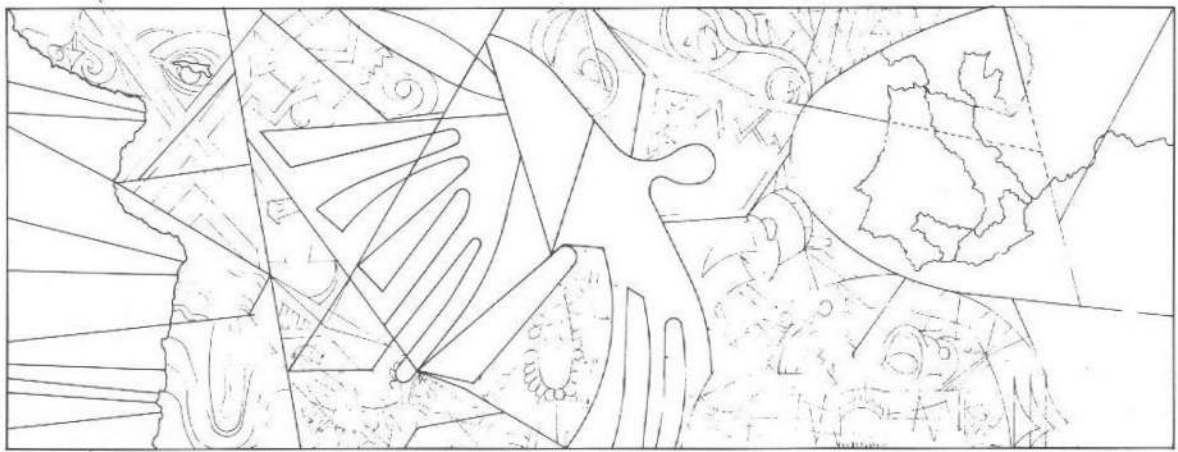
Foi de minha inteira responsabilidade a homenagem que desejei prestar aos meus colegas - mortos e vivos - cenógrafos, que, com suas contribuições, ampliam e enriquecem a aventura do teatro.

A fotografia do painel, no local definitivo, que ilustra esse texto, devo a atenção, competência e gentileza de Rômulo Fialdini.

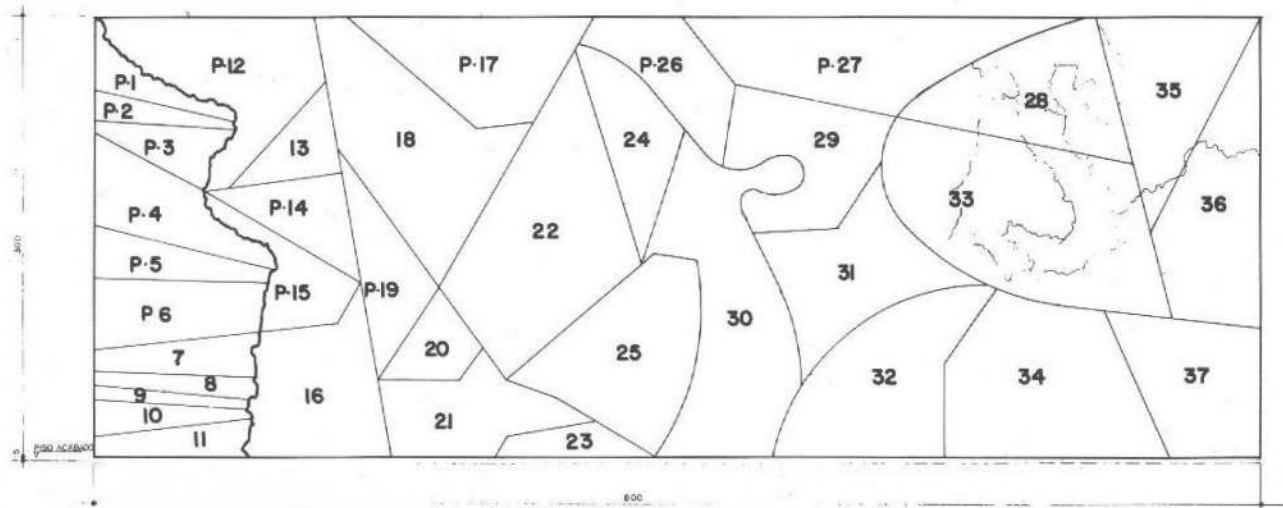




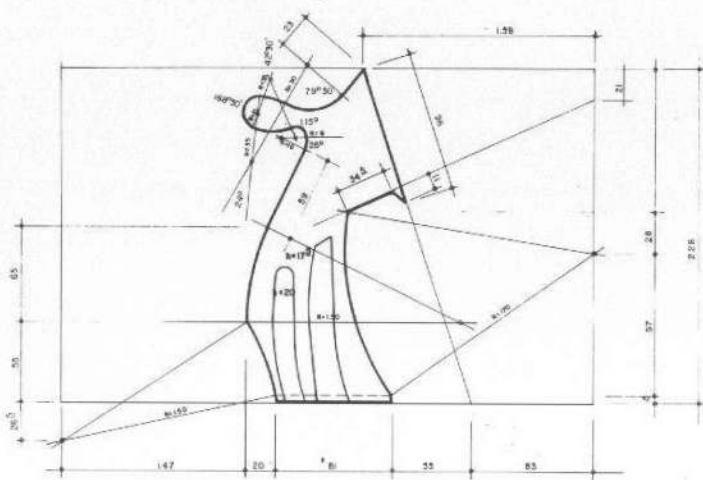
MARIA



ELEVAÇÃO FRONTAL · RELEVOS



ELEVAÇÃO FRONTAL "MONTAGEM DAS PEDRAS"



P-30

alisar as raízes da arte, da arquitetura, da ética, da emoção, r latino-americano, deparamos com uma unidade espantosa. da colonização devastadora a unicidade rupestre e arqueológica viam determinado o mesmo patrimônio mítico aos povos -americanos, para todo o sempre. Esta realidade palpável, ado de demoradas pesquisas que desenvolvi a partir do iro contato com a "idéia" do projeto, ainda no Instituto de os Brasileiros da Univerdade de São Paulo, me levaram ao ntro milagroso de um gesto governamental (tão sábio quanto ssado o de J. K. fazedor de Brasília) - chamado Memorial da ica Latina que tomaria alma e corpo na prancheta de Oscar eyer: "a celebração de um ato de fé e solidariedade continental, esto de grandeza e aproximação" por suas mesmas palavras.

o do contexto geral, resolvi falar da "Futura Memória" da ica Latina, da percepção do que fomos no começo, rebatida mbolos e alegorias sempre permanentes rumo ao futuro. Esta de geológica e arqueológica remonta à expansão oceânica ividiu África, Europa e Continente Sul-Americano há cerca 0 milhões de anos. No painel as placas retomam em suas bes e níveis diferenciados, em frente e verso, o tema desta nação" continental.

eita surgem sobrepostos os contornos dos povos que vieram onizar desde a África até os Urais. Ao mesmo tempo gravava amamente (como já haviam sido gravados) resíduos culturais ícos, que da pré-história em todo o território surgem recorrentes

até hoje, tanto no México quanto até a Patagônia. O lado esquerdo do painel é o contorno da costa do Pacífico, porta de acesso das outras "presenças" enriquecedoras desta mitologia. Colecionei e compús como numa sinfonia estes signos eternos: a morte simbolizada por uma menina sorrindo, o desenho nazca do astronauta, o pelicano emplumado, o guerreiro asteca, o macaco divino, a serpente enfeitada, a cobra bifurcada de duas cabeças, o rei do cangaço, os instrumentos de navegação antigos, a fecundidade da espiga, o café, a coca, o urucum, o candomblé, o lhama, o gado, o café (riqueza posterior), o dragão de fogo, o firmamento tropical, o ouro, as gemas, o sol, a lua, e a principal figura pairando sobre os ornamentos indígenas: o pássaro do vale de Talpa, já contato com outra dimensão...

Para finalizar, do próprio solo do Memorial na Barra Funda fizemos a argamassa que constitui o corpo do painel. Tive a certa altura do processo de criação uma forte necessidade de unir tema e suporte, afim de que a própria matéria deste painel contivesse sua história. A solução encontrada foi o solo-cimento que nada mais é do que uma técnica tão primitiva quanto o representado. O solo-cimento continha e transmitia toda a força plástica da cor natural de nossa terra e da execução manual de modelagem. Tive colaboradores os mais sofisticados tecnicamente (Promon, Metrô de São Paulo, Camargo Correa, Etan-Paulon etc.) e tive torcedores nos operários que trabalharam comigo num dia a dia comovente, envolvendo-se com cada desenho e cada signo. Alguns até reconheceram vinhetas e "riscos" dos seus locais de origem...







NOTAS

* Extraído do texto "Nelson Leirner" in "Textos Informes"/2ª edição ampliada, 1973/Faculdade de Arquitetura e Urbanismo-USP/p. 41.

1. As obras de arte estão dispostas neste livro segundo a seqüência existente no Memorial, considerado o acesso principal; exceção feita ao Painel *Tiradentes* de Portinari.

2. Foi solicitado a cada artista um depoimento pessoal a respeito de sua obra.

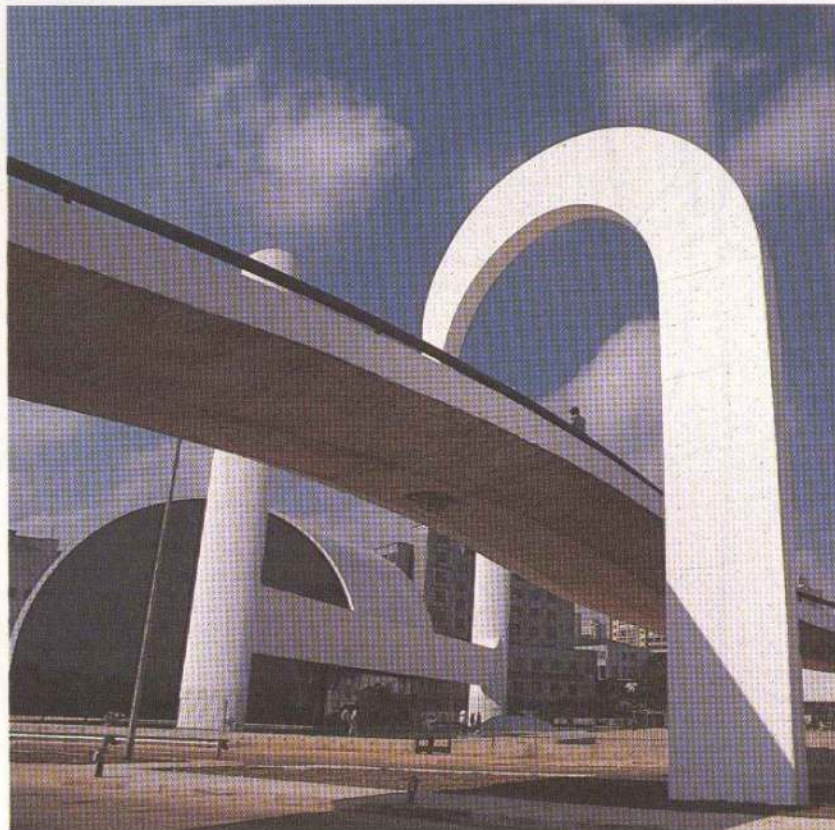
No caso dos artistas já falecidos - Portinari e Ceschiatti - nos utilizamos do magnífico texto de Antonio Callado e de excertos de Joaquim Cardoso e E. Di Cavalcanti, estes extraídos do Catálogo da Exposição na Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, 1975.

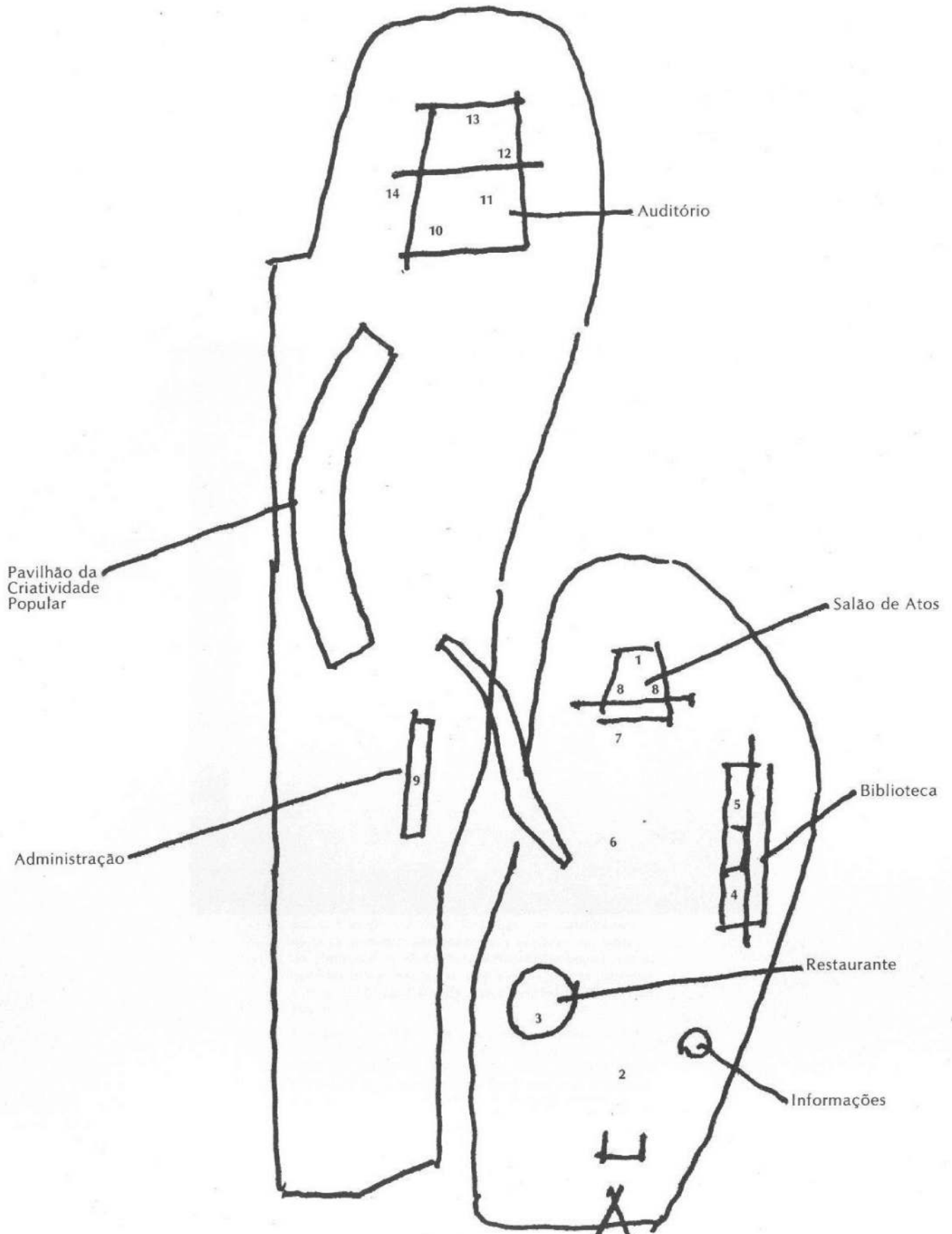
Athos Bulcão e Franz Weissmann recorreram a Frederico de Moraes e Maria Eugênia Franco, para o depoimento solicitado.

Todos os depoimentos - pessoais e assinados - datam de final de janeiro a início de fevereiro deste ano.

3. O projeto do livro previu um número igual de páginas para cada artista. Além dos depoimentos pessoais, ocorreu a idéia da utilização de croquis ou dos primeiros desenhos que originaram a obra. Na inexistência destes, nos apoiamos em desenhos técnicos ou fotografias de montagem da obra. Nos casos de Bruno Giorgo e Alfredo Ceschiatti, nos utilizamos de croquis não correspondentes às obras existentes no Memorial - cedidos respectivamente pelo autor e por Alexandre Ceschiatti - não apenas para se observar a programação pretendida, como pelo valor documental dos mesmos.

4. Agradecemos a Scliar a sugestão do título do livro, e a atenção especial com que todos os artistas ou seus familiares nos atenderam, permitindo em tempo tão exíguo a realização deste livro - que comemorando o primeiro ano do Memorial, lhes rende homenagem.

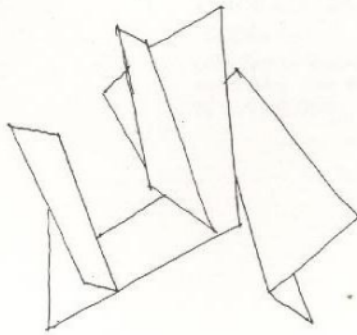






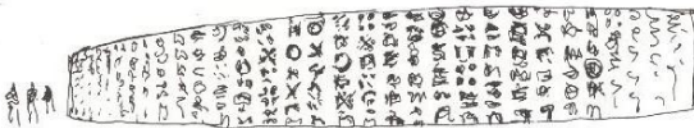
1
PORTINARI

Painel "TIRADENTES"
painel em têmpera composto de
três telas justapostas com
dimensão total de 17,70 x 3,09 m.



2
FRANZ WEISSMANN

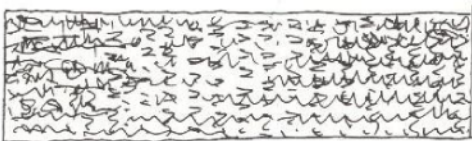
"GRANDE FLOR TROPICAL"
escultura em chapa de aço SAC-50
espessura de 1 1/2", com pintura
poliuretânica
h = 7,00 m e extensões laterais =
6,50 m.



3

ATHOS BULCÃO

panel em azulejos em quatro
padrões, preto e branco, área
total = 220 m².

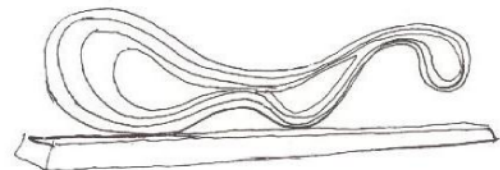


4

MARIO GRUBER

"HOMENAGEM A CLAY GAMA
DE CARVALHO"

panel composto de ladrilhos
cerâmicos em gr s, preto e branco,
medindo 8,00 x 3,00 m.

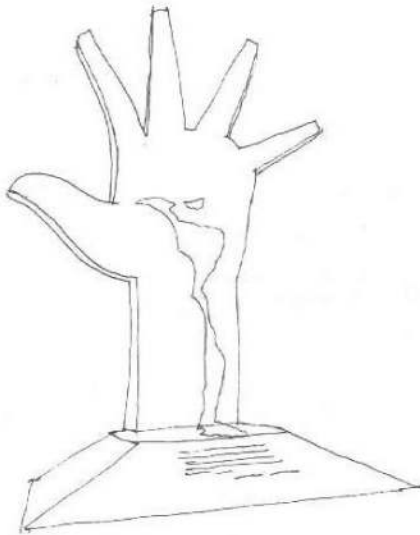


5

MARIANNE PERETTI

"AMÉRICA LATINA"

panel em vidro transparente e
fosqueado, fixados com parafusos
de aço, sobre base met lica, com
8,00 m de extensão.



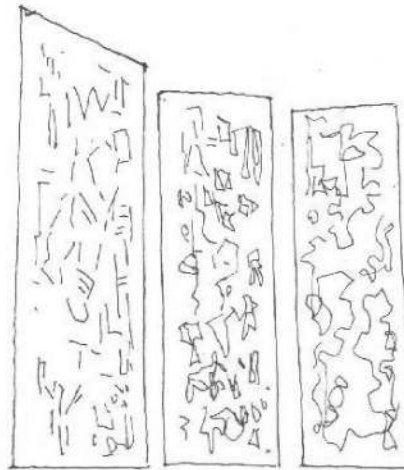
6
OSCAR NIEMEYER

escultura em concreto aparente, com baixo-relevo com pintura em esmalte sintético, com 7,00 m altura.



7
BRUNO GIORGI

"INTEGRAÇÃO"
escultura em mármore estatuário branco de Carrara com h = 1,25 m, sobre base em mármore preto de Carrara medindo 1 m³.



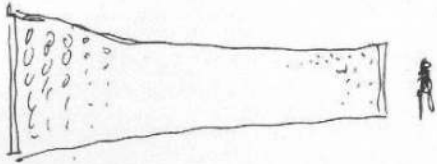
8
POTY / CARYBÉ

painéis em concreto aparente gravados em baixo-relevo, qual medindo 4,00 x 15,00

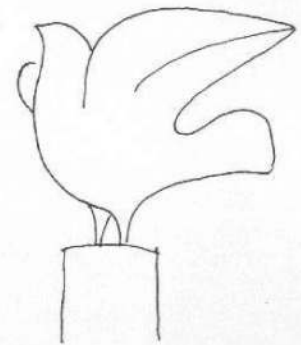


9
VALLANDRO KEATING

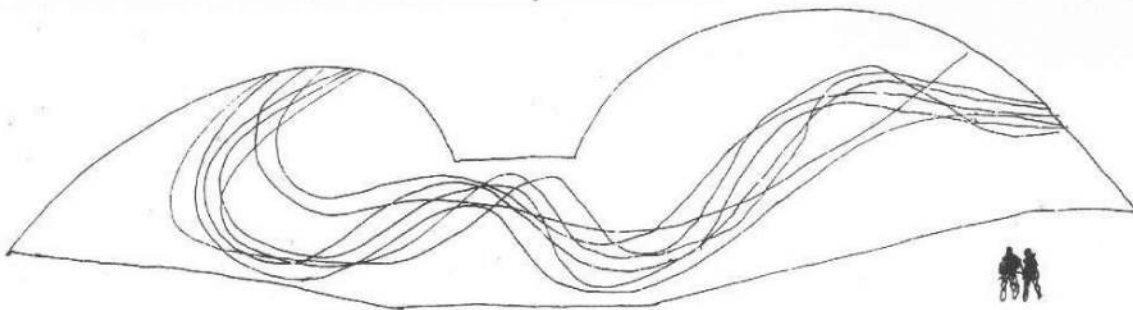
painel em tinta acrílica, pastel seco e grafite sobre tela, medindo 7,50 x 2,50 m.



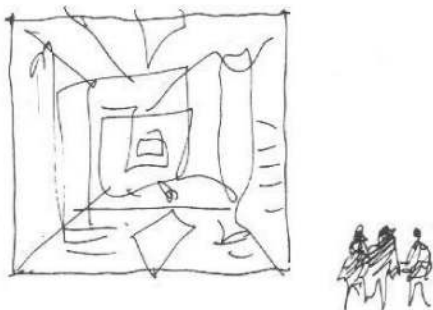
10
VICTOR ARRUDA
"AGORA"
painel em tinta acrílica, composto
de 10 telas, com dimensão total
de 9,90 x 2,20 m.



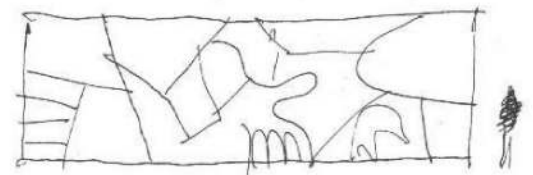
11
CESCHIATTI
escultura fundida em bronze
h = 2,20 m e envergadura =
3,00 m



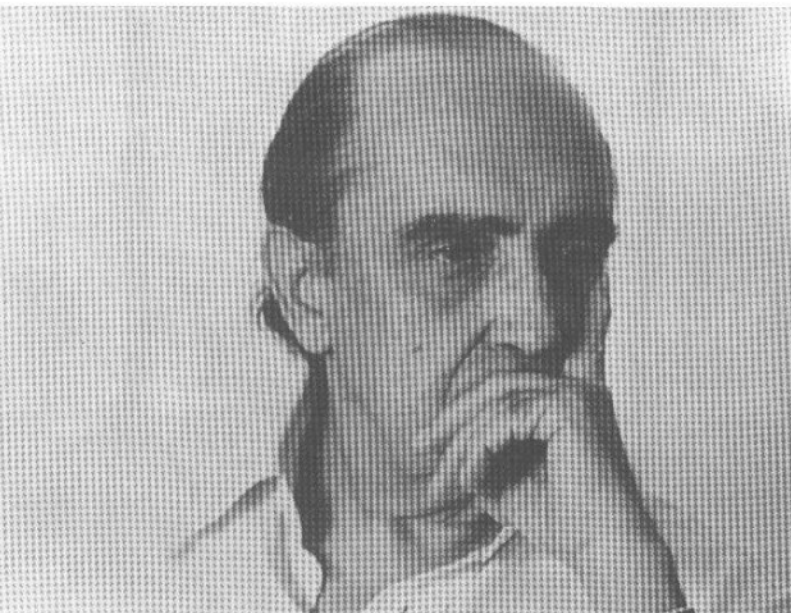
12
TOMIE OHTAKE
tapeçaria em quatro cores, com
área total aproximada de 800 m².



13
SCLIAR
"HOMENAGEM AO TEATRO"
painel em tinta vinílica com
aplicações de colagens e impressos
em serigrafia, composto de 12
módulos de 2,00 x 1,40 m, e
dimensão total 6,00 x 5,60 m.



14
MARIA BONOMI
"FUTURA MEMÓRIA"
painel em solo-cimento,
em baixo-relevo, compos
peças de dimensões varia
medindo 8,00 x 3,00 m.



OSCAR NIEMEYER

Nascido no Rio de Janeiro em 1907, Oscar Niemeyer tem sido o arquiteto brasileiro que acumula o maior número de premiações internacionais, bem como exibe um conjunto de obras realizadas no Brasil e no exterior que o coloca como um dos expoentes da arquitetura universal.

Formado em 1934 pela Escola Nacional de Belas Artes, o primeiro trabalho que elaborou - como membro da equipe liderada por Lúcio Costa e consultoria de Le Corbusier - para o Ministério de Educação e Saúde em 1936, caracterizou-se como um marco da arquitetura moderna mundial.

Em 1939, em colaboração com Lúcio Costa, executa o projeto do Pavilhão do Brasil para a Exposição de Nova Iorque.

Em 1940, com a obra da Pampulha - Cassino, Casa do Baile, Iate Clube, e a Igreja de São Francisco de Assis -, passa a ser conhecido internacionalmente, demonstrando com formas livres as possibilidades do concreto armado, destoantes da linguagem corrente da arquitetura racionalista de então.

Em 1947 participa da equipe responsável pelo projeto da sede da ONU - Organização das Nações Unidas, em Nova Iorque. Nos dez anos seguintes consolida sua obra no país até 1956, em 1960, com a construção da nova capital - Brasília - alcança prestígio e reconhecimento internacional ao projetar os principais edifícios públicos e palácios-sede do governo, como o Palácio da Alvorada, da Justiça, do Planalto, dos Arcos, e a Catedral de Brasília -, todos estes marcados pelo arrojo estrutural e inovadores da estética arquitetônica. Criador e fundador da Universidade de Brasília, com a implantação do regime militar, juntamente com a maioria dos seus docentes, afasta-se da mesma, e o período de perseguições e repressão política que se instala a seguir no país, leva-o a aceitar diversos convites de trabalho no exterior.

Com escritório montado em Paris e tendo recebido do governo francês o prêmio "Legião de Honra da França", "Medalha de Ouro" da Academia de Arquitetura da França e membro do Comitê dos Conselheiros Artísticos da UNESCO, realiza obras no mundo inteiro, das quais se destacam o Edifício-Sede da Editora Mondadori, na Itália; o Centro Cultural do Havre e sede do Partido Comunista Francês, na França; Universidade de Constantine, em Argel; e os planos da Cidade de Negev, em Israel; Plano de Urbanização do Algarve, em Portugal; Centro Cívico e Administrativo de Argel; Centro Residencial de Estudantes em Oxford, Inglaterra, entre outros.

De volta ao Brasil, continua em intensa atividade, destacando-se em 1983 as obras da Passarela do Samba (Sambódromo) e o conjunto de escolas pré-fabricadas - CIEPs, no Rio de Janeiro.

Entre seus projetos mais recentes encontram-se a Sede do Jornal "L'Humanité", na França; o Panteão da Liberdade, na Praça dos três Poderes, em Brasília; o projeto para a Embaixada Brasileira em Cuba, o Memorial da América Latina, em São Paulo.

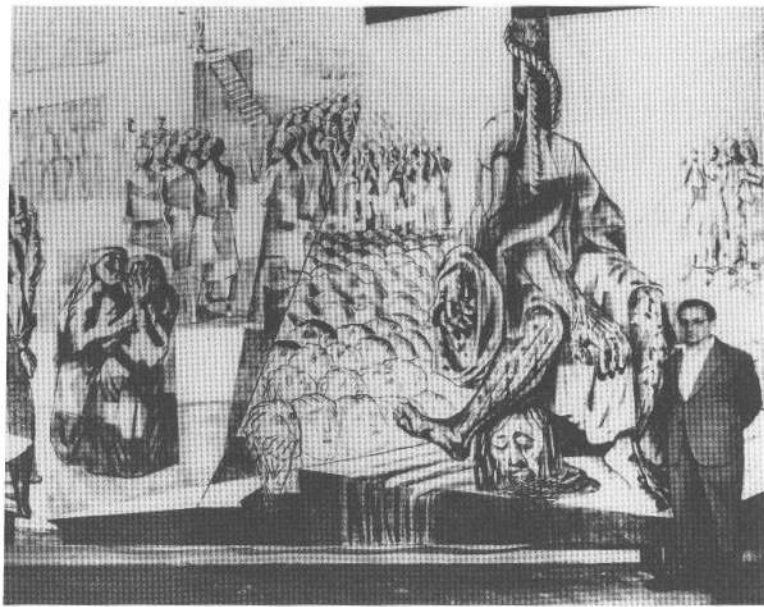
Entre os inúmeros prêmios recebidos destacam-se o Prêmio Lênin da Paz em 1963; Prêmio "Lorenzo il Magnifico", Itália, 1980; Membro Honorário da Academia de Artes da URSS em 1983; Membro Titular da Academia Européia das Ciências, Artes e Letras, 1983; Doutor "Honoris Causa" da Academia de Construção da República Democrática Alemã, 1988; Pritzker Architecture Prize - Estados Unidos, 1988; Membro Honorário do "Royal Institute of British Architects", Inglaterra, 1989 e, no mesmo ano, o Prêmio Príncipe de Asturias de Las Artes, Espanha.

No campo da escultura, são conhecidos os projetos do Monumento a Carlos Fonseca Amador, Nicarágua, 1982; Monumento Cabanagem, Pará, 1984; Monumento "Tortura Nunca Mais", Rio 1986; Monumento aos "Três operários assassinados durante a greve de novembro de 1988", em Volta Redonda e a escultura na Praça Cívica do Memorial da América Latina, 1989.

Tem extensa bibliografia publicada a seu respeito e de sua obra, nos Estados Unidos, França, Japão, Alemanha, Itália, União Soviética e Brasil.

PORTINARI

Candido Portinari nasceu em 29 de dezembro de 1903, numa fazenda de café perto da cidade de Brodósqui, no estado de São Paulo. Filho de imigrantes italianos, de origem humilde, recebeu apenas a instrução primária e desde criança manifestou sua vocação artística. Aos quinze anos de idade foi para o Rio de Janeiro em busca de um aprendizado mais sistemático em pintura, matriculando-se na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1922 conquista o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro da Exposição Geral de Belas Artes, de tradição acadêmica. Vai para Paris, onde permanece durante todo o ano de 1930. Longe de sua pátria, saudosos de sua gente, Portinari decide, ao voltar ao Brasil, em 1931, retratar nas suas telas o povo brasileiro, superando aos poucos sua formação acadêmica e fundindo a ciência antiga da pintura a uma personalidade experimentalista e antiacadêmica moderna. Em 1935 obtém seu primeiro reconhecimento no exterior, a segunda menção honrosa na exposição internacional do Carnegie Institute de Pittsburgh, Estados Unidos, com uma tela de grandes proporções intitulada "Café", retratando uma cena de colheita típica de sua região de origem. A inclinação muralista de Portinari revela-se com vigor nos painéis executados no Monumento Rodoviário na estrada Rio de Janeiro-São Paulo, em 1936, e nos afrescos do novo edifício do Ministério da Educação e Saúde, realizados entre 1936 e 1941. Estes trabalhos, como conjunto e como concepção artística, representam um marco na evolução da arte de Portinari, afirmando a opção pela temática social, que será o fio condutor de toda a sua obra a partir de então. Companheiro de poetas, escritores, jornalista, diplomatas, Portinari participa da elite intelectual brasileira numa época em que se verifica uma notável mudança na atitude estética e na cultura do país. No final da década de trinta consolida-se a projeção de Portinari nos Estados Unidos. Em 1939 executa três grandes painéis para o pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque. Neste mesmo ano o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque adquire sua tela "O Morro". Em 1940, participa de uma mostra de arte latino-americana no Riverside Museum de Nova Iorque e expõe individualmente no Instituto de Artes de Detroit e no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, com grande sucesso de crítica, venda e público. Em dezembro deste ano a Universidade de Chicago publica o primeiro livro sobre o pintor, "Portinari, His Life and Art", com introdução do artista Rockwell Kent e inúmeras reproduções de suas obras. Em 1941, Portinari executa quatro grandes murais na Fundação hispânica da Biblioteca do Congresso em Washington, com temas referentes à história latino-americana. De volta ao Brasil, realiza em 1943 oito painéis conhecidos como "Série Bíblica", fortemente influenciado pela visão picassiana de Guernica e sob o impacto da 2ª Guerra Mundial. Em 1944, a convite do arquiteto Oscar Niemeyer, inicia as obras de decoração do conjunto arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais, destacando-se o mural "São Francisco" e a "Via Sacra", na Igreja da Pampulha. A escalada do nazi-fascismo e os horrores da guerra reforçam o caráter social e trágico de sua obra, levando-o à produção das séries "Retirante" e "Meninos de Brodósqui", entre 1944 e 1946, e à militância política, filiando-se ao Partido Comunista Brasileiro e candidatando-se a deputado, em 1945, e a senador, em 1947. Ainda em 1946, Portinari volta a Paris para realizar sua primeira exposição em solo europeu, na Galerie Charpentier. A exposição teve grande repercussão, tendo sido Portinari agraciado



governo francês, com a Légion d'Honneur. Em 1947 expõe no Salão Peuser, de Buenos Aires e nos salões da Comissão Nacional de Belas Artes, de Montevidéu, recebendo grandes homenagens por parte de artistas, intelectuais e autoridades dos dois países. O final da década de 40 assinala o início da exploração dos temas históricos através da afirmação do muralismo. Em 1948, Portinari exila-se no Uruguai, por motivos políticos, onde pinta o painel "A Primeira Missa no Brasil", encomendado pelo Banco Boavista do Brasil. Em 1949 cria o grande painel "Tiradentes", narrando episódios do julgamento e execução do herói brasileiro que lutou contra o domínio colonial português. Por este trabalho Portinari recebe a medalha de ouro concebida pelo júri do Prêmio Internacional da Paz, em Varsóvia. Em 1952, atendendo a encomenda do Banco da Bahia, realiza outro painel com temática histórica, "A Chegada da Família Real Portuguesa à Bahia" e inicia estudos para os painéis "Guerra e Paz", oferecidos pelo governo brasileiro à nova sede da Organização das Nações Unidas. Concluídos em 1956, os painéis, medindo cerca de 10 m cada - os maiores pintados por Portinari - encontram-se no Hall de entrada dos escritórios do edifício-sede da ONU, em Nova Iorque. Em 1954 Portinari realiza para o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque o painel "Descobrimiento do Brasil". Em 1955, recebe a medalha de ouro concedida pelo International Fine-Arts Council de Nova Iorque, como o melhor artista do ano. Em 1956, Portinari viaja a Israel, a convite do governo daquele país, expondo seus trabalhos em vários museus e executando desenhos inspirados no contato com o recém-criado estado de Israel, que são planejados e expostos posteriormente em Bolonha, Lima, Buenos Aires e Rio de Janeiro. No mesmo ano Portinari recebe o prêmio Guggenheim do Brasil e, em 1957, a Menção Honrosa no Concurso Internacional de Aquarela do Hallmark Art Award, de Nova Iorque. No final da década de 50, Portinari realiza diversas exposições internacionais. Expõe em Berlim e Munique em 1957. É o único artista brasileiro a participar da exposição "50 Anos de Arte Moderna", no Palais des Beaux Arts, em Bruxelas, em 1958. Como convidado de honra, expõe 39 obras em sala especial na I Bienal de Artes Plásticas da Cidade do México, em 1958. Neste mesmo ano expõe em Buenos Aires. Em 1959 expõe na Galeria Wildenstein em Nova Iorque e, juntamente com outros grandes artistas latino-americanos como Tamayo, Laszlo Moholy-Nagy, Matta, Orozco, Rivera, participa da exposição "Coleção de Arte Interamericana", no Museu de Belas Artes de Caracas. Candido Portinari morreu em 6 de fevereiro de 1962, quando preparava uma grande exposição de cerca de 200 obras a convite da Prefeitura de Rio de Janeiro, vítima de intoxicação pelas tintas que utilizava.

BRUNO GIORGI

Bruno Giorgi nasceu em Mococa, interior de São Paulo, em 1905. Em 1911 fixa-se em Roma com a família e inicia estudos de escultura com Loss. Nos anos 30, estudou com Aristide Maillol e frequentou as academias de Rancon e Grande-Chaumière na França.

Em 1939 fixa residência em São Paulo integrando-se ao Movimento Modernista ao lado de Vitor Brecheret, Mário de Andrade e outros, dividindo ateliê com Joaquim Figueira. Em 1940 participa de exposição do grupo Família Artística Paulista, com Carlos Scliar, V. Gobbis e outros. A partir de então, realiza série de exposições, quando a chamado do Ministro de Educação e Cultura, Gustavo Capanema, transfere-se para o Rio de Janeiro em 1944.

Em 1952 realiza exposição individual no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, em 1953 recebe o 1º prêmio de escultura na II Bienal de São Paulo e a partir de então, se sucedem exposições e premiações nacionais e internacionais, com Salas Especiais em Bienais, Bolsas de Estudos, Prêmios de Aquisições etc.

Em 1960, a convite do arquiteto Oscar Niemeyer executa em Brasília, para a Praça dos 3 poderes, o Monumento dos Candangos; mais tarde, em 1968, no lago do Palácio dos Arcos - Ministério das Relações Exteriores, a escultura "Metéoro".

Bruno Giorgi, uma das presenças sempre marcantes na proposta de integração das artes, desde o edifício para o Ministério da Educação e Saúde - hoje Palácio Gustavo Capanema, realiza em 1985, uma grande exposição comemorativa de seus 80 anos, no Rio de Janeiro, seguida de exposição na Galeria Skulptura em São Paulo.





MARIO GRUBER

Mario Gruber nasceu em Santos em 1927 e começou a pintar em 1943, como autodidata. Tornou-se profissional aos 20 anos de idade, quando participou da Exposição Grupo dos 20 e o júri, formado por Lasar Segall, Anita Malfatti e Di Cavalcanti, conferiu-lhe o primeiro prêmio em pintura.

Em 1949, com bolsa de estudos oferecida pelo Governo Francês, viaja a Paris, onde aperfeiçoa seus estudos de gravura em metal. Em 1951 retorna ao Brasil, quando funda, em Santos, o Clube de Gravura, mais tarde Clube de Arte marcando o início de sua participação na vida artística e cultural brasileira. Em 1953, convocado por Gabriela Mistral, Diego Rivera e Pablo Neruda participa como delegado no I Congresso Continental de Cultura, no Chile.

A partir dessa data os prêmios e as exposições nacionais e internacionais se acumulam e sua obra motiva a realização de dois curta-metragens, um deles exibido no Festival de Cinema de Veneza, em 1967, direção de Rubens Biáfora, ganhador do Prêmio Governador do Estado; o segundo - "A Arte Fantástica de Mario Gruber", dirigido por Nelson Pereira dos Santos -, 1982.

Gruber tem telas em vários museus brasileiros e internacionais, como o Wisconsin State Museum College Union, USA; Museu Poushkin, Moscou, URSS; Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, SP; Museu de Arte Brasileira, São Paulo, SP; Museu da Bahia, Salvador, BA e outros.

Sua participação em obras de arquitetura, a convite de seus autores, vem de longa data, destacando-se nas obras do arquiteto Vilanova Artigas, os painéis da "Casa dos Triângulos" na Galeria Califórnia, no Ginásio Estadual de Guarulhos, e mais recentemente marcando sua posição de vanguarda no realismo fantástico brasileiro - os grandes painéis no Aeroporto Internacional de Cumbica e na Estação Sé do Metrô de São Paulo.

Em 1970, monta atelier de pintura e gravura em São Paulo, considerado um dos maiores e mais completos da América Latina; em 1974 transfere-se para Paris onde reside até 1978, voltando ao Brasil e montando atelier em Olinda, onde então o seu habitual rigor técnico e domínio pictórico se defronta com a intensidade luminosa do Nordeste e os quase cinco séculos de tradição cultural nordestina.

Em 1979, de volta a São Paulo, rigoroso em seu ofício, revelando como sempre, suas preocupações com as questões sociais brasileiras e latino-americanas, mantém intenso ritmo de trabalho, expondo em galerias séries de gravuras e pinturas, culminando em 1989 com grande painel em grés, na Biblioteca do Memorial da América Latina.

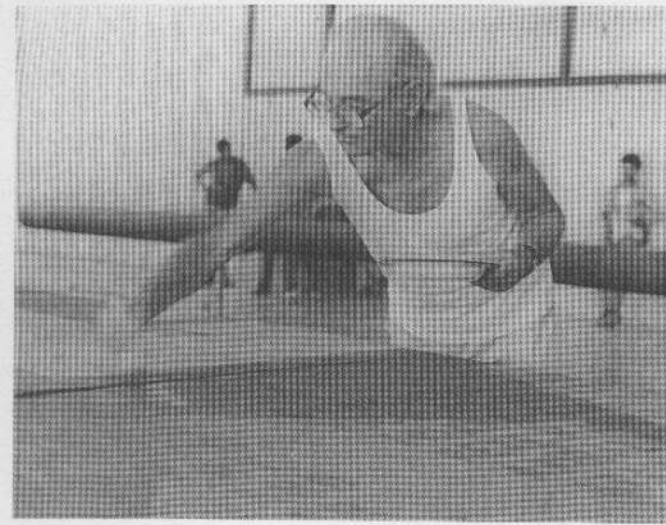


MARIANNE PERETTI

Marianne Peretti nasceu em Paris, de mãe francesa e pai brasileiro. Começou a trabalhar em ilustrações de livros e revistas ainda na França, onde estudou na École des Arts Decoratifs e na Academie de la Grande Chaumière (Montparnasse). Após a Exposição Individual na Galeria Mirador, Place Vendôme em Paris e viagens à Europa, vem para o Brasil em 1956, participando de várias Bienais e realizando inúmeras exposições individuais e coletivas. Recebeu prêmio para a melhor capa de livro com "As Palavras", de Sartre. Destacou-se na criação de vitrais, esculturas e relevos para edifícios públicos e residências particulares no Brasil e na França.

A pedido de Oscar Niemeyer, realizou vitrais e painéis de vidro transparente monumentais em obras como a Câmara dos Deputados, o Senado Federal, o Palácio do Jaburu e o Memorial Juscelino Kubitschek, em Brasília; a sede da Revista Manchete, no Rio de Janeiro e Edifício Burgo, em Turim, Itália. É dela, ainda, entre outras obras, a grande escultura em bronze do Teatro Nacional, em Brasília, e um mural de 48 m² na Câmara Sindical de Eletricidade no Boulevard Voltaire, em Paris, além das grandes esculturas em fibra de vidro branco - dois grandes pássaros - para o Espaço Cultural do Havre, Maison de La Culture.

Suas esculturas e múltiplos em bronze têm sido expostos em diversas galerias em São Paulo e Recife. Além de exposição individual no Museu de Arte de São Paulo, com desenhos, cenários, múltiplos e esculturas, realizou ainda grande painel em baixo-relevo (100 m²) para o Museu do Carnaval no Rio de Janeiro, grande vitral para o Monumento à Cabanagem em Belém do Pará e acaba de concluir os vitrais da Catedral de Brasília que lhe conferem a luminosidade e colorido pretendidos pelo arquiteto.



SCLIAR

Carlos Scliar nasceu em 1920, em Santa Maria, Rio Grande do Sul e já aos 11 anos começa a colaborar na imprensa gaúcha com textos e desenhos. Aos 15 anos participa de uma primeira mostra coletiva, em Porto Alegre. Este é o início de um grande artista de diversificadas atividades: pintor, desenhista e gravador, tendo atuado ainda nos campos de crítica de arte, das artes gráficas e do muralismo, além de, como cidadão, sempre ter tido participação intensa em movimentos de democratização do país.

Em 1940 transfere-se para São Paulo integrando o grupo "Família Artística Paulista" realizando sua primeira exposição individual e ganhando sua primeira Medalha de Prata.

Nos anos 40 organiza, publica e edita importantes álbuns de litografia com os mais importantes gravadores da época; escreve e dirige documentários sobre os pintores Vieira da Silva e Arpad Szenes, participa de mostras no Brasil e no exterior. Convocado pela FEB, parte para a Itália como cabo de artilharia. Terminada a guerra planifica o Jornal da FEB na Itália e expõe seus desenhos e registros da guerra em diversas cidades do Brasil. Participa da Campanha pela Constituinte.

Em 1947 viaja à Europa fixando residência em Paris onde dirige os cadernos de Arte da Association Latino-Americaine; colabora com ilustrações em "Les Lettres Françaises"; é escolhido delegado oficial no Congresso dos Intelectuais pela Paz, na Polônia e para o I Congresso da União Mundial de Cinema Documentário na Checoslováquia, atuando decisivamente nos movimentos mundiais pela paz, aglutinando fraternalmente em torno de si um elenco numeroso de brasileiros.

Nos anos 50 acumulam-se exposições e premiações, publica álbuns de gravuras, elabora cartazes para o premiado "Rio Zona Norte" de Nelson Pereira dos Santos e chefia até 1960 o Departamento de Arte da Revista "Senhor".

Abre a década de 60 com a retrospectiva "22 Anos de Pintura" em Porto Alegre e individual na Petite Galerie, no Rio.

A Editora Sibiá publica o "Caderno de Guerra" de Carlos Scliar, com texto de Rubem Braga. Antonio Carlos Fontoura realiza o documentário "Ouro Preto e Scliar". Início da década de 70, com grande retrospectiva de pintura, desenho e gravura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, acompanhada das publicações a seu respeito - "Scliar, o Real em Reflexo e Transfiguração" por Roberto Pontual, Editora Civilização Brasileira e "12 desenhos de Scliar", álbuns com obras de 1944 a 1970, lançado pelo Museu de Arte Moderna.

Atravessa as décadas de 70 e 80 com exposições individuais de pintura, desenhos, litografias, gravuras, serigrafias.

Conclui o projeto "Escola Colorida" em São Gonçalo, RJ, a convite do vice-governador Darcy Ribeiro. Suas obras são reproduzidas no livro "O pintor que pintou o sete", com texto de Fernando Sabino; realiza o álbum de litografias em homenagem aos 90 anos de Luís Carlos Prestes; recebe o título de Doutor "Honoris Causa" pela Universidade Federal de Santa Maria, RS.

Há obras suas no Museum of Modern Art, em Nova Iorque; no Fine Arts Museum, em Boston; no National Gallery, em Washington; no Centro de Arte Moderna da Fundação Caluste Gulbekian, em Lisboa e no Museu de Arte Contemporânea de Jerusalém.

No Brasil, no Museu de Arte Moderna do Rio, e em São Paulo, no Museu de Arte Brasileira, Museu de Arte Contemporânea e Museu de Arte de São Paulo entre outros.



VALLANDRO KEATING

Luiz Antonio Vallandro Keating nasceu no Rio de Janeiro, em 1940 e passou a residir em São Paulo desde o ingresso na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Exerce atividades profissionais nas áreas de arquitetura, planejamento e programação visual. Paralelamente, vem desenvolvendo trabalhos em artes gráficas, desenho e pintura.

Aluno de Marcelo Grassmann e Darel em cursos de gravura, começa a expor em 1966, mostra individual na Galeria São Luiz, em São Paulo. Participou da 7ª Bienal de São Paulo (1967), da mostra "Jovem Desenho Nacional" - Museu de Arte Contemporânea -, de exposição na Galeria Goeldi, no Rio de Janeiro, na Galeria Aki, em São Paulo, tendo sua última exposição individual na Galeria A.M.Niemeyer, Rio de Janeiro.

Entre as premiações que recebeu, encontram-se o Prêmio Aquisição na 1ª Bienal de São Paulo em Salvador (1966) e o 1º Prêmio de Ilustração, no XI Prêmio Abril de Jornalismo, por "Anatomia", em 1986.

Em cinema, vem trabalhando com desenhos de produção e efeitos especiais, tendo participado de "O Beijo da Mulher Aranha", de Hector Babenco, em 1983. Na equipe de Nelson Pereira dos Santos, participou de estágio nos Estúdios da Universal Filmes, Departamento de Efeitos Especiais, em Los Angeles; além disso é autor do projeto de cenários, figurinos e efeitos especiais para o filme "Castro Alves" do mesmo diretor, com quem ainda colaborou no filme "Estrada da Vida", em projeto de efeitos especiais e cartaz de divulgação.

Em Artes Gráficas, é autor do projeto de identidade visual para o ECAD, Conselho Nacional de Direitos Autorais, Brasília, 1981; responsável pelo projeto de decoração da Avenida Tiradentes, em São Paulo, para o Carnaval de 1982, tendo publicado como co-autor e responsável pelo projeto gráfico os livros - "A Bordo do Rui Barbosa" em parceria com Chico Buarque de Holanda e "É Gol!", em parceria com Ignácio de Loyola Brandão, ambos publicados pela Palavra e Imagem Editora.

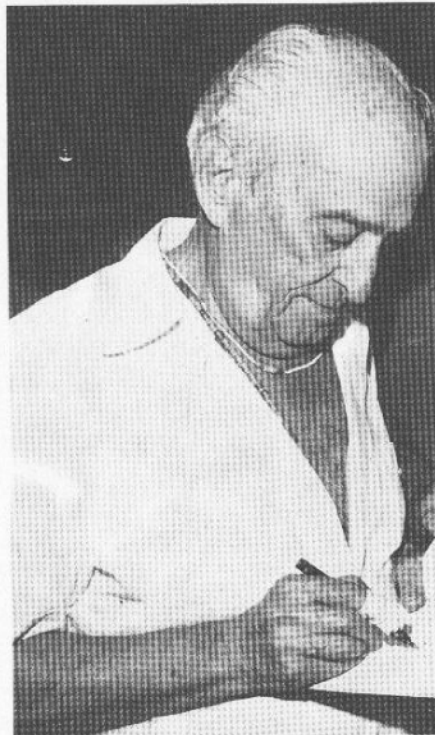


POTY

Poty nasceu com o nome de Napoleão Potyguara Lazzarotto, em Curitiba, em 1924. Começou a desenhar bem cedo e inspirou-se nas histórias em quadrinhos para criar, aos 14 anos de idade, seu primeiro herói, "Haroldo, o Homem-Relâmpago", série publicada no Diário da Tarde. Transfere-se para o Rio de Janeiro em 1942, quando ganha uma bolsa de estudos para a Escola Nacional de Belas Artes. Em 1946, uma medalha de ouro obtida no Salão Nacional de Belas Artes garantiu-lhe nova bolsa de estudos, desta vez para a Europa. Morou também em São Paulo, em 1950, quando fundou a Escola de Artes Plásticas.

A despeito das mudanças e de radicar-se no Rio de Janeiro, sempre manteve um elo permanente com sua terra natal, transformando Curitiba numa espécie de núcleo temático de sua obra ou interferindo diretamente na cultura local. Prova disso são os murais que executou na cidade - Praça 19 de Dezembro, Hospital das Clínicas, Centro Politécnico, Praça 9 de Março, fachadas do Teatro Guaíra e do Palácio Iguaçu. Tem várias obras no exterior, como o mural da Casa do Brasil, em Paris (1960) e o painel do Hotel Atlantis, no Algarve, em Portugal (1981). Desenhista e gravador, manteve-se fiel ao figurativismo. Destaca-se ainda como um grande ilustrador de jornais, revistas e livros. Nas palavras de Antonio Houaiss, "nunca a fusão verbo-icone atinge tão intrínseca adequação" quanto na obra de Poty. Ilustrou primorosas edições de Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, Jorge Amado, Dalton Trevisan, Graciliano Ramos, Mário Palmério e Darcy Ribeiro, entre outros escritores, devendo-se destacar a edição ilustrada das Obras Completas de Machado de Assis (1988) e a série de 76 ilustrações para o "Dom Quixote apócrifo" (1989), ambos para a Editora Itatiaia.

Mantendo-se em intenso ritmo de trabalho, Poty realizou em 1989, além dos grandes painéis em concreto para o Memorial da América Latina, dois painéis em concreto para a "Rorberto Bosch" em Campinas, SP, e painel de 24 m² em concreto para a Pontifícia Universidade Católica de Curitiba.



CARYBÉ

Carybé, nascido Hector Júlio Paride Bernabó, em Lanus, Argentina, em 1911, viveu sua infância na Itália, vindo para o Rio de Janeiro em 1919. Chegou a cursar a Escola Nacional de Belas Artes. Retorna para a Argentina em 1930, onde se engaja na imprensa, iniciando atividades como desenhista e redator, tendo trabalhado com o escritor Julio Cortázar no jornal "El Diario" durante os anos de 1935, 1936.

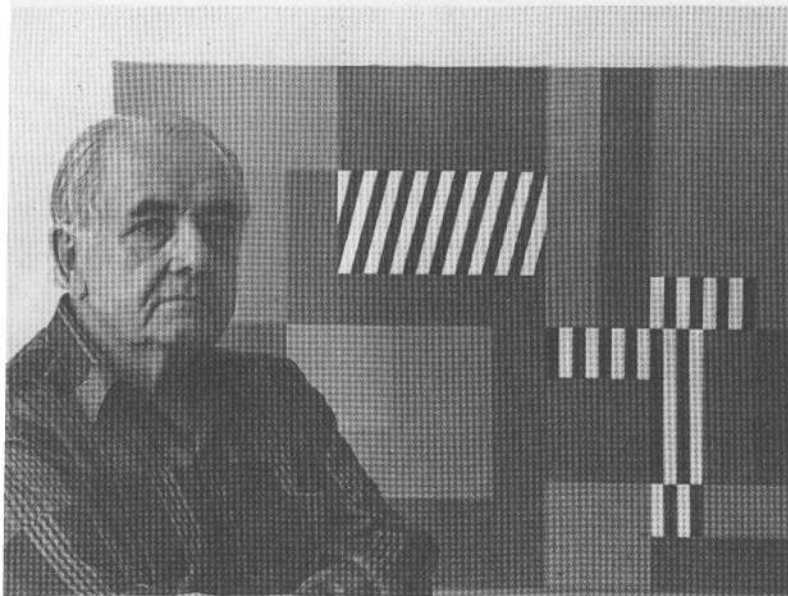
Visitou Salvador pela primeira vez em 1938 e, até 1950 - quando se estabeleceu definitivamente na capital baiana a convite do então secretário de Educação, Prof. Anísio Teixeira -, via como ajudante de fogueira, por várias regiões do Brasil, registrando tipos, costumes e paisagens brasileiros, que irão caracterizar a temática dominante do artista. Nesse período, além de diversas exposições, ilustra o livro "Macunaíma" de Mário de Andrade, assim como (em colaboração com Raul Brie) o traduz para o espanhol; ganha o 1º prêmio do XXIX Salão de Aquarelistas e Gravadores em Buenos Aires, além de publicar e ilustrar inúmeros livros e revistas na Argentina. Em 1946 no Rio de Janeiro ajuda a montar o jornal "Tribuna de Imprensa"; em 1947 trabalha no jornal "O diário Carioca". Ao fixar-se em Salvador, tornou-se um importante representante do movimento de renovação das artes plásticas na Bahia. A partir de então, foi aclamado como uma das importantes figuras nacionais no desenho e na pintura, com o reconhecimento de seu trabalho na III Bienal de São Paulo, em 1955, quando recebeu o Prêmio Nacional de Desenho. Com inúmeras exposições em várias partes do mundo, Carybé também fez esculturas, projetou cenários e executou murais, como o do Aeroporto Internacional de Nova Iorque, - objeto de Concurso Público Internacional.

Profundamente ligado à vida baiana, através de seu povo e tradições, em 1957 é confirmado Obá do Terreiro Axé-Opó-Afonjá. Em 1963, já naturalizado brasileiro, recebe o título de Cidadão da Cidade de Salvador.

Ilustra a maioria dos livros de Gabriel García Marquez editados no Brasil, além de "A Vida Verde" de M. Vargas Llosa, "O gato malhado e a Andorinha Sinhá", "A vida e a morte Quincas Berro d'água" de Jorge Amado, e outros.

Prova de reconhecimento do povo baiano, recebe ainda o título de Cavaleiro da Ordem do Mérito da Bahia, o Diploma "Honra ao Mérito Espiritual" Xangô das Pedrinhas ao Ode de Xangô, o título de Doutor "Honoris Causa" da Universidade Federal da Bahia e a Medalha de Mérito Castro Alves, entre outros.

Em 1981, após 30 anos de pesquisas, publica o livro "Iconografia dos Deuses Africanos do Candomblé de Bahia" (Ed. Raízes); em 1985 ilustra o livro de Pierre Verger - "Lendas Africanas dos Orixás" e dá seqüência à série de exposições e de viagens. As mais recentes, à Buenos Aires e Lisboa, onde realiza exposições retrospectivas. No Brasil, a última delas se deu no Museu de Arte de São Paulo, em fins de 1989.



ATHOS BULCÃO

Carioca do Catete, nascido em 1918, Athos Bulcão abandona o curso de Medicina em 1939 quando entra em contato com os pintores Enrico Bianco, Roberto Burle Marx e Carlos Scliar.

Expõe pela primeira vez no Salão Nacional de Belas Artes (Seção de Arte Moderna) em 1940, obtendo no ano seguinte (no mesmo Salão) medalha de prata em Desenho e Pintura (prêmio de isenção de júri).

Conhece Oscar Niemeyer, que lhe encomenda os azulejos de revestimento externo do Teatro Municipal de Belo Horizonte. A obra ficou inacabada e os painéis não foram realizados (1943).

Trabalha no Paineis de São Francisco de Assis, na Igreja da Pampulha com Cândido Portinari (1945). Estagia no ateliê do artista até o final do ano (1945).

Obtém bolsa do Governo Francês seguindo para Paris (1948).

Recebe menção honrosa em concurso realizado no Cité Universitaire (Paris) que teve como júri: André Lhote, Marcel Grommaire, Emmanuel Auricoste e Denys Chevalier. Participa no álbum "10 Artistes de L'Amérique Latine", organizado por Carlos Scliar (1949).

Retornando ao Rio (1950), trabalha em ilustração de livros e revistas, desenha capas de discos, faz cenários para teatro. Colabora com Simeão Leal no Serviço de Documentação do MEC. Realiza as primeiras fotomontagens (1952).

Colabora em projetos de Oscar Niemeyer (a partir de 1955). Em 1958 passa a residir em Brasília intensificando-se seu trabalho de integração arquitetônica.

Lecciona na Universidade de Brasília (1963 a 1965) demitindo-se em companhia de mais de duzentos professores. Em março de 1988 foi reconduzido à Universidade por lei de anistia.

Recebeu do Conselho Superior do Instituto de Arquitetos do Brasil, o título de Sócio Honorário em mérito "pelo alto nível de seu trabalho de integração das artes plásticas na arquitetura" (1969).

Membro do Conselho Nacional de Artes Plásticas, representando a Região Centro-Oeste (1981-1983).

Em 20 de abril de 1989 foi condecorado com a Ordem Rio Branco no grau de Oficial.

Athos Bulcão vem trabalhando em estreita colaboração com o arquiteto Oscar Niemeyer, estando presente em quase todos os edifícios públicos mais importantes de Brasília ou em projetos como o Sambódromo carioca, a sede do Partido Comunista Francês, em Paris e a Editora Mandadori, em Milão.

Entre outros arquitetos, colabora ainda com Lúcio Costa, João Filgueiras Lima, Vital M. T. de Mesquita e Elvin Dubugras (para quem trabalhou em várias embaixadas brasileiras no exterior).

As últimas exposições individuais ocorreram em 1989 em São Paulo e Belo Horizonte com o tema "Máscaras". Em 1990 participa de coletiva no Museu de Arte de São Paulo - "Armadilhas Indígenas"



MARIA BONOMI

Maria Bonomi nasceu em Meina, Itália, de pai italiano e mãe brasileira. Radicou-se em São Paulo, onde fez vários cursos de pintura, desenho e gravura com Yolanda Mohalyi, Karl Plattner, Lívio Abramo. Na década de 50, na Columbia University, Nova Iorque, estuda as técnicas com Hans Muller e História da Arte Comparada com Meyer Schapiro. Obtém bolsa de estudos no Pratt Institute, Nova Iorque, onde trabalha com Seong Moy e Fritz Eichenberg, entre outros.

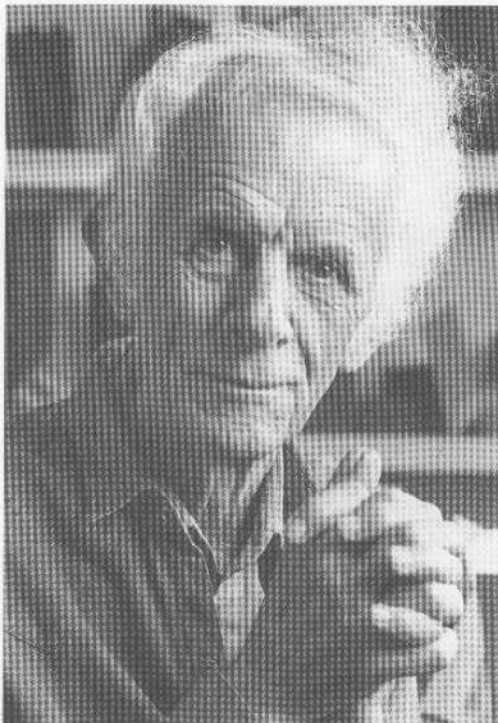
Em 1956, realiza mostra individual no Museu de Arte de São Paulo; na década de 60, foi com Lívio Abramo o Estúdio Gravura, em São Paulo, tradicional centro de formação de numerosos artistas contemporâneos, que funcionou até 1964.

Bonomi é um dos mais expressivos nomes da gravura brasileira, campo no qual adquiriu reconhecimento internacional. Entre outros, recebeu em 1965 o Prêmio de Melhor Gravura da VIII Bienal de São Paulo; em 1968, o Prêmio de Gravura na V Bienal de Paris; e o Prêmio de Gravura da VIII Exposição Internacional Ljubljana, Iugoslávia, modalidade xilogravura em 1971, Prêmio de Aquisição na IX Bienal de mesmo nome, culminando em 1983 com o Prêmio Internacional de Gravura, modalidade litografia.

Tem trabalhado ainda como pintora, figurinista e cenógrafa, setores nos quais conquistou dezenas de prêmios, valendo destacar o Prêmio de Revelação de Cenógrafa e Melhor Figurinista com a peça "As feitiçeras de Salém" de Arthur Miller. O Prêmio Revelação foi dado pela APCT - Associação Paulista de Críticos Teatrais, se repete nos anos de 1962, 1967 e 1967. Em 1965, recebe o Prêmio Molière como melhor cenógrafa da peça "A megera domada" de Shakespeare.

Desde 1975 realiza numerosos painéis em concreto, de grandes dimensões, como os do Saguão do Maksud Hotel e do Banco Sudameris do Brasil, as fachadas laterais do Espaço Clube Sírio e do Edifício J. Riskallah Joye, todos em São Paulo, e em Santiago do Chile os painéis do Banco Exterior da Espanha.

Maria Bonomi realizou várias exposições individuais no Brasil e no exterior e tem coleções em museus como o Museum of Modern Art (Nova Iorque), Museu do Vaticano (Roma), Museu Bezelel (Jerusalém) e Museu de Arte Moderna (São Paulo).



FRANZ WEISSMANN

Franz Weissmann nasceu em Áustria em 1914, vindo para o Brasil com a família aos dez anos. Desde 1942 dedicou a escultura figurativa, participando dos Salões Nacionais. Em 48 iniciou-se no abstracionismo e na geometrização da figura. De 1948 a 56 integrou-se a Escola de Arte Moderna de Belo Horizonte, criada por Guignard, ensinando escultura e desenho de modelo vivo. Participou, no Rio, a partir de 1951, das atividades concretistas e da formação do Grupo Frente. em 1958-59 aderiu ao Movimento Neoconcreto. Entre 1960-65 viajou pela Europa e Extremo Oriente, a partir daí, residindo em Paris, Roma e Madrid, desenvolvendo uma fase nova, expressionista, de chapas de metal amassado. Em 1965 voltou ao Brasil, retornando pouco depois ao construtivismo.

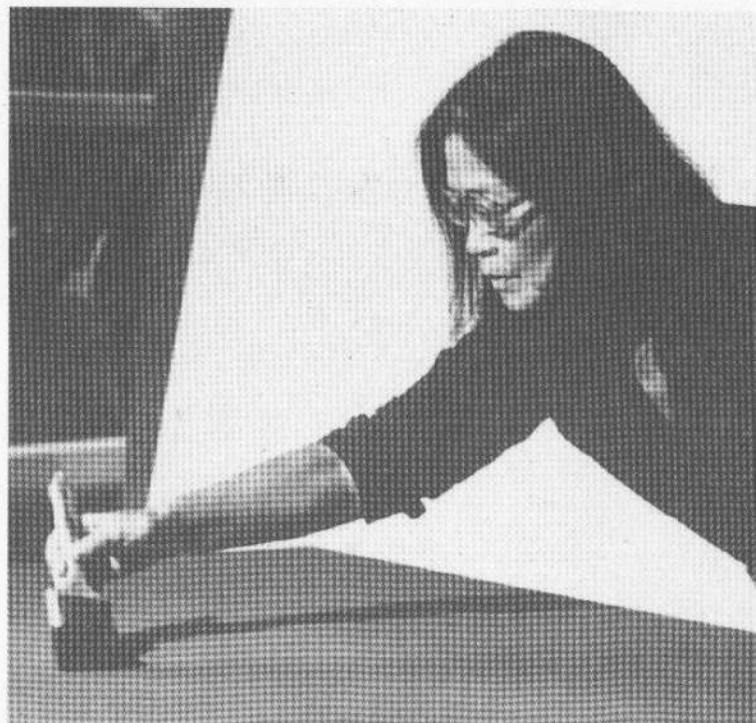
Realizou exposições individuais na Europa e em capitais brasileiras. Participou de várias mostras nacionais e internacionais de arte construtiva nos anos 60 a 80 e de outras coletivas no exterior, como as Bienais de Veneza: 32ª/1964 e 36ª/1972, esta com Salas Especiais e grandes esculturas nos jardins; a 11ª Bienal de Escultura ao Ar Livre do Museu de Middelheim, em Antuérpia, Bélgica. Figuro em várias Bienais de São Paulo, com Sala Especial, na 8ª/1965 e participação na Sala Especial "Em Busca da Essência", na 19ª/1987.

Em 1981, o IAB/Instituto de Arquitetos do Brasil/Seção Rio organizou, em sua sede a mostra "Franz Weissmann, Síntese Retrospectiva".

Em 85 figurou com Sala Especial no Panorama de Arte Atual Brasileira/Formas Tridimensionais, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, estendida ao uso da marquise e dos jardins, para peças maiores.

Seu trabalho tem recebido diversos prêmios, sendo os principais: Prêmio de Melhor Escultor Nacional na 4ª Bienal de São Paulo/1957, Prêmio de Viagem ao Exterior no Salão Nacional de Arte Moderna/1958, Prêmio de Escultura do Panorama de Arte Atual Brasileira do MAM/SP e Prêmio de Melhor Escultor do Ano concedido pela APCA/Associação Paulista de Críticos de Arte/1975.

Obras suas figuram em Museus, Instituições Culturais, coleções particulares, edifícios empresariais. Tem peças de grandes formatos em espaços públicos de cidades do Brasil.



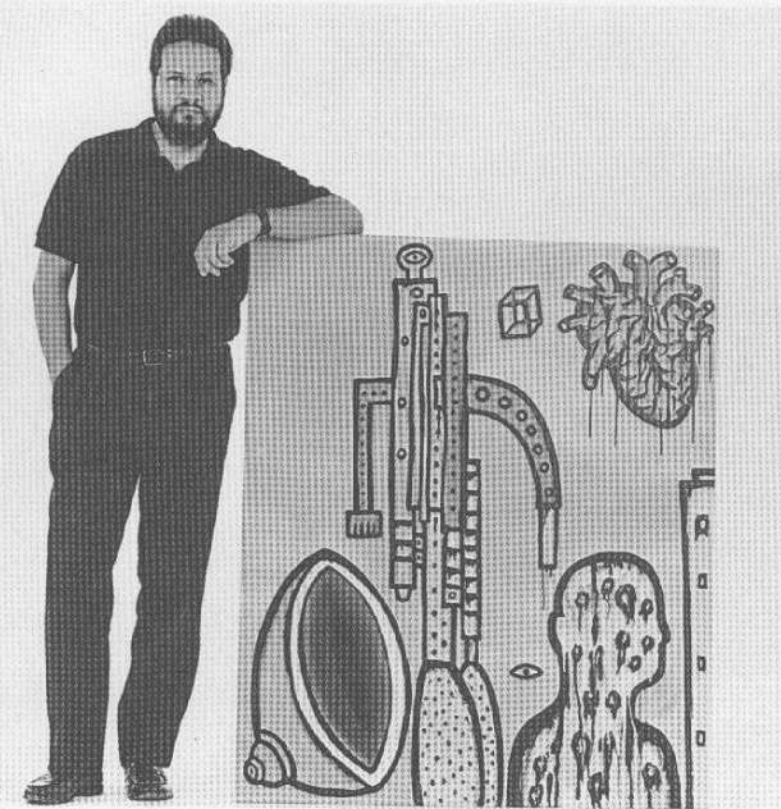
TOMIE OHTAKE

Tomie Ohtake nasceu em Kyoto, Japão, chegando ao Brasil em 1936. Iniciou-se nas artes plásticas em 1951, tendo participado de bienais e salões nacionais e regionais, obtendo prêmios na maioria deles. Na Bienal de São Paulo, recebeu o Prêmio Itamaraty.

Realizou aproximadamente 20 exposições individuais em São Paulo, Rio de Janeiro, Iorque, Tóquio, Roma, Lima, Washington, Milão. Em 1983, teve uma exposição retrospectiva com 150 obras, no Museu de Arte de São Paulo e, em 1988, realizou uma pequena retrospectiva no Hara Museum de Tóquio.

Ultimamente, tem executado trabalhos com grande caráter público, como painéis e esculturas urbanas, cenários, páginas em jornais e regularmente executa gravuras em serigrafia, litografia e em metal.

Tem um livro editado com suas obras, publicado em 1983, com 250 reproduções a cores e prefácio de Pietro Maria Bardi e texto de Casimiro Xavier de Mendonça.



VICTOR ARRUDA

Victor Arruda nasceu em Cuiabá em 1947, transferindo-se para o Rio de Janeiro onde ingressa e conclui o curso de Museologia na UFRJ.

Participa no Rio de diversas exposições coletivas destacando-se o Salão de Verão, no Museu de Arte Moderna em 1975, e no ano seguinte no Salão Nacional de Arte Moderna.

Assim, ao contrário das vanguardas artísticas da década de 70, que rejeitavam os meios específicos da arte, Victor Arruda agiu através deles, para apresentar "imagens irreverentes, cenas, toscas e incultas", nas palavras de Reynaldo Roels Jr. Aparentemente, eram "affittis mal-pintados, imagens 'erradas' e textos agressivos" - coerentes com os anos de exílio que se vivia no Brasil de então. Nos anos 80, prossegue Roels, sua pintura "tomou um caminho quase naturalmente oposto ao anterior, sem lhe negar as raízes", não se afastando da revolta. E intensifica sua atuação participando das exposições: em 1985, Salão Nacional de Artes Plásticas; "Transvanguarda e Cultura Nacionais", Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1986; ainda no mesmo ano, Bienal Latino-Americana de Arte sobre o Brasil, em Buenos Aires.

Nos anos seguintes expõe em diversas galerias, museus, no Parque Lage, no Rio de Janeiro, destacando, mais recentemente, em 1989, sua participação na Bienal Internacional de Arte e Cultura, Equador; na Exposição do Acervo da Casa de Cultura Laura Alvim e na exposição organizada pelo Centre D'art Contemporain de Genève, no Palácio das Nações (ONU) com o tema "Hommage a la Declaration Universelle des Droits de l'Homme."

Avessando toda a década de 80, realiza ainda diversas exposições individuais no Rio de Janeiro, Brasília, Porto Alegre, Salvador, Belo Horizonte, e em Roma.



CESCHIATTI

Filho de pais italianos, Alfredo Ceschiatti nasceu em 1918 em Belo Horizonte. Já no curso secundário, no ginásio mineiro se destacava dos colegas com seu talento nato para o desenho. Por volta de 1940, faz uma viagem à Itália onde descobre Miguel Ângelo e os pintores da Renascença. Em seu retorno, ingressa na Escola Nacional de Belas Artes no Rio, decidindo-se aí, definitivamente, pela escultura. Corrêia Lima é seu professor, e recorre ainda, como orientadores, a Campofiorito, Lélío Landucci e Ubi Bava. Porém, abandona o curso no 3º ano.

Em 1943, participando do Salão Nacional, ganha a Medalha de Bronze, e em 1944, a Medalha de Prata. Em 1945, atendendo ao convite de Oscar Niemeyer realiza o baixo-relevo para a Igreja de São Francisco de Assis, em Pampulha. Com essa obra, ganha o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro. Permanece na Europa até 1948, quando volta e expõe no Rio, no Instituto de Arquitetos. Participa ainda da II Bienal de São Paulo e do II Salão Nacional de Arte Moderna.

Em 1956 vence o concurso para o Monumento aos Mortos da II Guerra Mundial, que se cristaliza em cartão postal do Rio, assim como mais tarde "As Banhistas", instaladas nos jardins do Palácio da Alvorada, em Brasília.

A convite do arquiteto Oscar Niemeyer, de quem é colaborador constante, executa ainda em Brasília, os magníficos anjos da Catedral e a escultura "Justiça" em granito, em frente ao Supremo Tribunal Federal, na Praça dos 3 Poderes.

Professor na Universidade de Brasília, até 1964, por ocasião de seu fechamento, da qual se demite solidário com os demais docentes, durante seus dois anos e meio de exercício, foi professor extraordinário, estabelecendo um clima de grande entusiasmo e empenho entre seus alunos.

Suas magníficas, sensuais esculturas podem ser vistas em Berlim - no conjunto residencial projetado por Niemeyer -, na Praça Patriarca em São Paulo, na Embaixada Brasileira, em Moscou, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em inúmeras residências particulares e Pomba fundida em bronze, no grandioso Foyer do auditório do Memorial da América Latina. A. Ceschiatti faleceu em agosto de 1989.



Execução Editorial PW Gráficos e Editores Associados Ltda.
Coordenação de Produção Paulo Hoshino
Produção Anita Richlowski Marins, Daniel Fujiwara, Irineu
Carvalho Santana, Pedro N. Duarte, Hilda Lara
Fotos Romulo Fialdini p. 20/21, 22/23, 28, 29, 34/35, 36,
42/43, 48, 50/51, 54/55, 58, 59, 66/67, 70/71, 72/73,
74/75, 78/79, 82/83, 86/87, 90/91, 94/95, 98/99.
de Arquivo
José Moscardi - p. 76/77; Projeto Portinari - p. 10,
12/13, 14, 15, 16 (esq.), 107 (esq.); Revista Nossa
América - p. 16 (dir.), p. 17; Beatriz Albuquerque -
p. 24; Claus Meyer - p. 101, 108 (dir.); João Bosco -
p. 106; Romulo Fialdini - p. 107 (dir.); cedida por
Mario Gruber - p. 108 (esq.); Jeferson Silva - p. 109
(esq.); Cristiano Mascaro - p. 109 (dir.); Alice Valadão -
p. 110 (esq.); Bruno Furrer - p. 110 (dir.); Juan
Pratginestós - p. 111 (esq.); Madalena Schwartz - p.
111 (dir.); Alexandre Santana - p. 112 (esq.); cedida
por Tomie Ohtake - p. 112 (dir.); Paulo Rui Barbosa -
p. 113 (esq.); Carlos - p. 113 (dir.).
Reprodução
ZéReynaldo - p. 44/45, 46/47, 52, 56/57, 60, 62, 64/65,
68, 80, 84 e 92.
Fotocomposição PW
Fotolito Margraf
Impressão CLY
Acabamento Capatto

Apoio Cultural



São Paulo/março/1990

