

Universidade de Brasília  
Instituto de Artes – IdA  
Programa de Pós-Graduação em Arte

Fabiana Carvalho de Oliveira

**Ressignificações das obras de Athos Bulcão nos espaços de Brasília:  
entre a obra de arte e o ornamento**

Brasília

2013

Universidade de Brasília  
Instituto de Artes – IdA  
Programa de Pós-Graduação em Arte

Fabiana Carvalho de Oliveira

**Ressignificações das obras de Athos Bulcão nos espaços de Brasília:  
entre a obra de arte e o ornamento**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para obtenção do grau de Mestre em Arte do  
Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto  
de Artes da Universidade de Brasília. Linha de  
Pesquisa: Teoria e História da Arte

Orientadora: Profa. Dra. Elisa de Souza Martinez

Brasília  
2013

À minha mãe, por sempre me fazer acreditar no sensível.  
Ao meu pai, por sempre me mostrar a razão quando preciso.

## AGRADECIMENTOS

À minha irmã Luciana, pelo eterno ombro amigo.

À minha tia Ana Maria, por sempre me encorajar a continuar trilhando na vida acadêmica.

À minha avó Leonor, pelo incentivo mais do que precioso.

À professora orientadora Elisa de Souza Martinez, por me ensinar os caminhos da pesquisa e ajudar a clarear as minhas incertezas.

Ao professor Vicente Martinez, pelas importantes considerações.

À professora Maria Eurydice de Barros Ribeiro, por apontar caminhos possíveis.

À professora Vera Beatriz Siqueira, por instigar futuras e possíveis abordagens.

À professora Cecília Mori, pelo apoio, incentivo e atenção dados no dia-a-dia de sala de aula.

Ao funcionário da secretaria do PPG-Arte, Leonardo, pelo apoio nestes dois anos.

Aos queridos amigos de pós-graduação, Paulo, Fran e Mary, sempre dispostos a me resgatar nos momentos mais difíceis.

Aos amigos “brasilienses”, pelo conforto nos momentos de fuga.

À CAPES, pelo auxílio financeiro.

## RESUMO

Este trabalho visa a compreender os diferentes valores que têm sido atribuídos à obra de integração arquitetônica do artista plástico Athos Bulcão na cidade de Brasília. Por meio da descrição e da análise elaboradas sobre duas situações identificadas no acervo do artista no ano de 2007, nas quais se verificam modificações técnicas e formais realizadas a partir de dois trabalhos localizados em diferentes espaços da capital federal – o painel de azulejos da Torre de Televisão (1966) e o painel em relevo da antiga sede social do Clube do Congresso (1972), hoje demolido –, as características que definem seu repertório de soluções formais na criação de painéis-murais são pontuadas e, por conseguinte, as alterações ocorridas na produção do artista no contexto urbano atual da cidade são identificadas. Considerando a pertinência do uso do conceito de ressignificação para compreender tais situações de mudança no conjunto da obra de Bulcão, as discussões elaboradas aproximam-se, ainda, do embate existente no campo da História da Arte entre o entendimento de cópia, original e suas derivações, como também das questões que envolvem as relações entre o utilitário e o artístico, advindas das possibilidades da produção industrial e tão próximas da obra de Athos Bulcão.

### **Palavras-chave:**

Brasília. Athos Bulcão. Integração arte e arquitetura. Apropriações. Ressignificações

## ABSTRACT

This paper aims to make sense of the different values that have been attributed to the architectural integration developed by the artist Athos Bulcão in the city of Brasília. The description and analysis of two situations identified in the artist's collection in 2007, which present formal and technical changes based on two works located in different areas of Brazil's federal capital – the tile panel of the Television Tower (1966) and the embossed panel of the former Congress Club Headquarters (1972), which has been demolished – highlight the characteristics that define his repertoire of formal solutions in creating mural panels, consequently identifying the changes in said work in the current urban context of the city. Considering the relevance of the reframing concept in understanding such situations of change in Bulcão's works, the discussions also relate to the conflict in the Art History field in making sense of the concepts of copy, original and derivative works, as well as the issues concerning the relations between utility and artistic work arising from industrial production possibilities and which are so closely related to Athos Bulcão's works.

### **Keywords:**

Brasília. Athos Bulcão. Art and architecture integration. Appropriation. Reframing

## LISTA DE FIGURAS

- Fig.1** – Athos Bulcão. Sem título, 1955, painel de azulejos. Acervo do Hospital da Lagoa – Rio de Janeiro..... 25
- Fig.2** – Maria Helena Vieira da Silva. Sem título (composição central do painel), 1943, painel de azulejos..... 28
- Fig.3** – Maria Helena Vieira da Silva. Sem título (composição central do painel), 1943, painel de azulejos (detalhe)..... 28
- Fig.4** – Athos Bulcão. Sem título, 1958, painel de azulejos, 3.18 x 34.74 m. Acervo do Brasília Palace Hotel..... 36
- Fig.5** – Athos Bulcão. **Natividade**, 1957, painel de azulejos, 5.25 x 39.45 m. Acervo da Igreja Nossa Senhora de Fátima..... 36
- Fig.6** – Athos Bulcão. Sem título, 1966, painéis de azulejos. Acervos dos Edifícios Residenciais da SQN 107 – Asa Norte de Brasília..... 38
- Fig.7** – Athos Bulcão. Sem título, 1966, painéis de azulejos. Acervos dos Edifícios Residenciais da SQN 107 – Asa Norte de Brasília..... 38
- Fig.8** – Athos Bulcão. Sem título, 1966, painéis de azulejos. Acervos dos Edifícios Residenciais da SQN 107 – Asa Norte de Brasília..... 38
- Fig.9** – Athos Bulcão. Sem título, 1966, painel de azulejos, 3.53 x 12.95 m. Acervo da Torre de Televisão..... 38
- Fig.10** – Athos Bulcão. **O sol faz a festa**, 1966, relevo em concreto pintado de branco, 21.50 x 128 m. Acervo do Teatro Nacional Claudio Santoro..... 40
- Fig.11** – Athos Bulcão. **O sol faz a festa**, 1966, relevo em concreto pintado de branco, 21.50 x 128 m (detalhe). Acervo do Teatro Nacional Claudio Santoro..... 40
- Fig.12** – Athos Bulcão. **O sol faz a festa**, 1966, relevo em concreto pintado de branco, 21.50 x 128 m (detalhe). Acervo do Teatro Nacional Claudio Santoro..... 40
- Fig.13** – Athos Bulcão. Sem título, 1981, painel em relevo de mármore branco e granito preto, 3.43 x 39.60m. Acervo do Memorial Juscelino Kubitscheck..... 41
- Fig.14** – Athos Bulcão. Sem título, 1981, painel em relevo de mármore branco e granito preto, 3.43 x 39.60m. Acervo do Memorial Juscelino Kubitscheck..... 41
- Fig.15** – Athos Bulcão. Sem título, 1982, painel de azulejos, 4.26 m (h). Acervo do MRE..... 46
- Fig.16** – Vista geral do *hall* de entrada do Palácio do Itamaraty – andar térreo e mezanino..... 47
- Fig.17** – Athos Bulcão. Sem título, 1966, relevo em mármore, 2.79 x 56.55 m. Acervo do MRE..... 47
- Fig.18** – Athos Bulcão. Sem título, 1967, treliça em madeira e chapas de ferro, 4.40 x 22.52 m. Acervo do MRE..... 47

- Fig.19** – Athos Bulcão. Sem título, 1981, painel de azulejos, 2.93m (h). Acervo da Rede Sarah de Hospitais..... 49
- Fig.20** – Athos Bulcão. Sem título, 1981, painel de azulejos, 2.93m (h). Acervo da Rede Sarah de Hospitais..... 49
- Fig.21** – Athos Bulcão. Sem título, 1999, painel divisório em régua de madeira, 2.90 m (h). Acervo da Rede Sarah de Hospitais..... 50
- Fig.22** – Athos Bulcão. Escala de cores para azulejos, sem data, azulejos coloridos, 0.42 x 0,07 m. Acervo da Fundação Athos Bulcão..... 51
- Fig.23** – Athos Bulcão. Sem título, 1965, painel de azulejos, 3.93 x 67 m. Acervo da Escola Classe SQN 407..... 59
- Fig.24** – Athos Bulcão. Sem título, 1983, painel de azulejos. Composição aleatória. Acervo do Museu do Carnaval – Sambódromo RJ..... 62
- Fig.25** – Athos Bulcão. Sem título, 1983, painel de azulejos. Composição preestabelecida. Acervo do Museu do Carnaval – Sambódromo RJ..... 62
- Fig. 26** – William Morris. Padrão *Bird* para revestimento de parede, 1878..... 68
- Fig.27** – William Morris. Poltrona ajustável com forração em tapeçaria, padrão *Bird*, 1890..... 68
- Fig.28** – Piet Mondrian. Composição II em vermelho, azul e amarelo, 1930..... 75
- Fig.29** – Gerrit Rietveld. Poltrona *Red and Blue*, 1917..... 75
- Fig.30** – Painéis de azulejos nas fachadas de casarões em São Luís do Maranhão - MA. Século XVIII..... 84
- Fig.31** – Padrões azulejares das fachadas de casarões em São Luís do Maranhão. Século XVIII (detalhes)..... 84
- Fig.32** – Padrões azulejares das fachadas de casarões em São Luís do Maranhão. Século XVIII (detalhes)..... 84
- Fig.33** – Painéis de azulejos de Cândido Portinari no vão livre do edifício do Ministério de Educação e Saúde – Palácio Gustavo Capanema. Rio de Janeiro, 1941-1945..... 89
- Fig.34** – Painéis de azulejos de Cândido Portinari no vão livre do edifício do Ministério de Educação e Saúde – Palácio Gustavo Capanema. Rio de Janeiro, 1941-1945..... 89
- Fig.35** – Painéis de azulejos de Cândido Portinari no vão livre do edifício do MES. Rio de Janeiro, 1941-1945 (detalhes)..... 89
- Fig.36** – Painéis de azulejos de Cândido Portinari no vão livre do edifício do MES. Rio de Janeiro, 1941-1945 (detalhes)..... 89
- Fig.37** – Painéis de azulejos de Cândido Portinari no vão livre do edifício do MES. Rio de Janeiro, 1941-1945 (detalhes)..... 89
- Fig.38** – Vista posterior e lateral da Igreja de São Francisco de Assis, no Bairro da Pampulha em Belo Horizonte..... 91

- Fig.39** – Bruno Giorgi, *Os Candangos*, escultura em bronze, 1960. Praça dos Três Poderes..... 103
- Fig.40** – Alfredo Ceschiatti, *Os Evangelistas*, esculturas em bronze. Catedral Metropolitana de Brasília..... 103
- Fig.41** – *Croqui* elaborado por Lucio Costa para o “Relatório do Plano-Piloto de Brasília”..... 117
- Fig.42** – Vista da Torre de Televisão a partir das torres centrais do edifício do Congresso Nacional (c. 1966)..... 118
- Fig. 43** – Vista panorâmica do painel de azulejos de Athos Bulcão no mezanino da Torre de Televisão..... 120
- Fig.44** – Vista geral da face frontal do mezanino da Torre de Televisão. À direita, o painel de azulejos de Athos Bulcão..... 121
- Fig.45** – Vista do Eixo Monumental, a partir do centro do painel de azulejos de Athos Bulcão..... 121
- Fig.46** – Os dois padrões de peças que compõem o painel de azulejos da Torre de Televisão..... 124
- Fig.47** – Os dois padrões de peças que compõem o painel de azulejos da Torre de Televisão..... 124
- Fig.48** – Repetições verificadas no padrão retangular do painel de azulejos da Torre de Televisão..... 124
- Fig.49** – Repetições verificadas no padrão retangular do painel de azulejos da Torre de Televisão..... 124
- Fig.50** – Repetições verificadas no padrão triangular do painel de azulejos da Torre de Televisão..... 125
- Fig.51** – Repetições verificadas no padrão triangular do painel de azulejos da Torre de Televisão..... 125
- Fig.52** – Repetições verificadas no padrão triangular do painel de azulejos da Torre de Televisão..... 125
- Fig.53** – Repetições verificadas no padrão triangular do painel de azulejos da Torre de Televisão..... 125
- Fig.54** – Inversões verificadas no padrão triangular..... 125
- Fig.55** – Inversões verificadas no padrão triangular..... 125
- Fig.56** – Espelhamentos verificados no padrão triangular..... 125
- Fig.57** – Espelhamentos verificados no padrão triangular..... 125
- Fig.58** – Athos Bulcão. Sem título, 1972, painéis de azulejos. Antigo acervo do Clube do Congresso. Obra demolida..... 128
- Fig.59** – Athos Bulcão. Sem título, 1972, painel mural em gesso, 10.80 x 11.45 m. Obra demolida..... 128

- Fig.60** – Athos Bulcão. Sem título, 1972, painel mural em gesso, 10.80 x 11.45 m. Obra demolida (detalhe)..... 129
- Fig.61** – Athos Bulcão. Sem título, 1972, painel mural em gesso, 10.80 x 11.45 m. Obra demolida (detalhe)..... 130
- Fig.62** – Athos Bulcão. Sem título, 1972, painel mural em gesso, 10.80 x 11.45 m. Obra demolida (detalhe)..... 132
- Fig.63** – O único padrão modular que compõe o painel em relevo da Sede Social do Clube do Congresso..... 133
- Fig.64** – Repetição verificada entre os módulos retangulares do painel em relevo do Clube do Congresso..... 134
- Fig.65** – Repetição verificada entre os módulos retangulares do painel em relevo do Clube do Congresso..... 134
- Fig.66** – Espelhamento verificado entre os módulos retangulares do painel em relevo do Clube do Congresso..... 135
- Fig.67** – Espelhamento verificado entre os módulos retangulares do painel em relevo do Clube do Congresso..... 135
- Fig.68** – Caso específico de espelhamento verificado entre os módulos retangulares do painel em relevo do Clube do Congresso..... 135
- Fig.69** – Caso específico de espelhamento verificado entre os módulos retangulares do painel em relevo do Clube do Congresso..... 135
- Fig.70** – O ritmo da composição do painel em relevo, obtido por quatro tipologias de combinações entre os módulos..... 135
- Fig.71** – *Croqui* elaborado por Lucio Costa para o “Relatório do Plano-Piloto de Brasília”. Representação da setorização das Superquadras Residenciais e dos Comércios Locais da cidade..... 138
- Fig.72** – *Croqui* elaborado por Lucio Costa para o “Relatório do Plano-Piloto de Brasília”. Representação da relação entre um Comércio Local e uma Superquadra Residencial da cidade..... 139
- Fig.73** – Vista do painel de azulejos no interior do espaço da sorveteria, a partir do balcão de atendimento..... 140
- Fig.74** – Vista do painel de azulejos no espaço da sorveteria, a partir do corredor de acesso ao fundo da loja..... 140
- Fig.75** – Painel de azulejos em formato vertical no espaço da sorveteria, na Asa Norte do Plano-Piloto de Brasília..... 140
- Fig.76** – Os dois padrões de peças que compõem o painel de azulejos da Sorbê Sorvetes Artesanais..... 142
- Fig.77** – Os dois padrões de peças que compõem o painel de azulejos da Sorbê Sorvetes Artesanais..... 142

- Fig.78** – Disposição alternada, em linha horizontal, dos dois padrões de módulos que compõem o painel de azulejos da Sorbê Sorvetes..... 142
- Fig.79** – Disposição alternada, em linha horizontal, do padrão triangular que compõe o painel de azulejos da Sorbê Sorvetes..... 142
- Fig.80** – Disposição alternada, em linha horizontal, do padrão retangular que compõe o painel de azulejos da Sorbê Sorvetes..... 142
- Fig.81** – Quebras na regra de encaixe do módulo em padrão triangular – sequência horizontal..... 143
- Fig.82** – Quebras na regra de encaixe do módulo em padrão triangular – sequência horizontal..... 143
- Fig.83** – Quebra na regra de encaixe do módulo em padrão retangular – sequência horizontal..... 143
- Fig.84** – Disposição alternada, em linha vertical, dos dois padrões de módulos que compõem o painel de azulejos da Sorbê Sorvetes..... 144
- Fig.85** – Disposição alternada, em linha vertical, do padrão retangular que compõe o painel de azulejos..... 144
- Fig.86** – Quebras na regra de encaixe do módulo em padrão triangular – sequência vertical..... 144
- Fig.87** – Módulo azulejar contendo informações sobre o painel de azulejos localizado na Sorbê Sorvetes..... 144
- Fig.88** – Vista do painel em relevo na fachada do restaurante, a partir da via de carros..... 145
- Fig.89** – Vista do painel em relevo na fachada do restaurante, a partir da calçada, do outro lado da via..... 145
- Fig.90** – Detalhe do painel em relevo na fachada do Restaurante Piantella, com suaves inclinações dos módulos..... 147
- Fig.91** – Repetição verificada entre os módulos quadrangulares do painel em relevo do Restaurante Piantella..... 149
- Fig.92** – Repetição verificada entre os módulos quadrangulares do painel em relevo do Restaurante Piantella..... 149
- Fig.93** – Espelhamento verificado entre os módulos quadrangulares do painel em relevo do Restaurante Piantella..... 150
- Fig.94** – Espelhamento verificado entre os módulos quadrangulares do painel em relevo do Restaurante Piantella..... 150
- Fig.95** – Repetições, lado-a-lado, de combinatórias entre dois módulos quadrangulares da composição..... 150
- Fig.96** – Repetições, lado-a-lado, de combinatórias entre dois módulos quadrangulares da composição..... 150
- Fig.97** – Módulo quadrangular em mármore contendo informações sobre o painel em relevo localizado no Restaurante Piantella..... 151

## LISTA DE SIGLAS

AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte

BNH – Banco Nacional de Habitação

DUA – Departamento de Urbanismo e Arquitetura da Novacap

Fundathos – Fundação Athos Bulcão

IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo

MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MES – Ministério de Educação e Saúde

MRE – Ministério das Relações Exteriores

Novacap – Agência Urbanizadora da Nova Capital

OSCIP – Organização da Sociedade Civil de Interesse Público

PSD-PR – Partido Social Democrático do Paraná

PR-CE – Partido Republicano do Ceará

SEPN – Setor de Edifícios Públicos Norte

TCU – Tribunal de Contas da União

UFRRJ – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

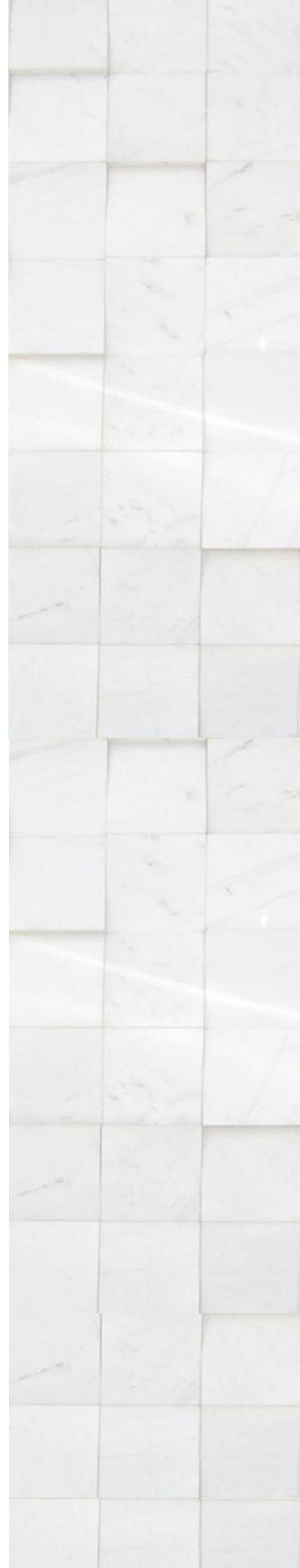
## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>16</b>
<b>1 ATHOS BULCÃO E SUA OBRA INTEGRADA À ARQUITETURA: A FORMAÇÃO, A AFIRMAÇÃO E A CARACTERIZAÇÃO.....</b>	<b>22</b>
1.1 Cândido Portinari, Vieira da Silva e Oscar Niemeyer: primeiros olhares, primeiros diálogos.....	27
1.2 1948 a 1950: o distanciamento da radicalidade do abstracionismo brasileiro e a construção de diálogos artísticos.....	30
1.3 A contínua produção artística nos espaços de Brasília: das encomendas aos estudos de cores.....	37
1.4 Os painéis-murais e o repertório de soluções formais: singularidades em si.....	41
1.4.1 As parcerias com arquitetos brasileiros.....	44
1.4.2 A cor, a forma e o material: os espaços em Athos Bulcão.....	50
1.4.3 O aleatório: a exploração de ordens complexas nos processos composicionais.....	58
<b>2 INTEGRAÇÃO, SÍNTESE E FUSÃO: A RELAÇÃO ENTRE ARTE E ARQUITETURA EM BRASÍLIA E EM ATHOS BULCÃO.....</b>	<b>64</b>
2.1 Uma diferenciação histórica dos termos: do <i>Arts &amp; Crafts</i> ao Neoplasticismo.....	66
2.1.1 Bauhaus: a consolidação da relação entre arte e arquitetura no pensamento moderno.....	76
2.1.2 A arte inserida <i>a posteriori</i> .....	79
2.2 A relação entre arte e arquitetura no contexto brasileiro: os primórdios na azulejaria.....	82
2.2.1 O retorno do azulejo e a relação das artes no contexto brasileiro do século XX.....	85
2.2.2 As influências de Le Corbusier.....	92
2.2.3 Brasília, “a cidade síntese das artes”.....	97
2.2.3.1 Brasília e o movimento construtivista da arte: os artistas escolhidos.....	102
2.3 A relação entre arte e arquitetura em Athos Bulcão: definindo os termos.....	104
2.4 Discussão da problemática: o princípio da integração das artes e as possíveis aproximações e distanciamentos entre as definições de obra de arte e ornamento....	109
2.4.1 Questões do Modernismo: ornamento ou obra de arte?.....	111

<b>3 O PAINEL DE AZULEJOS DA TORRE DE TELEVISÃO E O PAINEL EM GESSO DO CLUBE DO CONGRESSO: O REPERTÓRIO DE SOLUÇÕES FORMAIS NA OBRA DE INTEGRAÇÃO DE ATHOS BULCÃO E SUAS SITUAÇÕES EM BRASÍLIA.....</b>	<b>115</b>
3.1 O painel de azulejos na Torre de Televisão.....	116
3.1.1 O repertório de soluções formais do artista e o diálogo com a arquitetura.....	119
3.1.2 Esquema de montagem: para compreender a execução da obra.....	123
3.2 O painel em gesso na sede social do Clube do Congresso.....	125
3.2.1 O repertório de soluções formais do artista e o diálogo com a arquitetura.....	128
3.2.2 Esquema de montagem: para compreender a execução da obra.....	133
3.3 As obras e suas situações em Brasília: da Torre de Televisão para a sorveteria, do Clube do Congresso para o restaurante.....	136
3.3.1 O painel de azulejos da Sorbê Sorvetes: o repertório de soluções formais de Athos Bulcão e o diálogo com a arquitetura.....	137
3.3.1.1 Esquema de montagem: para compreender a execução da obra.....	141
3.3.2 O painel em mármore do Restaurante Piantella: o repertório de soluções formais de Athos Bulcão e o diálogo com a arquitetura.....	145
3.3.2.1 Esquema de montagem: para compreender a execução da obra.....	148
3.4 Discussão da problemática: os quatro painéis-murais e suas definições.....	151
3.4.1 Cópia, citação, paródia e apropriação: diferenciando e pontuando os termos.....	153
3.4.2 Os termos e os casos verificados: o início da compreensão.....	158
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>163</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>169</b>
<b>OBRAS CONSULTADAS.....</b>	<b>173</b>

Se fez a tese com gosto, há de querer continuá-la. Comumente, quando se trabalha numa tese só se pensa no momento em que ela estará terminada: sonha-se com as férias que se seguirão. Mas se o trabalho for bem feito, o fenômeno normal, após a tese, é a irrupção de um grande frenesi de trabalho. Quer-se aprofundar todos os pontos que ficaram em suspenso, ir no enalço das ideias que nos vieram à mente mas que se teve de suprimir, ler outros livros, escrever ensaios. E isto é sinal de que a tese ativou o seu metabolismo intelectual, que foi uma experiência positiva. É sinal, também, de que já se é vítima de uma coação no sentido de pesquisar, à maneira de Chaplin em *Tempos Modernos*, que continuava a apertar parafusos mesmo depois do trabalho: e será preciso um esforço para se refrear.

Umberto Eco



## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa configurou-se a partir de questionamentos surgidos em experiências profissionais anteriores à minha entrada no Programa de Pós-Graduação em Arte, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. No ano de 2009 iniciei minha participação no Programa de Mestrado Profissionalizante em Preservação do Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), e, diante das demandas encontradas na Superintendência do Instituto em Brasília, local no qual fui lotada, iniciei uma pesquisa acerca da produção de obras integradas à arquitetura de Brasília de autoria do artista plástico Athos Bulcão.

Este trabalho, que se estendeu pelos dois anos de experiência naquela instituição, visava, sobretudo, à criação de métodos para compreender e preservar o acervo do artista na capital federal, o qual acabara de ser identificado e catalogado pelo Instituto (SUPERINTENDÊNCIA, 2009). Mesmo sendo voltado especificamente para as questões do campo do patrimônio, o trabalho tornou-se uma fonte de instigações para a compreensão da obra de Bulcão também no campo teórico das artes visuais. E é deste primeiro contato estabelecido com os painéis, os murais, os relevos e outros elementos arquitetônicos criados por Athos Bulcão em Brasília e de suas conseqüentes provocações para o olhar questionador da pesquisa no campo teórico que esta dissertação de mestrado é constituída.

As obras de Bulcão têm se colocado no cenário da *urbe* brasiliense desde a construção da nova capital federal, nos idos de 1957. Vindo da cidade do Rio de Janeiro, um ano depois da criação de sua primeira obra para Brasília, o artista mudou-se para a nova cidade com uma carga de experiências vividas e aprendidas em ateliês, cursos e estágios realizados com outros artistas plásticos e arquitetos desde os anos 1940. Desse modo, Athos Bulcão construía uma trajetória artística que já apresentava experimentações em distintas linguagens e técnicas, como a pintura e o desenho, que o acompanhavam desde o início da carreira, e a fotomontagem, que lhe surgiu posteriormente, nos anos 1950.

Na nova capital federal, todavia, foi a obra de integração arquitetônica que se fez presente em sua produção. Os painéis, os muros e os murais passaram a compor diferentes espaços da cidade, criando distintas ambientações. Um painel em relevo veio destacar pontualmente uma sala; uma divisória em madeira veio dar ritmo a um grande salão; e um painel de azulejos veio integrar-se aos ares bucólicos de um jardim interno de um edifício. Conforme o projeto do arquiteto com quem trabalhava, uma nova obra, exclusiva no repertório de Bulcão, era criada. Cores, formas, formatos e materiais eram pensados,

estudados e traçados pelo artista. Tudo era calculado para se integrar à arquitetura projetada, até mesmo alguns métodos de composição, que partiam da exploração e da disposição de ordens modulares complexas nos trabalhos – ditas aleatórias –, eram pensados por ele *a priori*.

As obras de Athos Bulcão foram envolvendo todo o corpo modernista da cidade de Brasília. Buscando nas reminiscências das vivências de outrora os elementos para compor seus painéis-murais e dialogando com os propósitos de outros artistas do Modernismo brasileiro e internacional, que também pensavam sobre a relação das cores, das formas e dos materiais com os espaços arquitetônicos, o artista criou um discurso no qual alguns processos de construção artística se tornaram identificáveis: 1) o modo como pensava acerca da relação entre arte e arquitetura; 2) a maneira como estudava as questões cromáticas, formais e de materiais em seus trabalhos; 3) o uso recorrente da chamada aleatoriedade, ou seja, da exploração de ordens complexas como meio para a disposição das peças modulares nos planos de seus painéis.

Contudo, apesar de um repertório de soluções formais para a criação de suas obras de integração arquitetônica e de um entendimento particular sobre a relação entre arquitetura e artes visuais, os trabalhos de Bulcão apresentam, atualmente, situações específicas que colocam em contradição e desconforto a compreensão de seus processos composicionais, como também sua compreensão acerca dessa integração.

No ano de 2007, dois painéis projetados por Bulcão para dois locais específicos da capital federal foram repensados para inserção em outros espaços da cidade. Com a autorização da Fundação Athos Bulcão (Fundathos), as duas obras escolhidas para a realização dos novos projetos foram o painel de azulejos, nas cores azul e branca, datado de 1966 e localizado no mezanino da Torre de Televisão e o painel mural em relevo, de gesso pintado em branco, datado de 1972 e inserido no *hall* de entrada da sede social do Clube do Congresso. Ambas as obras haviam sido pensadas e instaladas em cada um desses ambientes considerando-se as possibilidades e as necessidades de cada localidade e, sobretudo, as probabilidades encontradas no repertório de Bulcão que pudessem se mesclar às propostas arquitetônicas.

Com base no painel de azulejos da Torre de Televisão foi produzido um painel de azulejos para integrar o espaço de uma sorveteria na Asa Norte do Plano Piloto de Brasília. Apesar de baseado nos mesmos padrões encontrados na obra da Torre, este painel de 2007 foi produzido em outras cores: amarela e branca. Do painel em gesso localizado no Clube do Congresso, demolido em 2009, um grande relevo foi criado para integrar a fachada externa de

um restaurante na Asa Sul da cidade. Com composição aleatória semelhante à da obra do clube, este segundo painel apresenta, no entanto, módulos quadrangulares produzidos em outro material – o mármore.

Essas duas situações identificadas na produção de Athos Bulcão na capital federal, nas quais se verificam modificações técnicas, formais e espaciais dos trabalhos de integração arquitetônica,<sup>1</sup> propiciaram o levantamento de alguns questionamentos acerca da compreensão de sua obra. Quase quarenta anos depois da criação dos dois painéis, como entender esses novos estudos e projetos sobre o acervo do artista, considerando-se a existência de um repertório de soluções formais para a configuração de seus trabalhos? Como compreender tais deslocamentos em sua obra?

Da leitura e da análise dos trabalhos apresentados em cada caso citado, pretende-se identificar e entender essas diferentes atribuições e olhares lançados sobre a produção de Athos Bulcão na Brasília atual. Para isso, procura-se compreender quais as características desses novos painéis que evidenciam modificações no repertório de soluções formais do artista e em que medida tais modificações trazem novas significações ou ressignificações ao seu conjunto de obras.

Considerando a pertinência do uso deste conceito – ressignificação – para identificar tais situações, as discussões aproximam-se do embate existente entre o entendimento de cópia e original no campo da arte. Como a cópia pode ser entendida no contexto de produção de Athos Bulcão, de obras integradas à arquitetura, tendo em vista o uso de materiais industrializados e, conseqüentemente, de possíveis seriações em seu repertório?

Para iniciar a discussão acerca de tais questionamentos e a compreensão da obra de Bulcão integrada à arquitetura com base nas situações apontadas, esta pesquisa foi estruturada em três capítulos. No primeiro, considerando-se um pequeno histórico da trajetória artística de Athos Bulcão, busca-se identificar a relevância do trabalho de integração arquitetônica no contexto de sua produção e verificar a existência de um repertório de soluções formais na construção de suas obras. Apresentam-se aqui suas vivências e ensinamentos adquiridos em estágios, viagens e ateliês de artistas e arquitetos cariocas, como o paisagista Roberto Burle Marx, a pintora luso-francesa Maria Helena Vieira da Silva, o pintor Cândido Portinari e o arquiteto Oscar Niemeyer, assim como as aproximações a ideias de artistas modernistas

---

<sup>1</sup> Vale destacar que as modificações ocorridas com as novas situações identificadas na produção de integração arquitetônica de Athos Bulcão em Brasília são certificadas pela Fundação Athos Bulcão e pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). No Inventário de Bens Móveis e Integrados do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília (1957-2007), elaborado pelo IPHAN em 2009, as situações verificadas na sorveteria e no restaurante são classificadas como réplicas das obras da Torre de Televisão e do Clube do Congresso.

européus, como Fernand Léger, Paul Klee e Wassily Kandinsky, que pensavam a relação entre as formas e as cores da arte com o espaço físico da arquitetura. Com essa bagagem, seus princípios e métodos configuraram-se e constituíram seu discurso.

No segundo capítulo, busca-se elaborar uma abordagem histórica, com base nas ideias de historiadores da arte, como Giulio Carlo Argan, Ernst Hans Gombrich, Nikolaus Pevsner e Roger Fry, a respeito da relação estabelecida entre arte e arquitetura em diferentes momentos históricos e artísticos para compreender as distintas maneiras como essa aproximação foi tratada e entendida espacial e temporalmente. Para isso, parte-se do pensamento oitocentista de John Ruskin e William Morris, como o *Arts & Crafts*, chegando às discussões elaboradas no Modernismo da segunda década do século XX, com arquitetos americanos e europeus, a Bauhaus, a Vanguarda Russa e o Movimento Neoplástico Holandês.

Diante de diferentes terminologias, como “fusão”, “síntese” e “integração”, para compreender as possíveis aproximações entre arte e arquitetura, como também a relação estabelecida entre a produção artística e a indústria nos diferentes momentos, também é apresentada a realidade da integração das artes no Brasil, sobretudo na elaboração do projeto modernista da cidade de Brasília. Ideias trabalhadas por críticos e historiadores da arte nacionais e internacionais, participantes do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte – ocorrido em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro no ano de 1959 –, como Mario Pedrosa, são inseridas no cerne deste debate. Nesse âmbito, o princípio da integração entre arte e arquitetura trabalhado por Athos Bulcão, abordado no capítulo anterior, é colocado lado a lado com as propostas verificadas em Brasília para que a realidade do artista possa ser compreendida e os questionamentos entre obra de arte e ornamento, advindos dos discursos modernos – vistos na abordagem histórica –, possam ser pontuados e discutidos nesse contexto.

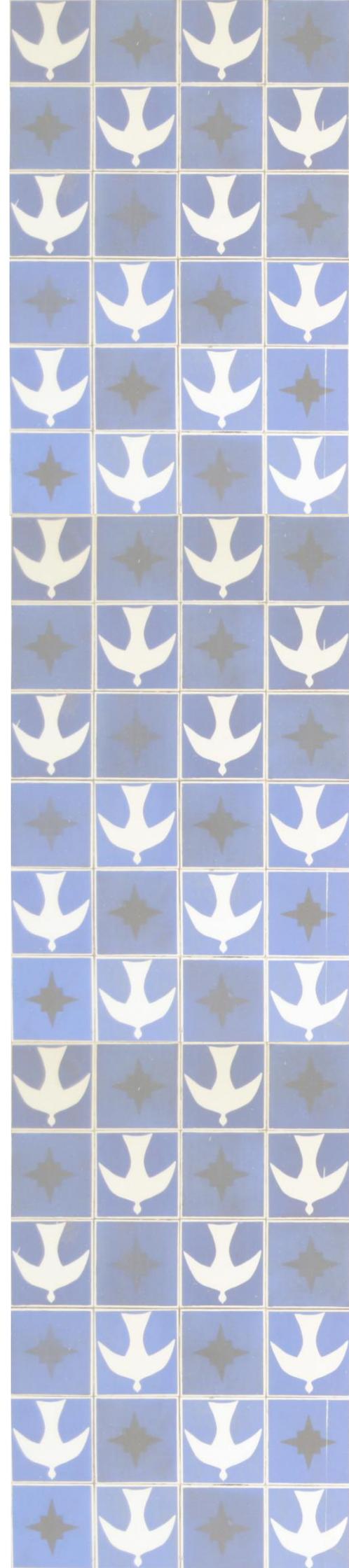
No terceiro e último capítulo, a problemática que norteia esta pesquisa é apresentada por meio dos estudos de caso selecionados. Com base na análise e na leitura das obras de Athos Bulcão localizadas na Torre de Televisão e no antigo Clube do Congresso, como também nas situações atuais verificadas nestas, discorre-se sobre o modo como os princípios de integração do artista foram aplicados nestes casos e como possíveis modificações podem ser identificadas em seu repertório de soluções formais. Busca-se, com isso, compreender essas situações no acervo de Bulcão colocando no centro das discussões o embate entre o entendimento do que vem a ser cópia e original e suas derivações – imitação, apropriação, citação, contrafação e paródia –, bem como as questões advindas da relação entre arte e indústria que estes trabalhos apresentam.

Esta relação permitirá estabelecer uma ligação entre os discursos elaborados nos diferentes tempos históricos e artísticos, vistos no segundo capítulo deste trabalho, com os casos verificados na obra de integração de Athos Bulcão em Brasília e compreender como ocorrências atuais no campo das artes visuais carregam consigo discussões iniciadas em períodos anteriores, as quais ainda as fazem passíveis de novas reflexões e entendimentos. E é neste contexto de discussões que as situações selecionadas e pontuadas no trabalho do artista serão compreendidas: tão aproximadas da indústria, de suas possíveis seriações e de consequentes inserções em outros espaços arquitetônicos, como pensá-las? Deverão ser entendidas como simples elementos ornamentais ou, do mesmo modo, simplesmente como obras de arte?

A identificação e caracterização das práticas recorrentemente utilizadas por Bulcão na criação de suas obras de integração arquitetônica, como também o entendimento dos pressupostos que levam a identificar a autoria do trabalho do artista – esmiuçando-os nos exemplos dados – e a aproximação de todo este discurso das questões existentes entre obra de arte e ornamento na história da arte, deverão orientar, assim, a elaboração da conclusão desta pesquisa.

(...) Neste silêncio, tudo dialoga: o presente, a memória, a história, o tema, os ofícios e as técnicas, o peso do pincel apondo a matéria, formando a cor e definindo a natureza do espaço. Este silêncio é eloquente e de variados dizeres. O silêncio de Athos Bulcão exige a acuidade do olhar.

Paulo Herkenhoff



## **1 ATHOS BULÇÃO E SUA OBRA INTEGRADA À ARQUITETURA: A FORMAÇÃO, A AFIRMAÇÃO E A CARACTERIZAÇÃO**

Em 1936, aos 18 anos de idade, Athos Bulcão ingressou na Faculdade Fluminense de Medicina. Nesse período trabalhava também no Ministério do Trabalho, onde entrou em contato com dois colegas da companhia de teatro carioca Os Comediantes, o qual trouxe grande renovação para esse campo da arte no Brasil. Por intermédio de Brutus Pedreira, então diretor da companhia, e do artista plástico Thomas Santa Rosa, Athos Bulcão encantou-se pelo teatro e chegou a ensaiar uma peça com o grupo, mas logo descobriu que sua timidez lhe impossibilitaria de vivenciar o mundo cênico. Mesmo não tendo definido ainda sua vocação artística, concluiu que a medicina não era seu destino, e em 1939 largou o curso de graduação no terceiro ano sem saber ao certo qual rumo seguiria (FRANCISCO, 2001).

Entretanto, o pequeno intervalo de tempo no qual o teatro esteve presente na vida de Bulcão rendeu-lhe amigos, amigos estes que pertenciam a um seleto grupo de intelectuais e artistas cariocas. Estes, mais do que escolas ou movimentos de arte, foram os responsáveis pela introdução do jovem na vida artística e na sua afirmação específica no campo das artes plásticas. Ainda em 1939 conheceu o gravurista e pintor Carlos Scliar, o qual lhe apresentou a outros artistas da época, como Pancetti, Milton Dacosta, Joaquim Tenreiro, Enrico Bianco e Roberto Burle Marx. Estes dois últimos, juntamente com Scliar, conduziram Bulcão, como o próprio cita em entrevista (1988, p. 3), ao chamado “[...] meio de artistas plásticos”.

Foi esticando telas no ateliê de Burle Marx que Athos Bulcão estabeleceu seu primeiro contato com a efervescente produção artística nos anos 1940, a qual visava à ruptura com o passadismo figurativo. A casa do artista e paisagista servia, naquele momento, como ponto de convergência dos artistas modernistas sintonizados com o processo de renovação proposto pelo, ainda prematuro, abstracionismo geométrico. Foi nesse ambiente que o jovem Bulcão seguiu desenhando e obteve suas primeiras lições de pintura com Cândido Portinari, que também tinha contato com o grupo.

Para além das lições do amigo pintor, relativas ao *metier*, Athos Bulcão também passou a frequentar a casa/ateliê do casal de artistas plásticos Arpad Szènes e Maria Helena Vieira da Silva – um húngaro e uma luso-francesa exilados no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial e o Pós-Guerra. Localizado no desativado Grande Hotel do bairro de Santa Teresa, o local virou um polo de irradiação cultural da cidade. Ao lado dos poetas Murilo Mendes e Manuel Bandeira, da escritora Cecília Meireles, do crítico de arte Ruben Navarra e de tantos músicos e artistas plásticos, o casal proporcionava um rico centro de debates e

informações para aqueles que resistiam ao governo do presidente Getúlio Vargas e visavam à construção de um novo pensamento artístico e social no país. Entre 1940 e 1947, o local tornou-se um recanto de ideias inovadoras e efervescentes, que atraía também os jovens artistas da época, como Athos Bulcão. Este passaria a frequentar os almoços de finais de semana no Grande Hotel.

Da primeira formação em ateliês próximos o artista produziu inúmeros desenhos e pinturas, chegando a ganhar, em 1941, o Prêmio Isenção do Júri e a medalha de prata em pintura e desenho na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas-Artes. O reconhecimento de suas produções pictóricas, no entanto, abrir-se-ia a outras possibilidades já em 1943, quando, em uma tarde de desenhos na casa de Burle Marx, Athos Bulcão foi observado pelo arquiteto e futuro amigo Oscar Niemeyer. Interessado em um desenho a guache que o artista fazia baseado nos traçados de uma cerâmica popular, o arquiteto convidou-o para transformar aquele padrão em uma peça azulejar a ser colocada em um painel-mural do Teatro Municipal de Belo Horizonte (MORETZSOHN, 2009, p. 357). O projeto não foi executado, mas acabou abrindo novas frentes de trabalho para o jovem artista, que procurava encontrar seu lugar no universo da visualidade plástica.

Em 1944, também a convite de Niemeyer, Bulcão inaugurou sua primeira exposição individual de desenhos, realizada na sede carioca do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB). Esta acabou incentivando o artista a enviar novas propostas para expor seus desenhos em aquarela e a bico de pena, como também suas pinturas figurativas, em galerias e salões nacionais e internacionais. Em alguns conseguiu inserir-se, em outros foi recusado, como em uma mostra coletiva na Argentina para a qual havia enviado alguns de seus quadros.

Conforme depoimento do artista (MORETZSOHN, 2009, p. 357), tal recusa fez com que Portinari, contrariado com o resultado da mostra argentina, convidasse Bulcão a integrar a equipe que trabalharia em seus projetos azulejares na Igreja de São Francisco de Assis, na cidade de Belo Horizonte. Assim, já em 1945 Athos Bulcão estava na capital mineira auxiliando o pintor nos painéis do templo, cujos traçados modernistas eram de Oscar Niemeyer. Nessa experiência Bulcão estabeleceu seu primeiro contato com os princípios da modernidade na arquitetura brasileira e com os ideais propostos para a integração entre arte e arquitetura nesse período.

Contudo, os ensinamentos que o artista angariou no contato direto com Portinari não foram suficientes para que aderisse aos questionamentos estéticos ou às temáticas sociais trabalhadas pelo pintor. O engajamento social e político, tão presente em Portinari, não encontrou espaço na produção de Athos Bulcão. Como cita o crítico de arte Fernando

Cocchiarale (2009, p. 393), as lições do mestre e amigo foram, antes, uma preparação para a autonomia do artista, que caracterizou profundamente sua obra plural.

A postura particular de Bulcão também foi incitada pela viagem que fez a Paris no final da década de 1940. Entre 1948 e 1950 o artista viveu na capital francesa, onde frequentou aulas na *École des Beaux-Arts* com bolsa concedida pelo governo local. Enquanto no Brasil ocorria a efervescência do abstracionismo informal, que Bulcão vira florescer em discussões nos ateliês que frequentara, na França ele obtinha lições de arte clássica e moderna em visitas a museus de arte da capital, como o Museu do Louvre. O período parisiense afastou-o da cena artística brasileira, e a distância, mesmo por pouco tempo, das novas propostas plástico-visuais então debatidas no Brasil levou o jovem artista a encarar sua arte de modo diverso ao que se apresentava em seu país de origem.

A introdução da linguagem abstrato-geométrica no trabalho de Athos Bulcão ocorreu em suas primeiras práticas de azulejaria, tanto ao lado de Portinari como anteriormente, com Niemeyer, no projeto de 1943. Longe dos movimentos artísticos abstracionistas da época, foi especificamente a vivência com esses projetos da arquitetura moderna e seus painéis de azulejos, executados ou não, que mostrou ao artista as possibilidades compositivas – de forma, cor e material – dos trabalhos não figurativos. Como discorre o crítico de arte Roberto Pontual (2009, p. 388), foram tais experiências que encaminharam “[...] o jovem carioca no sentido de uma obra que não buscasse isolar-se na exclusividade de uma técnica única e de um único e inabalável suporte”.

Athos Bulcão estabeleceu-se na zona intermediária entre a linguagem figurativa e o abstracionismo. De um lado estava a primeira, tão recorrente até aquele momento em seus desenhos e pinturas, e de outro, o segundo, que estaria presente, sobretudo, nos trabalhos de integração arquitetônica, produzidos com maior frequência na década seguinte, após seu contato com o projeto modernista da nova capital brasileira. Ele colocou-se, assim, entre dualidades, apresentando-se em alguns momentos como um artista discreto e preocupado com a composição funcional e visual de espaços reais e, em outros, como um pintor de telas e pincéis, mais vibrante, produzindo desenhos, pinturas, máscaras e fotomontagens em espaços mais intimistas. Essas linguagens configurar-se-iam na produção de Bulcão em momentos diversos. Os desenhos e as pinturas acompanharam o artista desde os primórdios de sua trajetória, na década de 1940; as fotomontagens estão presentes em sua produção a partir dos anos 1950, e as máscaras, a partir dos anos 1970.

Por sua vez, os trabalhos de integração com a arquitetura foram iniciados efetivamente no ano de 1955. Concomitantemente à execução de uma fotomontagem em grandes

dimensões para o *hall* do restaurante do Clube de Engenharia do Rio de Janeiro (AQUINO, 1955, p. 56), que marcou o último ano de suas produções com essa técnica, Athos Bulcão também executou um painel de azulejos para compor uma das fachadas do Hospital Sul América, na cidade do Rio de Janeiro, hoje conhecido como Hospital da Lagoa. O convite foi feito por Oscar Niemeyer, que assinava o projeto arquitetônico do edifício, marcando, assim, o início da longa parceria firmada entre o arquiteto e o artista.

O painel do hospital caracterizava-se por uma composição rigorosa, configurada em dois padrões de peças azulejares, sendo um a versão negativa do outro. Nas cores azul e branca, os azulejos apresentavam dois semicírculos ao centro da peça, os quais se distanciavam por uma estreita faixa retangular ao meio, interligada ao fundo do padrão. Dispostos sobre a estrutura parietal da fachada do edifício, ora com a faixa retangular ao centro dos semicírculos voltada para cima ora voltada para o lado, os dois padrões se alternavam. O negativo de um azulejo era disposto ao lado de seu positivo, e assim sucessivamente, criando-se um painel cuja composição apresentava uma estrutura com ritmo e movimento.



Figura 1 - Athos Bulcão. Sem título, 1955, painel de azulejos. Acervo do Hospital da Lagoa – Rio de Janeiro.

Foi neste momento de sua produção – entre os primeiros trabalhos de integração arquitetônica e os trabalhos figurativos mais intimistas – que Athos Bulcão recebeu o convite de Niemeyer, um tanto inesperado, para integrar a equipe que rumaria para a nova capital federal a fim de contribuir com os projetos de sua construção. O artista aceitou o convite, descrevendo este momento no seguinte trecho de entrevista (BULCÃO, 1988, p. 3):

Em 55, eu já tava fazendo trabalho pro Oscar. Quando chegou 57, quando era ocasião dos projetos iniciais daqui, já havia o escritório da Novacap no Rio, o Oscar

me disse: “Você não quer colaborar nos prédios lá de Brasília? Só que não se pode fazer contrato. Vai ser um salário, o salário não é alto”. Eu disse: “Mas é claro que eu quero”. Então, eu comecei a trabalhar na Novacap, em 57. [...] Nós viemos pra cá. Eu vim junto com a equipe toda do Oscar. Cheguei no dia 15 de agosto de 58. Daí, então, eu moro em Brasília esse tempo todo.

Em 1957, ainda residindo no Rio de Janeiro, Bulcão iniciou seus trabalhos para os projetos de Brasília, sendo contratado pela Agência Urbanizadora da Nova Capital (Novacap<sup>2</sup>) como técnico de decoração do Departamento de Urbanismo e Arquitetura (DUA), então chefiado por Oscar Niemeyer. Ainda no escritório carioca da Novacap já havia produzido o painel de azulejos para revestir externamente a Igreja de Nossa Senhora de Fátima, o primeiro templo de alvenaria construído em Brasília, na Asa Sul do Plano Piloto, e o painel de azulejos para compor os espaços da sala de estar e da fachada externa do Brasília Palace Hotel, bem como as obras integradas à arquitetura do Palácio da Alvorada, residência oficial do presidente da República.

Como funcionário da Novacap, Bulcão acabou se mudando definitivamente para Brasília no inverno de 1958, segundo suas próprias informações. A mudança para a nova capital estava prevista apenas para seis meses antes da inauguração da cidade, mas acabou prevalecendo a necessidade da presença de Niemeyer próxima às obras em andamento. Desse modo, toda a equipe carioca transferiu-se para o Planalto Central. Athos Bulcão tornou-se morador das casas geminadas na antiga Quadra 24, na Asa Sul do Plano Piloto, hoje Superquadra 709. Em meio ao descampado que ainda caracterizava Brasília, aos redemoinhos de poeira que se formavam nos fins de tarde e às noites sem luz elétrica, o artista acabou se encantando pela vida candanga e por sua paisagem áspera, e da cidade não mais saiu.

No caminho traçado entre o Rio de Janeiro e Brasília, Athos Bulcão trouxe na sua bagagem as criações marcadas pelos contrastes entre suas produções mais intimistas e as obras públicas, e estas últimas viriam a multiplicar-se intensamente após o artista criar raízes na nova cidade. A partir das obras realizadas para a Igrejinha,<sup>3</sup> para o Brasília Palace Hotel e para o Palácio da Alvorada, aumentaram as encomendas de trabalhos para compor diversos espaços da cidade.

---

<sup>2</sup> A Agência Urbanizadora da Nova Capital (Novacap) foi criada em 1956 pelo então presidente da República Juscelino Kubitschek com o objetivo de construir a nova capital federal do Brasil – Brasília.

<sup>3</sup> Nome afetivo pelo qual os cidadãos de Brasília se referem à Igreja de Nossa Senhora de Fátima.

## 1.1 Cândido Portinari, Vieira da Silva e Oscar Niemeyer: primeiros olhares, primeiros diálogos

Na bagagem trazida por Athos Bulcão para o Planalto Central, no entanto, não havia apenas as criações contrastantes de íntimas pinturas e desenhos e de obras públicas de integração arquitetônica. Também havia na “mala” as vivências nos ateliês e nos estúdios de outrora com artistas e arquitetos na cidade do Rio de Janeiro que o ajudariam a configurar as particularidades de suas criações. Dentre essas vivências merecem destaque o convívio e o aprendizado que o artista estabelecera com Maria Helena Vieira da Silva, Cândido Portinari, Roberto Burle Marx e Oscar Niemeyer.

Na convivência com Vieira da Silva entre 1940 e 1947, uma de suas primeiras experiências em ateliê, Athos Bulcão vivenciou a produção da artista, cuja obra, sobretudo a azulejar, resgatada de suas origens portuguesas, transitava entre o figurativismo e a abstração. Questionando a perspectiva da arte figurativa, os elementos de suas composições eram convertidos em formas geométricas. As pinceladas aplicadas nas obras de azulejaria traziam à tona cada peça de azulejo dos painéis, ora tornando-as parte de uma grande composição figurativa, como nos antigos painéis de azulejos portugueses, ora inovando-as e trabalhando-as como unidades de uma grande malha geométrica. Desse modo, um mesmo padrão aplicado a variadas peças de azulejos poderia compor diferentes formas geometrizadas: um padrão triangular colocado ao lado de outras três peças de azulejos iguais compunha outros losangos e quadrados. Como cita Aguilar em texto sobre a artista (2007, p. 24), Vieira da Silva fazia de cada peça de sua composição azulejar um desafio a hábitos retinianos.

A cor azul, raiz do azulejo português, ainda era mantida em seus painéis, contudo era registrada em variadas gradações, que iam do forte tom ultramarino ao suave tom celeste, ou do vivo tom anil ao pálido tom lavanda. Bulcão observava a artista e acompanhava tais ideias inovadoras. Começou assim a cultivar suas primeiras inferências sobre as possibilidades do azulejo e compreendeu que a azulejaria não era um suporte a ser neutralizado, como as telas das pinturas, mas que o quadriculado do projeto inicial era essencial para a completude das composições dessa técnica (HERKENHOFF, 2009, p. 379).

Em 1943, Vieira da Silva executa um de seus principais trabalhos de azulejaria em terras brasileiras: o painel para o refeitório de alunos da Escola Nacional de Agronomia, no Estado do Rio de Janeiro – hoje Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) –, cuja representação de duas figuras femininas colhendo frutos de uma árvore ao centro possui uma composição fortemente concisa, com o uso apenas dos arabescos necessários. Na copa da

árvore, tudo o que se converte em floração apresenta simples formas arredondadas, com rigorosa simetria e homogeneidade.



Figura 2 - Maria Helena Vieira da Silva. Sem título (composição central do painel), 1943, painel de azulejos. Refeitório de alunos, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Fonte: AGUILAR, 2007.



Figura 3 - Maria Helena Vieira da Silva. Sem título (composição central do painel), 1943, painel de azulejos. Refeitório de alunos, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (Detalhe). Fonte: AGUILAR, 2007.

Neste mesmo ano, Athos Bulcão, vivenciando de perto essas criações no ateliê da artista, cria seu primeiro projeto de azulejaria – que não chegou a ser executado –, para o painel do Teatro Municipal de Belo Horizonte. Dois anos depois viaja para a capital mineira a fim de ajudar Portinari na elaboração dos painéis de azulejo da Igreja da Pampulha. Com este viria a complementar os primeiros ensinamentos de Vieira da Silva sobre a técnica da azulejaria, aprofundando-se, sobretudo, no aprendizado sobre o princípio da integração das artes.

Cândido Portinari, na época, era um artista que costumava formar a sua volta uma legião de discípulos e admiradores, em razão do reconhecimento que vinha obtendo, sobretudo do governo brasileiro, pela execução dos murais pictóricos e dos painéis de

azulejos para o novo edifício modernista do Ministério de Educação e Saúde (MES), na cidade do Rio de Janeiro. Athos Bulcão não era seu discípulo, contudo fazia cerimônia ao lhe encontrar, reconhecendo sua grande importância (MORETZSOHN, 2009, p. 357). Numa tarde de domingo, após a insistência de amigos, perdeu a vergonha e foi à casa do pintor, que já o conhecia do ateliê de Burle Marx. Era o ano de 1945, e a partir daquele dia Bulcão tornou-se grande amigo do conhecido pintor.

Com Portinari tomou lições importantes sobre cor e desenho, admitindo em entrevista (1988, p. 9): “Eu não posso me considerar um autodidata porque o Portinari me deu uma porção de noções. Eu não sou autodidata não”. O pintor ajudou o jovem a entender as estruturas composicionais dos quadros, analisando detalhadamente suas cores e pinceladas. Dizia que desenho precisava ter um osso por dentro, senão, de nada valia. Com as reproduções de obras de mestres franceses, mostrava que os artistas modernos, ao contrário do que o senso comum supunha, trabalhavam com regras de composição e de cores. Van Gogh, por exemplo, tinha uma opinião formada a respeito das poucas cores que aplicava em suas telas – quatro ou cinco apenas. Para Cândido Portinari, como cita Francisco (2001, p. 3-4), um azul ultramar ao lado de amarelo cobalto era o que ficava melhor. Se o artista usasse um amarelo, deveria fazer a sombra lilás. Isso ajudaria o amarelo a vibrar. Dessa maneira, certamente ficou mais fácil a Athos Bulcão compreender a construção de uma composição pictórica.

Tanto a experiência com a arte azulejar da Igreja da Pampulha quanto os ensinamentos específicos sobre pintura foram assimilados por Bulcão. Ele aprendeu que a técnica ajuda o pintor e que as cores usadas nas composições precisam ser escolhidas e planejadas anteriormente à prática. Dizia que a “coisa” tinha de ser toda previamente pintada na mente, por isso raramente mudava o tom definido para um trabalho, ou mesmo adicionava mais uma cor a ele (MORETZSOHN, 2009, p. 357). Esquivando-se da tentação de copiar o mestre pintor em suas temáticas sociais e seus traços mais naturalistas, Athos Bulcão aprendeu com ele, sobretudo, esses segredos da criação na cor.

Desse modo, a convivência com Vieira da Silva no início dos anos 1940, os ensinamentos de Portinari a partir de 1945 e o trabalho no ateliê de Burle Marx influíram profundamente em Bulcão e informaram-lhe mais decisivamente sobre as possíveis opções de ideário estético que existiam e poderiam ser seguidas (FARIAS, 2009, p. 396).

Na época da aproximação com Athos Bulcão, Roberto Burle Marx já iniciara sua produção de painéis-murais em mosaico e tapeçaria, os quais se desdobraram, em fins dos anos 1930 e início de 1940, em projetos modernistas de paisagismo. De formas geométricas e

abstratas, seus painéis eram marcados pelo intenso abstracionismo verificado em seus desenhos e pinturas anteriores e levavam para os projetos paisagísticos a integração das artes. Seus jardins inseriam-se na arquitetura, e neles sua pintura fazia-se essencial. Arquitetura, paisagismo e artes plásticas eram colocados em síntese, com a abstração de seus painéis em mosaico complementando as propostas paisagísticas de linhas simples e formas orgânicas, e estas dando continuidade às composições murais.

No entanto, apesar dos visíveis contatos estabelecidos por Bulcão com os artistas citados, o personagem principal em sua vida, como observa Francisco (2001, p. 5), foi Oscar Niemeyer. Athos Bulcão, em entrevista, cita a importância do arquiteto em sua trajetória artística (MORETZSOHN, 2009, p. 357):

Foi o Oscar que me orientou muito no começo nestes problemas de visualidade, de espaço, distância. Isso eu aprendi com ele. Ele falou uma vez que o Lucio Costa tinha posto ele no caminho, nos trilhos, na maneira de desenhar. E foi o Oscar quem me botou nos trilhos nesta parte do pensamento de arquitetura.

Após o convite de Niemeyer para o projeto do Teatro Municipal de Belo Horizonte e os incentivos pessoais para que Bulcão se inscrevesse em salões e exposições nacionais e internacionais, a parceria entre o artista e o arquiteto teve início concretamente 12 anos mais tarde, com o projeto do painel de azulejos para revestir uma das fachadas do Hospital Sul América, na capital carioca. Desde essa colaboração, a primeira realmente executada, Athos Bulcão demonstrou sua compreensão a respeito da parceria em uma obra arquitetônica, trabalhando em função do espaço proposto e valorizando-o na medida certa, pois já trazia consigo o entendimento do uso da abstração nos painéis de azulejos vistos em Vieira da Silva – o início de sua compreensão modular<sup>4</sup> – e o entendimento das cores obtido com Portinari.

## **1.2 1948 a 1950: o distanciamento da radicalidade do abstracionismo brasileiro e a construção de diálogos artísticos**

A estada na capital francesa também colaborou para que Athos Bulcão percorresse um caminho próprio, experimentando possibilidades de criações e descobrindo os potenciais ideários estéticos a serem seguidos. Entre 1948 e 1950, período em que viveu em Paris, a arte brasileira passou por um dos seus momentos de maiores transformações. Ao retornar ao

---

<sup>4</sup> A compreensão modular utilizada por Athos Bulcão encontra-se descrita na página 43 deste trabalho.

Brasil, o artista, que vivera experiências outras lá fora, acabou se deparando com um campo artístico bem diferente daquele do qual se havia afastado em 1948.

Antes de partir para a França, Bulcão já havia participado, mesmo que apenas como espectador, das discussões iniciais sobre a produção de uma arte brasileira que procurava distanciar-se do seu passado figurativo e começava a voltar-se para uma estética geométrica e abstrata. Era início dos anos 1940, e, auxiliando Burle Marx no seu ateliê, Bulcão viu e ouviu todas essas ideias se manifestando pela primeira vez, tendo sido por elas contaminado. Não havia como não se contagiar por ideais tão inovadores e, desse modo, tão atraentes para um jovem que começava a enfronhar-se na vida artística. Contudo, ele não vivenciou o ápice do movimento da arte geométrica e abstrata e seu desenvolvimento em ideais mais objetivos, com os movimentos construtivistas.

Nos dois anos de sua vida parisiense, além de terem sido criados os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro (MAM – SP/RJ) e o Museu de Arte de São Paulo (Masp), e terem ocorrido os preparativos para a I Bienal de Arte de São Paulo – realizada em 1951 –, os quais simbolizavam e concretizavam os novos pensamentos da arte moderna brasileira, também surgiram os primeiros núcleos efetivos de artistas abstratos no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Em 1948, começava a se formar na capital carioca o grupo concretista ao redor do crítico Mário Pedrosa. Este acabava de retornar do exílio e começava a chamar a atenção da crítica e de artistas brasileiros para o movimento da arte abstrata. Dessa maneira, aproximou de si dois jovens pintores seduzidos pelas possibilidades experimentais da nova visualidade: Ivan Serpa e Almir Mavignier. Logo depois, juntou-se a estes o artista Abraão Palatnik (GULLAR, 1985, p. 227). Um ano depois, na capital paulista, Waldemar Cordeiro fundava o Art Club, juntando-se a ele o pintor Luís Sacilotto e o desenhista Lothar Charoux (COCCHIARALE, 1987, p. 11).

Em 1951, ambos os grupos constituir-se-iam, respectivamente, no movimento concreto do Rio de Janeiro, com o Grupo Frente, e de São Paulo, com o Grupo Ruptura, os quais se opunham claramente às propostas iniciais do abstracionismo informal da década de 1940, propondo situar definitivamente o que era uma arte em ruptura com a representação. Criticando o não figurativismo dos primeiros abstracionistas, o qual, diziam, ainda se mantinha, pelo menos conceitualmente, ligado ao mundo real, os concretistas procuravam fundar uma pintura concreta em sua especificidade, tornando-a objeto tanto quanto os objetos existentes na realidade (COCCHIARALE, 1987, p. 15).

Esses grupos combatiam a contradição conceitual entre o termo abstração e a intenção não representativa do abstracionismo informal, acusando os artistas desta primeira geração de buscarem novas formas a partir de velhos princípios. Ferreira Gullar, poeta do Grupo Frente, posicionara tal crítica no seguinte trecho de seu texto de 1957, citado por Cocchiara e Geiger (COCCHIARALE, 1987, p. 20): “[...] trata-se de uma linguagem figurativa que teima em não dizer a figura, que teima em dizer que não diz a figura – e que, assim, continuou a se referir a ela”.

É nesse ponto, então, que a radicalidade do pensamento abstrato na arte brasileira surge, rompendo literalmente com as propostas iniciais dos anos 1940 e tornando-se o ápice do movimento. No entanto, é desse pensamento, dessa radicalidade que Athos Bulcão se mantém afastado a partir de sua ida a Paris e mesmo depois de sua volta, quando procurou compreender todo esse agitado campo artístico. Ainda impregnado das discussões que vira no início do abstracionismo informal, Bulcão procurou entender também o que estava sendo trabalhado na arte dos anos 1950. Não chegou a aderir ao Concretismo e aos seus discursos teóricos, ou mesmo às propostas do Neoconcretismo, mas foi naturalmente informado por tais movimentos de renovação da arte brasileira, que acabaram levando-o a transitar por tais visualidades de forma muito individual.

Como cita Freitas (2008, p. 98), ambas as propostas construtivistas abriam-se para outras áreas da visualidade, como a poesia e a programação visual, sendo também experimentadas nas indústrias gráficas e mobiliárias, assim como na arquitetura de interiores. Bulcão procurava aliar certos processos de criação à produção industrial, e com isso se aproximou dos princípios postulados pelo movimento concretista. Principalmente nos trabalhos de integração arquitetônica, explorou uma série de possibilidades técnicas e de materiais industrializados, como a cerâmica, o alumínio, o ferro, a madeira, o mármore, o granito, o concreto armado e o gesso. Seus painéis ainda se configuravam em formas, linhas e cores que se apresentavam puramente como formas, linhas e cores, e cujas tensões criadas pelas composições ofereciam aos seus trabalhos uma força que reafirmava a ideia de bidimensionalidade da obra, postulada pelo Concretismo (CORDEIRO, 2006, p. 43). Sobre tal visualidade dos trabalhos de Bulcão, Frederico Morais (1988, p. 3) afirma:

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, a movimentação contínua que não permite ao olho descansar, pois que este está sempre a descobrir novos desenhos, compondo, decompondo e recompondo o edifício visual num processo ativo de participação.

O Concretismo paulista, formado pelos artistas Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Hermelindo Fiaminghi, Maurício Nogueira Lima, Judith Lauand, Lothar Charoux e Casemiro Fejer, possuía um olhar mais ortodoxo diante da arte não figurativa, seguindo os princípios trabalhados por Max Bill na Escola Superior da Forma em Ulm a partir de 1951. Para este, a arte deveria ser construída objetivamente, em estreita ligação com os problemas da matemática, e partindo dessas ideias os concretos de São Paulo direcionaram todo seu trabalho de pesquisas e explorações visuais para a compreensão dos efeitos das construções seriadas de formas, com suas vibrações óticas e suas dinâmicas visuais. Todavia, não foram tais explorações realizadas pelos paulistas que contaminaram Athos Bulcão, mas, precisamente, sua ruptura com as formas da realidade e as possibilidades que as formas geométricas e seus campos de cores puras ofereciam para construir realidades outras, pois, como citara Nikolay Tarabukin, historiador da arte e participante ativo do Construtivismo russo (apud MARTINS, 2007, p. 65), o artista construtivo constituía nas formas de sua arte sua própria realidade e concebia o realismo como consciência do objeto autêntico, autônomo quanto à sua forma e quanto ao seu conteúdo.

Contra a representação ilusionista de profundidade em um suporte bidimensional, o Concretismo propunha a bidimensionalidade que respeitava as características do plano da pintura. Contra a ilusão de volume, criada pelo uso de variados tons, determinava o uso de cores planas e uniformes. A partir de 1955, com a produção do painel de azulejos para o Hospital da Lagoa, Athos Bulcão se afastou pela primeira vez da ilusão de profundidade de suas pinturas e desenhos, chegando à bidimensionalidade do plano e à geometria pura das formas. Tais características tornar-se-iam fundamentais para a construção de toda sua obra de integração arquitetônica, mas a individualidade de seu olhar, constituída pelas experiências anteriores em ateliês e pela viagem à França, havia-lhe proporcionado certa liberdade de criação, verificada especialmente em seus desenhos e produções pictóricas, que não o obrigavam a aprofundar-se na radicalidade do movimento. As lembranças dos carnavais antigos e de sua infância impregnavam sua memória, mesmo quando trabalhava com a racionalidade da geometria.

Também distantes das explorações dos concretistas paulistas estavam os artistas do movimento carioca. Estes não obedeciam a nenhum código estético rígido, como as estruturas matemáticas seguidas pelos paulistas, mas acreditavam que a linguagem geométrica era um campo aberto a novas experiências e questionamentos da arte. A partir da I Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956, onde ambos os grupos estavam presentes, as diferenças de posicionamentos entre cariocas e paulistas tornaram-se mais evidentes, marcando o início

de um novo pensamento na arte construtivista brasileira, que se constituiria, em 1959, no movimento neoconcreto (COCCHIARALE, 1987, p. 18).

Nesse ano ocorreu a I Exposição Neoconcreta, no MAM do Rio de Janeiro, reunindo pintores, escultores, gravuristas e poetas. Entre eles estavam Franz Weissmann, Lygia Clark, Lúcia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanúdis, Amílcar de Castro e Ferreira Gullar, integrando-se, mais tarde, outros artistas (GULLAR, 1985, p. 241). Gullar escreveu o manifesto do novo movimento, publicado no catálogo da mostra, o qual reclamava um novo posicionamento diante da arte dita abstrata e geométrica, visando a eliminar o cientificismo inserido nessa linguagem pelos concretistas paulistas e a recolocar o problema da expressão em primeiro lugar (idem, p. 3). Acreditavam os neoconcretos que essa aproximação das noções de tempo, espaço e estrutura da arte com a ciência roubavam da primeira a categoria de meio de conhecimento e de linguagem criativa e independente, instituindo, assim, uma barreira entre a arte e o público. Gullar (idem, p. 242) explicita o fato no seguinte trecho de seu texto sobre a arte neoconcreta:

[...] a arte concreta chegara a uma concepção teórica da forma que terminou por limitá-la a determinados esquemas perceptivos. Com isso, a experiência do artista também teve de restringir-se à colocação de problemas objetivos de composição, de reações cromáticas, de desenvolvimento de ritmos seriados, de linhas ou superfícies. Da impessoalidade pregada por Mondrian – o que pretendia na verdade era eliminar da obra as confissões individualistas, os efêmeros equívocos individuais – chegou-se à eliminação da própria objetividade do artista, que foi substituída por uma objetividade exterior a ele, ditada pela fatalidade das leis físicas.

Por isso, os artistas neoconcretos rejeitavam qualquer formulação que considerasse a obra de arte máquina ou simples objeto, pois, sendo expressão do mundo humano, o tempo da arte, seu espaço e sua estrutura não poderiam ser considerados por meio de noções abstratas, válidas apenas para a objetividade e a racionalidade do mundo científico (GULLAR, 1959, p. 31). Agora a sensibilidade era colocada acima da razão, e a experiência estética com formas geométricas e planas também passava a ser considerada capaz de traduzir as complexas realidades humanas.

Ao transcender a materialidade da obra, os neoconcretos também transcendiam os limites físicos dos suportes – da tela ou do pedestal –, abandonando a distinção entre figura e fundo que ainda existia nos postulados concretos. O fundo da obra agora era o mundo, e a arte passava a integrar-se, literalmente, ao espaço real. Lygia Clark foi uma das precursoras na colocação explícita dessas questões no movimento. A partir de 1954, as molduras de suas telas ganharam também uma significação no seu processo de criação. O quadro não era mais

simples apoio para a representação, mas o próprio trabalho artístico sobre o qual a cor da composição também se estendia. A moldura entrou para a obra, modificando-lhe a natureza e o sentido. Gullar (GULLAR, 1985, p. 252) dizia que, em outras palavras:

[...] o trabalho do pintor não estava mais desligado da preparação do suporte onde deveria depositar a expressão: o trabalho incluía – e não artesanalmente apenas – a própria criação do *quadro* como realidade material existente: quadro e expressão se confundiam, ambos nasciam de um mesmo movimento formulador. LC eliminou a contradição entre o fundo representativo e a forma-sígnio: o *quadro* inteiro tornou-se a forma-sígnio cujo fundo é o espaço real mesmo – o mundo.

Essa relação direta da obra com o mundo real, inserida nas propostas neoconcretas, foi o ponto central da aproximação entre Athos Bulcão e o movimento. A inserção de seus painéis-murais em variados espaços da cidade, tanto internos como externos, acabava transgredindo os limites físicos das dimensões das telas e suas molduras, integrando-se à arquitetura e desfazendo-se de suportes e fundos definidos. Seus trabalhos de integração arquitetônica firmavam-se no mundo, e, desse modo, criavam uma relação próxima com os espectadores que vivenciavam tais espaços. As formas geométricas e abstratas presentes nas composições de seus painéis não se propunham a ser apenas puras fórmulas racionalizadas, mas visavam a estabelecer uma relação com o lugar ao qual pertenciam, criando ambientações singulares e adaptadas às funções locais. Tal expressividade criava, ainda, o diálogo com os sujeitos do espaço, que não passavam indiferentes a tais intervenções no ambiente.

Entretanto, também haveria contradições entre os ideais de Bulcão e as propostas do movimento neoconcreto, as quais manteriam suas particularidades. Os neoconcretos negavam a forma seriada e os efeitos puramente óticos propostos pelo Concretismo, pois acreditavam que tais elementos obrigavam a existência de uma relação distante entre espectador e obra. As formas geométricas puras ainda reafirmavam um suporte preexistente de representação, e, nesse sentido, a exploração do espaço pelos neoconcretos foi mais além. Lygia Clark, depois das pinturas integradas às molduras, chegou às “superfícies moduladas”, que, mais tarde, se desdobrariam em seus “bichos”, não objetos móveis que se realizavam no espaço físico real. A relação com o espectador mudou, e este passou a participar ativamente dos trabalhos, não mais como sujeito da relação de expressividade da obra, mas como peça fundamental para ela se revelar em toda sua extensão (GULLAR, 1985, p. 253).

A exploração da cor também se expandiu com os neoconcretos, e se antes se defendia a aplicação de cores planas e uniformes, agora ela ressurgia mais livre, sem qualquer função figurativa ou demarcativa nas obras. Athos Bulcão não compartilhava de tais ideias, fato este

verificado na composição do painel de azulejos do Brasília Palace Hotel. Partindo de conceitos inteiramente abstratos, com deslocamentos estáticos das formas e o uso de pigmentos puros e uniformes nas cores azul e branca, o artista construiu um painel que apresenta um “concretismo bem comportado”, como descreve Cavalcante (2009, p. 348). Duas semi-elipses são colocadas rigorosamente nas peças azulejares, formatando triângulos ao centro, que são aplicados alternadamente na composição, em positivo e negativo. As formas triangulares complementam-se com outras quatro à sua volta, em posições espelhadas, formando pequenos conjuntos que se multiplicam por toda a extensão da obra e oferecem efeitos ópticos únicos (FREITAS, 2008, p. 102).

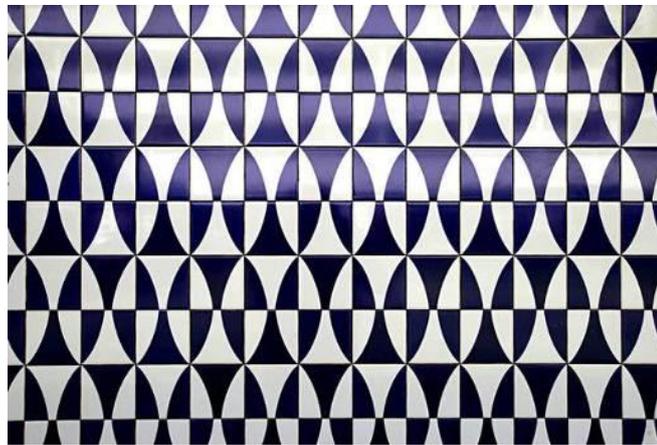


Figura 4 - Athos Bulcão. Sem título, 1958, painel de azulejos, 3.18 x 34.74 m. Acervo do Brasília Palace Hotel. Fonte: *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília* (IPHAN, 2009).

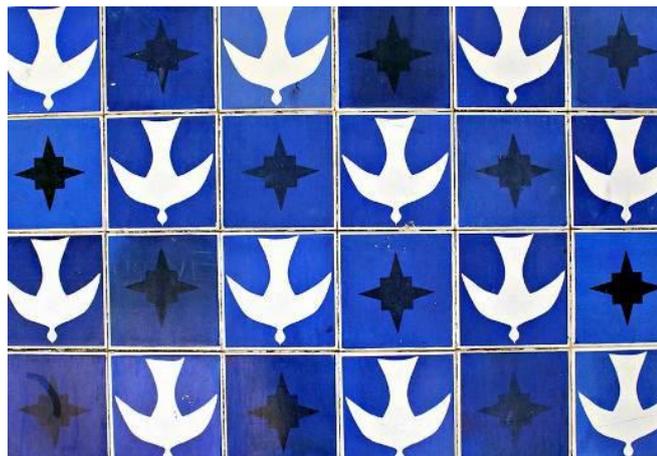


Figura 5 - Athos Bulcão. **Natividade**, 1957, painel de azulejos, 5.25 x 39.45 m. Acervo da Igreja Nossa Senhora de Fátima. Fonte: *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília* (IPHAN, 2009).

A rígida disposição das peças desse trabalho também pode ser verificada no painel de azulejos da Igreja Nossa Senhora de Fátima, executado um ano antes da obra do Palace. Apesar da presença do figurativismo, abordando temas cristãos, como uma reminiscência à

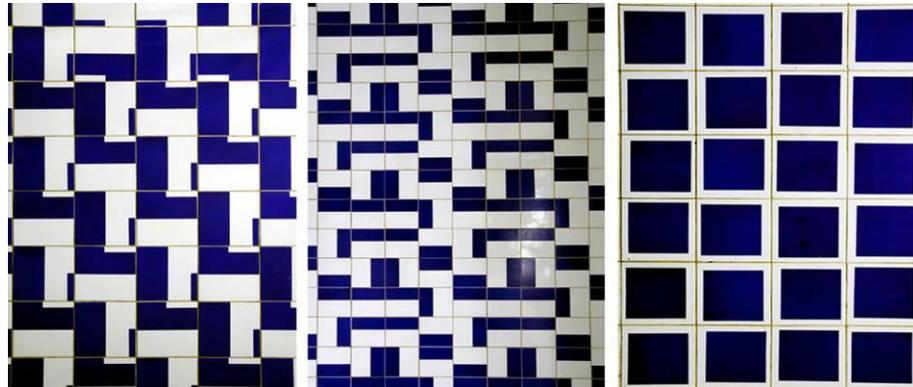
colaboração com Portinari em 1945, como cita Duarte (2009, p. 19), o painel da Igrejinha apresenta um padrão em fundo azul e imagens em branco e preto, definido pela alternância rigorosa das imagens da pomba do Espírito Santo e da Estrela da Natividade, que surgem em traçados mais geometrizados. Esse único exemplar figurativo na obra azulejar do artista, que apresenta uma temática religiosa, forma uma composição em movimentos verticais e descendentes, irradiando-se por toda a extensão das paredes externas do templo.

### **1.3 A contínua produção artística nos espaços de Brasília: das encomendas aos estudos de cores**

As composições com formas geométricas e cores planas tornaram-se, desde então, constantes nas produções da arte azulejar de Bulcão, chegando a revestir, a partir dos anos 1960, não apenas fachadas e paredes internas de edifícios públicos, mas também de residências particulares. Solicitado a colaborar com projetos individuais de diversos arquitetos na cidade de Brasília, inúmeras casas ganharam painéis em suas construções, os quais apresentavam regras composicionais com formas e linhas cujas montagens e aplicações dos módulos sobre as paredes ainda remetiam à lógica e à racionalidade aplicadas às primeiras obras de integração arquitetônica. Em residências localizadas no Setor de Habitações Individuais à beira do Lago Paranoá, nas porções norte e sul da cidade, e em edifícios residenciais localizados no Plano Piloto, como o conjunto de três prédios na Superquadra 107 da Asa Norte, encontram-se exemplares dos padrões datados desse período. Nestes três, a aplicação das peças azulejares é previamente determinada, conformando sequências padronizadas de formas geométricas, as quais, no entanto, também apresentam composições ritmadas com a junção de duas ou mais figuras estampadas em cada azulejo. Apenas um dos painéis possui uma única disposição de suas peças, apresentando uma composição mais rígida e estanque em relação às outras, mais fluidas e dinâmicas.

O uso das cores também se mantinha o mesmo nesses casos, apenas com o branco e o azul aplicado, em sua pureza e uniformidade, sobre os módulos. Athos Bulcão ainda não se permitia explorar outras composições cromáticas, possivelmente por ter sido influenciado pelas cores da arte azulejar portuguesa durante sua convivência com Vieira da Silva, pelos tons ainda tradicionais utilizados por Portinari na azulejaria da Igreja da Pampulha e pela compreensão do uso de cores planas do movimento concreto paulista. Fortaleceria, desse modo, o discurso construído pelo movimento modernista brasileiro acerca do vínculo direto

entre a tradição barroca e a arquitetura moderna, que se iniciara com os azulejos assinados por Portinari nos pilotis do edifício carioca do Ministério de Educação e Saúde.



Figuras 6, 7 e 8 - Athos Bulcão. Sem título, 1966, painéis de azulejos. Acervos dos Edifícios Residenciais da SQN 107 – Asa Norte de Brasília. Fonte: *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília* (IPHAN, 2009).

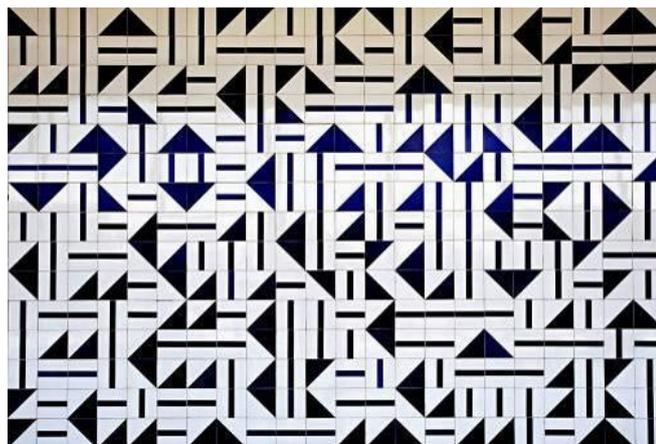


Figura 9 - Athos Bulcão. Sem título, 1966, painel de azulejos, 3.53 x 12.95 m. Acervo da Torre de Televisão. Fonte: *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília* (IPHAN, 2009).

A continuidade no uso das cores branca e azul em seus módulos de azulejos também seria verificada em trabalhos ainda dos anos 1960. Mas a rigidez e a lógica das composições começavam a ser quebradas, como no painel azulejar da Torre de Televisão do Plano Piloto de Brasília, executado em 1966. Localizado no mezanino da edificação, o extenso painel possui uma composição elaborada em apenas dois padrões de peças, sendo um triângulo e um pequeno retângulo central na cor azul sobre fundo branco, porém aplicados sob variações de ordens complexas de ambos.

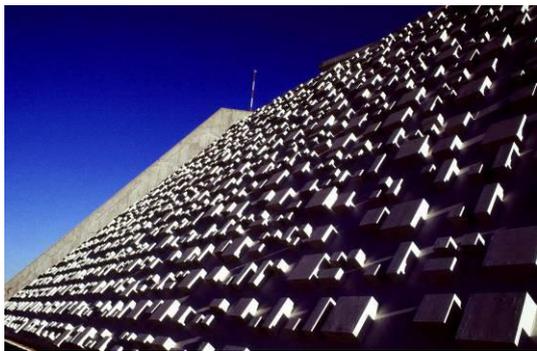
A quebra de lógica e de rigidez composicional também está no grande relevo que Athos Bulcão projetou, no mesmo ano, para as empenas norte e sul do Teatro Nacional Claudio Santoro, considerado uma de suas obras mais conhecidas em Brasília e o ápice de seu

entendimento e diálogo com a linguagem arquitetônica de Oscar Niemeyer. Aplicadas pela variação de diferentes ordens combinatórias sobre as fachadas em cinco padrões diferentes, as peças geométricas em alto-relevo criadas pelo artista produzem sombras diferenciadas ao longo do dia, criando volume e, ao mesmo tempo, fazendo uma modificação do desenho, o que lhe confere leveza. Farias (2009, p. 395) refere-se à composição dos cubos do grande relevo relacionando-a com a vista superior de uma cidade:

Quadrângulos, paralelepípedos e cubos, todos dotados da mesma altura, os volumes vão se alternando com suas arestas a formarem linhas irrepreensivelmente verticais, aqui e ali interrompidas, alinhamento que se desfaz aos nossos passos, um caleidoscópio que vai girando na medida do nosso movimento; como a cidade mesma vai nos confundindo quando a vemos por cima, através da perspectiva cambiante de um avião no momento em que vai pousando.

As possibilidades criadas por luzes e sombras também chegaram a ser exploradas em outras obras em relevo datadas de anos posteriores à fachada do teatro. Em 1972, Bulcão executou um painel em gesso para compor o *hall* de entrada da sede social do Clube do Congresso, hoje demolido. Em uma parede curva, que envolvia uma ampla escadaria em espiral, a obra era composta por placas retangulares lisas em branco puro dispostas em variadas ordens combinatórias. Com leve inclinação dos planos, as peças formavam sombras diferenciadas por toda a extensão da parede, como também pontos de luzes, ora mais vibrantes, ora mais discretos, oferecendo ao agrupamento uma dinâmica de peso e leveza semelhante ao grande relevo de 1966.

Na década de 1970, a integração da obra de Athos Bulcão na vida cotidiana e na urbanidade brasiliense também se traduziu em estudos de cores para compor ambientes internos de alguns edifícios da cidade. Além dos elementos arquitetônicos criados especificamente para espaços fechados, como portas, divisórias, treliças e muros, distintas ambientações foram executadas para compor o *foyer* e as salas do próprio Teatro Nacional, a sala do Teatro Pedro Calmon no Quartel General do Exército e a sala de projeção do Cine Brasília. Para este último, o artista produziu um painel em madeira e laminado melamínico que também possuía uma função acústica. Com elementos geometrizados, a obra apresenta cores fortes, como amarelo, laranja e vermelho, que se contrapõem ao preto do carpete que reveste a parede. Tudo foi pensado por Athos Bulcão. O artista criou um equilíbrio de formas e cores no ambiente visando ao diálogo e à complementaridade entre plasticidade e funcionalidade.



Figuras 10, 11 e 12 - Athos Bulcão. **O sol faz a festa**, 1966, relevo em concreto pintado de branco, 21.50 x 128m (detalhes abaixo). Acervo do Teatro Nacional Cláudio Santoro. Fonte: *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília* (IPHAN, 2009).

Na mesma linha de pensamento, objetivando à ambientação de espaços públicos e privados, Bulcão produziu, sobretudo nos anos 1980, obras sob encomendas particulares. Os painéis de azulejos executados para revestir as 16 paradas de descanso localizadas no Parque da Cidade e o painel divisório que reveste externamente a câmara mortuária de Juscelino Kubitschek no Memorial JK, erguido em homenagem a este ex-presidente da República, são exemplos de encargos dados ao artista que ajudaram a construir os ambientes de espaços externos e internos, integrando arte e arquitetura. Inserido em local mais sóbrio, por sua função e representatividade em Brasília, o painel divisório localizado no Memorial JK foi criado em tom mais clássico, com o uso de materiais mais densos e nobres. A composição mais rigorosa e racional, de mármore e granito, cria seriedade pelo contraste entre o branco e o preto, dessa maneira, propõe uma visualidade mais concisa e enobrecida para o lugar. Cavalcante (2009, p. 349) descreve a obra sob um olhar mais simbólico:

Embora na face côncava o ambiente seja negro e austero e na convexa Athos proponha um painel mais vivo e luminoso, o último, pontuado pelos granitos em baixo relevo, sugere uma relação de complementaridade entre a vida e a morte. Enquanto a cor preta reveste o interior da câmara mortuária, a dominância da cor branca na face convexa, remetendo à trajetória de JK, abre-se para o amplo espaço

onde estão reunidos pertences, fotos e insígnias que foram parte da vida do estadista brasileiro.



Figuras 13 e 14 - Athos Bulcão. Sem título, 1981, painel em relevo de mármore branco e granito preto, 3,43 x 39,60m. Acervo do Memorial Juscelino Kubitschek. Fonte: *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília* (IPHAN, 2009).

Na década de 1990 até início dos anos 2000, obras de Bulcão continuaram sendo inseridas nos diversos espaços de Brasília, pontuando cada local com suas construções ora lógicas e concisas, ora livres e dinâmicas. O artista absorveu e traduziu cada conhecimento adquirido ao longo de sua trajetória, criando regras próprias e recriando propósitos.

#### 1.4 Os painéis-murais e o repertório de soluções formais: singularidades em si

Dentre a produção de Athos Bulcão, criada para integrar-se aos espaços arquitetônicos da *urbe* brasiliense, os painéis-murais acabaram destacando-se como grandes exemplares para a compreensão do pensamento construído pelo artista nesse campo. Ao lado dos trabalhos criados para o mobiliário arquitetônico, como os muros, as treliças, as divisórias, as portas e os vitrais, os painéis-murais formados por composições abstrato-geométricas, que revestem tanto paredes externas quanto internas de diversos edifícios da cidade, mostram como Bulcão procurou recriar propósitos para criar regras próprias de composição. Tanto a materialidade das obras quanto sua plasticidade guiavam-se por objetivos traçados com base em suas necessidades individuais. Athos Bulcão construiu um repertório de soluções formais para compor seus painéis-murais, assim como elaborou um princípio para a integração de sua arte a espaços arquitetônicos específicos, que foram seguidos em muitos momentos e são identificados em variados trabalhos ainda hoje.

De suas vivências, Bulcão constituiu uma formação particular que o levaria à construção de uma trajetória artística também muito particular. No que se pode chamar de um

repertório de soluções formais criado pelo artista para compor seus trabalhos de integração arquitetônica, ou mesmo de um princípio individual para o entendimento de sua obra integrada aos espaços da arquitetura, cita-se o modo como encarava cada projeto em que participava ao lado das demandas de cada arquiteto. Bulcão entendia tais execuções como processos colaborativos, ou mais que isso, como parcerias de ideais e de plasticidades trabalhados entre artista e arquiteto. Suas obras não eram inseridas na arquitetura como quadros pendurados em paredes. Como cita Moraes (1988), em alguns casos Athos Bulcão encontrava-se ao lado do arquiteto até mesmo no momento da definição do espaço na planta, resolvendo tanto questões visuais e funcionais do seu trabalho quanto do espaço criado, como no já citado caso do Cine Brasília. Seus painéis viriam a contribuir com a funcionalidade das edificações, atribuindo também aos ambientes um caráter esteticamente interessante.

O modo como os materiais, as cores e as formas eram utilizados em seus painéis murais também pode ser considerado um elemento caracterizador de seu repertório. A partir do conhecimento adquirido na convivência com Portinari e do aprendizado nos museus de arte de Paris, o artista continuou absorvendo, nos anos seguintes, novos ensinamentos. A busca pela compreensão da nova arte abstrata e geométrica que se radicalizava no Brasil dos anos 1950, e da qual manteria distância nos anos iniciais, fez com que Athos Bulcão também se aproximasse de alguns princípios que haviam sido trabalhados pelos artistas abstracionistas europeus.

As ideias apresentadas por Fernand Léger, Wassily Kandinsky e Paul Klee nas duas primeiras décadas do século XX, inseridas novamente nas discussões a respeito da arte brasileira concreta e neoconcreta, foram assimiladas de alguma maneira por Bulcão. Ele compilou dados sobre as cores, as linhas e as formas presentes nas obras de cada um desses artistas – o que será detalhado nas próximas seções. Não que tivesse seguido fielmente os princípios desses europeus, o que nunca foi declarado pelo artista – excetuando-se um depoimento acerca das influências de Paul Klee –, mas algo de suas ideias influenciou em seus propósitos. O modo como Athos Bulcão trabalhou e retrabalhou a geometrização e a abstração em suas composições, propondo-se a um diálogo direto com o espaço a sua volta, pode ser lido como contraponto às ideias trabalhadas por Léger, Kandinsky e Klee. Cada forma pensada, cada cor aplicada e cada traço dado às peças de seus painéis sublinhavam objetivos visados por Bulcão para enriquecer cada espaço projetado, conforme as demandas dos parceiros com quem trabalhava.

Da mesma maneira, pode-se pensar o modo como trabalhava as composições de seus painéis, nas quais eram exploradas possíveis ordens complexas de combinações por meio de

diferentes variações. Esse procedimento de composição, muitas vezes entendido como uma aplicação aleatória das peças modulares sobre os planos parietais e recorrentemente utilizado pelo artista a partir de 1965 – com a realização do painel de azulejos para revestir as paredes externas da Escola Classe da Superquadra 407, na Asa Norte do Plano Piloto –, também se tornou uma prática caracterizadora das soluções formais utilizadas para compor seus trabalhos. Presente com maior frequência em seus painéis azulejares, a colocação das peças nos planos por meio da exploração de variadas ordens complexas de combinações acabava por quebrar a rigidez composicional advinda dos tradicionais painéis do período colonial brasileiro e que ainda influenciava as produções nacionais realizadas com essa técnica.

Athos Bulcão procurou desconstruir essa tradição da azulejaria portuguesa, adicionando questões atuais as suas criações murais para dialogar com o espaço moderno da *urbe* brasiliense. Dentre as novas proposições feitas para seus painéis e que contribuiriam com o processo exploratório de combinatórias das peças sobre o plano, o princípio do módulo como medida reguladora para construir suas composições ganhou destaque nos projetos do artista. Bulcão tomava por base as ideias propostas pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier, que recriou e racionalizou esta medida reguladora das proporções de uma obra arquitetônica, conforme definição para o termo “módulo” encontrada no Novo Dicionário Eletrônico Aurélio,<sup>5</sup> com base nas dimensões do próprio corpo humano, chamando-a de “modular”. Para o arquiteto, eram os padrões e as medidas humanas que configuravam as dimensões primordiais para a construção de diversificados espaços, assim como para a criação de variadas peças do mobiliário e outros objetos utilitários do cotidiano do homem.<sup>6</sup>

Bulcão trouxe o princípio modular para seus painéis-murais com base no conceito de “modular”. A peça de azulejo, no caso dos trabalhos feitos com este material cerâmico, era considerada uma unidade de medida para a determinação das dimensões totais da obra. O padrão abstrato e geométrico aplicado a ela, neste caso, tornava-se também o elemento primordial de construção da composição. Com base em um ou dois padrões projetados por Athos Bulcão a visualidade de seus painéis era constituída. Desse modo, de uma unidade planejada pelo artista, segundo proporções, materiais, formas e cores definidas, as justaposições de unidades análogas eram pensadas de variadas maneiras, formando um todo

<sup>5</sup> FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.11a**. 3.ed. Curitiba: Editora Positivo, 2004. CD-ROM.

<sup>6</sup> Tais entendimentos acerca das dimensões primordiais advindas de padrões e medidas humanas retomam as teorias trabalhadas por Vitruvius, ainda no século I a.C., em seu tratado *De architectura*. No primeiro livro – a obra constitui-se de dez livros – o autor define seis partes para a arquitetura, as quais se baseiam, sobretudo, na ideia de harmonia entre as diversas partes de uma edificação, calculada por meio de uma unidade eleita como módulo. São elas: *ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria, decor e distributio*.

homogêneo. Tais composições, sobretudo as obras de azulejaria, seriam definidas como uma particular originalidade do artista. O crítico de arquitetura André Correa do Lago destaca (2009, p. 28):

A contribuição mais notável de Athos para a arte brasileira é, sem dúvida, sua obra em azulejos. Suas inúmeras realizações surpreendem pela variedade de cores e motivos. Por um lado, seus azulejos fortalecem a discutida tradição barroca na arquitetura brasileira, pois são uma referência ao ornamento tão prezado no período colonial. Os azulejos portugueses mandados para o Brasil eram montados seguindo composições rígidas, com cenas religiosas, históricas ou paisagens. Athos, no entanto, adiciona com frequência um elemento que desconstrói essa tradição: mesmo se, em algumas obras, Athos escolhe composições abstratas que exigem que se siga um desenho preciso, é na colocação aleatória dos azulejos que reside sua particular originalidade.

Utilizando recorrentemente estas três práticas na composição dos painéis-murais – o modo como encarava a relação de sua obra com cada projeto arquitetônico desenvolvido; a maneira de trabalhar os materiais, as cores e as formas; a chamada aleatoriedade de suas composições, ou seja, a exploração de ordens composicionais complexas –, Athos Bulcão construiu um repertório particular de soluções formais. Tais práticas, encontradas principalmente em sua obra azulejar, e seus meios de pensar a relação entre a arte e a arquitetura, modernista ou não, tornaram-se temas fulcrais na análise de sua produção. Esses três pontos de discussão nos permitem inferir que o artista não considerava a arte apenas um elemento exterior à arquitetura, mas, sim, parte integrante e basilar de todo o projeto arquitetônico.

#### *1.4.1 As parcerias com arquitetos brasileiros*

Durante seus cinquenta anos de produção na cidade de Brasília, Athos Bulcão estabeleceu parcerias com inúmeros arquitetos que projetaram edifícios para a capital federal, sempre colocando no cerne do diálogo a relação de suas obras com as singulares demandas dos projetos de cada um. Dentre esses arquitetos estão Oscar Niemeyer, Glauco Campelo, Ítalo Campofiorito, Fernando Burmeister e João Filgueiras Lima, o Lelé, com quem iniciou uma longa trajetória de trabalhos em Brasília a partir de 1962.

As obras do artista estavam estética e funcionalmente comprometidas com seus próprios ideais no que diz respeito à relação entre arte e arquitetura. Contudo, elas também estavam envolvidas diretamente com as propostas dos parceiros arquitetos. Bulcão não queria

que seus trabalhos apenas compusessem a arquitetura, considerando-a unicamente um grande suporte passivo, ele trabalhava no sentido de que suas obras se mesclassem aos espaços (COSTA, 1987, p. 33). Buscava uma reciprocidade de intenções, visualidade e materialidade, procurando interpretar os pensamentos dos arquitetos e o significado da obra artística nos traçados técnicos.

O artista adaptava-se, assim, às obras de Niemeyer, Campelo, Burmeister, Campofiorito e Lelé, empreendendo diálogos únicos com cada um. Para ele, uma obra feita para a arquitetura de Niemeyer não poderia ser encaixada ou adaptada aos projetos de Lelé, pois o trabalho de cada arquiteto possuía particularidades que necessitavam de projetos artísticos igualmente peculiares.

A relação entre obra de arte e arquitetura deveria ser compreendida como a integração entre ambas. Sobre o assunto, o artista faz uma comparação com as produções musicais para filmes do diretor italiano Federico Fellini (BULCÃO, 1988, p. 15). Em depoimento, ele diz que nos projetos de integração entre arte e arquitetura o artista devia manter-se como um músico que faz a trilha sonora de um filme, como a parceria entre Nino Rota e Fellini. O principal é o filme, no entanto a música de acompanhamento é essencial para a construção da narrativa da película, completando sua expressividade, sua visualidade e seu objetivo. Eram assim os painéis-murais de Bulcão: pontuavam o espaço com sua carga expressiva, pertencendo, todavia, ao grupo geral de elementos encarregados da construção e da definição de funcionalidades para este. Um processo coletivo, porém identitário.

Na colaboração com os projetos de Oscar Niemeyer pode-se ver um Bulcão formal, até mesmo solene, como cita Cavalcante (2009, p. 350). Diante da ousadia das formas do arquiteto nos desenhos palacianos e em outras edificações governamentais e representativas da capital federal, o artista optava por uma sensatez e, mesmo, certa discrição para compor os espaços. Ao lado das curvas, dos grandes vãos livres, das extensas empenas e de soluções formais algumas vezes próximas às da linguagem escultórica propostos pelo arquiteto, Athon Bulcão procurava criar composições mais ritmadas, para pontuar locais, sugerir ritmos e expressividades, mas também destacar o arrojo das estruturas arquitetônicas de Niemeyer.

A integração entre a arte de Bulcão e essa arquitetura sempre se apresentou intensa. O artista estudava as estruturas propostas por Oscar Niemeyer antes de elaborar seus primeiros traços, como no caso dos relevos das fachadas laterais do Teatro Nacional. Os elementos escultóricos, ali, precisavam ficar perfeitamente ajustados ao perfil do edifício, criando sombras para sua leveza e, simultaneamente, reforçando a estrutura piramidal – pesada – do projeto (PORTO, 2009, p. 35).

Outros dois grandes exemplos do rico diálogo estabelecido entre Athos Bulcão e Niemeyer são os edifícios do Ministério das Relações Exteriores (MRE) e do Congresso Nacional em Brasília. Em ambos o artista produziu extenso número de obras para o projeto de variados espaços, constituindo um vasto acervo em seu nome. No MRE, os trabalhos de Bulcão estão presentes desde o desenho do piso de granito do grande *hall* de entrada até os relevos de mármore e os extensos painéis de azulejos que revestem paredes, em corredores, coberturas e salões. Ao longo da passarela de acesso entre os anexos I e II do local, justapondo-se ao verde dos jardins internos de Burle Marx, há um grande painel de azulejos de Bulcão, em amarelo e branco, produzido em 1982. A composição com ambas as cores, configurada por dois padrões em formas circulares, cria um jogo dinâmico de ondulações, que ganha força com a entrada de luz solar pelo vão descoberto das laterais da passarela. Iluminado, o amarelo irradia-se pelo extenso jardim e contrasta com o verde corpulento de seu paisagismo.



Figura 15 - Athos Bulcão. Sem título, 1982, painel de azulejos, 4.26 m (h). Acervo do MRE. Fonte: *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília* (IPHAN, 2009).

No *hall* de entrada dois outros trabalhos de Athos Bulcão, ambos produzidos nos anos 1960, chamam a atenção pela expressividade que pontuam na grande sala. No andar térreo há um baixo-relevo em mármore branco revestindo a longa extensão da parede lateral, e no mezanino há uma treliça em madeira e ferro pigmentado separando e, simultaneamente, interligando o grande salão onde se localiza a Sala dos Tratados. Referindo-se aos painéis, Costa (1987, p. 34) descreve a maneira ritmada com que suas formas geometrizadas se inserem no espaço, criando dinamismo para o vasto e vazio *hall* sem, contudo, prejudicar a solenidade projetada por Niemeyer para o edifício:

[...] os painéis criados para o *hall* de entrada do Palácio do Itamaraty, em Brasília, funcionam como exemplo marcante, imprimindo movimento e dinamismo às longas paredes, por meio da adoção de um partido modular, em baixo-relevo, de mármore e de uma treliça em madeira e ferro que não interferem na amplitude espacial valorizada pelo arquiteto através das paredes envidraçadas que unem o interior do prédio aos jardins e sem reduzir o pé-direito elevado que assegura ao local a necessária dignidade.



Figura 16 - Vista geral do *hall* de entrada do Palácio do Itamaraty – andar térreo e mezanino.

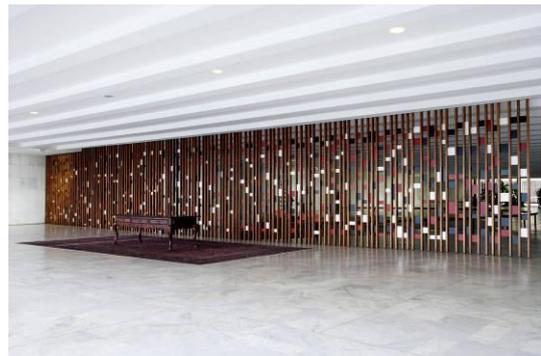
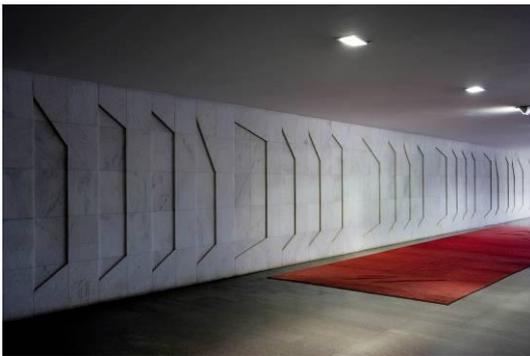


Figura 17 - Athos Bulcão. Sem título, 1966, relevo em mármore branco, 2.79 x 56.55 m. Acervo do MRE.

Figura 18 - Athos Bulcão. Sem título, 1967, treliça em madeira e chapas de ferro, 4.40 x 22.52 m. Acervo do MRE. Fonte: *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília* (IPHAN, 2009).

Também com o intuito de criar dinamismo a um espaço amplo de caráter representativo, o artista produziu em 1960 o painel em mármore branco e granito preto para o *hall* de entrada do Congresso Nacional. Em salão de pé-direito duplo, onde dois largos pilotis são colocados simetricamente ao fundo, duas escadas laterais dão acesso, de um lado, ao Senado Federal e, de outro, à Câmara dos Deputados. A obra de Athos Bulcão encontra-se ali, ao centro dos grandes pilotis e das escadarias e de frente para o público que adentra ao ambiente.

Para aproximar a solenidade existente no local da escala humana e dar a entender que, apesar da monumentalidade da edificação, esse também é um espaço popular, pertencente ao cidadão comum, Bulcão construiu uma composição em módulos retangulares que, dispostos ligeiramente fora de um eixo vertical, proporcionam ritmos tênues para o grande *hall*.

Também reduzem, mas sem anular, o tom enobrecido do salão de entrada desse edifício, caracterizado pelas escadarias encarpadas – em azul na área do Senado Federal e em verde na área da Câmara dos Deputados –, pelo piso escurecido e com forte brilho e pelo grande espaço de circulação, com alto pé-direito. O painel e seus ritmos ofertam leveza ao visitante e ao usuário do local. Lelé chega a aproximar o movimento presente na composição deste painel de uma suavidade musical. O arquiteto cita (apud PORTO, 2009, p. 40) que as incisões pretas de granito sobre o mármore branco apresentam pausas e ritmos, como uma partitura musical. Tal musicalidade proporcionaria a adequada inserção do trabalho do artista ao espaço desenhado por Oscar Niemeyer.

Diferente das soluções encontradas para pontuar os locais monumentais projetados por esse arquiteto, Athos Bulcão criou trabalhos de dimensões mais modestas e composições menos formais para interagir com a arquitetura de Lelé. As edificações de Niemeyer, caracterizadas, fundamentalmente, por grandes curvas, vãos e pilotis, estavam distantes da valorização dada às simples soluções estruturais de João Filgueiras Lima. Bulcão procurou entender tais distanciamentos, percebendo o que era possível destacar, neutralizar ou anular nos projetos de cada um com base nas demandas surgidas no decorrer das construções.

A parceria com Lelé destacou-se a partir dos projetos realizados para a Rede Sarah de Hospitais de Reabilitação, tanto em Brasília quanto em outras capitais do país, como Salvador, Aracaju, Belo Horizonte, Natal e Vitória. Também projetaram juntos os edifícios do Tribunal de Contas da União (TCU), na capital federal e em outras cidades brasileiras, e do Hospital de Taguatinga, no Distrito Federal.

Em todos os projetos a arquitetura de Lelé sempre apresentou formas simples e despojadas, o que proporcionou a Bulcão a possibilidade de trabalhar com os espaços de uma arquitetura mais enxuta. Nos trabalhos criados para as salas e os corredores dos hospitais da Rede Sarah, por exemplo, o artista buscou atenuar a visão de assepsia e impessoalidade atribuída à arquitetura hospitalar. Relevos, painéis de azulejos, divisórias, portas, muros e paredes foram pensados para cada ambiente a fim de harmonizar os traçados mais singelos da arquitetura com a plasticidade de Bulcão. As obras estabelecem uma relação afetiva com o espaço, tornando-o mais saudável tanto para funcionários como para pacientes, que podem usufruir de um clima mais favorável à sua recuperação.

Na sala de espera do setor de ressonância magnética, Athos Bulcão criou um painel de azulejos composto por dois padrões de peças, em amarelo e laranja, que provocam uma sensação de alegria e bem-estar aos usuários do ambiente. Nos mesmos padrões, porém nas cores azul e verde, outro painel de azulejos foi criado para a sala de espera do setor de

radiologia. Justaposto a um jardim interno, sob uma claraboia, este trabalho, diferente do primeiro, localizado em uma sala menor, proporciona ao ambiente uma sensação de calma e tranquilidade. A grande sala construída com estruturas de concreto armado torna-se mais acolhedora para os pacientes.

A relação entre Lelé e Athos Bulcão sempre foi muito íntima. Com o decorrer dos anos, os projetos e trabalhos realizados em parceria passaram a ser pensados e executados de maneira pouco convencional. O arquiteto encontrou no artista realmente um parceiro, e o trabalho do primeiro não apenas complementava-se com o do segundo, mas a arte completava a arquitetura e vice-versa. A interação entre os projetos de João Filgueiras Lima e as criações de Athos Bulcão pode ser constatada em outros espaços da Rede Sarah. Comprova-se, ali, que o processo industrial utilizado por ambos nas estruturas da arquitetura e da arte possibilitou essa integração, gerando composições consonantes e propícias às vivências dos pacientes.

Na área de circulação entre o espaço da fisioterapia e um dos corredores do edifício principal do hospital do Lago Norte, Athos Bulcão criou um painel divisório composto por régulas de madeira pintadas em cores fortes que, ao mesmo tempo, isolava a área de tratamento e permitia certa transparência e ventilação, necessárias ao ambiente. Esse painel foi pensado a partir da percepção de Bulcão acerca do objetivo que ele vislumbrou no projeto de Lelé. Assim, o artista corroborou as intenções do arquiteto e, juntamente com a funcionalidade proposta, buscou trabalhar também a plasticidade daquele local de grande circulação. As cores, aplicadas de forma plana e homogênea, apresentam uma gradação tonal que pode ser acompanhada conforme o deslocamento no espaço. Os olhos seguem as mudanças de cores, que proporcionam ao mesmo tempo impressões de alegria e excitação para os passantes do corredor e uma sensação intimista aos pacientes em tratamento no espaço de fisioterapia.



Figura 19 - Athos Bulcão. Sem título, 1981, painel de azulejos, 2,93m (h). Acervo da Rede Sarah de Hospitais.

Figura 20 - Athos Bulcão. Sem título, 1981, painel de azulejos, 2,93m (h). Acervo da Rede Sarah de Hospitais.

Fonte: *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília* (IPHAN, 2009).



Figura 21 - Athos Bulcão. Sem título, 1999, painel divisório em réguas de madeira, 2.90 m (h). Acervo da Rede Sarah de Hospitais. Fonte: *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília* (IPHAN, 2009).

As cores e as formas de Athos Bulcão incorporavam-se, desse modo, às diferentes propostas arquiteturais. Se ao lado de Niemeyer as composições eram mais formais, para constituir os espaços representativos e pomposos da vida pública e da política nacional, ao lado de Lelé as formas geométricas e abstratas podiam ser mais leves e brincantes com vistas a realçar a leveza dos traços arquitetônicos e do clima proposto para um local de recuperação de enfermos. A interação e a adequação aos projetos dos parceiros arquitetos tornou-se um meio de expressão do entendimento de Bulcão a propósito da relação entre a arte e a arquitetura. Seu posicionamento diante dos planos arquitetônicos e das demandas locais evoca suas ideias acerca de uma integração entre as artes, na qual sua percepção cromática e formal, sempre calculada, nunca se isolava no espaço. Para o artista, arte e arquitetura possuíam um mesmo sentido e intenção.

#### 1.4.2 A cor, a forma e o material: os espaços em Athos Bulcão

Existem pintores interessados na composição do quadro. Athos é um apaixonado pela cor. [...] Ele diz que se alguém não nascer com um bom ouvido, não adianta estudar música. Se não nascer com a paixão da cor, não adianta estudar. Considera-se um desenhista relativamente bom, mas gosta mesmo é de cor (FRANCISCO, 2001, p. 4).

Dessa maneira Severino Francisco define a percepção de cor em Athos Bulcão. O artista, que se dedicava ao uso de cores homogêneas e planas em seus trabalhos de integração, tornou-se um conhecedor das várias possibilidades cromáticas e de suas relações com o espaço, aprimorando-se com o tempo e com cada trabalho realizado ao lado dos arquitetos. Ao perceber as disposições destes, Bulcão procurava encontrar a visualidade mais adequada

para suas obras, uma visualidade que traduzisse o desejo do arquiteto e contemplasse as necessidades de seus projetos. E nesse intento inseria-se a pesquisa com as cores, pois estas se tornavam elementos essenciais de construção do espaço para o artista. Como cita Ferreira Gullar (1979, p. 61), que participou do Neoconcretismo, movimento do qual Athos Bulcão também absorveu alguns conceitos, as relações cromáticas tornavam-se, precisamente, elementos de construção analítica de um ambiente, que era essencialmente cor. E foi nesse processo de estudos e análises dos planos arquitetônicos propostos que Bulcão desenvolveu seu repertório cromático, tendo em vista compreender a função de cada cor, pura e simplesmente, no espaço criado.

Para isso, o artista criou uma paleta de cores enxuta, na qual se baseava para gerar diferentes combinações utilizando no máximo três cores em um mesmo trabalho. Estas constituíam diferentes formas, linhas e curvas. O estudo de cores tornou-se tão recorrente nas práticas de Bulcão que com as definições dos cromos de seus painéis-murais passou a especificá-los em números e enviá-los às indústrias que executavam seus módulos, facilitando a comunicação com estas e garantindo que a visualidade proposta em seu desenho inicial – os jogos cromáticos predeterminados – se mantivesse durante a produção da obra. Desse modo, não havia tons ou meios-tons para o artista. Amarelo, azul, verde, vermelho, preto e laranja eram as cores que frequentemente usava em seus trabalhos. O branco, sempre empregado como fundo para os padrões, também podia aparecer liso, sem preenchimento. Era essa cor que em muitas composições definia os vãos, as pausas e os vazios entre peças coloridas, dando ritmo e vibração às obras (NOBRE, 1999, p. 41).



Figura 22 - Athos Bulcão. Escala de cores para azulejos, sem data, azulejos coloridos, 0,42 x 0,07 m. Acervo da Fundação Athos Bulcão.

Com o uso da policromia, Athos Bulcão conseguia enfatizar a volumetria de um detalhe ou recanto do espaço arquitetônico ou, mesmo, proporcionar reciprocidade entre os planos existentes. Com amarelo, azul ou vermelho procurava ressaltar funcionalidades e aprimorar conteúdos semânticos e estéticos dos ambientes criados. Todavia, para que suas intenções conversassem e se completassem com os fitos dos arquitetos, o artista não restringia

seus estudos apenas às questões cromáticas. Baseando-se nestas, também considerava os aspectos formais e materiais da obra. Curvas, retas e planos, em diferentes formatos geométricos, eram previstos e medidos. Bulcão se valia de uma lógica composicional para que determinada forma compusesse ao lado de determinada cor e para que o uso de certo material evidenciasse as formas e os agrupamentos definidos.

O uso do gesso, do mármore e do granito também resultava em plasticidades diferenciadas daquelas obtidas, por exemplo, com a utilização da cerâmica dos azulejos, da madeira e dos metais. Como no caso dos painéis em mármore e granito já citados, presentes tanto no *hall* de entrada do Congresso Nacional, como no Memorial JK, o caráter imponente de tais ambientes acabava sendo reforçado com a presença desses materiais. O mármore e o granito, pedras nobres e de presença marcante, acentuavam a suntuosidade local, porém, as formas e as composições em que eram cogitados podiam variar e atribuir outros aspectos aos ambientes. Os ritmos conseguidos com o deslocamento das peças de granito preto no painel localizado no Congresso acabaram por aproximar também este local solene da escala humana.

Para imaginar as formas, as cores e os materiais, Bulcão não negava as influências, ou mesmo as ideias, que introjetara durante sua trajetória. Dentre os artistas dos quais reconhece a influência encontra-se Paul Klee. Seus pensamentos e sua prática pictórica ajudaram Bulcão a entender a cor, assim como Portinari e seus ensinamentos sobre as escalas cromáticas aplicadas por Van Gogh e Matisse. Em entrevista de 1988 (BULCÃO, 1988, p. 24), o artista discorre sobre tais influências, admitindo que as experimentações de Klee sobre cor e composição tornaram-se uma referência para seu próprio trabalho.

Paul Klee desenvolveu longa pesquisa no campo pictórico, sempre baseada em seu trabalho prático, constituído por simplicidade de formas e cores planas. Suas experimentações em busca de uma redução composicional e de uma observação dos efeitos específicos dos meios plásticos utilizados nas obras acabaram desdobrando-se em um processo mais abrangente para a arte do século XX, que se radicalizou posteriormente no pensamento construtivista europeu.

Nas investigações sobre relações cromáticas, Klee chegou a três categorias de definição da cor para compreender os modos como elas se estabeleciam em um plano composicional e quais papéis poderiam exercer nele. A cor era qualidade, peso e medida em uma obra de arte. Como peso, a cor se dava devido ao seu valor luminoso, e não apenas ao seu valor cromático. O branco, por exemplo, era a luz em si, e em um dado estado de tom médio era possível escurecê-lo com a regressão da luminosidade – energia – ou clareá-lo com a progressão da luz (KLEE, 2007, p. 63). Como medida, ela se constituía em razão de seus

limites determinados, pois em uma dada composição apresentava área e extensão, ou seja, elementos mensuráveis (KLEE, 2001, p. 56). Dessa maneira, Klee demonstrava a possibilidade de variações composicionais que uma obra poderia obter por meio das diferentes combinações de cores. Dizia que cada reunião de tons tinha suas possibilidades de combinação, como o roxo e o verde, que se atenuavam e se neutralizavam ao se aproximar, formando a cor cinza (KLEE, 2007, p. 68), e que cada combinação podia apresentar expressões construtivas distintas. Complementou a ideia e exemplificou-a em trecho de seu texto “Sobre a arte moderna”, de 1924 (KLEE, 2001, p. 62):

E quantas possibilidades de variação do conteúdo são oferecidas a partir das combinações de cores!

Cores como claro-escuro: por exemplo, vermelho no vermelho, isto é, a ampliação da escala completa que vai desde a falta de vermelho até o vermelho em excesso, ou essa mesma escala usada de modo limitado.

Em seguida, se imaginarmos a mesma coisa em amarelo (algo totalmente diferente), a mesma coisa em azul: que contrastes! Ou então cores diametralmente opostas, mudando desde o vermelho até o verde, do amarelo até o roxo, do azul até o laranja.

Klee também intensificou os estudos das combinações das formas no espaço pictural. A simplicidade que buscava nas composições o fez alcançar as formas puras da geometria e as linhas simplificadas para criar configurações livres do que ele chamava de uma nova naturalidade. Acreditava que a abstração era uma forma de colocar em evidência a própria concepção de universo do artista. Não era por meio da contemplação da natureza que o mundo seria retratado, mas por meio da construção de uma naturalidade própria da obra que o mundo do artista seria transmitido. E as formas geométricas, pura e simples, como as cores, eram a plasticidade concreta para a construção dessa nova natureza. Por intermédio das obras de arte não só se reproduzia com vivacidade o que era visto, mas também se tornava visível o que era vislumbrado em segredo pelo artista (KLEE, p. 66). O pintor inicia seu ensaio “Confissão criadora”, de 1920, afirmando que “a arte não reproduz o visível, mas torna visível” (idem, p. 43).

Certas proporções das linhas, as combinações e as ressonâncias de determinadas cores bem como a relação de tons da escala de claro-escuro traziam, para Klee, modos de expressão totalmente característicos e distintos para a criação de suas composições. Formas e cores eram a expressividade em si de suas telas. Discorrendo sobre as possibilidades das linhas, citava a existência de ressonâncias contrapostas ao dispor uma linha em movimentos angulados de ziguezague ao lado de outra em curso linear horizontal. Da mesma forma, falava a respeito das combinações de linhas firmes e de linhas soltas (KLEE, 2001, p. 62).

A estrutura composicional de uma tela era para Paul Klee algo construído pedaço por pedaço. Cada elemento traçado e cada tom pincelado tinham uma razão de ser naquela pintura. Tudo – a libertação dos elementos, a polifonia pictórica, a produção de repouso ou movimento, a desagregação e a reconstrução de agrupamentos formais – eram questões de grande importância, decisivas para a visualidade imaginada da nova naturalidade criada.

Athos Bulcão, em contato com a plasticidade das pinturas de Klee, que retratavam suas concepções teóricas, ou pela leitura de seus ensaios, tomou conhecimento de todo esse universo da abstração. A lógica trabalhada na disposição das formas geométricas e abstratas em seus painéis-murais assim como o uso de cores planas e homogêneas, fazendo vibrar, movimentar ou pausar os ritmos de suas composições, eram concretas aproximações da estética proposta por Bulcão com as proposições encontradas em Klee. A construção de um repertório de soluções formais para a estruturação composicional de suas obras integradas à arquitetura consideraria as propostas do pintor, que se tornara um dos pontos de partida das discussões desenvolvidas e radicalizadas nos movimentos construtivos, os quais Bulcão também buscara compreender.

Fernand Léger, pintor francês, também teve suas ideias debatidas nas primeiras décadas do século XX, que eram ligadas ao espírito desenvolvido pelas vanguardas europeias no construtivismo e, por isso, verificáveis em alguns apontamentos do repertório de Athos Bulcão. Léger, como Paul Klee e outros artistas do período – e até mesmo alguns artistas de períodos anteriores, como Maurice Denis,<sup>7</sup> no século XIX –, defendia a exclusão da mimese da experiência artística, acreditando no princípio construtivo de uma racionalidade abstrata. No entanto, ao endossar também o princípio de uma função social para a arte Léger ultrapassou as ideias de Klee. Além de postular a introdução da cor na arquitetura e no espaço urbano, acreditava que o artista podia intervir nos espaços cotidianos, gerando grandes espetáculos ao inserir a arte na vida. A pintura mural passou a ser, nesse sentido, a concretização de seus pensamentos. Segundo Léger, esta era o elemento principal de colaboração entre arquitetura, pintura e escultura, sendo assim um meio conformador para a inclusão da arte na vida moderna.

A pintura, por ser um elemento real em um espaço real, tinha, então, necessidades geométricas absolutamente semelhantes a toda criação objetiva do homem moderno. Em suas

---

<sup>7</sup> Maurice Denis, pintor francês, já no ano de 1893 defendia que as pinturas eram planas e que a escolha de temáticas para cenas retratadas não significava nada, tendo em vista que, para ele (apud GOMBRICH, 2012, p. 58), era “[...] por meio das superfícies coloridas, por meio do valor dos tons, por meio da harmonia das linhas [...]” que o artista conseguiria chegar à mente das pessoas e despertar suas emoções. A mimese, com Denis, já estava sendo questionada.

composições haveria de se considerar a ordem dos elementos apresentados, como o peso dos volumes, as relações das linhas e o equilíbrio das cores, sendo este o item de maior valia nas pesquisas de Léger (LÉGER, 1989, p. 54). Dizia que, distante da necessidade de retratar a natureza, o trabalho artístico moderno e abstrato não aceitava mais o princípio de uma temática figurativa. Por isso, o objeto em si, com suas estruturas cromáticas e formais, tornava-se o próprio valor da obra de arte (idem, p. 85).

O uso de cores planas e homogêneas seria um dos elementos incutidos nos processos composicionais dessa arte geométrica e abstrata, tendo em vista que, por não retratar a natureza, não seria necessário transmitir com fidedignidade os tons de um céu, de uma árvore ou de uma flor. A cor deveria ser verdadeira e emocional em si mesma, criando ritmo, movimento e pausas na composição pelas suas próprias combinatórias. Também haveria a necessidade de distribuição de cores no espaço arquitetônico construído, pois com a aplicação das cores em grandes murais seria possível, por exemplo, fazer uma parede avançar, recuar, movimentar-se ou, até mesmo, neutralizar-se no ambiente. A cor era em si mesma uma realidade plástica, e Léger exemplifica isso no seguinte trecho (1989, p. 97):

[...] o volume e a cor são coisas que podemos organizar e distribuir, reduzir ou aumentar, conforme as necessidades da luz ou da superfície.  
 Uma parte de arquitetura muito iluminada terá cores atenuadas, o contrário ocorrendo numa parte escura.  
 Se, por força das necessidades construtivas, massas volumosas – colunas, relevo – se impõem, então podemos conceber uma cor de acompanhamento sem muita intenção, uma ligação arquitetônica estática ou dinâmica, segundo a necessidade a ser satisfeita.

Volumes e planos, externos e internos, de um espaço arquitetônico podiam, assim, ser diminuídos ou aumentados de acordo com as cores utilizadas nos murais. O azul-claro recuava uma parede, o preto a fazia avançar e o amarelo a destruía no espaço, fazendo-a desaparecer. Athos Bulcão, mesmo não tendo sido um admirador ou seguidor confesso de Fernand Léger, cogitou ideias semelhantes às do artista em suas produções de integração arquitetônica. Constata-se em ambos o entendimento de que as estruturas cromáticas aplicadas a murais e painéis teriam um papel maior a representar, contribuindo para a criação de diferentes ambientes, considerando-se funcionalidades e demandas específicas. Para Léger (1989, p. 111), em ambientes hospitalares haveria uma cura pelas cores, com salas repousantes em verde e azul e salas mais alegres em amarelo e vermelho. Bulcão também propugnava tais princípios (Figuras 19 e 20).

Em seus discursos, tanto Bulcão como Léger defendiam a colaboração entre as artes e afirmavam que a arquitetura não era um simples dispositivo para pendurar quadros. As ideias e os princípios que sustentavam a criação dos painéis-murais de Léger e Bulcão não permitiam que estes fossem comparados à visualidade e à plasticidade de pinturas de cavalete. Estas são objetos em si, que comportam limites e podem ser deslocadas dos ambientes conforme adequações de espaço e tempo. Murais e painéis constituem “pinturas arquitetônicas” (LÉGER, 1989, p. 113), uma arte coletiva na qual há uma adaptação de cores e formas à arquitetura.

Wassily Kandinsky e suas experimentações pictóricas também dialogariam com o trabalho de integração arquitetônica de Athos Bulcão. O pintor, que lecionara na Bauhaus de Weimar ao lado de Paul Klee, elaborou teorizações relativas à arte abstrata e às estruturas composicionais ainda na primeira década do século XX. Apesar de ter mantido distância de uma arte puramente racional, como a dos construtivistas, sempre defendeu a abstração como uma linguagem que poderia sobressair-se à linguagem da figuração (KANDINSKY, 1996, p. 224). Argumentava o pintor que a cor e a forma eram tão indispensáveis em uma composição pictórica quanto o objeto o era para os partidários da pintura tradicional. O trecho seguinte exemplificava sua alegação ao comparar ambas as linguagens:

Hoje, às vezes um ponto diz mais em pintura que uma figura humana. Uma vertical associada a uma horizontal produz um som quase dramático. O contato do ângulo agudo de um triângulo com o círculo não tem um efeito menor que o do dedo de Deus com o dedo de Adão em Michelangelo (KANDINSKY, 1996, p. 224).

Defendendo a existência de um lado espiritual na obra de arte, pois esta, por meio da forma, expressava-se e exercia uma influência fecunda no ser, Kandinsky compreendia que o objeto de busca do artista era, então, o próprio conteúdo da arte, que se tornava sua essência e sua alma. Este não se deveria prender ao objeto da natureza, como outrora se fazia, mas recorrer aos seus próprios meios para transmitir seu estado de espírito. As cores, as linhas e as formas desprendidas de formatos dados por elementos da natureza ganhariam valor e força. Kandinsky (1996, p. 112) afirmava que o vermelho quente, isolado e abstrato era sempre excitante, porém, quando unido a uma forma natural, perdia sua vibração anterior.

A cor agiria sobre a alma, e se a obra de arte se ligava ao espírito, as estruturas cromáticas eram necessárias para transmitir as vibrações advindas do estado no qual se encontrava o artista ao produzir a obra de arte. Essas estruturas eram meios indispensáveis para a construção da sonoridade da obra, e o artista possuía a liberdade necessária,

desvinculada das cores e das formas da natureza, para traduzir tal e tal sons. Para compreender as cores e, dessa maneira, realizar tais combinações em suas composições, Kandinsky determinaria duas grandes divisões cromáticas, nas quais eram considerados o calor e a frieza de um tom colorido e sua claridade ou obscuridade. Assim, uma cor poderia ser quente ou fria, e, em ambos os casos, clara ou escura. Cada determinação tonal e suas combinatórias com outros tons em um plano pictórico provocavam efeitos variados sobre o sensível. As cores claras, por exemplo, atraíam o olhar, mas as cores claras e quentes o detinham. O amarelo-limão vivo feria os olhos, e o azul e o verde poderiam acalmá-los.

Também haveria relações necessárias entre cores e formas para que a sonoridade da composição do plano pictórico se completasse e sensibilizasse a alma. As formas, como as cores, possuíam seu próprio som, porém, pinceladas com cores distintas, podiam obter diferentes harmônicos. O valor de uma dada cor seria sublinhado por uma forma e atenuado por outra. Cores agudas tinham suas qualidades ressoando melhor em formas pontiagudas, como o amarelo e o triângulo, e cores profundas eram reforçadas por formas arredondadas, como o azul e o círculo (KANDINSKY, 1996, p. 75). Por isso, Kandinsky (1997, p. 64) entendia que quanto mais agudo era o ângulo de uma forma, mais esta se aproximava do calor agudo, e quanto mais se tornava obtusa, mais próxima do frio circular se colocava. E assim se davam as harmonias das composições, por meio das reações das formas e das cores, como explicita no trecho a seguir (KANDINSKY, 1996, p. 75):

Um triângulo completamente cheio de amarelo, um círculo cheio de azul, um quadrado cheio de verde, um segundo triângulo também cheio de verde, depois, de novo, um círculo amarelo, um quadrado azul, e assim por diante, são todos seres diferentes, exercendo cada um deles uma ação diferente.

As formas em si também teriam relações rigorosas e precisas em uma composição. Afora a coexistência com as estruturas cromáticas, as formas abstratas também obtinham efeitos distintos quando combinadas com outras ou colocadas em orientações diferentes no plano pictórico. Para Kandinsky (1996, p. 81), uma forma isolada na tela, quando em condições permanentes, produzia sempre o mesmo som. No entanto, as condições não poderiam manter-se imutáveis, pois cada forma era tão instável quanto uma nuvem de fumaça. O deslocamento mais imperceptível de uma das partes da forma, como a modificação da espessura de uma linha ou a divisão de uma forma por outra, modifica-la-ia em sua essência.

Considerando o ponto a forma primária de uma composição, Kandinsky descreveu e esclareceu em seus escritos cada movimento possível das formas no plano e suas forças motrizes. O ponto, por exemplo, poderia sair de sua unicidade a partir de distintas forças geradoras. Com o abandono de sua tensão concêntrica, seguiria uma determinada direção, transformando-se em linha, o segundo elemento básico de uma composição. Se aumentasse em dimensão, tornar-se-ia plano, e caso se juntasse a outros pontos, criaria uma combinação.

Nas composições dos painéis-murais de Athos Bulcão encontram-se relações formais e cromáticas que se aproximam das proposições de Wassily Kandinsky. As linhas, os planos e as formas presentes nos planos composicionais de Bulcão haveriam de apresentar vibrações e pausas conseguidas por meio de suas disposições no plano, de suas coexistências e de suas relações com as cores puras utilizadas. Forças motrizes geravam os ritmos de suas composições, e cada forma e cada cor surgiam como distinta sonoridade, sempre instável. Se para Kandinsky as estruturas composicionais do plano pictórico eram lidas em estreita relação com as estruturas musicais, para Athos Bulcão, apesar de pouco falar sobre o tema, o triângulo diferenciava-se do círculo em uma composição, assim como o vermelho produzia uma visualidade mais quente e vibrátil se relacionado ao azul – profundo e frio.

Cada espaço criado exigia que as relações entre cores e formas, como também entre materiais, fossem presumidas e calculadas. Como em Klee, Léger e Kandinsky, cada estrutura cromática racionalizada por Athos Bulcão, cada combinatória, cada relação formal, cada plasticidade e cada vibração e pausa conseguidas na composição tinham uma razão de ser, tornando-se elementos essenciais e formadores do repertório de soluções elaborado pelo artista.

#### *1.4.3 O aleatório: a exploração de ordens complexas nos processos composicionais*

A partir do ano de 1965, com a realização do painel de azulejos para revestir as fachadas da Escola Classe da Superquadra 407, na Asa Norte do Plano Piloto de Brasília, Athos Bulcão inseriu em seu repertório de soluções formais um novo método de composição, no qual o conhecido “processo aleatório” de colocação das peças azulejares ditava os caminhos propostos para a visualidade do trabalho. Nesse caso, um aparente propósito de falta de ordem e de um procedimento livre de composição parecia tornar-se a metodologia de Bulcão.

Para completar a estrutura arquitetônica da escola assinada por Milton Ramos, Athos Bulcão propôs para esse local de aprendizado infantil, por isso dotado de ludicidade, um painel no qual pudessem ser observados, especialmente pelas crianças, elementos recreativos e alegres. A composição da obra – formada por três padrões de azulejos, dois inteiramente lisos, em branco e em azul, e um constituído por um retângulo azulado ao centro – ajudaria a estimular os estudantes e ofereceria ao ambiente do centro educacional, inevitavelmente possuidor de regras, leveza e graciosidade.

Nesse novo modo de composição, o artista contava com a colaboração dos operários da construção civil. Eram eles que se encarregavam de fixar as peças azulejares na parede em variadas posições. A aparente liberdade de colocação dos azulejos no plano acabava configurando diferenciados agrupamentos por toda a extensão do painel. Multiplicando-os, a composição final da obra sempre se tornava única.

No entanto, ainda havia um determinado modo de proceder na liberdade desse processo aleatório. Athos Bulcão, a princípio, armava algumas possibilidades para a composição das peças, elencando, principalmente, os resultados que não o satisfaziam e que deveriam ser evitados pelos operários durante a colocação dos azulejos. Existia, para o artista, uma relação sistemática criada com base em formas retas e curvas, da qual se elaboravam outras variáveis possíveis. A combinação de peças com padrões em forma de curva não deveria, por exemplo, fechar-se em círculo, e a padronização de retas não agradaria caso se estendesse por mais de quatro ou cinco azulejos, alongando-se composição afora (RODRIGUES, 2009). A visualidade geral da obra, ao final, seguia um princípio de composição imaginado por Bulcão, o qual poderia expandir-se por todo o painel, repetindo-se e variando.



Figura 23 - Athos Bulcão. Sem título, 1965, painel de azulejos, 3.93 x 67 m. Acervo da Escola Classe SQN 407. Fonte: Próprio autor.

Referindo-se a essa difusão de uma combinatória original na composição dos painéis do artista, Nobre (1999, p. 39) assevera que a união de uma primeira peça de azulejo a outras quatro, e assim sucessivamente, fazia algumas propostas iniciais de Bulcão serem extrapoladas, irrompendo escalas novas e imprevistas, que se multiplicavam no infinito do plano da obra. Desse modo, pode-se entender que, nesse processo combinatório, o fixo e o flexível eram complementares e essenciais à composição. Se num primeiro momento o artista ditava regras, estas poderiam ser quebradas como parte do processo da criação, situação também prevista antecipadamente por Bulcão.

Tal prática do artista seria definida por Herkenhoff (2009, p. 379) como uma possível “ordem do acaso”, pois não haveria uma composição a ser recomposta mecanicamente, como as peças de um quebra-cabeça, mas, sim, regras para esse jogo de criação acontecer. Eram essas regras que estabeleciam ordens para as possibilidades do acaso, no entanto eram elas mesmas, com suas complexas e diversificadas composições, as proporcionadoras das múltiplas visualidades identificadas nas composições finais dos painéis ditas aleatórias. Referenciando algumas passagens de Gombrich (2012, p. 12) em *O sentido da ordem*, entende-se que o prazer que se experimentava ao criar tais ordens complexas para o plano azulejar era o mesmo ao se explorar tais ordens na composição final dos painéis, pois ambos deveriam ser encarados pelo artista, nesse caso, como os dois lados da mesma moeda. A aleatoriedade não era em si uma simples liberdade de colocação de peças no plano do painel, mas, sim, uma exploração de ordens complexas estabelecidas por Athos Bulcão.

Em entrevista (BULCÃO, 1988, p.8), o artista procurou explicar a relação criada com os operários nessa prática composicional. Era um trabalho técnico, sem crenças de que a alma do artista ou o ato criativo deste se traduzia na ação dos operários. Era dado a estes liberdade para comporem as peças, porém essa prática se aproximava muito mais do processo construtivo das estruturas arquitetônicas. Bulcão descreve tal procedimento em trecho citado por Moraes (1988):

Quando não são empregados azulejos brancos, deixo igualmente a critério dos operários a livre disposição de um só elemento, uma só “letra do alfabeto”, para realizar a escritura. Quando, em vez de uma “letra”, existem duas, a disposição do desenho será, também, livremente manejada.

Um exemplo de como com um padrão modular ou, como o próprio artista se refere, com “duas letras do alfabeto” ele conseguia resultados distintos nas composições são os dois painéis de azulejos realizados em 1983 para as fachadas laterais do Museu do Carnaval, no

Sambódromo da cidade do Rio de Janeiro, projetado por Oscar Niemeyer. Localizados ao final da Passarela do Samba, os painéis revestem as faces leste e oeste do local, porém não se apresentam como um simples espelhamento ou o duo um do outro. Apesar de constituídos pelos mesmos padrões de peças – um azulejo inteiramente branco e outro com duas linhas curvas que dividem o módulo ao meio –, suas composições diferenciam-se devido ao modo de aplicação dos módulos em cada um. O trabalho situado na fachada oeste seguiu rigorosamente a combinatória proposta por Athos Bulcão, na qual uma peça branca e lisa se junta a outras três do segundo padrão, formando  $\frac{3}{4}$  de círculos dispostos lado a lado. No painel da face leste não foi adotada uma combinatória predefinida, tendo sido os dois padrões de peças dispostos aleatoriamente por toda a extensão do trabalho. Contudo, não são vistos neste último os círculos estampados no primeiro painel, o que, possivelmente, era uma restrição feita pelo artista para a composição dos agrupamentos. Desse modo, os painéis apresentam-se completamente diversos, apesar de terem por base os mesmos padrões.

Ambas as composições estabelecem um jogo dinâmico de formas circulares que dialoga com a estrutura arcada projetada para o local. Uma não torna a outra menos interessante ou vice-versa. As duas, mesmo diferentes, possuem disposições ritmadas, que dão a sensação de movimento ao usuário do Sambódromo, espaço afeito à movimentação das multidões e ao ritmo dos passistas e sambistas da passarela. Diante dos painéis do artista, sobretudo das composições sem combinatórias predefinidas, não há foco de visão, pois é o todo, vibrátil e descompassado, que impulsiona o olhar do espectador por todo o prolongamento da obra. Como assegura Farias (2009, p. 397), nos trabalhos de Bulcão “[...] a parede torna-se um plano ativado, estilhaça-se aos olhos em velocidades que variam do vagar ao vertiginoso”.

Ao utilizar dois métodos de composição diferentes em um mesmo local, Athos Bulcão obteve visualidades variadas e dinâmicas para um mesmo propósito. Verifica-se que a aleatoriedade, ou melhor, a exploração de ordens complexas na composição, era pensada como um método para elaborar seus trabalhos, ou seja, uma prática recorrente que também poderia configurar-se como parte de seu repertório de soluções formais.

Como a produção de seus padrões modulares ocorria por procedimentos industriais, era essencialmente a concepção intelectual da obra que se fundamentava e completava em Bulcão. Nesse sentido, não haveria problema em dividir a prática de construção composicional com os operários da construção civil. Eram as formas, as cores escolhidas e suas possibilidades de combinações e de visualidades, como no caso dos painéis de azulejos do Museu do Samba, que existiam *a priori* para Athos Bulcão. E o resultado final da

composição cabia a todo o processo, com a ajuda dos operários, com suas regras, repetições, inversões, seus espelhamentos e acasos.



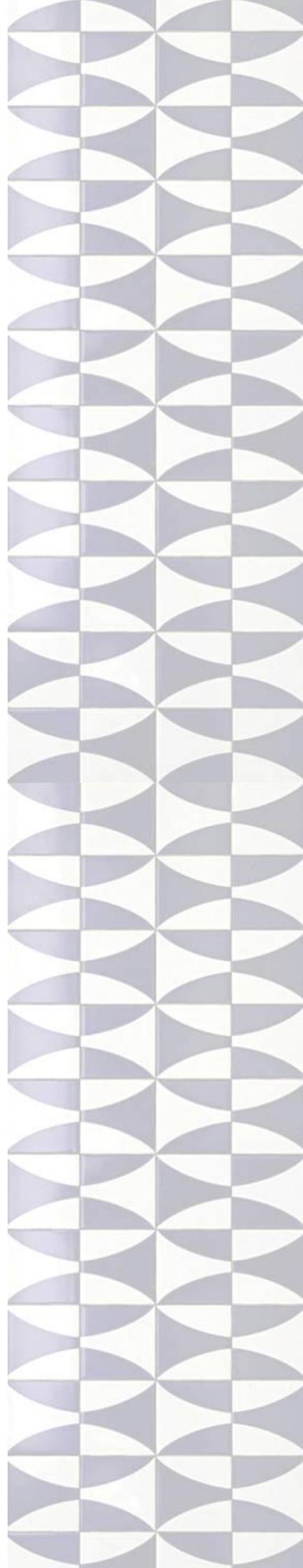
Figura 24 - Athos Bulcão. Sem título, 1983, painel de azulejos (lado direito da Passarela do Samba). Composição aleatória. Acervo do Museu do Carnaval – Sambódromo RJ. Fonte: <http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual>



Figura 25 - Athos Bulcão. Sem título, 1983, painel de azulejos (lado esquerdo da Passarela do Samba). Composição preestabelecida. Acervo do Museu do Carnaval – Sambódromo RJ. Fonte: <http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual>

Athos Bulcão não confeitava bolos de noiva com confeitos pseudomodernos. Não é um dermatologista que recompõe a pele da construção. Nem coloca brincos e outros penduricalhos, nem empluma. Athos Bulcão não soma nem preenche vazio, ou cobre a nudez, simplesmente faz a sua parte, na completude do fenômeno arquitetônico.

Paulo Herkenhoff



## 2 INTEGRAÇÃO, SÍNTESE E FUSÃO: A RELAÇÃO ENTRE ARTE E ARQUITETURA EM BRASÍLIA E EM ATHOS BULÇÃO

A relação entre arte e arquitetura, constatada nos trabalhos de Athos Bulcão, sobretudo na cidade de Brasília, não é pauta recente. Já na Europa do século XIX as fronteiras existentes entre a arte e a vida cotidiana do homem eram questionadas, inserindo temáticas, como a do ornamento, no centro de debates calorosos que envolviam tanto artesãos e artistas como arquitetos, *designers*, críticos, teóricos e historiadores da arte.

Essas polêmicas vêm se estendendo até os dias de hoje. Nesse sentido, as obras de Bulcão integradas à arquitetura da capital federal podem perfeitamente fazer parte desses questionamentos, tendo em vista que os painéis espalhados pela cidade lembram que as fronteiras entre arte e vida devem continuar a ser debatidas, assim como o papel do artista e do artesão e as possibilidades estéticas e funcionais tanto da arte como dos objetos utilitários. Fazem parte dessa discussão também os desdobramentos da arte com a chegada da modernidade e sua aproximação dos processos de produção industrial, tão debatidos pelos movimentos europeus do século XX.

Por meio de trabalhos tão profundamente inseridos na vida cotidiana brasiliense e realizados em cerâmica, metais, mármore, granito, dentre outros materiais passíveis de ganharem forma pela máquina e por suas seriações, a obra de Athos Bulcão resgata, assim, todas essas temáticas anteriores e ajuda a refletir, ela mesma, sobre as próprias questões que a norteiam. O debate que guia as definições de ornamento e de obra de arte na relação entre as artes ainda é central quando se pretende compreender os trabalhos do artista. Nesse contexto, faz-se necessário identificar de que maneira e até que ponto a aproximação entre arte e arquitetura pode ser entendida em seu acervo e nos princípios por ele trabalhados.

A compreensão do pensamento do século XIX subsidia o início de todo este debate, pois neste período de grande fertilidade para o campo da arte e de revoluções que determinavam significativas mudanças na humanidade surgia o movimento inglês *Arts & Crafts*, que, sob a liderança de William Morris, propunha a abolição das linhas demarcadoras existentes entre os papéis de artista e de artesão. Morris visualizava uma arte inserida em todas as atividades do dia a dia dos ingleses, e desde a criação de um desenho aplicado a uma encadernação até a padronização de uma tapeçaria mais elaborada o homem deveria sentir prazer tanto ao fazer os objetos como ao utilizá-los.

Tais discussões iniciadas no século XIX, que também passaram pelas ideias e pelos escritos de John Ruskin, permaneceram na pauta do dia. Como discorre Paim (2000, p. 9), a

fermentação, a eclosão e a consolidação do Modernismo estiveram intimamente associadas às reflexões acerca do ornamento e de suas relações não apenas com a natureza, a experiência estética e a criação, mas também com o trabalho, o consumo, a abstração e a exploração de novos materiais na arte. Tanto no *Art Nouveau* como no Modernismo de meados do século XX, quando arquitetos e artistas retomaram a discussão, mas com foco na relação entre a arquitetura, o *design* e a máquina, as diferentes teorias do ornamento foram trazidas à tona na tentativa de se compreender as relações possíveis de serem estabelecidas entre a arte e a arquitetura e seus possíveis tratamentos.

Apesar de o pensamento modernista ter sido frequentemente caracterizado como antiornamental, fundando um novo gosto, que abominava os espaços abarrotados de outrora, seus estofamentos e suas quinquilharias (GOMBRICH, 2012, p. 134), o movimento não pode ser qualificado apenas como uma simples rejeição ao ornamento. As discussões do período, que chegaram a fórmulas radicais como a do arquiteto austríaco Adolf Loos, para quem o ornamento era crime, ou do arquiteto norte-americano Louis Sullivan, que defendeu ser necessário parar de ornamentar, também devem ser analisadas, tendo em vista que mesmo as restrições contidas nos ideais modernistas estabeleciam uma relação com as questões do ornamento e, principalmente, colocavam no cerne do debate novos pensamentos acerca da relação entre arte e arquitetura.

Distanciando-se do pensamento ornamental que Morris propusera no século XIX, para se aproximarem cada vez mais de uma estética da máquina, a arte e a arquitetura foram envolvidas em novas discussões no século XX, revelando que a relação estabelecida entre ambas poderia ser compreendida sob variados aspectos e diferentes terminologias. Integração, síntese e fusão são termos que podem traduzir essa relação, mas carregam em si diferentes significações e intenções que podem influir na compreensão dessa aproximação em cada momento histórico e artístico. Conforme o arquiteto Horacio Torrent (2010, p. 9), há, pelo menos, quatro maneiras de se esboçar a relação entre arte e arquitetura, considerando-se um espírito de cooperação entre elas. Nesse sentido, as terminologias antes expostas devem ser compreendidas diante de cada situação de cooperação. Cada termo traduz uma intenção, e cada intenção apresenta um tipo de aproximação possível. Para Torrent (*idem*), os quatro modos dessa relação seriam:

Primeiro, uma dinâmica de partilha de um único campo, ao mesmo tempo em que as diferentes linguagens preservam cada uma a sua independência. Este é frequentemente o caso da escultura. Segundo, a arte aplicada à arquitetura baseada nas condições estabelecidas pelo *layout* desta última, ou a arquitetura como tela e a

obra de arte como decoração frequentemente aplicada como mural. Terceiro, a incorporação da arte estimulada pela realização de um efeito, particularmente no caso de vitrais. E quarto, a integração numa resolução de interdependência entre arquitetura e arte, na qual a síntese seria a mais alta expressão, tendendo a uma coesão plástica entre espaço e obra de arte, aspirando a uma condição sublime (tradução da autora).

Dessa forma, de uma relação estabelecida entre arte e arquitetura na qual a primeira é aplicada no espaço obedecendo condições estabelecidas pela segunda – tornando esta um simples suporte ou tela para aquela – para uma relação de interdependência entre ambas na qual espaço e obra de arte tendem a uma unicidade e a uma coesão plástica, observa-se que há muitas possibilidades de se compreender a aproximação entre os dois campos e, por conseguinte, que há diferenças no modo como os termos foram aplicados a essa relação e como foram tratados nos diferentes períodos históricos da arte. Em uma análise mais detalhada dos ideais defendidos em cada movimento, é possível iniciar um entendimento do uso dessas terminologias tomando por base o pensamento vigente no *Arts & Crafts* até o Modernismo, com o desenvolvimento de projetos arquitetônicos como os de Walter Gropius e de Le Corbusier.

Trazendo as discussões para os casos de aproximação entre arte e arquitetura verificados no Brasil, também se torna possível compreender as diversificadas maneiras pelas quais essa relação foi traduzida aqui, sob as distintas terminologias aplicadas a ela. É viável ainda estabelecer como, ainda hoje, as discussões sobre tal aproximação e sobre os termos que a abrangem tocam em questões que norteiam e envolvem determinadas situações, como as encontradas nas obras de Athos Bulcão integradas a espaços arquitetônicos, sobretudo na cidade de Brasília.

## **2.1 Uma diferenciação histórica dos termos: do *Arts & Crafts* ao Neoplasticismo**

Até meados do século XIX, a presença dos ornamentos nos objetos cotidianos do homem europeu, como também do das Américas, era marcada por uma produção em pequenos ofícios, nos quais os artesãos desenvolviam e aperfeiçoavam técnicas obtidas ao longo de séculos com profissionais de outrora. Contudo, as seguidas revoluções ocorridas na indústria da época trouxeram grandes modificações para os processos artesanais de fabricação das peças do cotidiano e, por conseguinte, os ornamentos elaborados para esses objetos deixaram de ser um conhecimento adquirido, trabalhado e aperfeiçoado apenas pela

habilidade manual do artesão. Nos galpões industriais, estes passaram a ser fabricados em série pelas máquinas, e as inevitáveis mudanças advindas desse novo meio de produção provocaram intensas discussões sobre a presença do ornamento no dia a dia do homem europeu e americano como também sobre a relação que se estava estabelecendo entre arte e arquitetura nesse âmbito.

John Ruskin esteve entre os teóricos, críticos e historiadores ingleses que reagiram à transformação que a indústria incutiu à sociedade do século XIX. Para ele, as infinitas repetições, sem variações, fabricadas pela indústria e aplicadas aos objetos e à arquitetura sem nenhum critério eram incompatíveis com a arte do ornamento até então vista nas oficinas artesanais (PAIM, 2000, p. 26). Conforme Ruskin, os ornamentos não eram simples excedentes de beleza adequados às finalidades funcionais e simbólicas da arquitetura, mas, sim, os elementos definidores da arquitetura como arte (PAIM, 2000, p. 29). Em uma das passagens de “A lâmpada do sacrifício”, que integra seu livro *As sete lâmpadas da arquitetura* (1956, p. 24), o crítico discorre sobre a relação entre ornamento e arquitetura:

A arquitetura deve reservar-se para a arte, a qual, compreendendo e admitindo como condições de seu funcionamento as exigências e necessidades correntes do edifício, imprime a sua forma certos caracteres veneráveis e belos, que se tornam inúteis a partir de outros pontos de vista (tradução da autora).

Os ornamentos produzidos industrialmente não apresentavam relação com as exigências e as necessidades da arquitetura. Eram formas livremente agenciáveis sobre os edifícios, e isso era inaceitável para Ruskin, pois na repetição mecânica das máquinas não havia o investimento que o homem fazia na produção artesanal, dando o melhor de si para conseguir as mais aperfeiçoadas formas e ordens ornamentais. Todavia, apesar do repúdio de Ruskin aos ornamentos industriais, ele não era contrário à industrialização. Era, sim, contrário ao avanço da indústria sobre os trabalhos manuais, ou seja, sobre as atividades criativas do homem, que geravam peças ornamentais únicas, capazes de se integrar a funcionalidades e necessidades específicas de determinados espaços arquitetônicos ou a formas e superfícies de certos objetos do cotidiano.

Contemporâneo de Ruskin, William Morris também era contrário ao avanço da máquina sobre as criações manuais. Para o teórico que encabeçara o movimento *Arts & Crafts*, tanto a produção como o consumo dos objetos cotidianos poderiam proporcionar prazer ao homem, e a decoração, antes tratada por Ruskin como ornamento, era a grande responsável por isso. Morris afirmava que dar prazer às pessoas na utilização das coisas que

forçosamente tinham de utilizar era um grande serviço da decoração, e que dar prazer às pessoas naquilo que forçosamente tinham de fazer era sua outra função (MORRIS, 2003, p. 25-26).

Com um discurso elaborado no período pós-Segunda Revolução Industrial, William Morris defendia que, na Londres capitalista de meados do século XIX, repleta de “horrorosos casebres, grandes, médios e pequenos” e de um apavorante “vazio artístico” (MORRIS, 2003, p. 33), era preciso que a arte se inserisse na vida cotidiana novamente, por meio da aproximação entre arte e artesanato, para que se devolvesse o prazer ao homem. Não seria mais possível separar as ditas artes menores, ou seja, as artes decorativas, da grande arte – como outrora foram denominadas a arquitetura, a escultura e a pintura –, e artista e artesão deveriam trabalhar lado a lado para que no cotidiano os objetos utilizados pelo homem, assim como os espaços arquitetônicos vivenciados por ele, pudessem voltar a exibir beleza.



Figura 26 - William Morris. Padrão *Bird* para revestimento de parede, 1878.

Figura 27 - William Morris. Poltrona ajustável com forração em tapeçaria, padrão *Bird*, 1890.

Fonte: Domínio público.

Nesse fio condutor, Morris elaborou a teoria sobre as condições de produção da arte arquitetônica dita “genuína”. Esta, para ser legítima, deveria apresentar beleza, contemplando todos os artigos utilitários essenciais, desde os vitrais de grandes paredes, passando pelos estofados de poltronas e cortinas de salas e salões, até o copo usado em uma mesa de jantar. E a autenticidade conseguida pela beleza contida nesses artigos do cotidiano só era possível por meio da habilidade e da qualidade da produção artesanal, pois a máquina aplicava-lhes os ornamentos sem considerar o poder de escolha do consumidor e do produtor, impondo-lhes aspectos decorativos ditados pela moda. Para Morris, essa possibilidade de escolha, adquirida

pela aproximação entre arte e arquitetura e entre arte e objetos utilitários, fazia destes últimos obras de arte. O teórico discorre sobre o assunto em seu ensaio “A arte e seus produtores” (MORRIS, 2003, p. 114):

[...] observai que a arte arquitectónica ou ornamental não é, como talvez pense a maior parte das pessoas, uma questão de aplicar ou não aplicar uma determinada quantidade de ornamento ou de elegância num artigo utilitário sem força, sem vida – uma casa, uma taça, uma colher, seja o que for. A cómoda, a taça, a casa ou qualquer outra coisa, por muito simples ou toscas que sejam, por mais desprovidas do que é genericamente designado por ornamento, se forem feitas no espírito que vos descrevi, serão inevitavelmente obras de arte.

Nesse sentido, William Morris considerava a arte uma atividade social que só atingiria seu significado pleno quando assumisse claramente essa dimensão social. E, apesar desses ideais, não era a favor da abolição total das máquinas, pois acreditava que certas coisas que eram então produzidas manualmente poderiam ser feitas pela indústria. No entanto, o homem não poderia tornar-se escravo dela, ou melhor, escravo da máquina do mercado, do capitalismo, que oprimia a vida cotidiana.

O pensamento que sustentava o *Art Nouveau*, estilo desenvolvido em fins do século XIX, derivou em grande parte das teorias elucubradas por Ruskin e Morris, e, desse modo, todo o questionamento acerca da inserção da arte na vida cotidiana adentrou o século XX. A relação entre espaço externo e espaço interno na arquitetura continuou a ser explorada por meio dos ornamentos trabalhados desde a escala mínima dos móveis e objetos domésticos até a escala máxima da estrutura arquitetônica e urbana. Tudo continuava a ser produzido dentro de padrões decorativos, como propusera o *Arts & Crafts*: poltronas, cortinas, papéis de parede, taças e tigelas. Porém, o elemento ornamental foi perdendo pouco a pouco seu caráter de acréscimo ao objeto ou à estrutura da arquitetura, passando a ser ele mesmo o próprio ornamento. Não havia sobreposição da forma à função, mas, sim, uma adequação formal ao aspecto funcional e vice-versa. Como cita Argan (1992, p. 202), no momento do *Art Nouveau* “[...] a funcionalidade (o útil) se identifica com o ornamento (o belo), porque a sociedade tende a se reconhecer em seus próprios instrumentos – é justamente este narcisismo que revela o limite esteticista de sua eticidade programática”.

Por um processo racional de criação era possível fazer do objeto seu próprio elemento decorativo, e, conforme Paim (2000, p. 84), ao discorrer sobre o pensamento de um dos principais nomes do período, o arquiteto e artista Henri Van de Velde, os ornamentos deveriam exigir do material utilizado não apenas beleza, mas sua plasticidade em aceitar o movimento e sua firmeza para sustentá-los. A forma adaptar-se-ia à estrutura como um

envelope de tecido sobre um chassi, e a estrutura seria seu apoio, para que ela não se desfizesse nem perdesse seu formato. A relação entre ornamento, estrutura e forma deveria ser tão íntima que o primeiro pareceria ter determinado a última.

Assim, sabe-se que a origem da renovação total dos princípios da ornamentação e da forma nas artes decorativas esteve em John Ruskin e William Morris, e que, por sua vez, no *Art Nouveau* viu-se florescer um pensamento no qual arte e arquitetura, ou seja, a relação entre as artes decorativas e as “artes maiores” passava a ser pensada como campos integrados. Numa continuidade a esse Modernismo do fim do século XIX e início do XX, as novas tendências modernistas também buscaram essa aproximação das artes. No entanto, visavam a direcionar essa discussão também para as possíveis aplicações dessa relação aos diversos campos da produção econômica, buscando uma funcionalidade decorativa para esses elementos.

Por isso, a aspiração a uma síntese entre as artes apresentou-se, de algum modo, diferente nos movimentos posteriores do século XX, como a Bauhaus, o Construtivismo e o Neoplasticismo, para os quais a relação entre arte, arquitetura e objetos utilitários se aproximava, cada vez mais, de uma estética da máquina. Trabalhando, sobretudo, com elementos primários – cores básicas e formas geométricas puras –, essa escola e esses movimentos desejavam colocar lado a lado *designers*, arquitetos e artistas para pensarem a padronização de elementos decorativos tanto para escalas maiores, como a arquitetura, quanto menores, como as peças utilitárias, na produção industrial.

Dentre os primeiros arquitetos que compreenderam o significado da máquina e suas consequências para a relação entre a arquitetura e a decoração estavam Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright e Adolf Loos, como também Walter Gropius, que na primeira década do século XX fundou a escola alemã Bauhaus. Louis Sullivan, arquiteto norte-americano, assim como Ruskin e Morris ainda acreditava na proposta de não banalização do ornamento. Para ele, os verdadeiros elementos decorativos não eram meros acessórios a serem aplicados sobre espaços e objetos, mas, sim, peças fundamentais na transformação da arquitetura em arte e na consequente configuração da síntese destas. E para que a arquitetura voltasse a aproximar-se da arte era preciso, a princípio, suprimir os ornamentos. De acordo com o arquiteto (apud GOMBRICH, 2012, p. 59):

[...] reverteria muito em nosso benefício estético se abandonássemos inteiramente o uso do ornamento por um período de anos, a fim de que nosso pensamento pudesse se concentrar agudamente sobre a produção de construções bem formadas e graciosas em sua nudez.

Sullivan não propagava a eliminação do ornamento da vida moderna, mas acreditava ser preciso uma situação neutra como esta para que os novos arquitetos e artistas compreendessem que os elementos decorativos genuínos deveriam ser criados segundo o mesmo processo com o qual a estrutura arquitetônica era configurada. Era preciso “[...] considerar o ornamento como organicamente vinculado ao projeto artístico desde a sua semente” (PAIM, 2000, p. 55).

Frank Lloyd Wright, arquiteto norte-americano, levou adiante a ideia de organicidade entre o ornamento e o projeto arquitetônico contida no pensamento de Sullivan, com quem chegou a trabalhar em parceria. O ornamento não deveria ser pura e simplesmente aplicado sobre os espaços de forma aleatória, mas, sim, partir de um plano predefinido pelo arquiteto. Todavia, diferentemente de Sullivan, todos os elementos ornamentais do projeto de Lloyd Wright ainda deveriam obter uma unicidade com a escala máxima da arquitetura, o que o levou a buscar inspiração na concepção de integração das artes trabalhada ainda no *Arts & Crafts*, na qual a relação entre os objetos utilitários e a arquitetura, dada por uma mesma padronização de elementos decorativos, levava a um ideal de síntese pensada como “arte total”. Para o arquiteto, o padrão do estofado de um sofá deveria estar intimamente vinculado ao padrão das mesas e das estantes de um mesmo edifício. Um único padrão deveria moldar todos os elementos da casa e, por conseguinte, definir seu todo.

Em seus projetos, Frank Lloyd Wright também passou a assinar os desenhos de mesas, cadeiras, poltronas, sofás, camas e janelas que integrariam seus edifícios, assim como todos os detalhes de acabamento da arquitetura, pois, desse modo, os elementos da casa – tanto estruturais como decorativos – seriam desdobrados de uma forma primeira a que o projeto do arquiteto havia sido conformado. Seguindo esse pensamento de Lloyd Wright, as artes decorativas passariam, então, a incorporar-se ao campo da arquitetura, pois seria o próprio arquiteto a projetar todos os elementos contidos no edifício, para a máquina executar.

O mais radical desses arquitetos foi o austríaco Adolf Loos, que nem compartilhou com Sullivan seu ideal de organicidade entre ornamento e arquitetura nem direcionou seus projetos para uma concepção de arte total, como Wright. Loos, ao contrário, empenhou-se aguerridamente em uma luta contra o ornamento, tornando-se o autor mais citado quando se trata de abordar o Modernismo pelo viés de uma simples aversão aos elementos decorativos (PAIM, 2000, p. 62). Para este arquiteto, a sensibilidade do homem moderno já não era mais capaz de suportar o rebuscamento apresentado pelos ornamentos nos espaços, por isso defendia a ausência dos elementos decorativos como um meio de combater esse crime. A

ausência de ornamento não significava, porém, ausência de beleza, pois esta deveria estar contida na forma e não ser dependente dos elementos decorativos. Dizia Loos, já em 1898 (apud GOMBRICH, 2012, p. 60-61):

Quanto menos civilizado é um povo, mais pródigos serão o ornamento e a decoração. O pele-vermelha cobre cada objeto, cada barco, cada remo, cada flecha mais e mais com ornamento. Considerar a ornamentação uma vantagem é o equivalente a permanecer no nível de um pele-vermelha. Mas o pele-vermelha dentro de nós deve ser superado. O pele-vermelha diz: esta mulher é bela porque usa argolas douradas em seu nariz e em suas orelhas. A pessoa civilizada diz: essa mulher é bela porque não tem argolas em seu nariz e em suas orelhas. Ver a beleza apenas na forma, e não fazê-la dependente do ornamento, este é o objetivo para o qual tende todo o conjunto da humanidade.

Adolf Loos ainda acreditava na legitimidade do fazer artístico, incentivando artesãos a explorar as possibilidades plásticas dos materiais e das técnicas do ofício visando a uma elegância de formas simplificadas independentes da influência das formas da natureza. No entanto, estava convencido de que o impulso ornamental se tornava algo perverso para a humanidade moderna, que já o havia superado.

Nas discussões a respeito da relação entre arte e arquitetura também se fazia presente o arquiteto alemão Walter Gropius, que, aproximando-se muito mais das ideias defendidas por Louis Sullivan e Frank Lloyd Wright do que do radicalismo de Adolf Loos, acabou formatando seu pensamento acerca da aproximação entre as artes decorativas e a racionalidade da máquina com um método didático aplicado na Bauhaus, uma escola fundada por ele na cidade de Weimar no ano de 1919.

Gropius foi um dos que levou adiante as discussões a propósito da inserção da indústria na produção das artes pensando em sua integração, por isso apresentou um firme apelo a uma arte inteiramente técnica, ligada intimamente às leis econômicas de produção (ARGAN, 2005, p. 15). Para o arquiteto, numa sociedade como a alemã, a qual se encontrava doente artisticamente, era a máquina que lhe poderia salvar, proporcionando um meio de produção capaz de devolver à arte um desenvolvimento normal e compatível com a nova realidade. A arte deveria servir-se dos meios de produção da indústria para inserir-se no círculo da vida social moderna.

Contudo, na defesa da indústria por Gropius não estava incluída a apologia radical da sobreposição da técnica moderna aos ofícios dos artesãos de outrora, pois, para o arquiteto, o desenvolvimento da produção industrial deveria vir gradualmente das experiências do artesanato, como uma potencialização das técnicas adquiridas manualmente. Os pensamentos de Morris, Ruskin e Van de Velde eram, assim, revisitados por Gropius no século XX e

aplicados sob a racionalidade do movimento moderno, sob seus esquemas teóricos e suas rígidas fórmulas, formatadas posteriormente na pedagogia da Bauhaus – que será vista na próxima seção.

Nesse mesmo período, com poucos anos de antecedência à criação da Bauhaus na Alemanha, surgiam na Rússia e na Holanda dois movimentos que se voltavam também para as questões entre a arte e o espaço real e suas derivações, como as relações entre percepção, espaço e forma: a Vanguarda Russa – conhecida por suas três correntes: o Raísmo, o Suprematismo e o Construtivismo – e o Neoplasticismo. As proposições de ambos os movimentos influíram significativamente sobre a conformação da escola alemã. A Vanguarda Russa, guiada por ideais revolucionários, procurou distanciar-se do passado academicista e aproximar o tema da função social da arte, tão vinculado às questões da máquina e às questões políticas de seu país, desse modo, trouxe para o núcleo do debate a temática da síntese das artes.

O ponto de partida da Vanguarda foi o Raísmo, figurado pelos artistas Michel Larionov e Natalia Goncharova. No *Manifesto Raionista*, publicado em 1913, estava expressa a intenção do movimento em dar autonomia total à arte, desprendendo-a de qualquer alusão figurativa e colocando-a literalmente no espaço como forma e cor. Com o Suprematismo, surgido no ano do Manifesto do Raísmo, foi aprofundada a proposta de integração entre obra de arte e espaço arquitetônico. Kasimir Malevitch, seu principal e quase único expoente, ambicionava uma ruptura total com os métodos tradicionais da arte para chegar a pinturas essencialmente geométricas e puras, inseridas como forma, cor e percepção na realidade. Entretanto, com suas pinturas geométricas e quase monocromáticas, de branco sobre branco e preto sobre preto, Malevitch ainda produzia sob a contraposição figura-fundo presente nas pinturas tradicionais.

Na Vanguarda, Tatlin e o Construtivismo foram os principais defensores da inserção da arte literalmente no espaço real. Tatlin tinha uma visão próxima da de Malevitch, no entanto propugnava uma intervenção, de fato, no espaço real. A arte deveria fabricar objetos para o povo, extinguindo qualquer distinção entre artes maiores e artes menores. Inserida no espaço real, como cita Rosa (2005, p. 88):

[...] a arte na concepção dos construtivistas deveria colaborar para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo, construir no espaço e para todos, como se não existissem artes maiores ou menores, como se uma cadeira em nada se diferenciasse de uma escultura.

Dessa maneira, a cadeira deveria ser formalmente o mesmo que uma escultura, e esta deveria ser funcionalmente o mesmo que uma cadeira. Para isso, os construtivistas defendiam a abertura da produção às técnicas industriais, pois acreditavam que estas ofereceriam muitas possibilidades à inventividade dos artistas, como também seriam o melhor meio de essas criações entrarem para o círculo da vida social. A crença em uma arte industrial feita para o povo tornou-se um dos principais pontos de influência da Vanguarda Russa para o funcionalismo da Bauhaus de 1919.

O Neoplasticismo holandês, surgido em 1917 e também chamado *De Stijl* – a partir do nome da revista criada pelo movimento –, também influenciou na metodologia aplicada na Bauhaus por sua proposta em buscar a unificação das artes, todavia sem se voltar claramente para uma produção industrial. Os três principais expoentes do movimento neoplástico, os pintores Theo Van Doesburg e Piet Mondrian e o arquiteto Gerrit Rietveld, visavam à criação de uma nova linguagem plástica que englobasse as artes em uma síntese construtiva (ROSA, 2005, p. 90). O movimento buscava, ainda, trabalhar o conceito de síntese das artes por meio de uma racionalização dos meios construtivos, utilizando-se de formas geométricas e cores planas e primárias, como o amarelo, o azul e o vermelho. O próprio ato construtivo era a estética do movimento, pois unir uma linha vertical e uma linha horizontal ou duas cores primárias a estas já era construção na visão de Mondrian, Van Doesburg e Rietveld.

Na poética neoplástica todos os elementos deveriam interligar-se. Obra de arte e espaço arquitetônico basear-se-iam em uma mesma proposta construtiva, remetendo-se em muito à ideia de organicidade entre artes decorativas e arquitetura ventilada por Louis Sullivan e, primordialmente, à ideia de arte total insculpida por Frank Lloyd Wright nos Estados Unidos no mesmo período. Entretanto, o Neoplasticismo defendia a redução da técnica ao mínimo necessário, desse modo, o uso apenas de formas elementares e de cores primárias nos projetos também remetia o movimento holandês ao pensamento do austríaco Adolf Loos. Não que fosse tão radical como as ideias deste arquiteto, mas o movimento neoplástico guiava-se pelo princípio da beleza ornamental contida na própria forma da arquitetura e dos objetos cotidianos.

Van Doesburg, como cita Argan (1992, p. 406), nutria a convicção de que a colaboração entre arquitetos, pintores e escultores deveria se iniciar já nos primeiros momentos do projeto. Era absurdo chamar pintores e escultores para comentar ou complementar pictórica ou plasticamente um espaço arquitetônico já definido em termos construtivos. Mondrian também compartilhava desse pensamento de Van Doesburg ao entender que a concepção espacial de seus trabalhos exercia densa influência sobre as formas

e a funcionalidade dos espaços arquitetônicos (ARGAN, 1992, p. 409). Ambos os pintores ainda dialogaram intensamente com a arquitetura de Rietveld, o qual construiu, em 1924, a Casa Schroder, a obra exemplar do movimento e de seu pensamento sobre a síntese das artes.

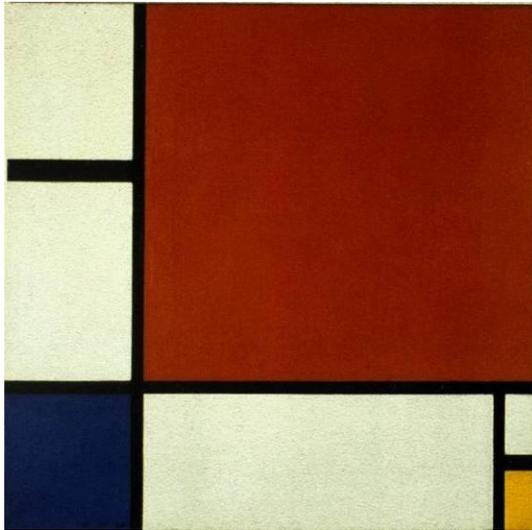


Figura 28 - Piet Mondrian. Composição II em vermelho, azul e amarelo, 1930.

Figura 29 - Gerrit Rietveld. Poltrona *Red and Blue*, 1917.

Fonte: Domínio público.

Observando-se os discursos produzidos por artistas e arquitetos na virada do século XIX para o XX até o aflorar do pensamento modernista, depreende-se que a busca em aproximar a arte da vida cotidiana, ou seja, a obra de arte do espaço real passou por diferentes momentos e entendimentos. Se para Ruskin e Morris era a aproximação entre artista e artesão que traria à decadente sociedade inglesa um pouco de beleza, por meio da padronização de estampas e elementos decorativos para todo um edifício, seu mobiliário e seus utensílios, para Sullivan, Wright, Loos e Gropius a relação entre as artes receberia traduções pelo viés da racionalização, da máquina e do entendimento da forma como o próprio elemento decorativo do espaço funcional. Nessa modernidade, a relação entre arte e arquitetura trouxe à discussão sobre o ornamento do século XIX outros pontos de vista e de compreensão. O que antes era percebido apenas como a inserção de beleza nos espaços reais e nos objetos cotidianos passou a ser o cerne do discurso na modernidade, e termos diferenciados, como “integração”, “síntese” e “fusão”, foram empregados para traduzir o que cada artista e/ou arquiteto propunha em seu ideal de aproximação entre as artes. Paim (2000, p. 74) busca compreender toda a controvérsia em torno do ornamento, desde Morris até o pensamento moderno do século XX:

Enquanto muitos arquitetos e artistas decorativos da virada do século utilizaram os ornamentos para fazer com que determinados materiais parecessem mais nobres e raros do que realmente eram, o discurso modernista se esforçou em tornar dados procedimentos portadores de beleza aceitos e compreendidos num registro independente da ornamentação. [...] Todos os procedimentos que expunham e exaltavam a nudez “natural” dos materiais e que finalmente se aproximavam da pele como modelo de revestimento foram amplamente estimulados pela ascese modernista – o que não significa absolutamente que o modernismo tenha conseguido atingir o grau zero do ornamento. Simplesmente a ornamentação encontrou um novo registro após a violenta desqualificação do desejo ornamental.

De um ideal de integração no qual arte e arquitetura se relacionavam com certo grau de independência chegou-se a discursos sobre síntese e fusão: na síntese, todo o projeto arquitetônico e artístico tinha por base uma única proposta plástica; na fusão, a aproximação das artes cabia ao projeto de um único profissional – o arquiteto.

Foram essas as terminologias e os debates ocorridos entre os séculos XIX e XX, culminando com a fundação da Bauhaus, que se tornou o ápice da proposta modernista de síntese das artes tanto no plano da criação quanto no plano da teoria. Conforme Pevsner (1962, p. 43), é com Gropius e com esta escola que se completa o ciclo das teorias artísticas sobre o ornamento, de 1880 à 1ª Guerra Mundial. Como uma unidade histórica, parece que William Morris lançou a base do estilo moderno, ao pensar a relação entre arte e arquitetura, e Walter Gropius deu-lhe os últimos e definitivos retoques com a Bauhaus.

### *2.1.1 Bauhaus: a consolidação da relação entre arte e arquitetura no pensamento moderno*

Conforme Argan (1992, p. 264), a arquitetura moderna desenvolveu-se em todo o mundo sob alguns princípios gerais, dos quais o autor elenca como seus principais: 1) o recurso sistemático à tecnologia industrial e à padronização em série na produção dos mais diversos objetos do cotidiano e 2) a aplicação da racionalidade na produção destes e das formas arquitetônicas. Dentre os princípios e/ou sistemas voltados à racionalização da arquitetura moderna o autor ainda destaca a existência de diversas orientações para seu entendimento. Argan (idem) assegura que haveria tanto o racionalismo formal como o racionalismo orgânico americano de Frank Lloyd Wright, o racionalismo ideológico da Vanguarda Russa, sobretudo do Construtivismo, o racionalismo formalista do Neoplasticismo holandês e o racionalismo metodológico-didático de Walter Gropius, que teve seus ideais concretizados na Bauhaus, fundada por ele em 1919.

O racionalismo de Gropius constituiu-se como o ápice da discussão acerca das questões do ornamento, iniciadas pelos pensadores oitocentistas. Como defesa à desordem e à catástrofe do Pós-Guerra, o rigor de Gropius acabou gerando uma metodologia passível de ser aplicada em um programa pedagógico, pois, para o arquiteto, a racionalidade poderia ser enquadrada nas pequenas e nas grandes ações da vida. Dessa maneira nasceu a Bauhaus, na cidade alemã de Weimar, uma escola focada em restabelecer o contato entre o mundo da arte e o mundo da produção, tão tratado naquele momento.

Como continuidade ao discurso produzido inicialmente no *Arts & Crafts*, concretizado no *Art Nouveau* e questionado no Modernismo do início do século XX pelos arquitetos já citados neste trabalho, a Bauhaus trouxe novamente para o centro do debate, porém de forma definitiva – dentro de princípios voltados para a educação –, as problemáticas da aproximação entre artesanato e indústria, entre artes decorativas e “artes maiores”, entre arte e arquitetura, ou seja, as problemáticas acerca da síntese das artes e de sua inserção na vida moderna. Ao aproximar arte e indústria, no entanto, Walter Gropius não pretendia destruir o artesanato ou exaurir as discussões sobre o ornamento ocorridas até aquele momento, mas comprovar que entre artesanato e indústria havia uma continuidade de desenvolvimento.

A indústria forneceria o que o artesanato já não podia mais produzir diante da nova realidade social, mas que ficasse claro também que as máquinas não deveriam limitar-se a multiplicar os tipos criados pelo artesanato. Diante da demanda da nova sociedade, a indústria também necessitaria criar seus tipos, voltados essencialmente para a produção mecânica (ARGAN, 2005, p. 35). E, como cita Argan (idem, p. 42), Gropius ainda discorria sobre o mesmo nível de qualidade verificado em ambas as produções, o que as diferenciava era apenas as variações de quantidade:

Entre a ferramenta e a máquina não há distinção de qualidade, mas de quantidade ou de “escala”: a máquina só dará um rendimento positivo se aquele que a usar souber adotar as ferramentas do artesanato, assim, o processo mecânico não destruirá o sentimento ou a inteligência da matéria, que só se adquire trabalhando-a com as ferramentas apropriadas.

Desse modo, Gropius pretendia recompor entre a arte e a indústria o mesmo vínculo proposto para unir a arte e o artesanato, pois ambos se encontravam em um mesmo patamar. Com base nessa ideia coordenou o programa pedagógico da Bauhaus, trazendo para o corpo docente da escola não apenas arquitetos já conhecidos, mas também artistas da época, como Paul Klee, Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, Josef Albers, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer e Johannes Itten.

Com artistas e arquitetos, a Bauhaus pretendia preparar o aluno para criar modelos que pudessem ser produzidos em série pelas máquinas, mas que não perdessem o valor criativo presente na arte e nas produções manuais de outrora. Pretendia, assim, pensar o edifício como um todo, como uma obra de arte unitária, na qual peças utilitárias, móveis e estrutura arquitetônica se concretizassem tendo por fundamento um mesmo projeto. Contudo, aqui, era a arquitetura que se colocava como a soma de todas as artes, pois, para Gropius, ela nascia da própria vida, da habitual relação cotidiana dos homens (ARGAN, 2005, p. 54), e seria a partir dessa contingência que as propostas para os utensílios, para o mobiliário e para a articulação estrutural do edifício deveriam desdobrar-se, chegando até estruturas maiores, como o urbanismo. A arte era, então, contingência da vida, e, dessa maneira, ampliava seu alcance, indo desde o microcosmo do utensílio até o macrocosmo do urbanismo.

Nesse ideal de perfeita unidade entre os “cosmos” – o micro e o macro –, a decoração mural ganhou espaço na Bauhaus, e Oskar Schlemmer, artista e professor da escola, encabeçou diversos projetos sobre esta linguagem, tanto em estuque como em pintura, para serem desenvolvidos com seus alunos. Para Schlemmer, o uso da decoração mural permitia que um espaço equivalente ao ambiente real fosse comprimido na parede, criando superfícies capazes de preencher certos vazios existentes. Tratava-se de uma relação criada entre espaço real e espaço figurado, como uma espacialidade contínua e fluida entre eles (ARGAN, 2005, p. 67). Forma e cor criavam a identidade entre os espaços, realizando a relação ideal de perfeita unidade entre arte e arquitetura.

Na escola, teoria e prática caminhavam juntas, com a primeira se construindo no próprio processo criativo. As teorias criadas por Schlemmer sobre a inserção da decoração mural em espaços reais, por exemplo, davam-se no próprio ato do fazer junto com os alunos da escola. Por isso não havia um estilo Bauhaus, e a escola nem mesmo se tornou um movimento. A Bauhaus transformou-se na confluência das tendências estéticas modernas, cujo intuito era integrar arte e indústria e estas à vida cotidiana. Como cita Rosa (2005, p. 96), a escola trazia em si um conjunto de ideais – o sentido social do Construtivismo russo, a ideia audaciosa de síntese das artes presente no Neoplasticismo holandês e até a intenção revolucionária do Cubismo – e procurava direcionar tudo em uma direção totalmente prático-produtiva.

Por meio de uma metodologia didático-pedagógica, a escola, juntamente com Gropius, conseguiu reunir todas as condições para aproximar as artes e estas da produção em massa, por isso acabou configurando-se como a grande influência do ideal de síntese das artes no pensamento moderno. Formando artistas e arquitetos no século XX, ajudou a compreender as

discussões iniciadas no século XIX em torno da beleza dos ornamentos e de sua confluência na forma, trazendo-as para as questões da nova realidade industrial.

### 2.1.2 A arte inserida a posteriori

Foi extenso o tempo gasto nas discussões em torno do ornamento e sua inserção no espaço arquitetônico funcional. E em um tempo tão longo como esse, iniciado no período oitocentista e estabelecido, sobretudo, na segunda década do século XX, as terminologias conhecidas como “integração”, “síntese” e “fusão” receberam, inevitavelmente, diferentes significações para o entendimento desta relação.

Como já dito, fusão e síntese carregam em si um princípio em que arte e arquitetura são entendidas com base em um mesmo projeto, em uma mesma proposta plástica. Contudo, ao retomar os ideais de John Ruskin ou William Morris no século XIX, como os de Henri Van de Velde no *Art Nouveau* ou os de Louis Sullivan, Lloyd Wright, Adolf Loos, Walter Gropius e os artistas e arquitetos da Vanguarda Russa e do Neoplasticismo no século seguinte, percebe-se que ambos os termos também possuem em si diferenças notáveis para seu entendimento e, por conseguinte, para a compreensão da relação entre arte e arquitetura em cada um desses momentos.

Consoante o arquiteto e urbanista Lucio Costa (apud ROSA, 2005, p. 19), há uma diferença fulcral entre integração e síntese, pois esta acarreta uma ideia de fusão que aquela não possui. E esta fusão somente poderá ocorrer quando a arquitetura for também executada com consciência plástica, ou seja, quando o arquiteto também for o artista do projeto. Entretanto, é esta mesma característica que diferencia o ideal de fusão do ideal de síntese, pois o necessário envolvimento do arquiteto em todos os aspectos da unidade plástica proposta, verificado na fusão, não é visto nos ideais de síntese. O ideal de fusão está bem exemplificado pela proposta de “arte total” defendida por Frank Lloyd Wright no início do século XX. Para o arquiteto, a síntese proposta entre a escala mínima dos objetos utilitários e do mobiliário e a escala máxima da arquitetura deveria seguir uma padronização, que tinha esta última como o elemento primordial da unicidade.

Lloyd Wright buscou inspiração na concepção de integração das artes desenvolvida por William Morris no *Arts & Crafts*. No entanto, nesse movimento, e mesmo no *Art Nouveau*, a padronização pensada entre um estofado de cadeira ou sofá, as cortinas da sala e a arquitetura não necessariamente deveria partir do olhar do arquiteto, mas, sim, do trabalho em

conjunto entre os artistas envolvidos no projeto. Desse modo, diferentemente da fusão verificada na concepção de “arte total” do arquiteto modernista, a relação entre arte e arquitetura, ornamento e objetos utilitários, de Ruskin e Morris a Van de Velde caracterizou-se, especialmente, por um ideal de síntese. As artes estavam intimamente interligadas por uma mesma proposta de padronização ornamental, mas não tinham a visão do arquiteto como o olhar primordial.

Também em Louis Sullivan e Adolf Loos foi a compreensão sobre a síntese das artes que guiou cada proposta. Se para Sullivan o ornamento deveria estar vinculado organicamente ao projeto arquitetônico desde seu início e para Loos a beleza dos ornamentos estava na própria forma das estruturas arquitetônicas, ou seja, também estava vinculada à arquitetura desde os primeiros traços, não necessariamente as artes deveriam ser pensadas pelo próprio arquiteto. Não havia uma fusão entre arte e arquitetura avaliada sob o viés desta última, mas, sim, uma racionalização na aplicação da arte à arquitetura, tornando-as organicamente integradas.

Na Bauhaus este também era o princípio, tendo em vista que, apesar de a máquina produzir em série os padrões projetados, eram artistas e arquitetos que estavam trabalhando lado a lado, pensando a unidade plástica destes. Havia, por exemplo, Oskar Schlemmer desenvolvendo propostas para a decoração mural; Paul Klee e Wassily Kandinsky formando preceitos da pintura abstrata e geométrica juntamente com seus alunos; e Walter Gropius executando em escalas arquitetônicas todos os princípios de formas, linhas e cores trabalhados nessas outras linguagens.

No Neoplasticismo, a Casa Schroder chegou a aproximar-se do entendimento sobre a “fusão” das artes, ou a “arte total” de Frank Lloyd Wright, pois arquitetura, pintura, escultura e objetos funcionais estavam conectados por uma mesma proposta plástica, a qual, aparentemente, parecia ter sido criada por Rietveld, o arquiteto. No entanto, sabe-se que as linhas, os planos e as cores trabalhadas na Casa e em seu mobiliário se baseavam também na proposta construtiva das pinturas de Mondrian, apresentando, assim, uma síntese entre as artes, na qual a parceria entre artista e arquiteto é que configura o projeto do edifício.

Ao diferenciar as concepções de síntese e de fusão é possível que se construa um entendimento sobre a terminologia “integração”, cuja significação se distancia um pouco mais dos dois primeiros termos. Segundo o arquiteto venezuelano Carlos Raúl Villanueva (apud TORRENT, 2010, p. 1), a integração das artes resulta em um novo organismo arquitetural-escultural-pictural, no qual nenhuma das linguagens assume maior ou menor importância e não há quebra de fluidez entre elas. Considerando esse princípio, porém, arte e arquitetura

apresentam, cada uma, certa dose de independência. Ao se relacionarem não se padronizam, mas se integram, adequando suas propostas plásticas a um mesmo projeto. Villanueva (2010, p. 54) esclarece um pouco mais a relação entre arte e arquitetura sob o viés da integração em um texto no qual trata dos posicionamentos e das atitudes de artistas e arquitetos diante de trabalhos de integração:

[...] é necessário que pintores e escultores tenham uma ideia mais ou menos clara do modo como o arquiteto trabalha, de suas possibilidades como artista e de suas características determinantes como um técnico. A visão espacial, que é típica do arquiteto, deve ser entendida e usada pelo pintor. Da mesma maneira, o arquiteto terá de levar em conta as particularidades do trabalho do pintor ou do escultor. Seja em superfícies ou em volumes, ele deve respeitar o método de criação destes. Há uma diferença substancial entre a integração das artes e uma tentativa de decoração (tradução da autora).

Pode-se verificar que a integração não parte nem de uma unidade plástica concebida sob o olhar do arquiteto, como a fusão, nem de uma unidade plástica idealizada pela adequação entre arte e arquitetura desde o projeto inicial, como a síntese. A integração apresenta uma unidade na qual o artista procura trabalhar com base nas possibilidades espaciais e técnicas apresentadas pela arquitetura e o arquiteto procura desenvolver seu projeto considerando e compreendendo que há especificidades na criação artística, mas cada linguagem ainda continua possuindo características e visualidades próprias. São essas formas, linhas, cores e composições específicas de cada campo, encontradas tanto na arte como na arquitetura, que constroem a unidade plástica proposta na integração. Retomando ainda as ideias de Horacio Torrent (2005, p. 9) sobre as quatro formas existentes na relação entre arte e arquitetura, a integração ainda pode ser sucintamente definida como uma dinâmica de partilha de um mesmo campo – espacial –, enquanto cada prática preserva sua independência.

Próximo a essa concepção de integração há ainda um princípio acerca da relação entre arte e arquitetura, no qual a independência verificada em ambos os campos na integração se dá, contrariamente, pelo fato de que, mesmo colocada *a posteriori* no espaço, a arte não procura adequar-se ao campo arquitetônico nem a arquitetura busca considerar a inserção da arte em seus espaços em algum momento. Quase como uma anulação das possibilidades relacionais entre arte e arquitetura, a colocação posterior da arte no espaço real remonta aos temas debatidos e combatidos outrora, como na modernidade de Louis Sullivan e Adolf Loos ou no pensamento oitocentista de John Ruskin e William Morris, para os quais a aplicação aleatória dos ornamentos sobre estruturas arquitetônicas ou planos de objetos utilitários era inaceitável.

Na compreensão da arte *a posteriori* verifica-se que pinturas e esculturas, por exemplo, são inseridas nos espaços da arquitetura como detalhes de um todo, e não como parte integrante e essencial para a constituição espacial desse todo. A pintura mural ganha características de um quadro de parede colocado despreziosamente em um corredor ou em uma sala, e a escultura consegue inserir-se em jardins ou salões apenas com o uso de seu pedestal, pois este a separa do espaço real e não a obriga a integrar-se ao todo arquitetônico. Não há, assim, nem a organicidade da síntese nem a conjugação dada pela arquitetura na fusão, nem mesmo a busca de diálogo da integração. Na aplicação posterior da arte à arquitetura cada campo tem sua total independência, e mesmo existindo em um espaço único não o compartilham, mas, sim, o partilham.

Nas relações verificáveis entre arte e arquitetura chega-se a esses extremos. Há momentos históricos tanto para a extrema fusão entre as artes como para a anulação da aproximação das artes, momentos estes que devem ser compreendidos para se chegar a situações atuais constatadas nessa relação. No meio dessas extremidades os casos de síntese e de integração tornam-se mais recorrentes, e é com base nesses dois termos que a discussão sobre a aproximação das artes pode ser entendida em outras situações históricas, como as ocorridas no Brasil. Dessa maneira, um panorama histórico brasileiro sobre a relação entre arte e arquitetura também será elaborado para que se possa compreender a aplicação dessas terminologias no país.

## **2.2 A relação entre arte e arquitetura no contexto brasileiro: os primórdios da azulejaria**

É já no século XVII, após a colonização do Brasil pela Coroa portuguesa, que começam os debates em torno da relação entre arte e arquitetura por aqui. Com a dominação da Família Real de Portugal das terras brasileiras, a influência da metrópole sobre as manifestações culturais e artísticas da Colônia tornou-se direta e muito intensa, com vultosas importações de materiais e técnicas de produção.

A influência mais direta de Portugal sobre as produções da Colônia era verificada nas técnicas de construção de edificações públicas e religiosas, nas quais, sobretudo nesta última, a integração de peças artísticas, como pinturas-murais, afrescos, esculturas e relevos, era frequente em seus espaços internos e externos. Em perfeita sincronização com o desenvolvimento da produção dessas linguagens artísticas estavam a importação e a instalação de painéis de azulejos de Portugal, os quais eram ajustados à arquitetura brasileira sem

qualquer diferenciação verificável em relação aos painéis portugueses. Entretanto, apesar da pouca adequação da técnica à realidade brasileira em seus anos iniciais, o azulejo tornou-se um dos principais elementos de análise para a compreensão da relação entre o ornamento e a arquitetura, a arte e o espaço real na realidade do Brasil Colônia, tendo em vista que, nos anos posteriores, apresentou um desenvolvimento diferenciado em terras brasileiras, chegando até a influenciar a produção portuguesa do século XIX.

No início, ainda no período seiscentista, os esquemas decorativos dos painéis azulejares brasileiros seguiam a linha tradicional portuguesa, parecendo ser executados pelos mesmos decoradores e artesãos de lá. Apresentavam os mesmos agrupamentos de padronagem, com a rigorosa simetria de colocação das peças, a limitação por barras e frisos, o contorno de acidentes da arquitetura e a rigorosa observação das escalas espaciais (SIMÕES, 1959, p. 12). Contudo, na segunda década do século XIX, ainda haveria a influência holandesa sobre essa técnica, com a conquista e o domínio de terras do Nordeste brasileiro pela Companhia das Índias Ocidentais. O Convento de São Francisco, na cidade do Recife, em Pernambuco, é um exemplo das inovações holandesas na produção de painéis de azulejos nesse período, pois em suas paredes não são vistos apenas os revestimentos azulejares ditos “de tapete”, cuja padronagem rigorosamente aplicada à maneira portuguesa apresentava uma única narrativa possível – frequentemente figurativa –, mas também áreas de azulejaria do tipo “desenho avulso”, sobretudo em azul sobre branco, com cada peça dispondo de um motivo específico, unindo-se apenas pelos ornatos dos cantos (PONTUAL, 1979, p. 50).

Apesar das inovações observadas ainda no período seiscentista, é no século XVIII que a técnica da azulejaria alcança seu apogeu em terras brasileiras, embora mantendo a importação com Portugal, tendo início uma produção de exemplares notáveis, cada vez mais adequados à realidade do Brasil. Os azulejos passam a ser encomendados especificamente para os locais nos quais seriam aplicados, ocorrendo, em alguns casos, cópias de detalhes, para que pudessem se ajustar perfeitamente à arquitetura destinada. A princípio muito recorrente no Nordeste, a técnica expande-se pelo país e chega ao Rio de Janeiro e a Minas Gerais, pois o azulejo passa a ser reconhecido também como material adequado às condições climáticas brasileiras em razão de sua superfície polida, límpida e fria, que o torna um isolante térmico e protetor contra as fortes e recorrentes chuvas em algumas regiões do país.

Com a expansão e a especificação da técnica azulejar no século XVIII, há ainda no final desse período um retorno dos painéis de azulejos aos esquemas policrômicos, abandonando-se o azul sobre branco advindo dos holandeses no século anterior, e um

enquadramento dessa técnica a edificações de templos e palácios, tendo em vista que antes ela se restringia aos edifícios religiosos (SIMÕES, 1959, p. 14-15).

Na passagem do século XVIII para o XIX, a azulejaria dá mais um passo na produção brasileira, passando dos revestimentos interiores para as fachadas dos grandes casarios. Ainda sob o modelo português, com vivos padrões geométricos e resquícios do azul sobre o branco – mas já com ricas policromias somando-se a eles –, os azulejos começam a oferecer às sequências de construções, sobretudo em São Luís do Maranhão, importante cidade na cultura do algodão do período oitocentista, um aspecto dinâmico e reverberante à paisagem urbana do Brasil Colônia (PONTUAL, 1979, p. 52). Conforme Simões (1959, p. 15), esse período de inovação na arte da azulejaria no Brasil é o grande fenômeno que deve ser estudado, pois, além de ser uma continuação no tempo da grande tradição azulejar portuguesa, passa a apresentar novos aspectos, adaptados às demandas e às necessidades do país.



Figura 30 - Painéis de azulejos nas fachadas de casarões em São Luís do Maranhão - MA. Século XVIII.  
Figuras 31 e 32 - Padrões azulejares das fachadas de casarões em São Luís do Maranhão. Séc. XVIII (detalhes).  
Fonte: Domínio público.

É no início do período oitocentista que ocorre a transferência da Corte portuguesa para o Brasil, o que traz para a Colônia grandes modificações de ordem econômica, política e social. Tais transformações, inevitavelmente, repercutiriam nas manifestações artísticas daqui, principalmente pelas intensas mudanças ocorridas no aspecto urbano das cidades brasileiras.

No rastro dessas mudanças, o azulejo, que também se modifica, passa a ser produzido em terras brasileiras, não mais sendo importado da metrópole portuguesa.

Os azulejos de fachada iriam caracterizar a arquitetura e o urbanismo das cidades do Brasil durante o século XIX até a Proclamação da República. Com o advento da República e o surgimento do Ecletismo, houve um repentino abandono da azulejaria de fachada, e esta passou a ser substituída nas novas construções brasileiras por ornamentações em relevo, como os estuques. Apenas durante a Primeira Guerra Mundial, que suscitou certas revivescências nacionalistas, o azulejo voltou a ser utilizado nos espaços arquitetônicos brasileiros. Não eram, no entanto, os grandes painéis padronizados que retornavam às fachadas neocoloniais das residências, mas, sim, os painéis figurativos inspirados nas decorações religiosas que voltavam a apresentar-se nas casas e nas edificações públicas (LEMOS, 1984, p. 167). Ainda haveria, nesses primórdios do retorno ao azulejo, a predominância de peças em azul sobre branco, lembrando o período setecentista da Colônia. Contudo, nos anos de 1920 a policromia reaparece também em quantidade, possibilitando à arte azulejar brasileira uma continuidade em seu desenvolvimento. Na década seguinte, sob o olhar do movimento modernista, esse desenvolvimento traria novas discussões sobre a relação entre arte e arquitetura no país.

### *2.2.1 O retorno do azulejo e a relação das artes no contexto brasileiro do século XX*

Apesar do retorno da azulejaria às edificações públicas e privadas no Brasil na primeira década do século XX, a técnica não voltou a ser produzida com grande eloquência até a terceira década do período. Conforme Pontual (1979, p. 52), transcorrido esse período de menor interesse na aplicação do azulejo na arquitetura brasileira, que se inicia na segunda metade do século XIX, somente nos anos 1930 é que a azulejaria indica disposição em retomar o posto proeminente antes ocupado. E justifica:

Isto se dá no exato momento em que a arquitetura brasileira consegue impor a sua renovação e os seus fundamentos modernistas, buscando, como um dos pontos de honra, a integração das artes plásticas em torno do núcleo arquitetônico (PONTUAL, 1979, p. 52).

Apesar da existência de artistas no Brasil, como Eliseu Visconti, que durante o final do século XIX e início do XX não deixaram de pensar e discutir a relação do ornamento com as estruturas cotidianas, a arquitetura e os objetos utilitários, foi apenas neste momento do

Modernismo de 1930 que a questão voltou a ser colocada no cerne dos debates brasileiros, quando do firme retorno do uso dos painéis de azulejos nas paredes dos edifícios. A dedicação de Visconti às artes decorativas, o qual obtivera sua última formação na Paris de 1890, quando os debates iniciados pelos ingleses John Ruskin e William Morris ainda surtiam efeitos, levou-o a produzir, ainda no início da primeira década oitocentista, variados painéis pictóricos para o interior do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, como os painéis no *foyer*, o pano de boca no *plafond* e o friso sobre o palco na sala de espetáculos.

Até início dos anos 1930 Visconti ainda trabalhava nos projetos de integração entre arte e arquitetura, assim como em projetos decorativos e/ou utilitários. Contudo, nas polêmicas levantadas pelo Modernismo de 1930, que promulgava a construção de edificações urbanas seguindo preceitos internacionais da arquitetura moderna, os trabalhos de Visconti, tão voltados para os questionamentos da Europa oitocentista, perderam-se nos novos rumos.

Dentre os grandes nomes que se destacaram na retomada do interesse pela azulejaria no Brasil o principal é o do artista Cândido Portinari. Ao lado deste está o grupo de arquitetos modernistas liderado pelo urbanista Lucio Costa, no qual figuravam Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos, Jorge Moreira e, especialmente, Oscar Niemeyer. Todos estiveram envolvidos nos projetos do novo Ministério de Educação e Saúde (MES) – hoje Palácio Gustavo Capanema – na cidade do Rio de Janeiro, que tiveram início no ano de 1936.

O novo edifício, encomendado pelo então ministro Gustavo Capanema, marcou a disputa de ideais que começava no país entre os tradicionalistas e os modernos da arquitetura. Seguindo os postulados modernistas do arquiteto franco-suíço Le Corbusier, a construção tornou-se um símbolo da arquitetura modernista no Brasil e, por conseguinte, um marco nos questionamentos acerca da relação entre arte e arquitetura, com a retomada de alguns pontos fundamentais da discussão, como a inserção de pinturas murais e de esculturas em suas áreas internas e seus jardins e a presença da azulejaria em suas fachadas. Vale lembrar, no entanto, que a construção do MES não foi um fato isolado no Modernismo dos anos 1930. Além de buscar referências nos princípios arquitetônicos internacionais, era também uma afirmação de um movimento que se havia iniciado com a ação de arquitetos como Flávio de Carvalho e Gregori Warchavchik, ainda em 1920.

Todavia, é a segunda vinda de Le Corbusier ao Brasil, em 1936, a convite extraoficial de Capanema para consultoria do projeto do novo ministério, que faz com que a postura iniciada nos anos 1920 se destaque e encontre seu lugar nos novos rumos que a arquitetura nacional vinha tomando. Nesse momento, o grupo de arquitetos modernistas estabelece o primeiro contato com os postulados do franco-suíço, e o grande projeto do MES é iniciado,

visando a uma edificação tipicamente modernista e monumental. Além de utilizar elementos-chaves dos princípios corbuserianos na construção, como os *brises-soleil* móveis, as fachadas e plantas livres, os pilotis, as divisórias móveis de madeira em ambientes internos, o teto-jardim, a grande cortina de vidro em uma de suas fachadas e a inclusão das artes plásticas em diversos espaços concebidos para o ministério, o grupo de Niemeyer, Reidy, Leão, Vasconcellos, Moreira e Costa também ouviu com atenção as lições de Le Corbusier sobre a valorização de materiais locais nas edificações de caráter modernista.

Materiais como os granitos cariocas foram então utilizados, substituindo-se os mármore importados, e plantas e árvores nacionais, como a palmeira-real, em desuso na década de 1930, retornaram às áreas externas das estruturas arquitetônicas. No movimento de valorização de materiais locais o azulejo voltou como elemento-chave para a configuração dos propósitos inseridos na construção desse edifício modernista. Junto com a inserção das outras artes nos espaços do MES, os painéis de azulejos aplicados nas paredes do vão livre do prédio, sob os pilotis, não foram resgatados apenas por sua funcionalidade em proteger e adequar a construção ao clima tropical das terras cariocas, como já era sabido no Brasil Colônia, mas também como um meio de estabelecer uma continuidade das inovadoras propostas do Modernismo, que se apoiavam diretamente em postulados da arquitetura internacional. Aos olhos dos arquitetos modernistas nacionais, o passado colonial era a verdadeira raiz cultural do país, e a nova arquitetura deveria ser aceita como seu desenvolvimento e o grande exemplar da nova identidade – moderna – da nação brasileira.

Em seu texto “Razões da nova arquitetura”, Lucio Costa (1962) discorre sobre essa nova arquitetura e ratifica que ela se filiava às mais puras tradições, recuperando o que elas tinham de melhor. No entanto, ele sabia que para o vínculo da nova arquitetura com o passado colonial ser aceito deveriam ser apresentadas provas de viabilidade e realidade, pois, com base nos princípios internacionais, como os corbuserianos, seria difícil demonstrar que os traçados lineares e racionais da arquitetura modernista advinham do Barroco de outrora ou das singelas construções do Brasil Colônia. É nessa dificuldade em estabelecer uma continuidade histórica entre passado e presente que as artes plásticas entram em cena nos diversos espaços do MES, principalmente os grandes painéis de azulejos (ROSA, 2005, p. 49). Conforme o próprio projeto apresentado pela equipe de arquitetos modernistas antes da consultoria de Le Corbusier em 1936, a inserção das artes no edifício apresentaria a intenção em conectar ambas as épocas (apud ROSA, 2005, p. 49):

Pinturas murais nos salões de conferências e recepção, baixos-relevos na entrada principal e duas grandes figuras em granito nas fachadas norte e sul retomarão, naturalmente, o lugar que lhes compete no conjunto, e o ministério a cujo cargo se acham os destinos da arte no país terá dado, assim – na construção da própria casa – o exemplo a seguir, restituindo à arquitetura, depois de mais de um século de desnorteio, o verdadeiro rumo – fiel em seu espírito aos princípios tradicionais.

As artes surgem, assim, no novo ministério como uma das justificativas de conexão entre a nova arquitetura de traçados tão internacionais com a vontade de uma aparente brasilidade, pois, em referência a Gombrich (2012, p. 58), até “[...] na mera graciosidade dos materiais empregados há latentes elementos de cultura”. As esculturas de Jacques Lipchitz, Celso Antônio, Bruno Giorgi e Adriana Janacópulos, integradas aos espaços do MES, por exemplo, nada tinham dos traços modernistas da arquitetura internacional, e, sendo figurativas, deveriam apresentar valores simbólicos que a nova arquitetura não conseguia expressar. Como os antigos monumentos colocados em praças e largos em frente às edificações públicas importantes das cidades coloniais brasileiras, essas esculturas tinham o objetivo de simbolizar a continuidade histórica que se queria “implícita” no edifício do novo ministério e, desse modo, destacá-lo entre a massa repetitiva de imóveis “comuns” do centro da cidade do Rio de Janeiro.

As pinturas, como também os painéis de azulejos do novo ministério, ficaram sob a responsabilidade de Cândido Portinari. Assim como as esculturas, as pinturas também se inseriram por todo o edifício em imagens figurativas e, por vezes, em grandes painéis-murais em afresco. A técnica remetia às pinturas presentes em edificações religiosas coloniais, e a composição figurativa trazia temáticas sobre o homem brasileiro ou sobre a economia do país com o fito de simbolizar o novo cidadão nacional que o novo Ministério da Educação e Saúde queria representar. Exemplo dessa temática social é a série “Os ciclos econômicos” presente no salão do segundo pavimento do prédio.

Nos azulejos do vão livre, imagens figurativas também estão presentes. O azul sobre o branco faz pujante referência aos painéis do período setecentista, e a colocação rigorosa e sequencial das imagens por toda a extensão das paredes, como os antigos padrões ditos “de tapete”, lembra a maneira portuguesa de azulejar, tão utilizada no Brasil colonial. Conforme Lucio Costa (apud COMAS, p. 143) em carta enviada a Gustavo Capanema em 1938, os painéis de azulejos de Portinari inseridos no edifício realmente não deveriam ser simples revestimentos decorativos constituídos pela repetição de um único módulo-padrão, mas, sim, painéis abstrato-figurativos que lembrassem os painéis de azulejos dos velhos claustros brasileiros.



Figuras 33 e 34 - Painéis de azulejos de Cândido Portinari no vão livre do edifício do Ministério de Educação e Saúde – Palácio Gustavo Capanema. Rio de Janeiro, 1941-1945.

Fonte: Domínio público.



Figuras 35, 36 e 37 - Painéis de azulejos de Cândido Portinari no vão livre do edifício do MES. Rio de Janeiro, 1941-1945 (Detalhes).

Fonte: Domínio público.

Apesar dos desenhos serem criação de Portinari, a manufatura das peças ficou a cargo da empresa Osirarte, um empreendimento paulista de caráter artesanal criado pelo pintor Paulo C. Rossi Osir, em 1940, especificamente para a produção dos azulejos do MES. Sob a coordenação desse pintor, o ateliê-oficina ainda era formado por outros artistas de renome, como Mário Zanini, Alfredo Volpi, Hilde Weber e Gerda Bretani, tendo participações temporárias de Franz Krajcberg, Ernesto de Fiore e Roberto Burle Marx. A Osirarte era responsável pela pintura das peças e pela aplicação do seu esmalte.

Os artistas sempre executavam conjuntamente os projetos da empresa, e sob a assinatura da Osirarte não se identificavam pessoalmente nos trabalhos. Contudo, apesar de estarem ligados diretamente à confecção das peças azulejares do ministério e logo depois à realização dos painéis da Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte, Zanini, Volpi, Weber, Bretani e Osir passaram a produzir suas próprias composições em painéis azulejares, transformando a fábrica em um ateliê vivo e rico de ideias inovadoras que transcendiam a função decorativa do azulejo. Inicialmente apresentando temáticas campestres e folclóricas, as composições desses artistas chegaram a dialogar com as propostas construtivas e abstratas da

década de 1950, quando Volpi exibiu suas bandeiras e Zanini, suas dunas. Maria Cecília França Lourenço (OSIRARTE, 1985) reconhece a importância dessa equipe de artistas na construção do pensamento sobre arte e arquitetura no Brasil ao citar que a produção da Osirarte vinha ao encontro de uma nova concepção do homem de conviver em espaços harmonicamente integrados, onde a arquitetura, as imagens, as cores e os objetos constituíam um todo projetado com requintes e funcionalidades.

Desse modo, a Osirarte não apenas executou passivamente os padrões azulejares do MES e da Igreja da Pampulha, como também criou ativamente consoante a proposta da integração das artes, tão discutida naquele momento com a construção do novo ministério. O debate em torno do azulejo na arquitetura completou-se com a pintura, a escultura e o paisagismo, e a questão do ornamento no pensamento arquitetônico moderno tomou seu lugar ante a realidade brasileira.

Lucio Costa (1962, p. 34), como líder do grupo que estava à frente do projeto modernista, aventurou-se a discorrer sobre o papel do ornamento na nova arquitetura, e, aproximando-se da radicalidade vista em Adolf Loos, argumentou que a ausência de ornamentação era a consequência lógica da evolução técnica construtiva condicionada à máquina. O ornato sempre fora um produto manual, e tais “enfeites” não cabiam na nova realidade arquitetônica. Não defendeu abertamente que a beleza deveria estar contida nas formas, como Loos, mas Costa acreditava que era na elegância da simplicidade e na simetria da arte – da pintura e da escultura – que haveria uma complementação plástica para a arquitetura. Dizia (COSTA, 1962, p. 34) que os grandes painéis de parede, tão comuns na arquitetura contemporânea, eram verdadeiros convites à expansão pictórica, aos baixos-relevos e à estatuária como expressão plástica pura.

No entanto, essa proposta de integração das artes desejada para o novo ministério não parece ter virado realidade em seus espaços físicos. Pinturas, esculturas e painéis teriam sido inseridos no edifício ainda sob um caráter de complementaridade à arquitetura, ou seja, com características daquele ornamento aplicado despretensiosamente sobre as estruturas e combatido por Costa em sua fala.

Conforme Yves Bruand (apud ROSA, 2005, p. 40), na construção do edifício do MES a arquitetura ainda conservava sua liderança, tendo o grupo de arquitetos modernistas à frente, decidindo o papel atribuído a cada artista participante e o posicionamento de cada escultura e de cada pintura no espaço de salões e saletas. Os artistas jamais opinaram, e seus trabalhos nunca afetaram a parte estrutural do prédio. Como elementos decorativos, esculturas e pinturas teriam o caráter de simples vedações de estruturas parietais.

Entretanto, os arquitetos modernistas conseguiram mostrar que o Brasil acompanhava os ideais de modernidade postulados na época. Contudo, foi no projeto do conjunto de construções para o bairro da Pampulha, na cidade de Belo Horizonte – ocorrido entre os oito anos de construção do MES –, que o movimento conseguiu inovar os ideais e mostrar que a arquitetura modernista brasileira também podia influenciar o pensamento internacional. O conjunto formado pelos edifícios do Cassino, do Iate Clube, da Casa de Baile e da Igreja de São Francisco de Assis, todos assinados por Oscar Niemeyer, apresentou formas e estruturas inovadoras, oferecendo novas oportunidades de convívio entre arte e arquitetura.

Na Igreja de São Francisco de Assis, por exemplo, o teto apresenta-se com abóbadas de diversos tamanhos, que pousam sobre as paredes do templo proporcionando uma silhueta única e inovadora para uma edificação religiosa. Os arcos formados a partir do teto abobadado ainda formam grandes painéis nos quais se veem os mosaicos em tons azulados do artista Paulo Werneck. Nas paredes laterais, enquadradas pelos arcos, veem-se os painéis de azulejos em azul e branco de Cândido Portinari. A adequação desses trabalhos às formas arquitetônicas de Niemeyer seria, assim, a grande inovação para a integração das artes nas propostas da nova arquitetura, pois, inseridos em suas curvas e compostos em diálogo com elas, os painéis, tanto de Werneck como de Portinari, também ajudaram a atribuir leveza às coberturas de concreto do edifício.



Figura 38 - Vista posterior e lateral da Igreja de São Francisco de Assis, no Bairro da Pampulha em Belo Horizonte. À esquerda, vê-se o painel de azulejos de Cândido Portinari e à direita, os mosaicos de Paulo Werneck. Fonte: Domínio público.

Os mosaicos, nesse caso, também seriam resgatados nessa arquitetura moderna, pois, como os azulejos, também eram material de comprovada resistência ao tempo e um meio de revestimento muito versátil para as grandes superfícies lisas do concreto armado. Adequavam-se perfeitamente às inovadoras formas da nova arquitetura, e suas tênues

gradações tonais também se integravam às propostas de humanização dos amplos espaços dos novos edifícios.

No ministério ainda se viam painéis aplicados sobre paredes de formatos retangulares convencionais, lembrando grandes ampliações de pinturas de cavalete nas quais a arquitetura se tornava o suporte para o elemento decorativo ou a moldura para a imagem. Na Igrejinha da Pampulha, conforme Quirino Campofiorito (1976, p. 56), as formas inesperadas do templo ofereciam aos murais de Portinari – como também aos de Werneck – condições especiais para a realização de amplas e movimentadas composições.

Tais propostas, iniciadas com o novo ministério e o conjunto da Pampulha, tinham em sua raiz os princípios de Le Corbusier e iriam confluir no grande projeto modernista brasileiro de 1957: o Plano Piloto de Brasília. Os preceitos corbuserianos seriam levados a uma escala de cidade-capital, e o tema da integração das artes e sua inserção na vida cotidiana seria o foco de grandes discussões ocorridas ainda com a cidade em construção. Pode-se dizer que a questão do ornamento na arquitetura moderna chegou até os brasileiros, mas seu debate ampliou-se por aqui quando a proposta de uma cidade modernista saiu do papel.

### 2.2.2 *As influências de Le Corbusier*

Charles-Edouard Jeanneret-Gris, mais conhecido pelo pseudônimo de “Le Corbusier”, foi um artista e arquiteto franco-suíço que, como o alemão Walter Gropius, não passou despercebido pela movimentada década de 1920. Em comparação feita por Giulio Carlo Argan (1992, p. 269), poder-se-ia compreender Gropius como o inflexível defensor de uma ideia que transformou em método e, por conseguinte, em um programa de uma escola voltada para as questões da máquina, da arquitetura, da arte e do *design* na sociedade daquela época; e Le Corbusier, em um duplo aspecto de artista/arquiteto, como o agitador cultural do período, o qual lançou ideias, argumentou e persuadiu contemporâneos sobre uma política inteiramente sua, em que a razão ditava as regras para questões semelhantes às trabalhadas na escola de Gropius, a Bauhaus. Conforme Argan (2005, p. 12), esses arquitetos seriam dois casos de “[...] ‘racionalismos’ de sentidos contrários, que conduzem a soluções opostas da mesma questão”.

Le Corbusier (1996, p. VIII) também acreditava na máquina, e, como Gropius, entendia que esta era um fenômeno moderno, e que a pureza e a exatidão das formas criadas por ela operariam no mundo uma reformulação do espírito da época. Para ele, esta era a lição

da máquina: sua estética de pureza, que possibilitava a criação de objetos funcionais bem desenhados, permitia que pessoas de diferentes classes sociais e de distintas partes do mundo pudessem ter o mesmo acesso a esses objetos. Como cita Paim (2000, p. 96), a máquina era, enfim, um meio do qual a humanidade dispunha para reconhecer sua nova identidade.

Contudo, como discorre Argan (1992, p. 265), por ser um artista e arquiteto polêmico e um propagandista incansável, Le Corbusier, diferentemente de Gropius, acabou transformando a questão do urbanismo e da arquitetura da década de 1920 em um dos grandes problemas a serem discutidos na cultura de todo o século XX. Tais ideias do arquiteto desenvolveram-se em várias etapas de sua vida e podem ser entendidas também como momentos-chave para a compreensão de seus preceitos.

O primeiro momento do ainda jovem Jeanneret ocorreu em 1917, quando fixou residência em Paris e estabeleceu contato com o também jovem pintor Amédée Ozenfant. Juntos, fundamentaram o que chamariam de “Purismo”, movimento cuja crença idealista no espírito da idade da máquina e na sua harmonia com o homem era o centro do debate. O segundo momento corbuseriano surgiu na passagem dos anos de 1920 para os de 1930, quando foi atenuada a rigidez da máquina e da geometria, defendida entusiasticamente no movimento purista, levando-o a um interesse maior em incorporar formas naturais e materiais tradicionais à prática arquitetônica. Em um terceiro momento, ocorrido a partir de 1945, Le Corbusier passou a buscar uma relação equilibrada entre homem e natureza, tornando sua linguagem mais bruta e maciça. Em sua quarta e última fase, o arquiteto, agora amadurecido, entregou-se à mais completa liberdade de invenção de formas, sendo mais uma vez original em suas criações (PONTUAL, 1987, p. 64 e 67).

Para compreender a relação do arquiteto com as questões sobre arte e arquitetura debatidas no Brasil dos anos 1930 e todo seu desenrolar nos projetos do Ministério de Educação e Saúde, do bairro da Pampulha e de Brasília, as duas primeiras fases do desdobramento das ideias de Le Corbusier é que devem ser mais bem esmiuçadas e analisadas, tendo em vista que é em sua segunda fase, na transição dos anos 1920 para os anos 1930, que ele entra em contato com o movimento moderno brasileiro e, mormente, com o grupo de arquitetos carioca que estava à frente dos projetos do MES. Nesse segundo momento o arquiteto ainda trazia consigo muito dos ideais puristas e, por isso, a primeira fase também se faz importante para a compreensão de seus princípios e, por conseguinte, de sua influência sobre o pensamento moderno da arquitetura brasileira.

Entre 1918 e 1925, Le Corbusier, ainda como Jeanneret, esteve ao lado de Ozenfant na liderança do movimento purista. Criado no Pós-Guerra, o Purismo, definido pelos líderes

como a única palavra inteligível que poderia caracterizar o espírito moderno (ELIEL, 2001, p. 22), realizou-se nomeadamente na pintura e na arquitetura e tornou-se uma importante manifestação do racionalismo pós-cubista, cujas formas geométricas puras eram os elementos principais de suas composições. Ao lado destas, os puristas também abraçaram as novas tecnologias e a estética da máquina como seus principais temas, e suas celebrações eram voltadas, principalmente, para uma aproximação entre ciência e arte, pois acreditavam que só a indústria poderia atingir um estado de pureza notável para os objetos, tendo em vista sua inteligência, suas proporções e suas execuções precisas. E declaravam (ELIEL, 2001, p. 21, tradução da autora): “O espírito de hoje tende ao rigor, à precisão, à melhor utilização das forças e dos materiais, com o mínimo de desperdício, em suma, uma tendência à pureza. Isto é também a definição da Arte”.

Em 1921, durante uma exposição na Galeria Druet, em Paris, o pintor Fernand Léger foi “apresentado” aos dois puristas, com os quais participava da mostra. Os três estavam longe de se identificar com os artistas desse movimento, e, da mesma maneira, mantinham uma admiração pela máquina e pela vida moderna que esta oferecia. A indústria, as máquinas e as novas tecnologias estiveram presentes nos temas das pinturas de Léger realizadas na década de 1920, e tal fato fez com que se aproximasse inevitavelmente da estética visada pelos puristas.

Le Corbusier e Ozenfant escreveram sobre as similaridades entre os aspectos construtivos da arquitetura e da pintura, discorrendo sobre o papel essencial das cores e dos planos nos espaços. Entendiam que arquitetura e pintura deveriam ser pensadas não como superfície, mas como espaço, pois ambas eram associações de elementos puros e relacionáveis. Léger, no mesmo sentido, levou tais discussões para suas criações, trabalhando, a partir de 1924, em suas pinturas murais. Ele estava convencido de que estas eram a verdadeira integração dos espaços da arquitetura e da pintura, pois a cor “arquitetural” dos murais possuía uma força inigualável e uma função única para a definição dos ambientes. Os três artistas estavam em sintonia com a estética purista.

Nesse grupo, Le Corbusier iniciou seu entendimento sobre as relações das artes na vida moderna, resultando na criação do Pavillon de l’Esprit Nouveau na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas de 1925, ocorrida na cidade de Paris. Nesse pavilhão, todos os elementos eram realizados exclusivamente pela indústria, como portas, mesas, cadeiras, vasos e vitrais. E as pinturas de Fernand Léger e Amédée Ozenfant, vistas em diversas paredes das salas do local, interagiam com a temática da máquina e com as linhas e formas geométricas puras de seus espaços. Contudo, a radicalidade

purista não seguiu adiante em sua segunda fase. Na década de 1930, o arquiteto já se encontrava um tanto distanciado da rigidez formal vista no Pavillon e já se deixava influenciar por formas mais graciosas e por materiais outros que não somente os provenientes da indústria.

No Brasil, as ideias de Le Corbusier já eram conhecidas desde os princípios dos anos 1920 por meio da revista *L'Esprit Nouveau*, a qual editava com Ozenfant em sua fase purista. Todavia, foi apenas em 1936, em sua fase menos rígida e geométrica, que estabeleceu realmente seu contato com as terras brasileiras e percebeu que aqui era um lugar possível para o desenvolvimento de suas teorias. Na ocasião, os projetos do novo Ministério de Educação e Saúde já haviam sido iniciados com o grupo de arquitetos modernistas, tendo Lucio Costa à frente. Extraoficialmente, Le Corbusier veio colaborar com o que já estava sendo desenvolvido na cidade carioca, tendo em vista que por aqui seus princípios arquitetônicos estavam sendo seguidos, mas ainda com certas deficiências e limitações. Costa, o grande responsável por sua vinda, via nessa visita a ocasião de restabelecer entre o grupo de modernistas brasileiros a totalidade das teorias do arquiteto e, por conseguinte, de dar mais sentido ao processo de renovação pelo qual a arquitetura nacional estava passando (SANTOS et al., 1987, p. 23).

No novo ministério encontram-se adaptações dos pontos fundamentais da arquitetura corbuseriana, defendidos pelo arquiteto em 1925 em seu texto *Architecture vivante*, como os pilotis – também chamados pelo arquiteto de colunas de suporte de carga –, o teto jardim, o vão livre, a grande cortina de vidro e a fachada livre (ELIEL, 2001, p. 15). Também se vê a aplicação e a tradução de suas teorias em torno da estética da máquina e da questão da arte decorativa, como a ideia de pensar um edifício como uma unidade padronizada feita de elementos industrializados e reproduzíveis e a necessidade de se considerar a escala humana como a escala padrão para a criação de elementos arquitetônicos e de objetos cotidianos. Para Le Corbusier (1996, p. 69) tudo deveria ser assim, medido pela razão. Era necessário que se buscasse a escala humana – a função humana – para que se definissem necessidades humanas e, com base nessas “necessidades-padrões”, fossem encontradas “funções-padrões” e criados “objetos-padrões” para a vida do homem moderno. Na arte decorativa da idade da máquina, termo este considerado impróprio para os ideais do período pelo próprio arquiteto, não haveria sensações desinteressadas, pois seriam as necessidades utilitárias a definir as ferramentas, aperfeiçoadas pela indústria e capazes de criar os objetos em sua forma perfeita e pura.

Em 1952, Le Corbusier levou adiante suas concepções acerca das artes decorativas na vida moderna e de sua relação direta com a arquitetura ao escrever “Canteiro de Síntese das artes maiores”, artigo no qual defendia a necessidade de se conceber o projeto de um edifício como um verdadeiro canteiro, onde escultores e pintores trabalhariam junto à obra, com os materiais, as dimensões e os prospectos reais (SANTOS, 1987, p. 240). No entanto, apesar de defender a síntese entre as artes, em que pintores e escultores entrariam na arquitetura e, reciprocamente, os arquitetos se abririam às riquezas oferecidas pelas pesquisas pictórica e escultórica, Le Corbusier também discorria sobre as “condições arquitetônicas” desses projetos, colocando a arquitetura como ponto de partida para as artes plásticas se realizarem. Na realidade, pintores e escultores forjariam para si uma consciência arquitetural com base nas condições dadas pelos arquitetos.

Essa real concepção de síntese entendida e defendida pelo franco-suíço já estaria presente em seus escritos da primeira fase purista. Em 1925, em *A arte decorativa*, Le Corbusier já apresentava esse pensamento sobre a relação entre arte e arquitetura, mas de um modo mais tímido. Falava sobre “a hora da arquitetura” (LE CORBUSIER, 1996, p. 133), que definia como a condição da criação humana ou como a atmosfera, o espaço de realização das obras de arte e de suas possíveis relações. Desse modo, mesmo reafirmando seu entusiasmo pela civilização da máquina, o arquiteto propôs uma outra colaboração para as artes, na qual a inserção das artes plásticas na arquitetura parecia dar-se, de fato, *a posteriori*. Para Le Corbusier, primeiramente dispunha o urbanismo, a arquitetura dava a forma e as pinturas e as esculturas apenas pontuavam ao final de todo o processo.

O ideal corbuseriano de integração entre arte e arquitetura também chegou aos espaços do MES, onde pinturas e esculturas pareciam colocadas despreziosamente nos espaços do edifício – como antes discorrido. Entretanto, tais concepções, que seguiram adaptando-se aos anseios dos arquitetos brasileiros, desdobraram-se em outras traduções dadas na Igreja da Pampulha no mesmo período e, finalmente, nos projetos de Brasília nos anos 1950/1960. As teorias de Le Corbusier parecem ter vindo para o Brasil essencialmente para ratificar e acelerar um processo de renovação da arquitetura, já em curso.

Foi nesse rápido caminhar da arquitetura moderna brasileira que o grupo de Lucio Costa conquistou autonomia e chegou à utopia da cidade-capital – Brasília. Nela ainda haveria as concepções de Le Corbusier, afinal, estas eram as bases do desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira, mas as discussões acerca da integração das artes – também pensando o urbanismo da nova cidade – e sua relação com as produções industriais ganharam dimensão maior.

### 2.2.3 Brasília, “a cidade síntese das artes”

Em 1922, Le Corbusier concebeu a chamada “cidade contemporânea para 3 milhões de habitantes”, a qual considerava um modelo de cidade própria para a vida moderna, para a idade da máquina. Na ocasião, apresentou diversos desenhos desse plano no Salão de Outono, em Paris, em cujos traçados se via um plano urbanístico racionalizado, simétrico e geométrico, composto por grandes arranha-céus padronizados em vidro e aço no centro da *urbe* e prédios de apartamentos de meia altura nos arredores, que, por sua vez, eram rodeados por parques. Também eram previstas grandes fachadas verdes entre os edifícios, tornando os espaços residenciais mais iluminados, abertos e com vegetação disponível a todos (ELIEL, 2001, p. 48). Com tais escalas e propostas, os traçados da cidade de Le Corbusier pareciam ser o protótipo da cidade-capital que viria a ser construída no Brasil quase quatro décadas depois. Brasília aparentava concretizar os princípios de simetria, geometria e setorização da “cidade contemporânea”, como também as propostas paisagísticas para construir uma “cidade-jardim”.

Configurado em quatro escalas diferenciadas – monumental, gregária, residencial e bucólica –, o plano urbanístico de Brasília foi criado por Lucio Costa em 1957 e escolhido em concurso promovido pelo governo federal no mesmo ano. Mas apesar de apresentar uma proposta alinhada a tais postulados internacionais, o plano da nova capital federal não se tornou, pura e simplesmente, mera cópia do ideário corbuseriano. Conforme o que havia ocorrido anteriormente nos projetos do MES, Brasília tornou-se uma interpretação brasileira das premissas seguidas até aquele momento.

Se com a construção do MES havia necessidade de se criar o “Ministério do Homem”, voltado para a formação do futuro cidadão brasileiro, moderno e identificado com sua nação, a criação de Brasília também foi uma continuidade desses propósitos. Brasília surgiu como uma promessa de integração nacional, tanto física – pois se encontra geograficamente no centro do país – quanto social. O crítico Mario Pedrosa (1981, p. 245), em seu texto “Perspectiva de Brasília”, já falara sobre essa proposta brasileira intrínseca à construção da nova capital:

A perspectiva dos grandes centros urbanos e culturais do litoral, São Paulo e Rio de Janeiro, é sobretudo uma perspectiva de extroversão, uma perspectiva marítima, uma perspectiva internacional. Brasília é, ao contrário, uma perspectiva introvertida, ou virada para dentro do País continental. Quer dizer, uma perspectiva brasileira.

Criada sob tal ótica, cujos propósitos vinham com os anos 1930, a cidade também haveria de encontrar meios para ser aceita como uma continuidade histórica e cultural da nação. Como ocorrido no MES, com seus traçados modernistas internacionais, teriam de ser obtidas provas de viabilidade e realismo para concretizar seu vínculo com as raízes coloniais de outrora. Nesse sentido, Lucio Costa seguiu com o que fora proposto para o Ministério no Rio de Janeiro, e as artes plásticas passaram a figurar nos espaços de Brasília com vistas a traçar uma linha contínua entre o futuro que estava sendo construído com a nova cidade e o passado do Brasil Colonial.

Todavia, as discussões sobre a integração entre arte e arquitetura em Brasília foram um pouco mais adiante. Não bastaria apenas interiorizar a capital para afirmar e ratificar que esta se voltava para o interior, para a nossa sociedade, para a nossa cultura, cujo conteúdo era o próprio país, mas a nova cidade teria de ser a expressão autêntica da nova cultura brasileira. Desse modo, Brasília passou a ser, ela mesma, a concepção e a realização de uma obra de arte. Em 1959, na ocasião do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, ocorrido no mês de setembro no Brasil, Brasília, mesmo ainda em construção, já passava a ser intitulada e conhecida como a “cidade síntese das artes”.

O congresso, ocorrido em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, seria uma forma de o país buscar a validação internacional dessas propostas, colocando no núcleo do debate entre arquitetos, críticos, teóricos e historiadores da arte de diversas partes do mundo o tema da síntese das artes. Como afirma Roberto Segre (2009, p. 12), o congresso promovido pela Seção Brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) também teria ocorrido como uma forma de “estabelecer um diálogo de igual para igual que superasse uma recorrente submissão de país colonizado, dependente dos tradicionais centros metropolitanos”.

Sob o tema oficial “A cidade nova – síntese das artes”, foram debatidos entre os membros da AICA oito subtemas referentes à nova capital, os quais se configuraram em diferentes sessões de falas que versavam sobre Brasília, seu urbanismo, sua técnica e expressividade, sua arquitetura, as artes plásticas, as artes industriais, arte e educação e, ao final, a situação das artes na cidade. Em todas as sessões, porém, os questionamentos acerca da relação entre arte e arquitetura na nova capital federal estavam presentes e se faziam polêmicos, pois, com a cidade ainda em construção, não havia naquele momento um consenso sobre a real integração das artes que se ambicionava para a futura cidade. Todos os termos foram retomados nas discussões realizadas, e “síntese”, “fusão”, “integração” e, até mesmo, a arte *a posteriori* foram colocadas em debate com o intuito de se compreender o que se via

naquele canteiro de obras e o que possivelmente se veria no futuro Plano Piloto da nova capital.

Apesar do tema da integração das artes ter sido intensamente debatido em todas as sessões promovidas pelo congresso, em duas, especificamente, as artes tornaram-se tema oficial: na quinta sessão, intitulada “Artes plásticas”, ocorrida na cidade de São Paulo; e na oitava e última sessão, cujo tema era “A situação das artes na cidade”, ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Na quinta sessão participaram os estrangeiros Giulio Carlo Argan, Will Grohmann, Werner Haftmann, Georg Schmidt, André Bloc, Meyer Schapiro, e Gille Delafon; e os brasileiros Meira Penna, Flávio Mota, Sérgio Milliet, Mário Barata e Mário Pedrosa. O francês André Bloc foi o primeiro a se pronunciar, e, discorrendo sobre as diferentes experiências de síntese entre arte e arquitetura verificadas no mundo, reconhecia ser possível a relação entre as artes na nova cidade em construção, mas ainda acreditava que, em primeiro lugar, era a arquitetura que deveria ser boa e alcançar uma qualidade plástica para, posteriormente, as artes plásticas poderem se inserir.

Contrapondo Bloc, os historiadores da arte Werner Haftmann e Meyer Schapiro tomaram a fala logo depois. Haftmann defendia a ideia de que a síntese das artes não podia ser satisfatória em casos nos quais a encomenda feita a um pintor ou escultor se desse *a posteriori* da obra arquitetônica acabada. E concluía dizendo que, naquele momento, eram raros os projetos em que artistas tomavam parte da equipe de planejadores e arquitetos, e enquanto esta fosse a realidade a “bela ideia da cooperação das artes” não passaria apenas de uma bela ideia (ATAS, 2009, p. 84). Schapiro ratificou essa opinião ao afirmar que a integração não era uma questão de simples analogia das partes entre si, mas, antes, das adaptações complexas e delicadas de umas às outras. A integração dar-se-ia pelas relações dinâmicas entre as partes, ou seja, entre as artes (idem, p. 89).

Em sua fala, o pintor alemão Georg Schmidt também admitiu que se em Brasília escultores e pintores fossem chamados a colaborar com os projetos somente mais tarde o resultado tornar-se-ia forçosamente um compromisso pouco feliz, pois, como ocorrido em algumas tentativas vistas na Europa até aquele momento, o ponto de partida da real integração entre as artes já se teria perdido (ATAS, 2009, p. 90). Na mesma linha de pensamento, o artista e historiador da arte mexicano Jorge Juan Crespo de la Serna igualmente questionou o que já se via no canteiro de obras da nova capital, pois, para ele, parecia que aqui, naquela data, pinturas e esculturas eram “um pouco uma questão de acaso”. E desenvolveu sua ideia (idem, p. 95):

Como fazer de uma obra como a de Brasília, por exemplo, uma realização comum se se começa por fazer um plano sem levar absolutamente em conta os outros artistas, sem os chamar para preparar uma obra em comum? É impossível. Eles são chamados quando o plano já está feito, se há um espaço a decorar, um muro a ser pintado, mas imediatamente se estabelece uma relação de subordinação do artista, uma alienação das ideias que os artistas plásticos poderiam desenvolver. É impossível fazer-se integração assim.

Diante das resistentes críticas ao tema proposto para a nova cidade, o crítico Mario Pedrosa tomou a fala ao final do debate. Como querendo defender o então canteiro de obras da nova capital federal, lembrou que Brasília ainda era um pálido começo de cidade, um tema, onde o problema da integração das artes poderia ser discutido, mas ainda não realizado (ATAS, 2009, p. 155). Contudo, ainda como tema, a nova cidade já reunia todas as condições para vir a ser uma autêntica obra coletiva, uma verdadeira obra de arte (PEDROSA, 1960, p.1):

É preciso primeiramente partir do fato de que temos em Brasília uma coisa muito rara: uma tarefa coletiva precisa, social, política, em que está envolvida toda uma geração de intelectuais, de artistas, de homens vivos deste País – e espero que também de outros países. Logo, é preciso considerar Brasília como um processo e não como uma coisa concluída.

Na oitava e última sessão, os temas debatidos na quinta sessão foram retomados, todavia pouco se concluiu sobre a real situação das artes na nova capital. O crítico de arte argentino Jorge Romero Brest procurou esclarecer alguns pontos que haviam ficado soltos em meio a tantas falas. Para ele, não seria possível uma real síntese entre arte e arquitetura, pois cada área demandava sensibilidades diferentes e, desse modo, seria viável apenas a integração entre ambas, e o único modo de analisá-la e pensá-la seria olhando para o ponto de partida do projeto e entendendo seus objetivos. Ao se perguntar se o projeto de Brasília tinha como finalidade uma integração das artes, concluía que, olhando para aquela experiência – pois naquele momento a nova cidade ainda estava no começo e não se sabia como seria seu fim – , poderia ver imediatamente que a integração, mesmo da arquitetura e das artes industriais, não era um objetivo a alcançar (ATAS, 2009, p. 142).

Com tantas discussões ocorridas em setembro de 1959 em torno da real situação das artes nos espaços de Brasília, percebe-se que a concepção que chegou até nós, brasileiros, acerca da relação entre arte e arquitetura no momento da efervescente arquitetura modernista e sua implantação em uma escala de cidade-capital não foi, absolutamente, a ideia de síntese elaborada no século XIX pelos intelectuais ingleses e seguida pelos movimentos construtivistas do século seguinte, tampouco o ideal de arte total proposto por Frank Lloyd

Wright posteriormente. A interpretação dada às ideias modernistas de Le Corbusier para analisar o urbanismo e as escalas de Brasília também foi atribuída à concepção de integração das artes aplicada por aqui.

Apesar da visível relação estabelecida com o ideário industrial, Lucio Costa não deixou de seguir “corretamente” os princípios corbuserianos na colaboração das artes na nova cidade. Nos registros do Congresso da AICA encontra-se o seguinte trecho da fala do urbanista (ATAS, 2009, p. 111, grifo nosso):

Na realidade, porém, o importante para que a comunhão se estabeleça é que a própria arquitetura seja concebida e executada com consciência plástica, isto é, **que o próprio arquiteto seja artista**. Porque só assim a obra plástica do pintor e do escultor poderá integrar-se no conjunto da composição arquitetural como um de seus elementos constitutivos, embora dotada de valor plástico intrínseco autônomo.

Desse modo, para Costa era a arquitetura que dava a forma, para as artes plásticas se inserirem posteriormente. Ainda em 1952, antes mesmo da realização do congresso e, sobretudo, da criação do projeto de Brasília, o urbanista já se posicionara a respeito em seu texto “O arquiteto e a sociedade contemporânea”. Lucio Costa (1955) abordava a função primordial do arquiteto na sociedade da época e citava que, como um profissional polivalente – para ele o arquiteto seria técnico, sociólogo e artista –, era o indivíduo capaz de prever e antecipar as soluções desejáveis e plasticamente válidas para o homem. Como artista, cabia-lhe criar a beleza e a harmonia do conjunto arquitetônico, mesclando as possibilidades estruturais da nova arquitetura com a plástica decorrente da integração das artes (COSTA, 1955, p. 19). Arquitetura era, antes de tudo, construção, contudo revelava-se igualmente uma arte plástica.

Oscar Niemeyer, parceiro de Costa nos projetos de Brasília e, possivelmente, nos ideais de integração das artes implantados na cidade, nunca escreveu ou depôs a respeito do tema, entretanto acabou fazendo das próprias formas de sua arquitetura os elementos estetizantes desta. Como falara o historiador da arte polonês Julius Starzinski (ATAS, 2009, p. 146) na última sessão do Congresso da AICA, “[...] os criadores de Brasília souberam encontrar algumas soluções plásticas que são ao mesmo tempo edifícios e monumentos [...]”, e a criação de um conjunto de formas em grande escala, como as colunas do Palácio da Alvorada ou os perfis da Catedral Metropolitana, passou a assumir o papel principal na visualidade de seus projetos, tornando pequeno o espaço para a inserção e a valorização de obras de arte.

Em seu artigo “Forma e função na arquitetura” (NIEMEYER, 1960, p. 3), o arquiteto define a arquitetura como obra de arte e defende a liberdade plástica, distanciada da subordinação a determinadas técnicas e funcionalidades, para a criação de espaços e estruturas. A arquitetura seria um convite à imaginação, uma liberdade que possibilitasse as atmosferas de êxtase, sonho e poesia. E as artes plásticas, muitas vezes responsáveis pela criação dessas atmosferas, ficariam para um segundo momento: o momento dos acabamentos finais de suas construções.

A colaboração entre as artes poderia ser encarada, então, de várias maneiras: poderia haver uma relação total entre a plástica arquitetural e a plástica das obras de arte, como proposto pelos movimentos europeus do século XX, ou poderia haver uma arquitetura independente, à qual se acrescentariam obras de arte. Esta última foi a principal opção escolhida para Brasília, que, no entanto, tornou-se exemplo de “cidade síntese das artes”.

#### 2.2.3.1 Brasília e o movimento construtivista da arte: os artistas escolhidos

Brasília, no discurso oficial, ficou conhecida como a cidade-capital que poderia ser considerada a síntese e o ápice de um processo de modernização social e cultural do país baseada, sobretudo, em valores internacionais. Pensava-se que sua arquitetura, suas esculturas, pinturas e painéis apresentavam-se em situações inovadoras, nas quais estavam mais modulados e mais encaixados uns aos outros, seguindo propostas como as do projeto construtivo da arte nacional, ocorrido no mesmo período. Contudo, diante dos apontamentos e das ponderações anteriores, sabe-se que esse discurso perdeu sua validade e que, no âmbito das artes plásticas, poucos foram os artistas concretos e neoconcretos brasileiros que colaboraram, de maneira geral, com os arquitetos modernos e, especificamente, com o projeto de construção da nova capital federal.

No desenho urbano, arquitetônico e nos interiores de edifícios públicos de Brasília figuram, muitas vezes, obras de artistas do primeiro modernismo das artes plásticas nacionais, assim como obras figurativas, representando bustos e imagens simbólicas para as terras do Planalto Central. As artes geométricas e abstratas encontram-se lado a lado com imagens de cunho religioso ou político, e estas, como monumentos, como marcos da memória coletiva da capital e do país, tomam praças e outros espaços públicos entre edifícios e blocos da cidade para cumprir uma função cívico-pedagógica: identificar o homem brasileiro com a cultura brasileira e, por conseguinte, estabelecer essa identificação com a capital modernista.

Conforme Peixoto (2003, p. 29), ao discorrer sobre a visão das cidades e suas paisagens, os monumentos são como mapas, que traçam rigidamente o perfil da cidade, com suas histórias e seus caminhos. Esta foi a necessidade figurativa de Brasília e, por isso, conforme Madeira (2002, p. 192):

[...] nas praças e espaços públicos de Brasília, coexistem obras, como as de Mary Vieira e Franz Weissman, não figurativas e não narrativas, esvaziadas de dimensão ideológica, e efígies e estátuas dos heróis do passado e líderes do presente, pondo em funcionamento um conhecido mecanismo de construção do discurso da história oficial, baseado na narrativa, bastante coesa, da saga dos homens e de seus feitos.



Figura 39 - Bruno Giorgi, *Os Candangos*, escultura em bronze, 1960. Praça dos Três Poderes.

Figura 40 - Alfredo Ceschiatti, *Os Evangelistas*, esculturas em bronze. Catedral Metropolitana de Brasília.

Fonte: Domínio público.

A necessidade figurativa vista na cidade, entretanto, não torna a frágil presença dos artistas do segundo modernismo – os construtivos – em seus espaços menos relevante e mais compreensível. O final da década de 1950, momento da construção de Brasília, também foi o período de consolidação dos movimentos concreto e neoconcreto na arte brasileira e muito de suas propostas formais, como de inserção da arte na vida, ordenavam-se com o que se propunha para a arquitetura e o urbanismo da nova cidade. Mesmo Mario Pedrosa (1981, p. 264) teria defendido a necessária exclusão das “vedetes da pintura de cavalete” na integração das artes de Brasília, pois estas eram desvestidas de qualquer pensamento espacial. Dizia o crítico que eram as novas gerações de pintores e escultores, da escola dos construtivos, que estavam mais próximas desta síntese, tendo em vista que queriam fazer da arte uma atividade prática e eficaz da civilização. Desse modo, intriga o fato dos artistas construtivos pouco terem tomado parte dos projetos daqui.

Teria a força plástica das formas arquitetônicas de Niemeyer, como citara Julius Starzinski no Congresso de 1959 (p. 146), invalidado o valor e a inserção de obras abstrato-

geométricas em Brasília? Quirino Campofiorito (1976, p. 57) sustenta esta tese ao discorrer sobre a arquitetura circundante à Praça dos Três Poderes e o equilíbrio entre suas formas e as esculturas figurativas presentes no espaço:

[...] a força plástica – e por que não dizer? –, escultórica das formas de Niemeyer, além de marcar definitivamente a presença do homem contemporâneo na infinita solidão do Planalto, quase que invalidaria (dispensando-a como pleonasma), o aparecimento de esculturas abstratas entre os palácios da Praça. Hoje, é fácil de compreender o que na época foi uma decisão livre e corajosa: compor, como uma espécie de contraponto estimulante, os espaços plasticamente perfeitos entre edifícios, como monumentos simbólicos da figura humana.

Em 1986, o crítico e historiador da arte Mario Barata (1986, p. 92) também iria posicionar-se a favor dessa ideia ao abordar a “discreta” integração das artes em Brasília. Para ele, o esforço da integração entre arte e arquitetura na cidade dar-se-ia a partir da forte presença plástica da obra de Niemeyer, que, por conseguinte, seria a modeladora das formas e dos volumes das outras artes, formadas no gosto do arquiteto.

A inserção de imagens figurativas e simbólicas em espaços públicos, a frágil relação entre os artistas abstratos e geométricos e a arquitetura modernista da cidade e a forte presença das formas arquitetônicas de Niemeyer pontuariam a relação entre arte e arquitetura estabelecida em Brasília. Retomando as ideias de Torrent (2005, p. 9) e Villanueva (apud TORRENT, 2010, p. 1), para os quais a integração é uma dinâmica de partilha de um mesmo espaço na qual nenhuma das artes assume maior ou menor importância, preservando a independência de cada uma, entende-se que a proposta de integração vista na capital federal se aproximou, em alguns momentos, das relações verificadas na arte *a posteriori*, pois a aproximação das formas de Niemeyer com esculturas figurativas e, até mesmo, com painéis não figurativos tornava-se um tanto enganosa. As artes plásticas pareciam, nesses casos, apenas os pingos nos “is” da arquitetura de Brasília.

### **2.3 A relação entre arte e arquitetura em Athos Bulcão: definindo os termos**

Apesar da frágil relação estabelecida entre as artes abstrata e geométrica e os traçados modernistas da cidade de Brasília, Athos Bulcão tornou-se um dos nomes mais conhecidos no campo das artes visuais da capital federal. Dentre figurativos e modernos, Bulcão ganhou destaque em terras candangas, pontuando a cidade com os grandes exemplares de painéis abstratos e geométricos e mostrando as possíveis aproximações que essa linguagem artística

poderia firmar com a arquitetura modernista local. Contudo, diante da realidade sobre a integração das artes vista em Costa e Niemeyer e, conseqüentemente, em Brasília, o destaque dado ao artista e seus painéis torna-se aparentemente incompatível. Se para o urbanista e para o arquiteto não interessava ter ao seu lado artistas inseridos nos movimentos construtivistas da arte nacional, que pensavam a inserção real da arte na vida, como Bulcão teria sido admitido e acreditado e, sobretudo, contratado pela Novacap como artista oficial em meio a esse contexto?

Athos Bulcão visava à inserção da arte na vida, como também buscava aproximar-se do pensamento arquitetônico moderno desenvolvendo seu próprio repertório de soluções formais. Como visto anteriormente, trabalhou formas, cores e planos conforme o pensamento concreto e acreditou que as propostas formais e cromáticas de suas composições se propunham a estabelecer relações com o lugar ao qual pertenciam, consoante os ideais neoconcretos. Entretanto, apesar de compartilhar das ideias dos construtivistas, o artista limitou-se a elas. Bulcão não chegou à radicalidade dos movimentos, de uma exploração objetiva da arte por meio de princípios matemáticos ou de uma inserção da arte no espaço real de fato, e por isso ganhou espaço nos projetos de Brasília. Haveria de existir uma arte não figurativa na nova capital que, no entanto, convivesse conjuntamente com as necessárias imagens figurativas cívico-pedagógicas desejadas por Costa, e os extremos construtivistas não se ajustariam a esse propósito.

Aberto às explorações de novos materiais, formatos e dimensões e com os conhecimentos e as experiências adquiridos, Athos Bulcão ajustara-se ao propósito do urbanista e, desse modo, foi chamado a integrar a equipe de construção da nova capital como o artista oficial do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (DUA) e, por conseguinte, como o artista oficial da cidade. Passou a ser conhecido como o artista de Brasília ou, conforme Freitas (2008, p. 106), como o “artista-capital”. Nos discursos da crítica de arte nacional dos anos 1970 e 1980, Athos Bulcão já se consolidara como tal, e em 1989, por exemplo, o crítico Marcus de Lontra Costa (2009, p. 382) já o caracterizava como o “produtor cultural comprometido com a aventura moderna”, ratificando tal posicionamento ao discorrer sobre a relação do artista com a cidade:

Athos Bulcão tem nos olhos a luz e as formas de Brasília, cidade que ele ajudou a criar, cidade que ele escolheu para viver, para desenvolver a sua arte. Discreto, sem sobressaltos, ele vem, com a paciência e a dedicação de um ourives, lapidando a imagem da modernidade entre nós.

Artista moderno, “artista-capital”, artista de Brasília. Athos Bulcão adquiriu várias facetas, e com estas foi, inevitavelmente, aproximando-se de diferentes atribuições e funções dadas a ele nos projetos da nova capital. No DUA, fora contratado como técnico de decoração, e suas diversas facetas também passaram a ser traduzidas, em alguns momentos, sob outros vieses e entendimentos. Como a profissão de artista plástico não constava nas classificações existentes no serviço público do final da década de 1950, o artista oficial da equipe de construção da nova capital passou a criar obras de arte para a cidade sob a função de *designer* ou decorador de interiores para projetos arquitetônicos. Tal fato também fez com que Athos Bulcão se envolvesse com projetos outros que não apenas os que cabiam ao seu real papel de artista, mas sim ao seu papel oficial no Departamento de Urbanismo. Como decorador de interiores, por exemplo, esteve duas vezes em Brasília no ano de 1957 auxiliando Ana Maria Niemeyer, também decoradora do DUA, na instalação de móveis no Palácio da Alvorada (BULCÃO, 1986, p. 104).

Desse modo, haveria a necessidade constante de certificar seu papel primordial de artista plástico, até mesmo diante da crítica de arte nacional. Era preciso saber que um artista e não um decorador estava produzindo obras de arte para as propostas de integração das artes no modernismo de Brasília ou, pelo menos, para a integração na qual os autores da capital federal diziam acreditar e à qual afirmavam desejar. Todavia, tendo sido escolhido como o artista oficial dos projetos de Brasília e tendo sido entendido por Costa e, sobretudo, por Niemeyer como o possível elo de integração entre as artes abstrata e geométrica e a arquitetura da cidade, o pensamento de Bulcão a respeito da aproximação das artes não estaria em consonância por completo com os princípios corbuserianos aplicados e traduzidos aqui.

Se a tradução dada à inserção das artes na arquitetura e no urbanismo de Brasília não se deu pelo entendimento da síntese, tampouco pelo da fusão, mas por uma compreensão de integração aproximada a uma colocação *a posteriori* das artes plásticas nos espaços, Athos Bulcão não compartilhou de tais ideais, trazendo para a capital e para seus projetos artísticos de integração um entendimento próprio sobre a relação existente entre arte e arquitetura. Como expresso em passagens anteriores, o artista constituiu um repertório próprio para a construção de seus trabalhos e, por conseguinte, para a participação nos projetos de arquitetura.

Em entrevista de 1998 (MORETZSOHN, 2009, p. 358), o artista explica sua atitude e pensamento ante as criações espaciais, esclarecendo que o primeiro cuidado era não fazer de sua arte uma decoração externa ao edifício, aplicada posteriormente à construção arquitetônica com o propósito de ornamentar diferentes salas e salões, sem considerar suas

particularidades e necessidades específicas. Deveria sentir-se que a arte inserida neste ou naquele determinado corredor, sala ou empena era elemento fundamental para a conclusão do projeto arquitetônico e do conseqüente entendimento deste como um todo, como uma unidade. Nessa declaração Athos Bulcão ainda complementa a ideia sobre o princípio utilizado para trabalhar a integração entre arte e arquitetura ao diferenciar claramente seu trabalho do aspecto ornamental. Enfatiza que era necessário evitar que a obra parecesse um ornamento gratuito, do tipo “vou lá e vou enfeitar”. Era necessário que a obra subsidiasse a construção espacial e, desse modo, justificasse sua configuração.

O projeto de Bulcão era, nesse sentido, harmonizar seus painéis-murais, divisórias e treliças com os edifícios, tornando-os necessários à arquitetura como fator de integração estética e social (HERKENHOFF, 2009, p. 60). Em suas propostas, suas obras não deixariam de apresentar suas próprias características e padronizações, mas seriam adaptadas às demandas e às visualidades dos espaços reais, criando a possível integração entre as partes. O modo como encarava a relação de sua obra com cada projeto arquitetônico desenvolvido, assim como a maneira como os materiais, as cores e as formas eram utilizados em suas composições e a presente exploração de ordens complexas nestas – as três práticas recorrentes em seu repertório de soluções formais – fizeram com que o pensamento de Athos Bulcão sobre a integração das artes estivesse desarticulado dos propósitos de Costa e Niemeyer em certos momentos.

Se para Costa o arquiteto era, antes de tudo, o artista, cabendo-lhe criar a beleza e a harmonia do conjunto arquitetônico, e para Niemeyer as estruturas de sua arquitetura eram, primeiramente, elementos formais e estéticos, para Bulcão a arquitetura não ditava tais regras. Não que o artista defendesse a síntese das artes, pois para isso precisaria que os arquitetos com quem trabalhava também se dispusessem a compartilhar os projetos, mas Athos Bulcão acreditava na realização de uma possível integração das artes e criava seus painéis-murais sob esse princípio.

No projeto de 1966 para as fachadas laterais do Teatro Nacional (Figuras 10, 11 e 12) veem-se claramente as diferentes intenções de Oscar Niemeyer e Athos Bulcão em um mesmo processo criativo. Apesar de ser conhecido como o ápice do trabalho realizado nessa parceria, o arquiteto chamara o artista a participar do projeto apenas no momento em que já pensara que o edifício teria uma forma piramidal, cuja estrutura, no entanto, não deveria apresentar solidez. A princípio, Niemeyer solicitara a Bulcão que criasse um painel de azulejos para revestir as fachadas laterais do edifício, contudo, posteriormente, disse que a pirâmide não poderia ter a leveza total dada pelos módulos azulejares. Athos Bulcão entendera que o

edifício piramidal não poderia ser vazado, e, ao estudar a estrutura proposta por Niemeyer, criou as peças geométricas em alto-relevo e a leveza de jogos de luzes e sombras. Nesse sentido, a forma piramidal veio antes, e o artista não foi consultado antes de a tarefa ter sido posta em suas mãos a respeito da intenção e da possibilidade em fazê-la sólida e leve ao mesmo tempo. Em Niemeyer havia um pensamento muito mais próximo da arte *a posteriori*, e em Bulcão, um pensamento de busca pela integração das artes.

Todavia, apesar de essa busca por uma integração entre arte e arquitetura ter sido, em muitos momentos, um trabalho solitário do artista, ele resultou em criações possíveis. No Memorial JK, Athos Bulcão atingiu seu propósito com a criação do painel divisório em mármore branco e granito preto (Figuras 13 e 14). A busca por um simbolismo e pela criação de uma ambiência solene para o local fica visível ao se adentrar o espaço. Os estudos de cores realizados por Bulcão nos anos 1970 também possibilitariam a ele maior participação nos processos criativos junto à arquitetura. As formas, as cores e os materiais pensados para seus trabalhos nos espaços chegavam a se configurar em elementos acústicos, aproximando forma e função em um mesmo projeto.

A integração das artes em Bulcão chegou ainda a aproximar-se de um entendimento de síntese em projetos desenvolvidos com João Filgueiras Lima, como em alguns espaços dos hospitais da Rede Sarah. Na fala do arquiteto percebe-se que a relação entre este e o artista muitas vezes começava ainda nos primeiros traços do projeto arquitetônico. Em entrevista de 2008 (PORTO, 2009, p. 36), Lelé discorre sobre as razões de tal parceria ter sido sempre harmoniosa e profícua, e a justifica pelo uso dos materiais industrializados nos trabalhos de ambos e pela facilidade criada por estes em estabelecer uma relação verdadeira e exata. Lelé explica como ocorria a parceria entre eles (*idem*):

[...] nós trabalhamos juntos, sempre, principalmente quando se trata de materiais industrializados. Por exemplo, nós discutimos como um painel de argamassa armada poderia ser trabalhado com espessuras menores, processo que vai se apurando no decorrer da execução de protótipo. Evidentemente que a manifestação artística é dele, mas sempre trabalhamos juntos.

A manifestação artística de Athos Bulcão baseava-se, assim, em uma integração que poderia esbarrar na síntese das artes em alguns momentos. Não tinha pretensões de buscar em William Morris ou em Henri Van de Velde influências para criações de padronizações únicas para suas obras e para os elementos da arquitetura, tampouco fundir tudo em uma unidade, como na arte total de Frank Lloyd Wright. Mas, próximo das possibilidades que a produção industrial poderia oferecer aos materiais utilizados em seus painéis e suas seriações, Bulcão

contaminou-se, inevitavelmente, pelas questões do ornamento que chegaram aos movimentos da arquitetura internacional moderna do século XX e foram traduzidas sob o termo “integração”. Na plasticidade de seus trabalhos surgem resquícios das discussões ocorridas pela racionalização de Gropius, pela organicidade de Louis Sullivan e pelo pensamento construtivo e neoplástico de russos e holandeses. A integração das artes em Bulcão não se aproximou da arte pensada *a posteriori*, mesmo que para isso o artista tenha realizado um trabalho solitário ao lado de tantos arquitetos.

#### **2.4 Discussão da problemática: o princípio da integração das artes e as possíveis aproximações e distanciamentos entre as definições de obra de arte e ornamento**

O ornamento não foi condenado segundo os termos do senso comum, ou seja, como um complemento de beleza que eventualmente atrai demasiada atenção sobre si mesmo, mas por ter se afastado da experiência da arte, por ter se recusado a participar da gênese das formas e a misturar-se genuinamente aos materiais. Como uma sombra que paira sobre as coisas, o ornamento perdeu a sua função califórica, de portadora de beleza, privando-nos de estímulos à nossa alegria de viver. O ornamento foi condenado por ceder infantilmente ao medo do vazio, por espalhar-se exageradamente na paisagem urbana, por desviar a nossa atenção dos nossos compromissos com a mudança social e política.

Com esse trecho Paim (2000, p. 116) elabora sua conclusão sobre a condição do ornamento na modernidade. Apesar de defender a teoria de que o elemento decorativo não se teria extinguido a partir do século XX, o autor deixa claro que o ornamento foi condenado à arquitetura pelos excessos que apresentava. Sua beleza passou para as estruturas e para os materiais, e sua forma passou a vincular-se diretamente à função do espaço ou do objeto cotidiano. Em meio a alguns radicalismos, como o de Adolf Loos, para quem o ornamento já apresentava um vazio de sentidos na sociedade moderna, a questão sobre o decorativismo na arquitetura e nos elementos utilitários continuou viva após o século XIX. Sabe-se então que a teoria formulada no senso comum, de uma exclusão do ornamento a partir do pensamento moderno, tornou-se insustentável.

O que teria ocorrido para que essa tese surgisse, no entanto, é que, com o ideal moderno, o ornamento realmente perdeu sua função de portador de beleza, como cita Paim, ou seja, de ser um complemento ou um adereço. Essa beleza ter-se-ia aproximado tanto da própria estrutura arquitetônica que ter-se-ia confluído e confundido com ela mesma. A aproximação ocorrida nesse processo entre forma e função acabou fazendo com que termos antes muito fluídos se tornassem questionáveis e possivelmente diferenciáveis. Ornamento,

decoração e *design*, antes utilizados para as mesmas finalidades, como visto nos discursos de John Ruskin ou de William Morris, teriam entendimentos mais distanciados a partir dos discursos da máquina e de sua racionalização, como visto em Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright e Walter Gropius.

Conforme Gombrich (2012, p. X), as três terminologias são diferenciáveis, considerando-se que ornamento, ou *ornament*, como ele se refere ao termo em alemão, sugere “algum bibelô sobre a lareira” ou um objeto complementar colocado despretensiosamente sobre um aparador, que decoração suscita, antes de mais nada, a prática dessa ornamentação, isto é, a prática do adorno. E um pouco mais afastado, o *design* tende a relacionar-se à tecnologia, às questões advindas da máquina. E se na “idade da máquina”, como queriam os puristas franceses, o ornamento passa a ser o *design*, como em Gombrich, deve-se pensar que o ornamento teria adquirido em todo esse processo de modernização e racionalização da prática decorativa um caráter arquetípico de elemento indissociável ao pensamento arquitetônico (SÁ, 2005, p. 29). Se a beleza é encontrada apenas no que é funcional e necessário, como discorrera Le Corbusier, o pensamento sobre a relação das partes e a permanência de suas independências na integração das artes torna-se um tanto desordenado. E o papel das artes plásticas nos espaços arquitetônicos torna-se um tanto movediço.

O formalista Roger Fry (2002, p. 63), ao discorrer sobre as qualidades inerentes a um objeto de arte, cita que este, como um objeto que propicia a vida imaginativa, deve ser criado, sobretudo, visando a uma contemplação intensa e desinteressada. Contudo, aprofunda-se na teoria e reafirma o dito ao declarar (*idem*, p. 64):

Uma possível objeção é a de que muitas coisas na natureza, a exemplo das flores, possuem em elevado grau essas duas qualidades de ordem e variedade, e que esses objetos sem a menor dúvida estimulam e satisfazem aquela contemplação desimpedida e desinteressada que caracteriza a atitude estética. Porém, em nossa reação a uma obra de arte há algo mais – há a consciência de uma intenção, a consciência de uma peculiar relação de compreensão com a pessoa que produziu esse objeto a fim de despertar exatamente as sensações que experimentamos. [...] Sentimos que ela expressou algo que o tempo todo estava latente em nós, mas de que nunca havíamos nos dado conta, e que ela nos revelou a nós mesmos ao se revelar.

E se a obra de arte por si só pressupõe essa função estética desinteressada e uma intenção estética na qual a ordem e a variedade dos elementos na composição visam a proporcionar sentimentos e sensações desejáveis pelo autor, na íntima relação criada com a arquitetura essas características podem subtrair-se. Sua função vincula-se, fundamentalmente, às demandas do espaço arquitetônico, e sua forma é dada por essa função, o que pressupõe

que o elemento estético perde seu papel primordial de obra de arte. Entretanto, vê-se que apesar da fusão entre forma e função, há ainda uma independência estética da obra e uma intenção estética do artista. As linhas, as cores e as formas escolhidas e a ordem e a variedade dada à composição, apesar de firmadas nas propostas da arquitetura, ainda transmitem as emoções da vida imaginativa. Conforme Fry (p. 29), esta também seria uma das qualidades da arte. Ela também deve ser julgada pela sutileza e pela força com que transmite tais emoções.

Desse modo, pensar a relação entre arte e arquitetura com base nos pressupostos modernos de racionalização dos processos de produção e das possíveis serializações da indústria faz com que o entendimento sobre obra de arte e sobre ornamento ora se distanciem e ora se aproximem. Forma e função, vinculada uma a outra pelo pensamento arquitetônico do século XX, suscitam condições que a arte pode negar em certos momentos, mas que o ornamento, entretanto, também pode não carregar em outros.

#### *2.4.1 Questões do Modernismo: ornamento ou obra de arte?*

No discurso moderno, elaborado principalmente pelo campo arquitetônico, de supressão dos elementos decorativos como simples adornos – conforme as categorias definidas por Gombrich (p. X) – o ornamento passou a ser discutido e substituído por outras possíveis categorias presentes na arquitetura, chegando a definições extremas, como as de Adolf Loos, e outras mais amenas, como as de Louis Sullivan.

Na defesa pela inserção da beleza ornamental diretamente na forma da arquitetura, o austríaco Loos discorria sobre a verdade dos materiais. Para ele (apud SÁ, 2005, p. 85), a qualidade destes seria definida como o próprio ornamento moderno. Os elementos decorativos, não mais existindo em complemento à arquitetura, seriam substituídos pela força expressiva do ferro, do concreto, da cerâmica, do vidro ou do gesso, e, desse modo, cor, textura, sentido gráfico, densidade e resistência, entre outras qualidades específicas dos materiais, seriam elas mesmas o ornamento da arquitetura. Afirmava assim que este era o espírito da época: a humanidade moderna, esgotada do rebuscamento apresentado nos elementos ornamentais de outrora, aspirava agora, unicamente, à beleza na forma. E ao estar vinculada diretamente à arquitetura, a função desta se apresentava acima de todas as coisas. Acerca dessa teoria, Loos concluía (p. 86):

A condição essencial para que um objeto aspire à condição de belo é que não contrarie o princípio da utilidade. [...] Na natureza não há nada supérfluo. Chamamos beleza pura ao grau mais elevado do valor utilitário em harmonia com as demais partes.

Não contrariando o princípio da utilidade, a verdade dos materiais tornou-se a realidade do ornamento na arquitetura moderna de Adolf Loos. Sob o mesmo princípio, Louis Sullivan também defendia a substituição do ornamento na nova arquitetura. Menos radical que Loos, Sullivan foi o criador da conhecida expressão “a forma segue a função” (apud SÁ, 2005, p. 93), e com ela formulou a teoria sobre a organicidade entre os elementos estéticos da arquitetura.

A aproximação entre forma e função foi, desse modo, a base dos discursos elaborados a respeito da relação entre arte e arquitetura na modernidade a partir da segunda década do século XX. Como uma reação ao êxtase ornamental e aos excessos decorativos dos períodos anteriores, essa modernidade fez da própria forma o ornamento em si. A necessidade de simplificação e subtração dos rebuscamentos anteriores tornou os elementos estruturais e de revestimento, como também a exploração de suas qualidades plásticas, a própria possibilidade do ornamento moderno. E se os materiais de estrutura e revestimento, puros, simples e lisos, foram replicados para a obtenção da nova plástica ornamental, algumas novas características surgiram na configuração dos novos elementos.

Gombrich (2012, p. 59) discorre sobre as novas configurações do ornamento quando da ascensão de objetos lisos na modernidade. Cita o historiador da arte que a profunda preocupação com a constituição de padrões nas criações artísticas surge exatamente dessa ascensão, pois a falta de elementos decorativos faz emergir uma necessidade na qual cores, linhas e formas utilizadas nos espaços e nos objetos passem a ser pensadas plasticamente, como formas rítmicas de arte. Em algumas situações, tais padrões passam ainda a ser conferidos a símbolos e significados mais profundos, o que, para Gombrich, tornam os novos elementos ornamentais “mais definitivamente obras de arte”.

A forma na arquitetura moderna, ou seja, o ornamento desse novo espaço arquitetônico, não deixa de transmitir significados ou, conforme Fry (p. 29), “emoções”, apesar das modificações visuais e estruturais nele verificadas. No entanto, tais significações passam a vincular-se mais estreitamente ao todo arquitetônico e tornam-se significantes por meio da complexa estrutura de relações com o espaço. As experiências estéticas e suas reações dão-se pelas linhas, pelas cores e pelas formas trabalhadas nos materiais e, por conseguinte, pelo uso determinado destes em locais específicos da arquitetura. Nesse sentido,

o significado da forma também está ligado à função espacial, pois, como cita Gombrich (2012, p. 8), mesmo as formas rejeitadas pela crença “a forma segue a função”, de Sullivan, servem a uma função.

A diferença entre o papel do ornamento e o da obra de arte na relação com a arquitetura na modernidade estaria essencialmente na vinculação direta do primeiro à função do todo, do espaço arquitetônico. Não que essa diferenciação busque definir e comparar categorias outrora criticadas, como belas artes e artes aplicadas, como visto em Morris, mas é nesse ponto de distinção que a problemática da integração das artes pode ocorrer, tendo em vista que, referindo-se ao discurso de Gombrich (2012, p. 62), “o que chamamos de arte em nossa sociedade é apresentado a nós em um contexto particular, a ser recebido com um tipo particular de atenção ou, para usar o termo técnico, com uma disposição mental particular”, o que para Fry (p. 63), como apresentado anteriormente, seriam as qualidades inerentes de um objeto de arte, de uma contemplação intensa e desinteressada.

Diante do exposto, questiona-se até onde é possível discutir a integração das artes sob o ponto de vista do ornamento – vindas desde Ruskin e Morris – e a partir de que ponto se podem discutir conceitos do campo das artes plásticas para a compreensão dos elementos estéticos da arquitetura moderna. A integração entre arte e arquitetura, diante da compreensão de ambos os termos, leva a discussões que podem ser trazidas para situações atuais. Em casos próximos, ocorridos no Brasil, especificamente com obras de Athos Bulcão integradas à arquitetura da cidade de Brasília, tais problemáticas podem ser identificadas e analisadas para que esse debate possa ser exemplificado e aprofundado. Ornamento e obra de arte abrem-se a questões em cujos confrontos, aproximações e possíveis respostas ora podem se contrapor e ora podem confluir.

(...) como qualificar o relevo do Teatro Nacional de Brasília (...) e as centenas de obras em edificações residenciais e institucionais, que, sem ser arquitetura, parecem se confundir com ela, seja porque a requalificam ou porque, como ela, também promovem novas percepções do espaço? Como qualificar aquilo que, sem ser paisagem, parece se confundir com ela, requalificando-a, destacando-a do rol das coisas comuns?

Agnaldo Farias



### **3 O PAINEL DE AZULEJOS DA TORRE DE TELEVISÃO E O PAINEL EM GESSO DO CLUBE DO CONGRESSO: O REPERTÓRIO DE SOLUÇÕES FORMAIS NA OBRA DE INTEGRAÇÃO DE ATHOS BULÇÃO E SUAS SITUAÇÕES EM BRASÍLIA**

Diante do breve histórico feito nos capítulos anteriores sobre a trajetória artística de Athos Bulcão e as diferentes maneiras como a relação entre arte e arquitetura foi entendida e trabalhada em cada período e manifestação artística, desde os propósitos de John Ruskin e de William Morris no século XIX até os discursos dos arquitetos modernistas do século XX e, sobretudo, no Brasil – a partir do uso da azulejaria no período colonial –, compreende-se inicialmente a maneira como Bulcão pensava e executava suas obras de grandes dimensões, propostas para diversificados espaços e estruturas arquitetônicas tanto na capital federal brasileira como em outras cidades do país. Partindo da terminologia “integração das artes” e dos pressupostos e significados contidos no histórico desta – discorridos no capítulo anterior –, torna-se possível um entendimento dos princípios de Bulcão sobre a relação entre as artes e, por conseguinte, a verificação de que o artista possuía um processo particular de produção de suas obras, o qual passou a ser chamado aqui de “repertório de soluções formais”. Este se configura, sobretudo, por três recorrentes práticas nos processos composicionais de seus painéis-murais: 1) o modo como pensava a parceria entre arte e arquitetura; 2) a maneira como estudava cores, formas e materiais em seus trabalhos; 3) o uso da chamada aleatoriedade, ou seja, da exploração de ordens complexas na disposição dos módulos nos planos.

Identificada a prática de Athos Bulcão e seus processos, dois painéis-murais realizados pelo artista na cidade de Brasília, um no ano de 1966 e outro em 1972, tornam-se aqui grandes exemplares da verificação de um discurso particular no seu acervo de obras integradas à arquitetura. O painel de azulejos do mezanino da Torre de Televisão e o painel em relevo do *hall* de entrada da sede social do Clube do Congresso, ambos localizados no Plano Piloto de Brasília, apresentam os elementos construtivos que constituem o repertório do artista, antes detalhado. As cores, as formas e os materiais utilizados em cada um foram estudados, pensados e traçados por Athos Bulcão, e para cada ambiente, para cada situação arquitetônica, para cada arquiteto responsável pelos traços do edifício, um processo composicional distinto foi pensado para os painéis.

Esses dois trabalhos foram construídos com disposição aleatória de módulos no plano, um em azulejaria e outro em gesso, e podem ser analisados detalhadamente como forma de

compreender o modo como Athos Bulcão utilizava tais práticas na estruturação de suas obras de integração arquitetônica e como esses métodos se tornaram meios para identificar o acervo do artista. Partindo-se do estudo de cada espaço, tanto do mezanino da Torre de Televisão quanto do *hall* de entrada do Clube do Congresso, chega-se à análise e à compreensão das duas obras: o painel de azulejos em módulos quadrangulares azuis e brancos e o painel em gesso com peças retangulares brancas.

Cada um com suas especificidades, os painéis serão analisados e detalhados. Desse modo, o repertório de soluções formais de Athos Bulcão também poderá ser esmiuçado para que se compreendam os princípios do artista para pensar a integração entre arte e arquitetura.

### **3.1 O painel de azulejos na Torre de Televisão**

A torre radioemissora, como se referia Lucio Costa, ainda em 1957, à conhecida Torre de Televisão de Brasília, já tinha seu projeto de construção previsto no “Relatório do Plano Piloto de Brasília”, apresentado por este urbanista à banca examinadora do concurso da nova capital do Brasil neste mesmo ano. No item 12 do documento (1957, p. 8), no qual discorria sobre o setor esportivo planejado para a capital federal, a se localizar entre a Praça da Municipalidade e a torre radioemissora, Costa também descrevia esta última edificação já prevendo sua planta triangular com embasamento monumental de concreto aparente, sua superestrutura metálica acima e seu mirante à meia altura. Também havia nos planos do urbanista para a Torre de Televisão da cidade a construção de um mezanino no qual ambicionava a instalação de um bom restaurante ou uma boa casa de diversão para ser um conhecido ponto de encontro no coração do Plano Piloto (SUPERINTENDÊNCIA, 2008, p. 24). A vontade de Costa nunca se realizou, e apenas alguns cafés e lanchonetes foram instalados neste espaço em certos períodos. Contudo, desde a inauguração da Torre, no ano de 1967, esta passou a ser um dos mais conhecidos pontos turísticos da capital federal.

Com localização simétrica e oposta à Esplanada dos Ministérios e ao Congresso Nacional, no lado oeste do Eixo Monumental do Plano Piloto, a Torre de Televisão oferece uma vista privilegiada para toda a terraplanagem da cidade, sendo ela mesma uma visão referenciada na paisagem do plano. Apresentando a planta triangular, como citado anteriormente, a edificação estabeleceu diálogo com o triângulo formado pela Praça dos Três Poderes, localizada na extremidade leste do Eixo, o que fora evidenciado ainda nos *croquis* de Lucio Costa para o Relatório. Com o edifício do Congresso Nacional e suas duas torres

centrais, a Torre de Televisão reforçou a simetria das construções da Esplanada e a verticalidade verificada em todo o trecho leste-oeste do Eixo Monumental. No documento “Brasília Revisitada 1985/1987”, elaborado por Costa nos anos de 1980 para propor diretrizes e alternativas de complementação, preservação, adensamento e expansão urbana do Plano Piloto da capital federal, lê-se o seguinte trecho, no qual o urbanista salienta a importância da Torre, por sua localização, combinações e proporções com os outros edifícios do local, para a criação da monumentalidade proposta para o Eixo (COSTA, 2007, p. 73):

A escala monumental comanda o eixo retilíneo – Eixo Monumental – e foi introduzida através da aplicação da “técnica milenar dos terraplenos” (Praça dos Três Poderes, Esplanada dos Ministérios), da disposição disciplinada, porém rica das massas edificadas, das referências verticais do Congresso Nacional e da Torre de Televisão e do canteiro central gramado e livre da ocupação que atravessa a cidade do nascente ao poente.

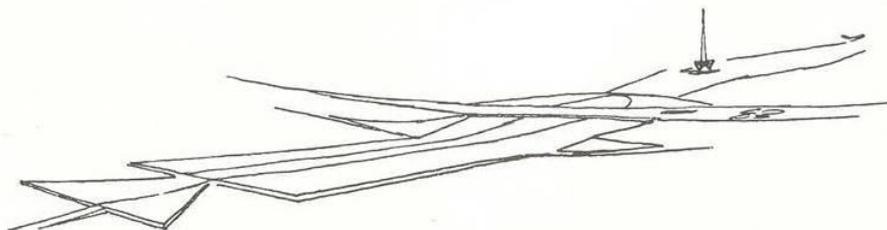


Figura 41 - *Croqui* elaborado por Lucio Costa para o “Relatório do Plano-Piloto de Brasília”. Representação da terraplanagem a ser feita no Eixo Monumental e da verticalidade da Torre de Televisão no local. Fonte: COSTA, 1957.

Foi nessa edificação central, de importante significação para a construção do caráter monumental de um dos eixos cardinais da cidade e para a constituição das características modernistas de seu urbanismo, para o qual se previa simetria, ordem e harmonia, que um painel de azulejos de Athos Bulcão foi pensado, projetado e integrado. No mezanino de planta triangular, à meia altura da Torre, entre a base de concreto e a estrutura metálica de tele e radiotransmissão, o trabalho foi inserido propondo-se um diálogo com aquele espaço todo envolto por cortinas de vidro.

A construção do painel de azulejos ocorreu em 1966, um ano antes da inauguração do edifício, e complementando o caráter simétrico da Torre junto às outras edificações do Eixo Monumental foi aplicado em parede localizada na parte frontal do edifício, ficando face a face com a paisagem do Eixo Monumental leste – Esplanada dos Ministérios, Congresso Nacional

e Praça dos Três Poderes. A parede construída ao centro do mezanino estava, assim, simétrica a essa vista e suas edificações, fato que levou o painel de Athos Bulcão a ser outro elemento central na simetria dessa paisagem.

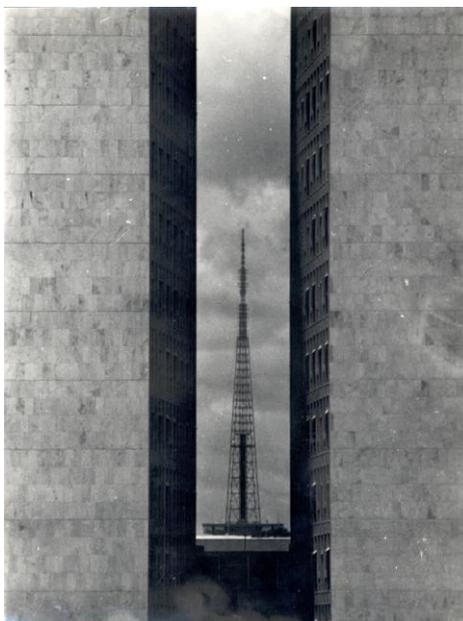


Figura 42 - Vista da Torre de Televisão a partir das torres centrais do edifício do Congresso Nacional (c. 1966).  
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

O painel pode ser visto tanto pelo olhar contemplador de quem sobe à Torre e se aproxima das peças azulejares como pelo olhar de quem caminha ao redor dela, ao pé de sua base de concreto ou da Fonte Luminosa logo à frente, pois as paredes envidraçadas que circundam o mezanino permitem que a obra fique à mostra também para o exterior, estabelecendo uma relação aproximada entre este e o interior, entre o longe e o perto, entre a paisagem da *urbe* e o painel. Desse modo, o exterior fica estampado no edifício e, por conseguinte, a obra de Bulcão insere-se na paisagem urbana.

O íntimo observador que sobe ao mezanino possui o privilégio de ficar no entremeio da simetria antes descrita: de um lado o painel e sua composição de formas abstratas e geométricas, e de outro a ordem geométrica das edificações da Esplanada dos Ministérios e do Congresso Nacional. Este painel de Athos Bulcão foi a única parceria direta entre o artista e o urbanista da nova capital federal (FERRAZ, 2009), por isso se pode compreender a existência de vínculo tão próximo às propostas urbanas da cidade e da intimidade com suas formas arquitetônicas modernas.

### 3.1.1 O repertório de soluções formais do artista e o diálogo com a arquitetura

Localizado ao centro da fachada frontal do mezanino da Torre de Televisão, o painel de azulejos de Athos Bulcão possui posição singular na paisagem urbana de Brasília. O observador que se posiciona na região mediana da obra fica defronte à amplidão proposta para a monumentalidade que ambienta os espaços do Congresso Nacional, dos ministérios e dos palácios governamentais. Com visão superior, na medida em que o mezanino fica à meia altura dos 224 metros que a Torre possui no total, e diante de uma parede de vidros – a única barreira física que separa o painel de azulejos de Bulcão de toda a extensão do Eixo Monumental –, a amplitude da paisagem é ainda reforçada pela possibilidade de observar o horizonte para além das construções monumentais da *urbe* brasiliense. Tem-se a impressão de que a obra se encontra em suspensão à meia altura, temporariamente interrompida e estagnada naquele espaço, privada do tempo que corre incessantemente na cidade a sua volta.

Da Torre de Televisão, precisamente de costas para o centro do painel de Athos Bulcão, veem-se a Fonte Luminosa, a Rodoviária, o cruzamento dos eixos cardeais da cidade, o ordenamento sequencial de edificações retangulares da Esplanada dos Ministérios e a arquitetura singular do Congresso Nacional com as cúpulas do Senado e da Câmara dos Deputados – todos locais de importante significação formal e estética para a constituição da monumentalidade do eixo da cidade modernista. Também se vê a proposta bucólica de Lucio Costa para a “cidade-parque”, com variadas tipologias de árvores e plantas nas superquadras residenciais, com o lago construído por toda a extensão norte-sul do Plano Piloto e com o seu infindável céu.

Esse painel é uma das obras de Athos Bulcão que possui vista única na cidade de Brasília, e sua composição de cores planas e formas abstrato-geométricas não deixaria de receber significação singular diante de toda a paisagem descrita e de suas sensações advindas, como também de obter papel importante na constituição desse espaço. Formado por dois padrões de peças azulejares e duas cores, o painel foi criado em um jogo de módulos que propiciam leituras diversas aos olhos do observador atento, mas também criam ritmos e visualidades que intensificam as proposições feitas para o local e complementam ou reforçam algumas sensações provocadas pelas características antes descritas.

O azul e o branco foram as cores utilizadas para a composição. Planas, homogêneas, foram limitadas pelo artista a comporem os dois padrões de peças da obra: um triângulo que divide o módulo quadrangular em diagonal em duas partes: uma totalmente azul e outra totalmente branca; e uma faixa retangular e estreita em azul, disposta ao centro da peça, em

fundo branco. Tendo em vista que, para Athos Bulcão, as estruturas formais e cromáticas aplicadas em seus painéis-murais não eram pensadas e aplicadas nas composições sem uma lógica intencional, aqui o triângulo e o retângulo, como também o branco e o azul, têm papéis fundamentais. As duas formas não deixam de estabelecer um diálogo com o formato da arquitetura da Torre, e logo que se observa a composição da obra o padrão triangular das peças faz lembrar a planta do edifício, que se formata em um grande triângulo, e os retângulos remetem ao espaço retangular do mezanino, no qual o próprio painel está inserido.

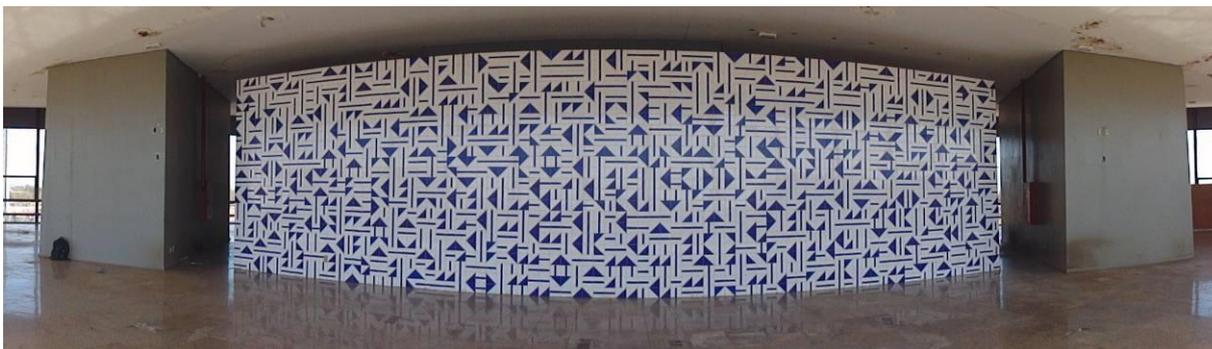


Figura 43 - Vista panorâmica do painel de azulejos de Athos Bulcão no mezanino da Torre de Televisão.  
Fonte: Próprio autor.

Como se verifica nas ideias do francês Fernand Léger anteriormente abordadas, para Athos Bulcão a cor deveria ser verdadeira e emocional em si mesmo, criando ritmo, movimento e pausas na composição pelas suas próprias combinatórias. Por isso, sua distribuição, tanto no plano do painel quanto no espaço arquitetônico, contribui na constituição de espaços. Com o uso do azul, Bulcão conseguiu fazer a parede do mezanino da Torre de Televisão avançar, e com o uso do branco, pausas e vazios foram definidos pontualmente na composição. Entre azuis e brancos, o painel de azulejos ganhou movimento, ritmo, tornando a parede central do mezanino, defronte a toda vista singular da Brasília monumental, não mais uma parede neutra no espaço, porém mais um elemento significativo para o espaço da Torre de Televisão, para o qual Lucio Costa previa, na década de 1960, lugar de destaque nos pontos de encontro da cidade. E, por conseguinte, através das cortinas de vidro do mezanino, o painel também se tornaria mais um elemento formal e estético na construção da paisagem modernista da capital federal, integrando arte à arquitetura.

Assim como Paul Klee e Wassily Kandinsky, cujas ideias foram anteriormente descritas, Athos Bulcão também acreditava que as possibilidades de variações composicionais de suas obras murais poderiam ser obtidas pelas diferentes combinações de cores planas, e cada combinação poderia apresentar expressões construtivas distintas e efeitos variados sobre

o sensível. Kandinsky, em seus estudos sobre as possibilidades das cores e das formas e suas variações, afirmou que os azuis e os verdes poderiam acalmar o olhar. O azul de Bulcão ajudaria a intensificar a sensação de amplidão que do alto da Torre se obtém.



Figura 44 - Vista geral da face frontal do mezanino da Torre de Televisão. À direita, o painel de azulejos de Athos Bulcão. Fonte: Próprio autor.



Figura 45 - Vista do Eixo Monumental, a partir do centro do painel de azulejos de Athos Bulcão. Fonte: Próprio autor.

Além da coexistência das estruturas cromáticas na composição, as formas abstratas utilizadas por Athos Bulcão também teriam efeitos singulares. Se para Kandinsky, por exemplo, o azul possuía suas qualidades ressoando melhor em formas arredondadas, como o círculo, no painel de Bulcão existe outra ressonância harmônica, possivelmente contraposta à do pintor: o azul viria preencher os triângulos e os retângulos da composição, formas pontiagudas e agudas, criando vibrações e intensificando a sensação de movimento, conseguido também com o jogo de brancos e azuis.

Do mesmo modo, a relação entre os triângulos e os retângulos da composição produziam vibrações e ressonâncias particulares. Como citara Kandinsky (1997, p. 81), o

deslocamento mais imperceptível de uma das partes da forma poderia modificar sua própria essência e, assim, a estrutura da obra em si. Esse painel de azulejos de Athos Bulcão, formado pela exploração de ordens complexas de combinatórias das formas, possui múltiplas variações que criam vibrações diversas para a composição. Entre ritmos criados pelos azuis e pausados pelos brancos e entre as ressonâncias causadas pelos agudos dos triângulos e dos retângulos, Bulcão obteve a harmonia da composição.

A exploração de ordens complexas nos processos composicionais de seus painéis, iniciado em 1965 com os azulejos da fachada da Escola Classe da Superquadra 407, é, assim, também verificado no painel da Torre de Televisão. Realizada um ano depois da primeira experiência naquele ambiente escolar, a composição formada por diferentes ordens de combinatórias entre as peças vista no painel de azulejos da Torre o faz também um exemplar da utilização dessa prática exploratória nas criações de Bulcão e de sua relevância no repertório de soluções formais do artista. Datado da década de 1960, período no qual Athos Bulcão produziu intensamente painéis de azulejos, este trabalho é, todavia, um dos primeiros em que se verifica uma aleatoriedade às avessas, no qual há uma ordem para o acaso (HERKENHOFF, 2009, p. 379).

Haveria também uma razão para a aplicação do painel de azulejos na parede do mezanino. Construída para separar o espaço panorâmico do *hall* de entrada e da área de serviços do local, a parede recebeu estrutura semelhante a uma repartição móvel, tão comum aos ambientes modernistas daquele período. Não se estendendo por todo o pé-direito e sem continuidade com as paredes laterais, tornou-se visualmente uma divisória no espaço. Nesse sentido, os azulejos que vieram revesti-la possivelmente foram pensados seguindo alguns princípios do urbanista Lucio Costa. Este discorrera sobre a utilização de painéis de azulejos em estruturas parietais ainda em 1953, em refutação feita na revista *Manchete* às críticas do artista suíço Max Bill sobre a construção do edifício do Ministério de Educação e Saúde. O urbanista cita (1962, p. 257) a possibilidade de atribuir leveza aos elementos arquiteturais da edificação modernista com a utilização de peças cerâmicas (grifo nosso):

Ora, o revestimento de azulejos no pavimento térreo e o sentido fluido adotado na composição dos grandes painéis **têm a função muito clara de amortecer a densidade das paredes** a fim de tirar-lhes qualquer impressão de suporte, pois o bloco superior não se apoia nelas, mas nas colunas.

Apesar de a estrutura parietal na qual se encontra o painel de azulejos de Athos Bulcão se assemelhar a uma divisória cuja altura não alcança o pé-direito do mezanino e não há

função de sustentação ou suporte para a arquitetura, ela também apresenta características semelhantes a uma parede, pois tem uma altura que não permite a observação do espaço existente no lado oposto de onde se encontra o observador. Diferentemente das baixas repartições encontradas em espaços internos de outros edifícios modernistas da época, sobre as quais se vê todo o ambiente do outro lado da divisão, esta estrutura também passou a apresentar uma densidade verificada em paredes. Localizada no espaço envolto pela transparência e pela tenuidade dos vidros, essa divisória apresentaria grande peso para esse espaço de aparente leveza. Com o objetivo de suavizá-la na parte frontal do mezanino para que sua solidez não se defrontasse com as delgadas vidraças, as peças cerâmicas foram utilizadas no revestimento da estrutura parietal – reforçou-se, dessa maneira, a proposta modernista de Costa.

### *3.1.2 Esquema de montagem: para compreender a execução da obra*

Apesar de o painel da Torre de Televisão possuir composição elaborada por meio da disposição de diferentes ordens complexas entre as peças, alguns princípios de combinatórias e jogos formais podem ser verificados no plano da obra. Como dito anteriormente, apesar da aparente livre colocação das peças na composição, para Athos Bulcão havia algumas relações sistemáticas primordiais que deveriam ser respeitadas nas regras de encaixe dos módulos e outras que deveriam ser evitadas. Neste painel verifica-se a existência de tal prática. Ao analisar partes da composição, percebe-se que a colocação dos módulos na parede seguiu, a princípio, regras de encaixe ou de não encaixe, formando combinatórias diversas, que se expandiram por toda a extensão da obra.

O painel, formado pelos dois padrões de peças antes descritos – o triangular e o retangular (Figuras 46 e 47) –, possui 3,45 metros de altura – 23 azulejos – e 12,98 metros de comprimento – 84 azulejos –, com um total de 1.932 módulos azulejares na sua composição. Todas essas peças foram trabalhadas apenas nos dois padrões de figuras conhecidos, obedecendo a três tipos de processos: repetições, inversões e espelhamentos.

Nas repetições de retângulos não há sequências extensas do padrão em mesma posição, chegando, com raras exceções, ao máximo de quatro peças colocadas lado a lado (Figuras 48 e 49). Desse modo, veem-se poucas extensões de linhas formadas ao longo do painel tanto na posição vertical quanto na posição horizontal. Os triângulos não se repetem por mais de três peças na mesma posição, evitando-se, assim, a formação de figuras fechadas,

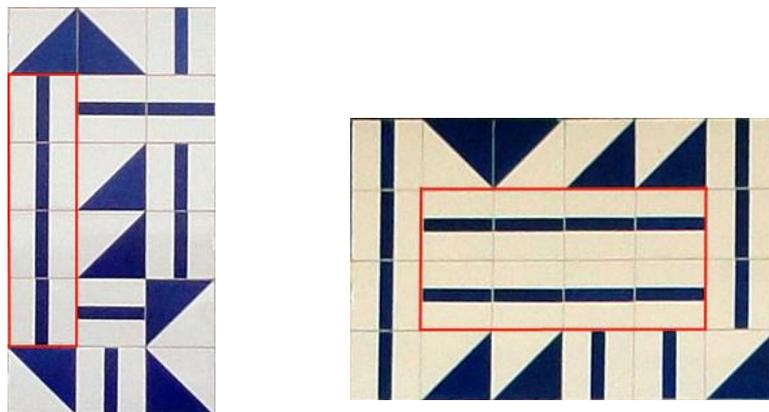
como os quadrados em negativo e em positivo – na cor azul e na cor branca, respectivamente (Figuras 50 a 53).



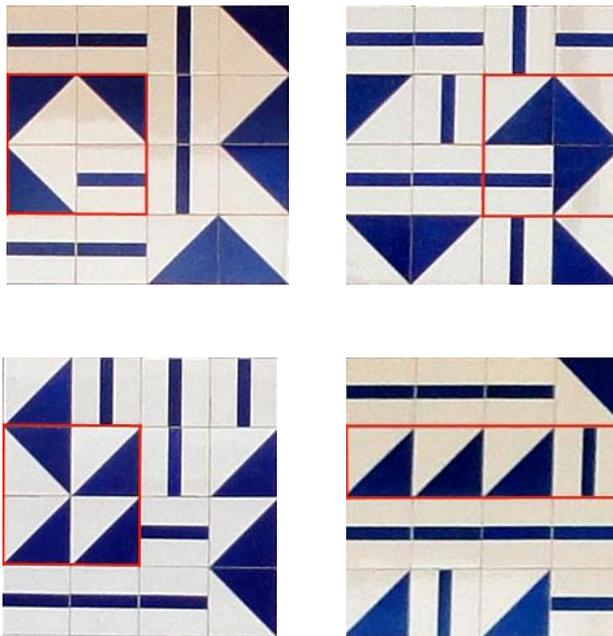
Figuras 46 e 47 - Os dois padrões de peças que compõem o painel de azulejos da Torre de Televisão.

Também há inversões e espelhamentos no encaixe das peças de padrão triangular, o que produz imagens outras, tanto de triângulos de dimensões maiores que o primeiro (Figuras 56 e 57) quanto de paralelogramos (Figuras 54 e 55). A conformação de ambas as formas dá-se em negativo e positivo – na cor azul e na cor branca.

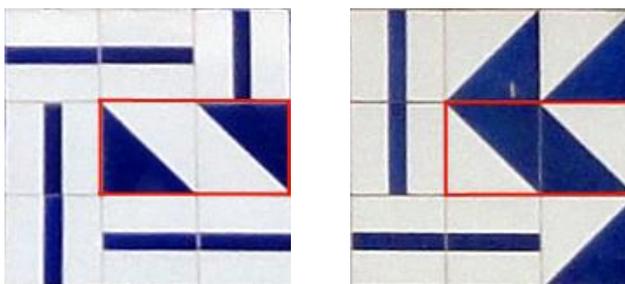
Tais possibilidades de composições foram pensadas por Athos Bulcão. Contudo, constituídas pela exploração de diferentes ordens combinatórias, as formas e as cores aplicadas ao painel, possuidoras de sons próprios, conforme as ideias de Kandinsky (1996, p. 75), puderam obter diferentes harmônicos, e uma nova sonoridade foi criada para o espaço. Formou-se, sobremaneira, a sonoridade daquele espaço, de características tão particulares e demandas também tão únicas na paisagem brasiliense.



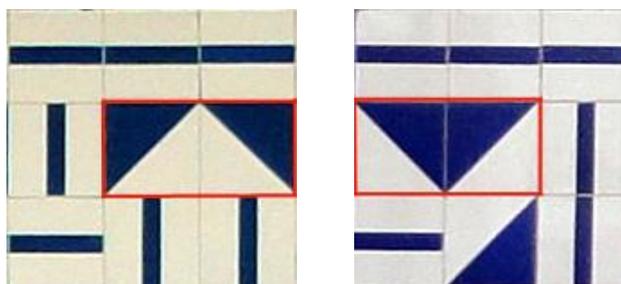
Figuras 48 e 49 - Repetições verificadas no padrão retangular do painel de azulejos da Torre de Televisão.



Figuras 50 a 53 - Repetições verificadas no padrão triangular do painel de azulejos da Torre de Televisão.



Figuras 54 e 55 - Inversões verificadas no padrão triangular.



Figuras 56 e 57 - Espelhamentos verificados no padrão triangular.

### 3.2 O painel em gesso na sede social do Clube do Congresso

Em uma semana de amplas confabulações, foi idealizado, fundado e criado o Clube do Congresso, uma sociedade civil, de fins recreativos e culturais, que se dispõe a

dar um pouco de entretenimento aos senadores e deputados perdidos por estes rincões do sertão goiano (MENDES, 1960).

Com essas palavras o jornalista Fábio Mendes iniciava o artigo do jornal *Correio da Manhã* de 13 de maio de 1960, o qual anunciava um novo projeto de construção na capital federal: um clube de lazer que pudesse oferecer “diversões aos políticos e suas respectivas famílias”, recém-chegados a Brasília. Tendo em vista que ainda não havia na nova cidade um ponto de encontro social destinado aos parlamentares, o novo clube, a ser chamado Clube do Congresso, destinar-se-ia a esse fim.

Tendo à frente da ideia do projeto do novo clube o deputado Moreira da Rocha, do Partido Republicano do Ceará (PR-CE), que se tornaria seu primeiro diretor social, e Mário Gomes, deputado federal pelo Partido Social Democrático do Paraná (PSD-PR), seu futuro presidente, a construção contava com a contribuição dos então 386 parlamentares – sendo 326 deputados e sessenta senadores –, os quais entrariam com 20 mil cruzeiros cada, pagáveis em dez prestações mensais. A construção também previa a ajuda financeira de sócios contribuintes, que seriam os outros funcionários do Legislativo e os jornalistas políticos, como citava o referido artigo. Contudo, outros benefícios, oriundos do desvirtuamento dos valores do próprio poder público, também avultaram esse financiamento.

Em artigo do jornal *Diário de Notícias* do dia 18 de agosto do mesmo ano, foram reveladas as falcatruas para financiar o novo projeto dos congressistas brasileiros. O texto chamava a atenção para uma nova emenda apresentada pelo deputado Mário Gomes ao subanexo da Câmara dos Deputados, a qual mandava inscrever a importância de 250 milhões de cruzeiros para “[...] construção, instalação e manutenção do Clube do Congresso”. Tamanha aberração, financiada indevidamente pelo dinheiro da Nação, como citado pelo próprio jornal, serviria para construir e manter um prédio “monumental” para uso e divertimento de alguns poucos privilegiados.

Em meio a toda essa realidade política, de discussões e desvirtuamentos do dinheiro público, o novo clube dos congressistas do Brasil foi erguido na nova capital. E com o intuito de criar um ambiente monumental, como uma contiguidade ao caráter enobrecido dos espaços do Congresso Nacional, os parlamentares que estavam à frente da construção do edifício buscaram meios para realizar seus desejos. O prédio, construído ainda na década de 1960, conforme noticiam os jornais da época, foi projetado a quatro mãos pontualmente escolhidas: os traços do edifício do Clube do Congresso foram assinados pelo arquiteto e crítico de arte

Ítalo Campofiorito e pela arquiteta e decoradora Ana Maria Niemeyer, que naquele período integrava a equipe do DUA na capital federal.

O prédio passou a existir, desde então, entre as Quadras 702 e 902 da Asa Sul, paralelas a uma das vias principais de circulação do Plano Piloto, a chamada W3 Sul. Para o *hall* da entrada principal do clube construiu-se um salão com alto pé-direito de três andares no total, em cuja parede posterior se encontrava uma ampla escadaria espiralada feita de concreto, revestida por pisos de mármore branco e com corrimão de madeira. O uso do pé-direito triplo, de grandes dimensões, assim como o uso do mármore no piso da escada visavam a remeter a algumas propostas arquitetônicas realizadas no próprio edifício do Congresso Nacional, ou mesmo de outras edificações governamentais representativas.

O *hall* de entrada do Congresso também apresenta amplas dimensões e, com pé-direito duplo, dá passagem a duas escadarias laterais que levam de um lado ao Senado Federal e de outro à Câmara dos Deputados. A solenidade proposta para esse ambiente ainda se completou com a presença de materiais de caráter mais enobrecido no espaço, como o mármore branco e o granito preto. Ambos os materiais foram utilizados fundamentalmente com a proposta do painel mural de Athos Bulcão anteriormente citado, produzido na década de 1960 para a parede posterior do salão.

Como uma continuidade ao ambiente solene do Senado Federal e da Câmara dos Deputados, o Clube do Congresso também inseriu em seus espaços três obras do artista. No ano de 1972, aproximadamente 12 anos depois de sua construção, dois painéis de azulejos nas cores branca e azul e de padrões geométricos – um sendo o negativo do outro – foram projetados para a área externa do clube. Também remetendo ao uso dos painéis de azulejos em variados espaços da cidade de Brasília, mas especialmente aos painéis azulejares presentes nas salas e nos salões do Congresso Nacional, essas obras vieram a integrar-se às paredes externas da sauna local, próximas à área da piscina. Para o *hall* de entrada, de pé-direito triplo, tão ou mais amplo que o *hall* do próprio Congresso, um painel mural em relevo foi projetado para integrar-se à parede posterior da escadaria espiralada, que apresentava curvatura em planta. Formado por placas retangulares de gesso liso pintadas de branco, o painel veio revestir toda a extensão da parede, de 10,80 m x 11,45 m, em seus três diferentes níveis.

Por quase trinta anos essas obras estiveram presentes nos espaços do clube, contribuindo com a proposta dos parlamentares de dar-lhe ares políticos e majestosos. No início do século XXI, entretanto, o espaço foi desativado. Por falta de usuários ou por falta de sócios contribuintes, tendo em vista que o prédio foi construído para os primeiros

representantes do governo federal na nova capital, os quais anos mais tarde retornaram às suas terras natais, o clube teve seu lote arrematado por uma empresa privada em leilão ocorrido em 2000. Desde então, as obras do artista também ficaram abandonadas, e no ano de 2009 foram demolidas. Em parceria, a empresa e a construtora que arremataram o espaço colocaram abaixo toda a edificação da antiga sede, para erguer em seu lugar um centro comercial.

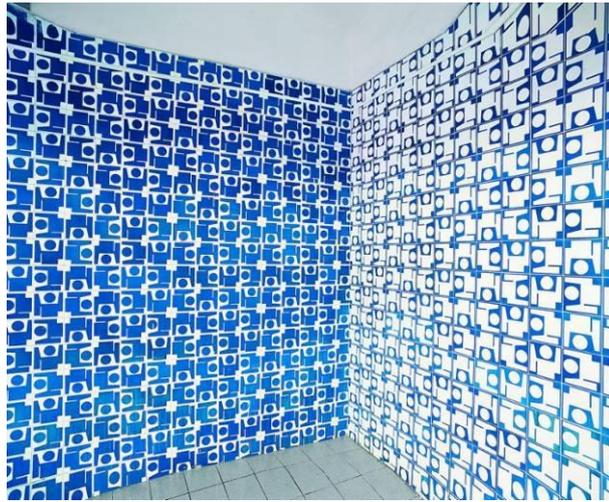


Figura 58 - Athos Bulcão. Sem título, 1972, painéis de azulejos. Antigo acervo do Clube do Congresso. Obra demolida. Fonte: <http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual>

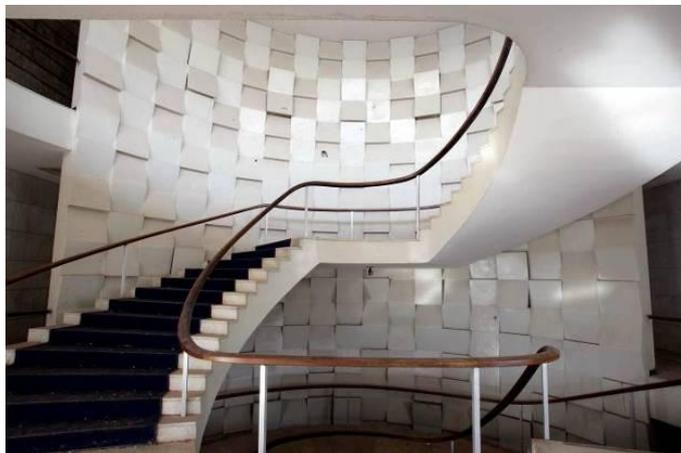


Figura 59 - Athos Bulcão. Sem título, 1972, painel mural em gesso, 10.80 x 11.45 m. Obra demolida. Fonte: *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília* (IPHAN, 2009).

### *3.2.1 O repertório de soluções formais do artista e o diálogo com a arquitetura*

O painel-mural em gesso criado para integrar-se à parede curva tornou-se um dos principais elementos na composição do espaço do *hall* de entrada do clube dos congressistas e, por conseguinte, na configuração dos ares solenes desejados por alguns parlamentares para

todo o local. Com aproximadamente 381 peças, de 0,60 m x 0,54 m cada, o grande painel foi produzido tendo por base um único padrão modular: placas lisas e retangulares em gesso pintadas na cor branca. Com pequenas variações na inclinação em relação ao plano de fundo, de aproximadamente 0,36 m de profundidade, as peças foram justapostas lado a lado em sentidos variados, tanto no sentido vertical como no horizontal.

De frente para quem adentrava ao ambiente do *hall*, o painel chamava a atenção do público que por ali passava. Não apenas a grande extensão da parede, no qual fora inserido, lhe conferia caráter monumental, mas, nomeadamente, com as peças retangulares agrupadas e contíguas umas às outras na dimensão curva de 10,80 m x 11,45 m, o painel apresentava uma superfície dinâmica em relevo que o destacava no espaço. Condicionada por uma malha retangular, como a obra é descrita no Inventário do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SUPERINTENDÊNCIA, 2009, ficha n. 242), o artista aproveitou-se da única dimensão e padrão do módulo retangular – que lhe oferecia grande liberdade de criação – para imprimir movimento à obra. Inclinando variavelmente cada peça na composição, o plano inicialmente bidimensional do painel chegou à terceira dimensão e, com ela, uma dinâmica de efeitos de luzes e sombras se formou.

Ainda no Inventário da obra do artista elaborado pelo Iphan, tal ideia é complementada ao citar-se que à racionalidade geométrica inicial desta composição Bulcão interpôs um grau de liberdade que continha a subjetividade e a expressividade de sua experimentação plástica.



Figura 60 - Athos Bulcão. Sem título, 1972, painel mural em gesso, 10,80 x 11,45 m. Obra demolida (detalhe). Fonte: *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília* (IPHAN, 2009).

Como Fernand Léger, anteriormente citado, Athos Bulcão trabalhava volumes e cores como elementos que pudessem ser organizados e distribuídos no espaço, reduzindo-os ou

aumentando-os conforme as necessidades da luz, da superfície, ou mesmo de todo o ambiente. Dessa maneira, detinha-se no fato de uma existência colaborativa entre as artes, na qual arquitetura e artes plásticas se encontravam no mesmo plano funcional e estético. A arquitetura não poderia ser considerada um simples apoio para pendurar quadros. Murais e painéis deveriam inserir-se nos ambientes tornando-se a própria arquitetura, ou mesmo tornando-se o que Léger (1989, p. 113) iria chamar de “pinturas arquitetônicas”. O painel mural do Clube do Congresso configurou-se como uma “pintura arquitetônica”. Não apenas inseriu-se no espaço, mas com seus jogos de cheios e vazios, de luzes e sombras, de brancos e pretos, conseguidos por meio das inclinações dos planos retangulares, tornou-se elemento essencial do plano arquitetônico: uma pintura daquela arquitetura que se pretendia solene.

Essa exploração de Athos Bulcão sobre as possibilidades criadas pelas luzes e pelas sombras em grandes painéis em relevo iniciou-se ainda na década de 1960 com a realização dos cubos para as empenas laterais do Teatro Nacional Claudio Santoro, como visto anteriormente. Naquele momento, Bulcão rompia com a lógica e a rigidez composicional da geometria para dar à pirâmide do edifício leveza e solidez. Os cubos em relevo, em cinco padrões diferentes, colocados no plano inclinado da pirâmide, produziram sombras diversas, conforme as posições do sol; e os volumes, que antes eram apenas dos cubos de concreto, prolongaram-se para além de suas formas, em sombras, luzes, cheios e vazios.



Figura 61 - Athos Bulcão. Sem título, 1972, painel mural em gesso, 10.80 x 11.45 m. Obra demolida (detalhe). Fonte: *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília* (IPHAN, 2009).

O relevo do painel do Clube do Congresso também alcançou essa leveza em suas formas. As placas retangulares de gesso tornaram-se elementos delgados, de estruturas delicadas, mas não fizeram com que a parede deixasse de ser a estrutura parietal que é: uma estrutura corpulenta e sólida. As inclinações das peças, assim como suas aparentes

sobreposições, com suas sombras e luzes focais, permitiram que os encontros dos módulos remetessem a dobras, o que seria possível apenas em elementos realmente finos e leves.

O uso do branco homogêneo também se tornou um meio favorável para a construção da aparente leveza na obra. Para Athos Bulcão, as cores deveriam ser aplicadas de maneira plana nos trabalhos, e o preto e o branco, desse modo, não deixariam de estar presentes na sua paleta de cromos. O segundo, usado como fundo ou como figura, apareceria frequentemente liso e, ao lado de outras cores, pontuaria os ritmos e as vibrações das composições, como visto no painel de azulejos da Torre de Televisão, por exemplo. Contudo, sozinho, como na composição do painel do clube, o branco também criaria movimento e ritmo pelas possibilidades de combinação encontradas nos jogos de cheios e vazios, ou seja, de seus volumes. Tais jogos lhe atribuiria leveza.

Como Paul Klee, abordado anteriormente, Bulcão procurava demonstrar as possibilidades de variações encontradas em cada composição, e as cores planas, aplicadas inicialmente nos trabalhos, também eram uma de suas ferramentas para essa experimentação de possíveis e impossíveis. E no caso de uma única cor proposta na composição, como o branco, o artista recorria às variáveis de tons provenientes das sombras e das luzes para a construção de seus trabalhos.

Invocando Klee mais uma vez (2001, p. 63), cada reunião de tons tinha suas possibilidades de combinação, e, por conseguinte, cada uma delas tinha expressões distintas de construção. Athos Bulcão acreditava na possibilidade dos tons vinda de sombras e luzes, para ele, a relação das cores na escala de claro-escuro poderia trazer modos de expressão completamente característicos para a criação de cada trabalho. A composição do relevo do clube estabelecera uma relação com a luz natural daquele espaço, com as possibilidades de combinação de tons claros e escuros aparecendo sobre o branco plano, gerando assim a aparente leveza da obra. Esses efeitos produzidos com os jogos de luzes e sombras sobre as inclinações das peças modulares foram lembrados pelo artista no momento da criação do painel. A luz do espaço físico passou, então, a ser considerada por Bulcão um dos elementos daquela composição. Após a realização do relevo do Teatro Nacional em 1966, Bulcão observou que a cor branca era, como para Klee (2007, p. 63), a luz em si, e que para escurecê-la teria de regredi-la e para clareá-la teria de intensificá-la. Desse modo, sombras e focos de luz foram utilizados nesta obra.

O gesso utilizado nesta composição era um material pouco recorrente nas criações de Bulcão, mas seu uso também se dava em situações específicas, o que também era verificado na utilização de materiais mais repetidos no acervo do artista, como o mármore, o granito e a

madeira. O gesso é encontrado apenas em outra situação na obra de Athos Bulcão integrada à arquitetura. No ano de 1976, quatro anos depois da criação da obra presente no Clube do Congresso, um relevo foi produzido para o *hall* de entrada do edifício da antiga Agência Sede do Banco Nacional de Habitação (BNH), localizada na quadra 507 do Setor de Edifícios Públicos Norte (SEPN), na Asa Norte da capital federal. Também de pé-direito alto, correspondente aos cinco pavimentos do prédio, a obra foi instalada em parede retangular, vertical, na lateral direita do ambiente. Com peças modulares em relevo, colocadas rigorosamente e sequencialmente a 45° de inclinação, a obra apresenta proposta semelhante ao relevo do Clube, com jogos de luzes e sombras a partir da forma retangular.

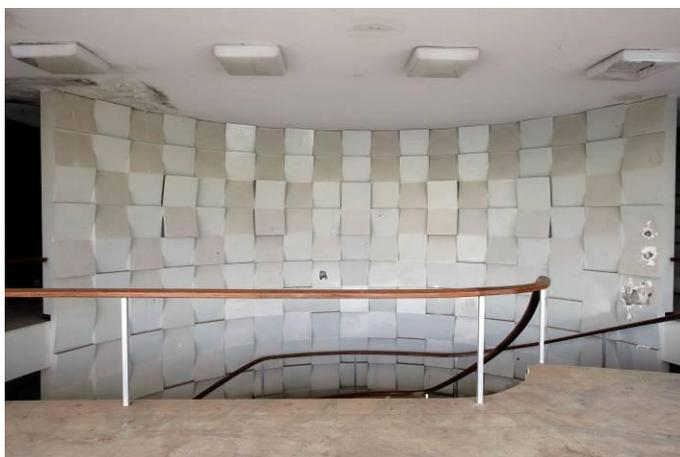


Figura 62 - Athos Bulcão. Sem título, 1972, painel mural em gesso, 10.80 x 11.45 m. Obra demolida (detalhe). Fonte: *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília* (IPHAN, 2009).

Sabe-se que a obra do clube foi a primeira experiência de Bulcão com o uso do gesso em painel de escala monumental. Monumental no sentido dimensional da obra, mas também no sentido simbólico do local escolhido para a inserção de tais trabalhos. Para o Clube do Congresso pretendia-se criar o ambiente enobrecido desejado pelos senadores e pelos deputados. Para a antiga sede do BNH, certamente a vontade de valorização do espaço também era um quesito pensado. O gesso passou, então, a ser utilizado pelo artista como um dos materiais de criação em seu repertório soluções formais, visando a produzir suas “pinturas arquitetônicas”.

Com o gesso, liso e branco, formatado em módulos retangulares, Athos Bulcão conseguiu realçar a grande parede do *hall* de entrada do clube dos congressistas, e em plena década de 1970, período de sua maior produção de painéis-murais em Brasília, procurou ousar um pouco mais, explorando o novo material na sua obra de integração arquitetônica.

### 3.2.2 Esquema de montagem: para compreender a execução da obra

O painel-mural do Clube do Congresso apresentava uma composição formada pela exploração de diferentes ordens complexas de combinatórias, tão recorrente em Bulcão, como anteriormente citado. Contudo, como no painel de azulejos localizado na Torre de Televisão, este trabalho também apresentava alguns princípios para a realização das combinações. Na “ordem do acaso”, como definiu Herkenhoff (2009, p. 379), Athos Bulcão procurava estabelecer certas relações e sistemas, que deveriam ser considerados no momento de fazer o encaixe das peças modulares no plano composicional do painel.

No caso do relevo do clube, os módulos retangulares em gesso também foram aplicados à curvatura da estrutura parietal seguindo algumas relações sistemáticas. Na parede de 10,80 m de altura, com 18 peças no total, e 11,45 m de largura, com aproximadamente 21 peças, a composição do painel se configurou seguindo algumas possibilidades de combinatórias entre o único padrão modular do plano – o retângulo branco e liso, de 0,60 m x 0,54 m – e suas variadas inclinações de 0,36 m de profundidade em relação ao plano de fundo da parede.

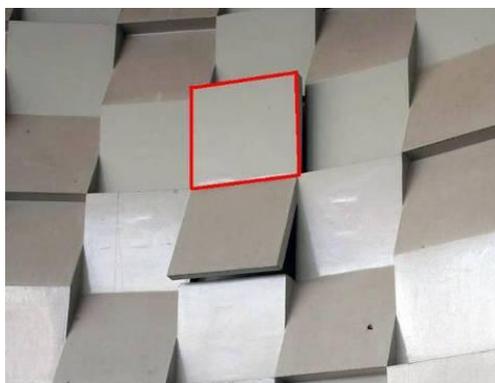


Figura 63 - O único padrão modular que compõe o painel em relevo da Sede Social do Clube do Congresso.

Dentre as combinações possíveis, feitas com base no módulo, cinco modos de encaixe foram identificados neste plano do painel. Cada combinação formou-se pela relação estabelecida por duas peças retangulares, tendo em vista que esta fora a relação primordial entre os módulos para que a dinâmica da composição ocorresse. Com base nas diferentes relações verificadas entre duas peças, o painel configurou toda sua estrutura de ritmos e movimentos, pois essas relações duais teriam possíveis combinatórias a seguir, mas a aplicação das duplas ao lado de outras sobre o plano do painel se davam de modo aleatório.

Entre as combinatórias existentes entre dois módulos havia casos de repetições das peças, assim como de espelhamentos entre elas.

No primeiro caso, as peças repetiam-se tanto a partir de suas inclinações voltadas para a parte inferior (Figura 64) como a partir de inclinações ocorridas na sua parte superior (Figura 65). Em ambas as situações, as colocações das peças assemelhavam-se a sobreposições de módulos, gerando sombras nas laterais e bordas inferiores, como também pontos de luz no centro das faces frontais das peças.

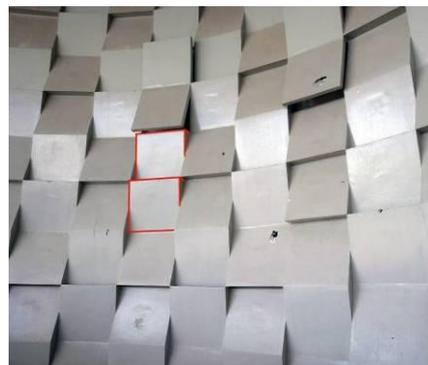
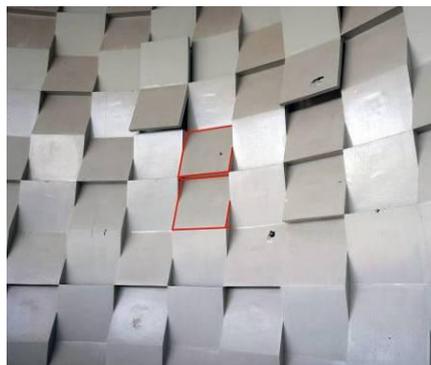


Figura 64 - Repetição verificada entre os módulos retangulares do painel em relevo do Clube do Congresso.

Figura 65 - Repetição verificada entre os módulos retangulares do painel em relevo do Clube do Congresso.

Nos casos de espelhamentos entre elas, as situações também ocorriam por suas inclinações em relação ao plano de fundo. Havia espelhamentos a partir de uma peça com inclinação na parte inferior que, por conseguinte, se encontrava justaposta à outra peça cuja inclinação estava na parte superior (Figura 66). Desse modo, tinha-se a impressão de que uma dobra protuberante fora feita na estrutura do painel, formando as saliências do relevo. Havia também situações nas quais um módulo possuía inclinação na parte superior e, logo abaixo, outro módulo possuía inclinação na parte inferior (Figura 67). Neste caso, também se tinha a impressão de que uma dobra fora feita sobre o plano, mas voltada para dentro do painel, como uma concavidade. Entre saliências e reentrâncias produzidas como semelhantes dobras, o relevo deste painel de gesso se constituiu no todo. Ambas criaram pontos de luz e salientaram sombras na composição de modo alternado, o que produziu o jogo de luzes alegado anteriormente.

No segundo caso de espelhamento existia ainda outra situação específica na qual os módulos, apesar de criarem as reentrâncias do relevo, se encontravam dispostos de modo diverso às outras peças da composição (Figuras 68 e 69). Tinha-se a impressão de que as peças estavam descoladas do todo, pois, com estruturas mais finas que as outras, elas não

tocavam o plano de fundo. Encaixavam-se e fixavam-se no relevo a partir das peças que estavam em suas laterais. Criou-se, assim, nova dinâmica para o trabalho.

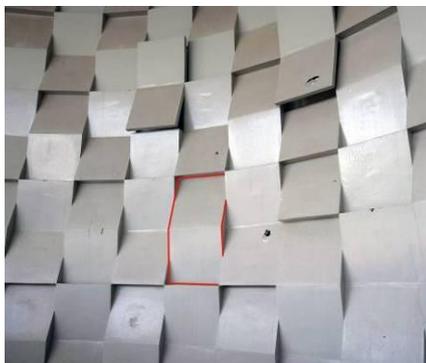
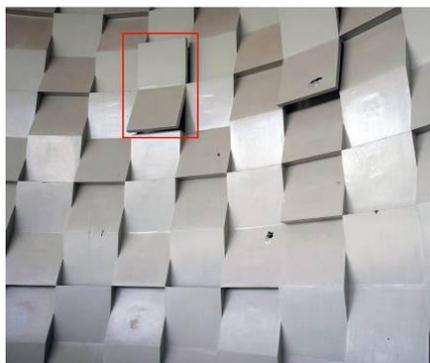


Figura 66 - Espelhamento verificado entre os módulos retangulares do painel em relevo do Clube do Congresso.  
 Figura 67 - Espelhamento verificado entre os módulos retangulares do painel em relevo do Clube do Congresso.



Figuras 68 e 69 - Caso específico de espelhamento verificado entre os módulos retangulares do painel em relevo do Clube do Congresso. Tem-se a impressão de descolamento da peça em relação ao plano de fundo.



Figura 70 - O ritmo da composição do painel relevo, obtido por quatro tipologias de combinações entre os módulos.

Nesse contexto, as ideias de Wassily Kandinsky (1997, p. 64) fariam sentido para a compreensão desta composição, com suas possibilidades diversas de combinação. Pelas relações rigorosas e precisas que as formas tinham em si, Kandinsky argumentava que elas

poderiam obter efeitos distintos quando colocadas em orientações diferentes no plano da obra, pois o deslocamento mais imperceptível de uma das partes da forma, no caso do painel do clube as peças retangulares, poderia modificá-la em toda a sua essência. Athos Bulcão alcançou a dinâmica desse relevo com base nesse princípio de deslocamento. Por meio de distintas inclinações de um único módulo primordial, dispostas no plano de cinco maneiras diversas, o artista conseguiu obter múltiplos efeitos de luz e sombra, produzindo uma obra una em sua essência.

### **3.3 As obras e suas situações em Brasília: da Torre de Televisão para a sorveteria, do Clube do Congresso para o restaurante**

Cada uma com suas especificidades e demandas espaciais, as obras de Athos Bulcão constituíram-se dentro das soluções formais estabelecidas pelo artista, descritas anteriormente. Tanto o painel de azulejos da Torre de Televisão como o painel-mural em relevo do Clube do Congresso foram pensados, projetados e instalados nos ambientes analisados considerando-se as possibilidades de cada localidade, mas, sobretudo, as possibilidades encontradas no repertório de Bulcão, as quais pudessem mesclar-se às propostas arquitetônicas. Porém, apesar das características encontradas em ambos os trabalhos, tanto no diálogo com a arquitetura quanto nos propósitos e nos princípios de montagem, esses painéis de Bulcão foram colocados diante de duas situações específicas e inusitadas em seu acervo de obras integradas à arquitetura.

Pelas relações estabelecidas entre elas e os espaços localizados na *urbe*, na qual modificações espaço-temporais são constantes e dinâmicas, as primeiras inevitavelmente também acabaram sofrendo com as mudanças ocorridas na cidade e na sociedade. Configuraram-se novas condições para os trabalhos de Bulcão, pois, nos ambientes urbanos, inseridos nos perímetros de uma cidade viva, os painéis do artista também se apresentam como elementos essenciais desse organismo vivo, passando por suas consequentes adaptações. No ano de 2007, especificamente 41 anos após a construção do painel da Torre e 35 anos após a criação do relevo do Clube do Congresso, outros dois painéis foram produzidos para diferentes espaços da cidade de Brasília.

Procurando manter algumas características encontradas nas obras de integração arquitetônica do artista, um painel de azulejos foi criado para integrar o espaço de uma sorveteria na Asa Norte do Plano Piloto, e um painel em relevo foi produzido para revestir a

fachada de um restaurante na Asa Sul, também no Plano Piloto. O primeiro, partindo da visualidade encontrada no painel da Torre de Televisão, apresenta módulos de 15 cm x 15 cm, com os mesmos padrões da obra do mezanino: triângulos e retângulos, contudo nas cores amarela e branca. O segundo, um relevo criado dois anos antes da demolição definitiva do Clube do Congresso e a consequente destruição do painel naquele espaço, possui composição semelhante a este, entretanto com módulos quadrangulares e em mármore.

Nesse momento do ano de 2007, Athos Bulcão já se encontrava em estado avançado da doença de Parkinson, a qual o levaria à morte um ano depois, em julho de 2008. Deixava, então, de produzir seus painéis, que por décadas vieram integrando os espaços da capital federal. Vale lembrar que as produções feitas para esses espaços comerciais foram pensadas, estudadas e projetadas para atender a encomendas feitas pelos proprietários de tais estabelecimentos à Fundação Athos Bulcão (Fundathos), uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip) criada no ano de 1992.

Tal fato traz à constituição do acervo de Bulcão, de obras integradas à arquitetura, alguns questionamentos e ponderações. Quase quarenta anos depois da criação de ambos os painéis, como entender essas novas situações, considerando-se as especificidades do princípio da integração das artes, sobretudo em sua produção, e a configuração de um repertório de soluções formais para sua criação? Como compreender tais deslocamentos na obra de Bulcão? Pode-se falar em cópia, reprodução ou apropriação?

Para iniciar uma possível compreensão do que ocorre diante de tais circunstâncias específicas com o acervo de Athos Bulcão, é necessário, primeiramente, entender como essas novas colocações da obra se configuram no espaço, como também de que maneira suas composições foram pensadas.

### *3.3.1 O painel de azulejos da Sorbê Sorvetes: o repertório de soluções formais de Athos Bulcão e o diálogo com a arquitetura*

No ano de 2007, o painel de azulejos localizado na Torre de Televisão, com módulos estampados na cor azul sobre fundo branco, encontrou-se na nova situação anteriormente citada, em novas cores e dimensões, no espaço de uma sorveteria. O novo projeto, produzido na cor amarela sobre fundo branco, trouxe uma nova visualidade ao trabalho: originalmente integrado à arquitetura do mezanino da Torre, diante de uma vista única do Eixo Monumental, o novo painel passou a ser considerado outro objeto no espaço. A obra do mezanino fora

construída com 3,45 m x 12,98 m de dimensão – 23 x 84 azulejos, com 1.932 módulos no total – estendendo-se por toda a estrutura parietal para a qual fora pensada. Em contraposição, o projeto para a sorveteria apresentou dimensões menores, com 2,61 m x 1,23 m – 17 x 8 azulejos, com 136 peças no total –, sendo instalado em parte de uma das paredes do espaço comercial.

A sorveteria localiza-se em um dos setores de comércio local do Plano Piloto, ao lado de uma superquadra residencial. A loja está voltada para a superquadra e não pode ser avistada pela via de carros, que dá acesso aos blocos de lojas. Sob os pilotis do bloco C está a Sorbê Sorvetes Artesanais.<sup>8</sup> É na parede lateral direita do local, no corredor de acesso ao interior da loja, onde se localizam o banheiro e o lavatório da sorveteria, que se encontra o painel de azulejos. Do início do corredor, ainda na parte externa do estabelecimento, vê-se todo o painel, o qual possui afastamento de aproximadamente 0,15 m do teto, porém seus azulejos tocam o piso de cerâmica bege clara do local (Figura 74).

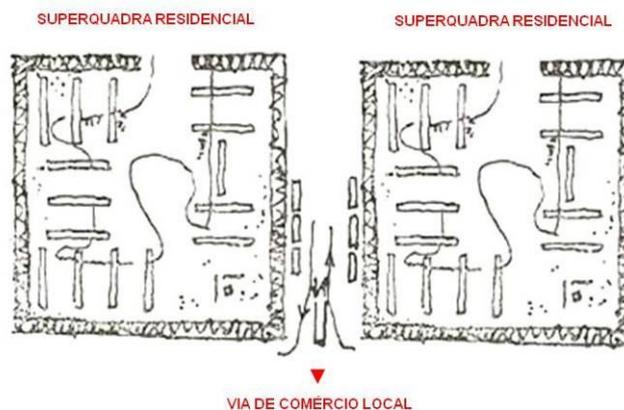


Figura 71 - *Croqui* elaborado por Lucio Costa para o “Relatório do Plano-Piloto de Brasília”. Representação da setorização das Superquadras Residenciais e dos Comércios Locais da cidade. Identificações dos setores elaboradas para este trabalho. Fonte: COSTA, 1957.

<sup>8</sup> Conforme o “Relatório do Plano Piloto de Brasília” (COSTA, 1957), elaborado por Lucio Costa, as largas e extensas faixas de superquadras residenciais teriam suas entradas de carros alternadas por vias de comércios locais, os quais deveriam ter mercadinhos, açougues, vendas, quitandas, casas de ferragens, confeitarias, modistas e cabeleireiros para suprir as necessidades dos moradores dali. A via de serviço para o tráfego de caminhões e de carros – para abastecer as lojas – assim como o estacionamento para clientes ficariam na parte posterior dos estabelecimentos. As lojas teriam suas vitrines e calçadas voltadas para dentro das superquadras residenciais, defronte às cintas arborizadas destas. Contudo, houve modificações no projeto inicial de Costa, e as lojas dos comércios locais da Asa Sul foram construídas com as faces fronteiras à via de carros e de estacionamentos. Na Asa Norte, construída posteriormente, os estabelecimentos possuem vitrines e entradas de ambos os lados dos blocos de comércio, assim como nas laterais destes (Figuras 71-72).

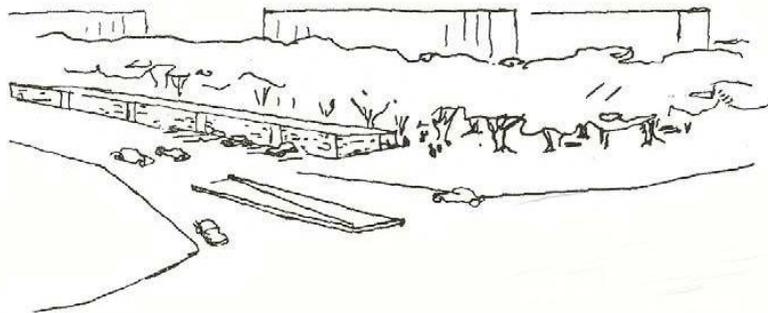


Figura 72 - *Croqui* elaborado por Lucio Costa para o “Relatório do Plano-Piloto de Brasília”. Representação da relação entre um Comércio Local e uma Superquadra Residencial da cidade. Fonte: COSTA, 1957.

Do balcão de atendimento, onde o público circula mais intensamente, consegue-se espiar o painel. Com vários objetos a sua frente, vê-se parte da composição constituída por dois padrões azulejares: um triângulo que divide o módulo quadrangular em diagonal em duas partes iguais, uma totalmente amarela e outra totalmente branca; e uma faixa retangular e estreita, em amarelo, disposta ao centro da peça, em fundo branco (Figura 73). Os dois padrões são semelhantes aos que constituem o painel de azulejos da Torre de Televisão, porém apresentam diferenças na disposição das peças e, portanto, na composição da obra. Na obra da Torre não havia um ordenamento rigoroso, no painel da sorveteria as duas padronizações modulares alternam-se entre si. Como obra isolada, em espaço pequeno e repleto de outros objetos e informações, o novo painel também ganhou novo tamanho. Das grandes dimensões horizontais verificadas no painel do mezanino, configurou-se um pequeno painel em formato vertical.

Tais diferenciações entre as visualidades dos painéis também trazem outras configurações a ambos os trabalhos. Se no painel da Torre de Televisão se vê uma obra que se estende por toda a estrutura parietal do local, que se assemelha às divisórias de repartições internas, mas, no entanto, possui o peso e a densidade de uma parede, no painel da Sorbê Sorvetes a composição limita-se a uma verticalidade que não se prolonga por toda a dimensão da parede na qual se encontra. A obra emoldura-se. Como Lucio Costa colocara (1962, p. 257), o uso dos painéis de azulejos em estruturas parietais de edificações teria a função “muito clara” de amortecer sua densidade no espaço. Todavia, o urbanista atribuíra tal funcionalidade aos grandes painéis azulejares do prédio do MES, vistos também na Torre de Televisão. No painel localizado na sorveteria não se encontra a função de minimizar pesos e massas de elementos arquitetônicos, tendo em vista que não reveste o plano da parede em sua totalidade.



Figura 73 - Vista do painel de azulejos no interior do espaço da sorveteria, a partir do balcão de atendimento.  
 Figura 74 - Vista do painel de azulejos no espaço da sorveteria, a partir do corredor de acesso ao fundo da loja.  
 Fonte: *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília* (IPHAN, 2009).



Figura 75 - Painel de azulejos em formato vertical no espaço da sorveteria, na Asa Norte do Plano-Piloto. Fonte: *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília* (IPHAN, 2009).

Para Athos Bulcão, cada estrutura pensada e aplicada nas composições de seus painéis e murais, tanto cromáticas quanto formais, possuía uma razão e uma intenção ao ser utilizada, por isso o branco e o azul, como também o triângulo e o retângulo presentes no grande painel horizontal da Torre de Televisão tinham seus papéis fundamentais na estrutura composicional da obra. Assim como Fernand Léger, Bulcão entendia que a cor deveria criar ritmo, movimento e pausas, tanto por suas combinatórias no plano do painel quanto por sua distribuição no plano arquitetônico. Nesse sentido, com o uso do azul o artista conseguira fazer a parede do mezanino avançar, com as pausas e os vazios de branco no entremeio da composição. A parede central na face frontal da Torre deixava de ser mais uma estrutura

parietal no espaço para tornar-se elemento fundamental na constituição do espaço. Ainda conforme Léger, tons escuros faziam uma parede avançar, e a cor amarela poderia fazê-la desaparecer do espaço arquitetônico.

No projeto para a sorveteria, os triângulos e os retângulos vistos na obra do mezanino tornaram-se amarelos, e para Athos Bulcão, que não fora um seguidor confesso das ideias de Léger, mas procurava trabalhar ideias semelhantes acerca das estruturas cromáticas em obras de integração arquitetônica, o uso da cor amarela também traria configurações outras para os padrões criados. Em formato pequeno, a dinâmica entre amarelos e brancos do novo trabalho no estabelecimento comercial distanciou-o daquela primeira composição. Na parede lateral, no corredor da loja, o painel vertical apresenta um jogo suave de tons.

Em relação às figuras geométricas dos padrões modulares, a escolha da nova cor também seria entendida de maneira diferente. Como citara Wassily Kandinsky (1996, p. 75), o valor de uma dada cor seria sublinhado por uma forma e atenuado por outra, assim como o valor de uma forma poderia ser acentuado ou minimizado por cores diferentes. O azul utilizado por Bulcão no painel de azulejos do mezanino preencheria triângulos e retângulos, formas cujas qualidades ressoavam melhor em formas arredondadas. Para ele, eram cores agudas, como o amarelo, que melhor se encaixavam em formas também agudas, como os triângulos.

No painel de azulejos de Bulcão para o mezanino existia uma ressonância harmônica de formas e cores, possivelmente contraposta às ideias de Kandinsky, que viria a intensificar a sensação de placidez do alto da Torre. O uso do amarelo e do branco no painel de azulejos da sorveteria encontraria outros tons harmônicos, mais semelhantes ao pensamento do pintor ucraniano, que se constituíram em uma nova ressonância e, por conseguinte, em uma distinta sonoridade.

### 3.3.1.1 Esquema de montagem: para compreender a execução da obra

Para o esquema de montagem deste painel de azulejos no espaço da Sorbê Sorvetes Artesanais foram elaborados módulos de 0,15 m x 0,15 m, cuja aplicação no plano da composição seguiu princípios rigorosos de organização. Tanto em sequência linear vertical quanto linear horizontal, os dois padrões de módulos, triangular e retangular, foram dispostos alternadamente e, em certos casos, em sentidos variados.



Figuras 76 e 77 - Os dois padrões de peças que compõem o painel de azulejos da Sorbê Sorvetes Artesanais.

Nas sequências em linhas horizontais do painel, as duas padronizações de figuras, tanto triangular quanto retangular, foram aplicadas ao plano rigorosamente em posições alternadas (Figura 78). Também se verificou que, dentre a alternância seguida de padrões distintos, a aplicação de uma mesma figura na linha horizontal do plano seguiu igualmente um princípio de disposição ordenada. A padronização triangular foi disposta no painel variando-se a posição da imagem para cima e para baixo, alternadamente; e o padrão retangular foi justaposto ao primeiro, revezando seu posicionamento no módulo na vertical e na horizontal (Figuras 79 e 80).

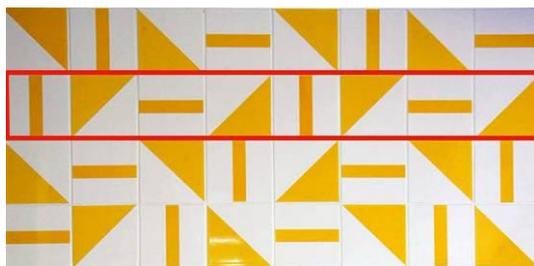


Figura 78 - Disposição alternada, em linha horizontal, dos dois padrões de módulos que compõem o painel de azulejos da Sorbê Sorvetes.

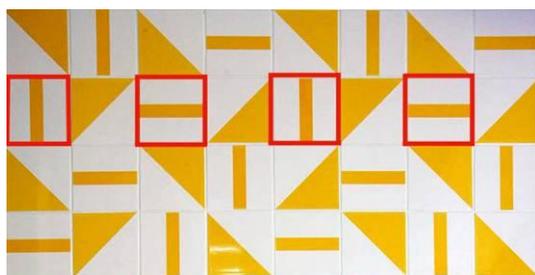
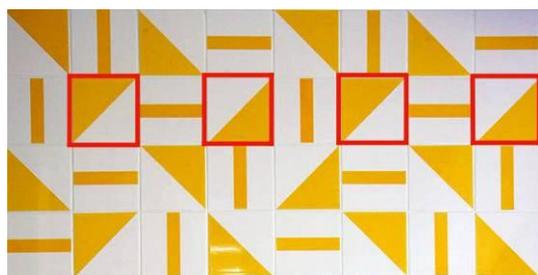
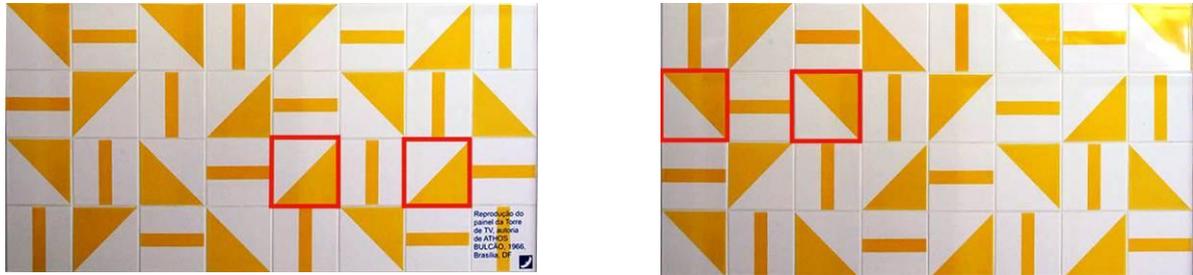


Figura 79 - Disposição alternada, em linha horizontal, do padrão triangular que compõe o painel de azulejos.

Figura 80 - Disposição alternada, em linha horizontal, do padrão retangular que compõe o painel de azulejos.

Há, porém, neste ordenamento algumas exceções. Dentre a variação do módulo em padrão triangular, seis encaixes quebram a lógica composicional proposta (Figuras 81 e 82). Dentre a disposição alternada da peça com padronização retangular há três exceções à regra de encaixe (Figura 83). Contudo, tais desvios ao princípio da composição não modificam a ideia primeira, tendo em vista que a sucessão de peças em padrões distintos, uma ao lado da

outra, fica bem definida no plano. Ao olhar para o painel, logo se vê que triângulos e retângulos se alternam com precisão por toda a obra.



Figuras 81 e 82 - Quebras na regra de encaixe do módulo em padrão triangular – sequência horizontal.

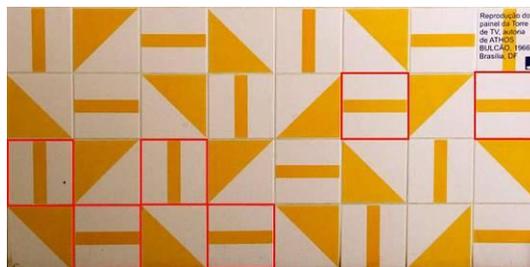


Figura 83 - Quebra na regra de encaixe do módulo em padrão retangular – sequência horizontal.

Nas sequências em linhas verticais do painel, os dois padrões de imagens também são dispostos rigorosamente no plano, alternando-se entre si (Figura 84). Na colocação das peças de mesmo padrão, no entanto, a lógica composicional não seguiu o mesmo rigor. Na disposição da padronização retangular há uma sequência na qual a imagem em posição vertical varia com a imagem em posição horizontal, havendo apenas três exceções nesta lógica (Figura 85). Em contraposição, o padrão triangular não segue uma lógica sequencial de arranjo (Figura 86). De maneira diversa à sequência horizontal antes descrita, há muitas quebras nas regras de encaixe – o padrão variando para cima e para baixo, alternadamente –, o que prejudica a tentativa de fazer uma leitura detalhada da composição. Os módulos em padrões triangulares parecem estar dispostos de forma alternada no plano, mas, quando olhados com minúcia, verifica-se que as posições se repetem, variando sem uma lógica predefinida.

Por fim, neste plano composicional há um módulo no lado direito da obra, na quarta peça de azulejo de baixo para cima, no qual se vê a seguinte inscrição, com a logomarca da Fundação Athos Bulcão ao final: “Reprodução do painel da Torre de TV, autoria de Athos Bulcão, 1966, Brasília, DF” (Figura 87). O painel autorizado pela Fundathos é considerado

reprodução. No entanto, a autoria é ainda atribuída ao artista da obra localizada no mezanino da Torre de Televisão.

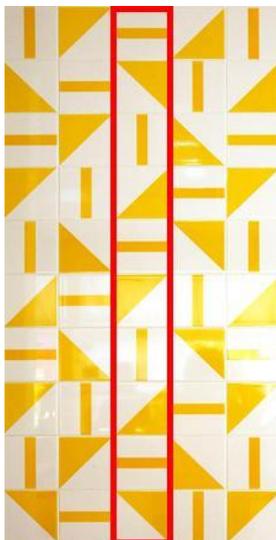


Figura 84 - Disposição alternada, em linha vertical, dos dois padrões de módulos que compõem o painel de azulejos da Sorbê Sorvetes.

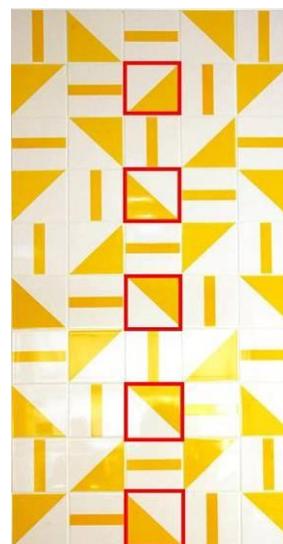
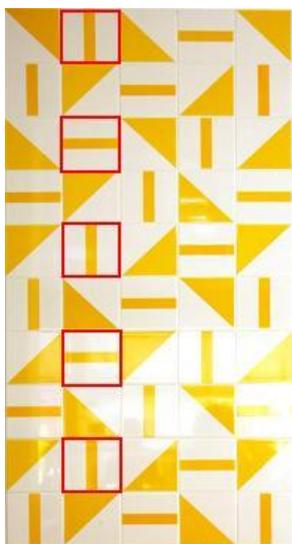


Figura 85 - Disposição alternada, em linha vertical, do padrão retangular que compõe o painel de azulejos.  
Figura 86 - Quebras na regra de encaixe do módulo em padrão triangular – sequência vertical.



Figura 87 - Módulo azulejar contendo informações sobre o painel de azulejos localizado na Sorbê Sorvetes.

### 3.3.2 O painel em mármore do Restaurante Piantella: o repertório de soluções formais de Athos Bulcão e o diálogo com a arquitetura

No mesmo ano em que se realizava o projeto para a sorveteria na Asa Norte de Brasília, outro painel também estava sendo pensado e elaborado para outro espaço comercial na cidade: um restaurante na Asa Sul. O painel-mural localizado no Clube do Congresso recebia uma nova configuração para ser projetada na fachada externa desse estabelecimento. Produzido em mármore, em contraposição ao gesso do relevo presente no Clube, e com módulos quadrados, diverso das peças retangulares desta obra, o projeto para o restaurante trouxe aspecto distinto ao trabalho de 1972: o painel que antes se localizava em um espaço interno, com acesso restrito de pessoas – adentravam o Clube apenas sócios, funcionários e convidados –, recebeu visibilidade e acessibilidade outras em um ambiente externo, com fluxo contínuo do grande público. O estabelecimento comercial localiza-se em um setor de comércio local, ao lado de uma superquadra residencial, é voltado para a via principal de acesso às lojas, em uma “esquina” do bloco A, e um considerável número de pessoas passa por ali diariamente.



Figura 88 - Vista do painel em relevo na fachada do restaurante, a partir da via de carros.

Figura 89 - Vista do painel em relevo na fachada do restaurante, a partir da calçada, do outro lado da via.

Fonte: Próprio autor.

Entre o restaurante e o antigo clube haveria, entretanto, uma semelhança, tendo em vista que os ares políticos que se queriam para o segundo também são verificáveis no ambiente do primeiro. Nos horários de almoço e de jantar, durante a semana, o Restaurante Piantella torna-se um local de encontros e reuniões de políticos federais, sobretudo de parlamentares. Configura-se, dessa maneira, como um espaço de sociabilidade de senadores e

deputados, o que se pretendia para o clube dos congressistas no início dos anos 1960. Nesse sentido, há de se lembrar que o painel em mármore, apesar de localizado na fachada externa do restaurante, local de acesso e visibilidade direta ao grande público, está localizado em um espaço que também ambiciona o enobrecimento e a polidez.

A obra do Clube do Congresso foi construída em gesso, com módulos retangulares de 0,60 m x 0,54 m, que revestiam a ampla parede curva, de pé-direito triplo – 10,80 m x 11,45 m. Em contraponto, o trabalho feito para o restaurante apresentou dimensões menores e, por conseguinte, nova composição. Em parede reta e com extensão horizontal, placas quadradas de mármore, com 0,40 m x 0,40 m, revestem a estrutura parietal de 5,63 m x 13,72 m – 14 x 35 peças modulares. O mármore, material nobre utilizado tradicionalmente na arte da estatuária e dos relevos, contribuiria, assim, para constituir o caráter nobre que se queria também para o espaço do restaurante, pois o gesso, escolhido por Athos Bulcão para a composição do painel do clube, poderia não atribuir tal característica para este estabelecimento comercial. Por ser mais frágil que o mármore, o gesso tradicionalmente sempre foi utilizado como material para esboços e projetos.

O painel em relevo de mármore reveste as duas paredes perpendiculares da fachada do restaurante e é interrompido por uma abertura de acesso ao espaço interno, localizada no encontro das duas estruturas parietais. A partir da esquina, da via, da calçada ou do outro lado da rua vê-se o trabalho em sua completude, o qual se estende pelas duas paredes descontínuas (Figura 89). Na base e no topo desta há ainda um rodapé e um rodapeto em aço patinável, que emolduram o painel.

As peças são inteiramente lisas e apresentam perfil trapezoidal para a constituição do relevo. Entretanto, na justaposição dos módulos sobre o plano, que também seguiram uma composição embasada em variações de ordens complexas, conforme a obra do clube, as inclinações das peças tornaram-se menores. Dos 0,36 m de profundidade nas inclinações dos módulos do painel de 1972, que tornavam os volumes do trabalho mais delineados e as sombras e as luzes mais presentes, a inclinação de cada peça no trabalho de 2007 foi modificada para 0,06 m. Com 0,30 m a menos de inclinação em relação ao primeiro trabalho, a disposição dos quadrados em mármore passou a apresentar uma superfície distinta, pois, agrupados, os módulos geraram uma dinâmica mais sutil para o relevo, e sombras e pontos luminosos se delinearão de modo mais tênue no plano.

As inclinações das peças no painel localizado no Clube do Congresso permitiam que os encontros entre elas remetessem a dobras e sobreposições, conforme suas disposições no plano e, conseqüentemente, aproximações e distanciamentos. Tal impressão, no entanto,

tornou-se menos perceptível no painel do Piantella. Defronte a sua composição avistam-se também as proposições de dobras e sobreposições de módulos, mas estas acabam oferecendo-se aos olhos primordialmente como um jogo entre níveis diferentes das peças. Não se vê nas inclinações de 0,06 m os afunilamentos e os espaçamentos trapezoidais antes conseguidos com os módulos em gesso de 0,36 m de inclinação.

Com o olhar próximo percebem-se os detalhes da obra, assim como as características singulares que a diferem ou, mesmo, a aproximam do painel do clube, destruído dois anos depois da elaboração deste projeto para a fachada do restaurante. A relação entre cor, forma e material utilizada no novo painel torna-se distinta da relação que Athos Bulcão propôs para a grande estrutura parietal, contínua e vertical, do Clube do Congresso. O mármore polido dos módulos quadrangulares ofereceu ao painel do restaurante um brilho e um aparente reflexo que as placas retangulares de gesso não apresentavam. Como estruturas delgadas, porém constitutivas da solidez que o relevo deveria apresentar, as peças de gesso, brancas e lisas, eram elementos fundamentais para a construção da composição da obra. Este material conseguiu trazer ao trabalho o branco plano e homogêneo da paleta do artista. E esta cor, aplicada sobre os módulos retangulares, intensificou as propostas de movimento e ritmo atribuídas ao relevo daquele *hall*. O mármore, rajado em tons mais escuros, não trouxe ao painel do restaurante o branco plano presente nesta proposta de Bulcão, e o jogo de sombras e luzes fez-se diferente.



Figura 90 - Detalhe do painel em relevo na fachada do Restaurante Piantella, com suaves inclinações dos módulos.

Athos Bulcão acreditava nas possibilidades composicionais dos tons de claros e escuros, por isso, para ele, as sombras e os pontos luminosos conseguidos em um determinado painel integrado a um plano arquitetônico específico tornavam-se completamente

característicos, únicos na criação de cada trabalho. No Piantella, a construção de cheios e vazios, por luzes e sombras, obteve seu caráter singular. Diferindo-se do painel do clube, que hoje não mais existe fisicamente, passou a apresentar-se sozinho, com outra estrutura composicional. Em local externo, sob a forte luz solar de Brasília, a dinâmica proposta para a malha de módulos quadrangulares inclinados tornou-se ainda mais brilhante e reflexiva com o uso do mármore e menos ritmada, pelas sutis inclinações dos planos.

Dessa maneira, do destaque que se dera à parede vertical curva no *hall* do Clube do Congresso, um painel em mármore passou a revestir a fachada externa, horizontal e retilínea do Restaurante Piantella.

### 3.3.2.1 Esquema de montagem: para compreender a execução da obra

O esquema de montagem deste painel em relevo no espaço do Restaurante Piantella também seguiu o princípio da disposição variada de ordens complexas de combinatórias, tão presente no repertório de soluções formais de Athos Bulcão para a construção de seus painéis-murais integrados à arquitetura. Com módulos quadrados, de 0,40 m x 0,40 m, como anteriormente descrito, cujas inclinações variavam até 0,06 m, as peças foram justapostas por toda a extensão do plano parietal considerando-se as propostas composicionais do artista para o painel do Clube do Congresso.

Na “ordem do acaso” (HERKENHOFF, 2009, p. 379), Athos Bulcão estabeleceu alguns princípios relacionais para dispor as peças quadrangulares em gesso sobre a parede do *hall* do clube. Na fachada do restaurante, de 5,63 m x 13,72 m de dimensões, tais sistemas e relações também estão presentes, o que fez com que a composição de 2007 apresentasse situações e possibilidades combinatórias semelhantes às do painel de 1972.

Dentre as combinações possíveis feitas com base no módulo em mármore, quatro tipos foram identificados no plano do painel. Formado, cada um, pela relação estabelecida entre duas peças quadrangulares, consideraram-se, sobretudo, as distintas posições que suas inclinações poderiam apresentar no plano. Das combinatórias verificadas, há casos de repetições entre as posições de duas peças e de seus espelhamentos.

No caso da colocação das peças em posições repetidas, estas poderiam apresentar suas inclinações voltadas para a parte superior do módulo (Figura 91), ou mesmo apresentar as repetições de suas inclinações voltadas para a parte inferior (Figura 92). Como no painel do

clube, tais disposições em repetição assemelham-se a sobreposições de planos, apresentando um sutil jogo de sombras entre as peças.

Nos espelhamentos entre as inclinações dos módulos verificam-se também duas possíveis disposições dos planos. No primeiro caso, uma peça tem sua inclinação voltada para a parte superior e, logo abaixo, a outra peça tem sua inclinação voltada para a parte inferior (Figura 93). No segundo caso, as peças são colocadas de maneira inversa: um módulo inclina-se na parte inferior e o outro, justaposto abaixo, inclina-se na parte superior (Figura 94). Em ambas as situações a colocação das peças quadrangulares sobre o plano assemelha-se, como no painel de 1972, porém de modo mais sutil, a dobras no plano. Salientes ou reentrantes, as ditas dobras passam quase imperceptivelmente aos olhos, tendo em vista a pequena inclinação presente nos módulos em mármore.

Apesar de essas disposições terem seguido a proposta pensada para o relevo em gesso do clube, alguns princípios composicionais se diferenciaram das regras de encaixe nele verificadas. Há no trabalho em mármore algumas diferenças de montagem que se acabam diferenciando da dinâmica proposta por Bulcão para a obra do clube, como a presença de repetições lado a lado de combinatórias entre duas peças. As dobras, como foram chamadas as uniões salientes ou reentrantes entre dois módulos quadrangulares, podem se repetir na disposição sobre o plano do painel, criando entraves na construção ritmada do relevo. Os volumes não criam um jogo dinâmico e bem definido de luzes e sombras, como o verificado no painel de 1972.



Figura 91 - Repetição verificada entre os módulos quadrangulares do painel em relevo do Restaurante Piantella.  
Figura 92 - Repetição verificada entre os módulos quadrangulares do painel em relevo do Restaurante Piantella.



Figura 93 - Espelhamento verificado entre os módulos quadrangulares do painel em relevo do Restaurante.  
 Figura 94 - Espelhamento verificado entre os módulos quadrangulares do painel em relevo do Restaurante.

No trabalho de 2007 ainda não se tem a presença das peças de espessura mais finas, as quais, unidas em duplas, pareciam se descolar do plano do relevo no antigo painel do clube (Figuras 68 e 69). Estas se encaixavam e se fixavam ao trabalho a partir das peças que estavam ao seu lado, ficando em um nível acima dos outros módulos dispostos no plano. Tais elementos destacavam-se no jogo rítmico da composição do painel. No trabalho localizado no restaurante, todavia, não há esses elementos, e a composição das peças no relevo se dá em um único nível de disposição. Desse modo, não há saliências muito demarcadas no plano, tornando o ritmo da obra um pouco mais tênue.

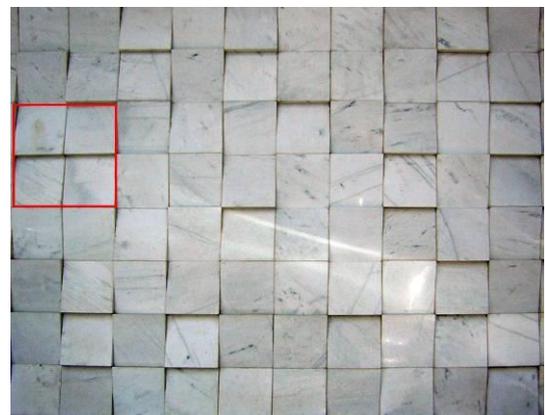
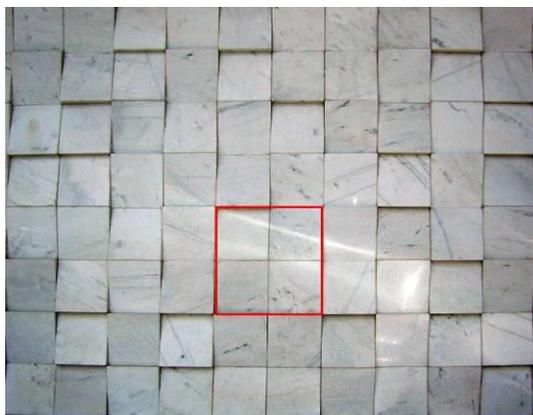


Figura 95 - Repetições, lado-a-lado, de combinatórias entre dois módulos quadrangulares da composição.  
 Figura 96 - Repetições, lado-a-lado, de combinatórias entre dois módulos quadrangulares da composição.

Por fim, neste plano composicional há um módulo quadrangular, no canto inferior esquerdo de uma das paredes da fachada local, próximo à abertura de acesso ao restaurante, no qual se vê a seguinte inscrição, juntamente com a logomarca da Fundação Athos Bulcão: “Athos Bulcão, Brasília” (Figura 97). O painel, sob a autorização da Fundathos, tem sua autoria atribuída ao artista.



Figura 97 - Módulo quadrangular em mármore contendo informações sobre o painel em relevo localizado no Restaurante Piantella.

### 3.4 Discussão da problemática: os quatro painéis-murais e suas definições

Da cerâmica dos módulos em azul e branco presente no painel da Torre de Televisão criou-se outra cerâmica modular em amarelo e branco para o painel da Sorbê Sorvetes. Das peças retangulares em gesso presentes no painel em relevo do Clube do Congresso criaram-se outros módulos quadrangulares e em mármore para o Restaurante Piantella. Cerâmica, gesso e mármore, todos materiais possíveis de manipulação artesanal, porém adaptados e bem aceitos nos processos de fabricação industrial. Como se sabe, Athos Bulcão também utilizara muito bem as técnicas e as ferramentas da indústria, e com o uso do alumínio, do ferro, da madeira, do granito e do concreto armado passou a criar seus projetos de integração arquitetônica com a ajuda das possibilidades tecnológicas. A ideia, o traço, a escolha do material e o projeto partiam de Bulcão em grandes *croquis* e sob uma paleta de cores predefinidas por ele para as máquinas realizarem. Eram elas que concretizavam o que o artista imaginara para uma parede a ser inserida em um determinado espaço, fosse ele um corredor, uma sala, um grande vão livre ou um jardim.

Nesse sentido, pelo processo industrial era possível fazer inúmeras unidades de um mesmo módulo. A cor, escolhida na paleta numerada, não ganhava tons ou semitons indesejados. O azul era o azul pensado por Athos Bulcão, e o branco era o mais plano e homogêneo. Porém, por esse processo suas obras também se tornavam vulneráveis a mais repetições, tanto de formas como de cores. Criavam-se, assim, possibilidades de seriação de

uma mesma peça e, por conseguinte, de multiplicação do módulo de uma obra específica que, *a priori*, era pensada como uma – único exemplar – pelo artista.

Tais possibilidades de multiplicação de uma peça modular de um painel projetado por Athos Bulcão mostraram-se concretamente realizáveis com os projetos executados no ano de 2007. Tornou-se possível criar a cerâmica do painel de azulejos da Torre de Televisão nas cores amarela e branca, como também reformular as dimensões e o material dos módulos que constituíam o relevo do Clube do Congresso. Há ainda de se destacar que, com as possibilidades de reproduções e seriações advindas dos processos industriais, a obra do clube, que fora demolida em 2009, continuou apresentando sua ideia composicional no novo painel presente no Restaurante Piantella.

Sabe-se que essa aproximação das artes plásticas com a indústria, sobretudo das artes integradas ao cotidiano do homem, não surgiu recentemente – como visto no capítulo anterior deste trabalho –, contudo tais situações observadas na obra de Athos Bulcão também trazem à tona questionamentos sempre existentes nessa relação. Considerando as especificidades de sua produção de obras integradas à arquitetura e, principalmente, a construção de um repertório de soluções formais, antes detalhado, porém também considerando o uso de materiais industrializados em seus trabalhos, assim como o uso da máquina no próprio processo de confecção destes, percebe-se que o entendimento da obra de Bulcão ultrapassa a simples compreensão de obra de arte como um objeto que nos coloca ou nos convida a uma contemplação desinteressada (FRY, 2002, p. 63) ou a uma experiência estética e nada mais, conforme escreve Martin Seel, citado por Schaeffer (2004, p. 57).

Conforme Schaeffer (*idem*), a obra de arte não pode ser definida apenas por esse único traço estético, e, no caso da obra de Bulcão, vê-se que sua compreensão vai além. Trata-se de uma noção composta, que Schaeffer busca definir por diferentes aspectos possíveis, pois há uma pluralidade semântica na noção de arte que pode fazer com que ela perpassa diferentes significações. No seu uso mais imediato, a obra de arte pode ser entendida como aquilo que pertence a uma classe de objetos definida como “arte” ou como aquilo que é aceito pelas instituições artísticas como tal, ou mesmo, em uma perspectiva normativa, como aquilo que é definido qualitativamente como uma “obra de arte”.

Contudo, há também outras duas categorias nas quais a obra de arte pode ser compreendida. Tem-se a ideia da “gênese do objeto assim etiquetado” (p. 59) e a da própria função estética que ele desempenha (p. 63). Em ambos os casos o caráter estético da obra é que a define, sendo na sua intenção ou na sua recepção, respectivamente. Um objeto, mesmo não se inserindo nas categorias canônicas da arte – escultura, pintura, gravura, etc. –, em um

primeiro momento pode receber uma atenção estética, seja por aquele que o produz, seja por aquele que o recebe, pois, para Schaeffer, é possível fazer essa abordagem seja para qual objeto for.

Desse modo, a produção em escala industrial não retira do objeto sua função estética de obra de arte. As obras de Athos Bulcão, localizadas tanto no mezanino da Torre de Televisão quanto no *hall* do Clube do Congresso, valem-se de sua intenção estética, pois o artista pensara o módulo considerando a composição específica desses painéis. No entanto, os trabalhos produzidos para a loja da sorveteria e para a fachada do restaurante podem ser considerados sob quais aspectos? Apesar de distanciados de uma intenção estética do artista, eles possuem uma função estética, o que os definiria como obras de arte na visão de Jean-Marie Schaeffer. Como objetos passíveis dessa abordagem, tais multiplicações e modificações dos módulos e, conseqüentemente, dos trabalhos como um todo devem ser compreendidas.

#### *3.4.1 Cópia, citação, paródia e apropriação: diferenciando e pontuando os termos*

Conforme Schaeffer (, p. 73), saber se um objeto é uma obra de arte é diferente de atribuir valores positivos e negativos a uma obra, pois a atribuição desses valores já pressupõe que o objeto participe do campo artístico no sentido descritivo dado pelo autor. Partindo-se do fato de que os painéis de Athos Bulcão são objetos pertencentes ao campo da arte, seja pela “gênese do objeto etiquetado”, seja pela sua função estética, a questão em torno de sua obra integrada à arquitetura se constrói sobre a atribuição de valores a ela. Ou seja, questiona-se a compreensão dos valores atribuídos aos painéis-murais de Bulcão, tendo em vista serem objetos produzidos em escala industrial, mas sob a intenção estética do artista, e que se encontram diante de situações de multiplicações e deslocamentos. Estas situações podem ser consideradas de reprodutibilidade de um objeto primeiro – os painéis –, cuja participação no campo artístico já é pressuposta e, desse modo, também venham inseri-las nesse campo por adquirirem uma função estética.

Contudo, antes de compreendermos essas situações de reprodutibilidade como obras pura e simplesmente, cuja função estética as caracterizam como tais, é preciso analisar como esses novos objetos são entendidos no campo definido como “a obra de Athos Bulcão”. Segundo Foucault (2000, p. 38), uma determinada obra de arte pode ser caracterizada quando atribuída a um conjunto de características que são verificadas constantemente no acervo do artista, as quais são denominadas aqui de seu repertório de soluções formais. Inserida nessas

categorias estabelecidas, a obra passa a ser caracterizada em razão do discurso particular do artista, identificada por certo modo de ser. Por isso, ainda em referência a Foucault (idem, p. 45):

[...] dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto.

As obras de Athos Bulcão, identificadas no âmbito de seu repertório de soluções formais, são caracterizadas como pertencentes ao seu discurso, pois é a comprovação da existência desse repertório que o valida como o autor da obra. E, conforme Foucault (p. 52), o discurso pode ser definido por um nível constante de valor, por um campo de coerência conceitual ou teórica ou por uma unidade estilística.

Desse modo, falar de reprodução para abordar os trabalhos realizados na sorveteria e no restaurante no ano de 2007, os quais apresentam um deslocamento na caracterização do discurso de Athos Bulcão, faz sentido. Os deslocamentos de forma, cor, composição, formato e função, pertencentes ao repertório do artista, são verificáveis nesses projetos. Contudo, o autor também pode ser “[...] aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas [...]” (p. 53). Nesse sentido, falar de autenticidade em contraposição à falsidade também faz sentido nesse contexto.

É com base na afirmação sobre a condição do original e da cópia, no âmbito das práticas artísticas, que se busca orientar uma reflexão a respeito da prevalência da imagem industrializada e seriada na obra de Athos Bulcão e o modo como ela incentiva e, possivelmente, legitima sua apropriação. Para isso, o modo como os termos “original” e “cópia” – e seu confronto – foram tratados por alguns autores é analisado, visando examinar em cada um como essa relação entre imagem e técnica foi respondida. Dessa maneira, essa condição e relação poderão ser compreendidas nas situações atuais apresentadas na obra de Athos Bulcão.

Há uma fluidez entre os limites que as noções de cópia, réplica, imitação, citação, apropriação e reprodução estabelecem no contexto artístico, fazendo-as se movimentarem e se confundirem umas com as outras. No entanto, há como organizá-las em características distintas, conforme o tratamento dado por alguns autores a elas.

Para uma definição da noção de cópia, o pressuposto de que haja uma preocupação em ser o mais fiel à obra original prevalece. Tal fato nos remonta à ideia de imitação trabalhada pelo historiador da arte Johann Joachim Winckelmann (2002, p. 200), ainda no século XVIII, para quem as questões de cópia já envolviam as imitações das formas e das proporções da natureza na arte grega. Também nos remete às ideias do italiano Giorgio Vasari (1987, p. 249), semelhantes às de Winckelmann, mas não idênticas. Vasari, no século XVI, iniciava a discussão acerca da imitação ao defender que o artista alcançava a perfeição maior ao conseguir copiar as coisas mais belas da natureza com a habilidade de suas mãos e de sua mente, para reproduzir no papel ou em formas escultóricas exatamente e corretamente o que seus olhos viam.

Tais discussões chegaram aos tempos atuais trazendo outras terminologias e entendimentos. Eco (2010, p. 134-135) também discorre sobre as possibilidades de entendimento de uma reprodução de obra de arte, procurando definir categorias como “contrafações” e “falsos”. A contrafação ocorre quando se exhibe uma obra de arte como original e este se encontra em algum outro lugar distante, e a obra de arte exibida falsamente sustenta a história de produção da obra originária (GOODMAN apud ECO, 2010, p. 143). Caso a obra esteja ao lado da obra original, não será possível encontrar critérios distintos para caracterizá-las. Não serão absolutamente idênticas, porém nenhum critério ajudará a identificar o original. Entre falsos e contrafações existe a possibilidade de troca de um objeto original por outro feito *a posteriori*, pois tais objetos partilharão de traços em comum.

Há também os “duplos” e as “citações”. Dentre os primeiros, constata-se características físicas semelhantes para que o original e seu duplo possam ter os mesmos atributos essenciais para se inserir na categoria para a qual foram feitos. Seu suporte material e suas formas podem ser as mesmas, contudo se pode distinguir um duplo de seu original. São, como cita Eco (p. 135), “intercambiáveis”. As citações também não se pretendem idênticas ao original, visam, na realidade, a tornar clara sua dependência à obra originária, como uma paródia ou um pasticho. A natureza imitativa do objeto é, nesse caso, admitida abertamente, como uma obra produzida *à la manière de*, como coloca Eco (idem., p. 145), ou seja, como uma homenagem ao autor da obra primeira. Tais meios de acesso ao objeto original podem ainda ser entendidos como releituras, na medida em que procuram reinterpretar e dar novo significado à obra, em uma nova leitura e pensamento sobre suas formas, formatos e cores.

Da mesma maneira, a apropriação também se torna uma forma específica de reprodução da obra original. Partindo de uma relação intertextual entre objetos, a apropriação

aproxima-se da ideia de citação, confundindo-se e mesclando-se a ela na fluidez dos termos. Conforme Marques (2007, p. 17):

A apropriação é uma forma específica de cópia, pois não pressupõe apenas a repetição modelar do mesmo, mas a consciência e identificação de um referente existente que se utiliza e (re)significa num outro contexto, deslocado do inicial mas com traços da sua presença. As práticas artísticas da apropriação trabalham na substituição e actualização contextual da imagem e na respectiva sobreposição de sentidos, reconversão da mensagem e transferência de autoria, que pode ser em última instância interpretada como mais do que uma substituição, um acto de apagamento da obra de arte apropriada, onde não se pressupõem a recuperação ou eventual validação, mas antes a recusa da imitação.

A apropriação, aberta à sobreposição de sentidos, à reconversão de mensagens e à transferência de autoria tendo por base uma obra referida, é a citação passível de realizar-se em outro contexto espaço-temporal, distante da obra primeira, mas que, atribuindo-lhe novos significados, também se declara pertencente a este original.

A emergência de imagens apropriadas, como um ato de tomar posse de imagens identitárias para lhes atribuir novo significado e, mesmo, identidade, como cita Arthur C. Danto (apud MARQUES, 2007, p. 14-15), ocorrera já na década de 1960, com o movimento *Pop Art*. Nas décadas seguintes, 1970 e 1980, irá se fortalecer com os movimentos apropriaacionistas da arte.

A *Pop Art* protagonizou uma banalização da arte ao conceituar o objeto seriado e oferecer-lhe outra significação aproximada da experiência estética. Andy Warhol, artista do período, mostrou que a reprodutibilidade dos objetos também estava ligada ao modo como as imagens e os próprios objetos eram vistos e tratados. Com a realização das 32 pinturas de latas individuais de sopa *Campbell* em 1962 e, posteriormente, em 1964, com suas pilhas de *Brillo Box*, ratificou tais ideias ao mostrar que o próprio objeto artístico começava a legitimar a formalização da apropriação como processo criativo (MARQUES, 2007, p. 204). Nas décadas seguintes, os movimentos apropriaacionistas tomaram como herança as ideias trabalhadas por Warhol e, mesmo, por Marcel Duchamp – que começara essa discussão com *Fountain* em 1917 – e intensificaram a compreensão da produção artística em consonância com a alteração que as técnicas de reprodutibilidade vinham causando.

Com a conseguida apropriação, uma série de conceitos que era indubitavelmente atribuída às obras de arte começou a se confundir. As noções de recepção, unicidade, autoria, originalidade e autenticidade, relacionadas ao campo artístico, tornaram-se mais nebulosas. Ser autêntico, conforme Eco (p. 153), é ser original. No entanto, para provar a originalidade do objeto e, por conseguinte, confrontá-lo com o que venha a ser chamado de seu falso ou

cópia ele precisa ser considerado um signo das suas próprias origens. Porém, compreender o autêntico e o original como signo, diante da aproximação estabelecida da obra de arte com os processos de reprodução e de serialização, gera uma confusão de significados.

Walter Benjamin discorreu sobre a relação da autenticidade da obra de arte com as possibilidades reprodutíveis já no ano de 1936. Dizia o autor (2012, p. 181) que mesmo na reprodução mais perfeita um elemento da obra estava ausente: o seu aqui e agora, ou seja, sua existência única no lugar determinado em que se encontrava na sua origem. Para Benjamin (idem, p. 182), a autenticidade do objeto era ainda a plenitude de tudo o que havia sido transmitido a ele, desde sua origem até o momento atual. Havia uma conjugação específica de espaço e tempo que qualificava e potencializava sua particularidade e sua unicidade. Para tal compreensão, Benjamin criou o conceito de “aura”.

Era a ideia de aura da obra de arte que se destruía na reprodutibilidade dos objetos, pois, ao colocar a cópia do original em situações antes inatingíveis para este, ela desvalorizava o aqui e agora da obra. A existência única da obra de arte era substituída por uma existência massiva de reproduções, as quais possibilitavam uma aproximação mais direta e recorrente do objeto com o espectador. Consequentemente, alteravam a antiga condição individual de acesso à obra, que exigia contemplação e veneração de algo único.

Benjamin reconheceu que a diferenciação entre original/autêntico e falso/cópia deixava de fazer sentido com a intrusão dos meios de reprodução técnica, pois não havia mais uma individualização ou primazia da obra primeira, mas, sim, uma contínua reatualização desta pela cópia. Havia uma serialização de idênticos na qual imagens e objetos eram intermutáveis. Conforme Benjamin (apud MARQUES, 2007, p. 136), a obra de arte reproduzida tornava-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte que se assentava na reprodutibilidade.

Ao desmistificar a aura e orientar a condição de obra de arte para sua reprodutibilidade técnica, o original tornou-se apenas mais um objeto que pode coexistir em simultâneo com uma pluralidade de outras reproduções que definem sucessivas alterações ao original (MARQUES, 2007, p. 13). Convertendo quantidade em qualidade, a reprodutibilidade técnica vem saciar a necessidade das massas, desde a modernidade, de aproximar o objeto ou mesmo de possuí-lo, seja pela imagem seja por sua cópia.

### *3.4.2 Os termos e os casos verificados: o início da compreensão*

Esse protagonismo da cópia no acesso à imagem, visando a saciar a necessidade das massas em possuir o objeto artístico, subsidia a reflexão acerca da prevalência da imagem industrializada e seriada na obra de Athos Bulcão e, por conseguinte, da legitimação de suas reproduções. Conforme Eco (p. 144-145), é o entusiasmo do pretendente em possuir o objeto artístico que gera a confusão entre as imagens do original com sua reprodução, na medida em que, mesmo sabendo que a nova produção não é a obra primeira, julga que essa nova imagem pode apresentar as mesmas funções e valores daquela e, desse modo, apresentar-se como se fosse o autêntico. Também conforme Gombrich (2012, p. 132-133), ao discorrer sobre os quadros de parede nas casas europeias do século XVIII, a reprodução de um original, de uma pintura, também se tornaria um meio de fazer contato com as obras de artistas de outrora ainda considerados e consagrados à época. Sem a pretensão de ser um colecionador de originais, o pretendente ambiciona apenas ter lembranças do encantamento e “poder” destes por meio de suas reproduções, que, por serem lembranças, não necessitam ser fiéis a suas cores. Desse modo, ambos os objetos, original e reprodução, acabam por apresentar valores e funções intercambiáveis.

No caso das obras produzidas no ano de 2007 para a Sorbê Sorvetes e para o Restaurante Piantella em Brasília, constata-se a necessidade de o pretendente ter próximo a ele o objeto artístico, tendo em vista as recolocações que as obras da Torre de Televisão e do Clube do Congresso sofreram. No entanto, diante de uma análise dos casos, no embate com os termos antes detalhados, não se encontra uma aspiração para que as reproduções se coloquem nas paredes dos novos locais com as mesmas funções e valores dos painéis primeiros. Não há um desejo de apresentar-lhes como se fossem autênticos. A possibilidade de serialização das peças dos painéis de 1966 e 1972 permitiu a produção de repetições modulares, contudo verifica-se a consciência e a identificação com as obras referentes, que tornam os painéis de 2007 casos de apropriação das obras anteriores.

Nos projetos da sorveteria e do restaurante há deslocamento das ideias originais, gerando uma atualização das imagens e uma sobreposição de sentidos, pois a proposta dos módulos, assim como os padrões das obras da Torre e do clube, é a base para a construção modular dos novos objetos. Conforme dito anteriormente (MARQUES, 2007, p. 13), os quatro objetos passam a coexistir em simultâneo como objetos artísticos distintos, porém diante do fato de um ser proveniente de alterações feitas no outro.

Nos casos pesquisados, as apropriações ainda podem ser entendidas em contraposição aos outros termos estudados. A definição de contrafação de obra de arte deve ser dirigida a um objeto que sustente em si, falsamente, a história de produção da obra original. Para a compreensão de um falso tem de existir a possibilidade de troca com o objeto primeiro. Nos painéis localizados no espaço da sorveteria e na fachada do restaurante não há a pretensão de sustentar as mesmas histórias nem os valores e as funções estéticas das obras inseridas na torre e no clube. Os trabalhos da Sorbê e do Piantella também não apresentam todas as ocorrências físicas dos painéis anteriores para serem intercambiáveis e entendidos como duplos. Os trabalhos de 2007 manifestam características físicas semelhantes às obras de 1966 e 1972, todavia se diferenciam na forma, que é um dos atributos essenciais para definir diferentes objetos considerando um mesmo tipo e, por conseguinte, caracterizá-los como duplos. Não se pretendendo idênticas aos painéis dos anos 1960 e dos anos 1970, respectivamente, as obras da sorveteria e do restaurante deixam claras suas dependências em relação aos primeiros trabalhos, podendo ser definidas como apropriações ou, nesta relação de intertextualidade, também como citações.

Do mezanino da Torre de Televisão para o espaço interno da Sorbê Sorvetes verificam-se mudanças de ocorrências físicas entre os dois painéis de azulejos que os fazem objetos distintos. Da concepção de mural, integrado à arquitetura do mezanino da Torre, um local em suspensão, com vista particular para a Brasília monumental, criou-se um quadro, circunscrito pela parede branca a sua volta, para uma loja comercial da cidade. O painel da sorveteria, apesar de baseado na proposta modular de Athos Bulcão para o trabalho da Torre de Televisão, coloca-se distante da ideia de integração na arquitetura, pensada pelo artista para seus painéis-murais.

Porém, mesmo em outras cores, com outras disposições das peças sobre o plano e propondo-se a outro diálogo formal com o ambiente criado, ou seja, com outra função estética, o projeto deste espaço comercial ainda apresenta traços da presença do painel da arquitetura específica construída no Eixo Monumental de Brasília. Os padrões das peças, sua plasticidade e a proposta modular se mantêm. Do mural obteve-se uma citação desta obra em quadro que, apesar de deslocada dos propósitos presentes no repertório de soluções formais do artista, se apropriou deles e tornou-se um objeto.

Do *hall* de entrada da sede social do Clube do Congresso para a fachada externa do Restaurante Piantella também se veem mudanças nas ocorrências físicas dos dois painéis em relevo que os tornam obras distintas. Da integração proposta por Athos Bulcão entre o relevo em gesso e o ambiente solene do clube criou-se um painel em mármore para a fachada do

estabelecimento comercial contígua à via de pedestres e de carros. O painel do Piantella, produzido em mármore, material enobrecido, de acordo com as propostas composicionais de Bulcão, e distante de suas criações para espaços comerciais,<sup>9</sup> afastou-se da ideia original do painel em gesso, que dialogava com a grande parede vertical e em curva localizada no clube dos congressistas.

Em outro material, com módulos retangulares – não mais quadrados, como no painel anterior – e revestindo duas estruturas parietais perpendiculares, de formato horizontal e com quebra para a porta de entrada do estabelecimento, o relevo do restaurante, entretanto, ainda mantém alguns princípios construtivos do painel de 1972, como a disposição aleatória das peças no plano e o formato destas, com suas inclinações. Dessa maneira, o relevo presente na fachada do restaurante coloca-se como uma citação ao discurso do artista. Da integração antes proposta obteve-se o relevo que veste toda a fachada do estabelecimento, como um objeto.

Diante das situações de apropriação ocorridas com estas duas obras de Athos Bulcão na cidade de Brasília, percebe-se que as questões que sempre acompanharam as discussões acerca da relação entre arte e vida cotidiana e, por conseguinte, da aproximação entre artes visuais e arquitetura ainda permanecem. A reprodutibilidade existente no processo de criação dos painéis do artista e as possíveis utilizações dos novos módulos – azulejares ou não – em espaços outros que não os pensados pelo artista para a composição de novos painéis trazem consigo os debates ocorridos desde o período oitocentista europeu, cuja aproximação entre artista e artesão já levantava opiniões diversas sobre a presença do ornamento nas formas dos objetos utilitários e dos espaços arquitetônicos, desdobrando-se, já no início do século XX, nos discursos sobre a fusão dos elementos ornamentais nas próprias formas da estrutura do objeto ou da arquitetura.

Os novos painéis de 2007, como discorrido anteriormente, distanciam-se de algumas soluções formais utilizadas por Bulcão no seu entendimento do princípio da integração das artes e na criação de seus trabalhos e, por isso, deixam de vincular-se às intenções estéticas do artista e de pertencer ao campo definido como “a obra de Athos Bulcão”, ou seja, deixam de fazer parte dos objetos entendidos como os de sua autoria. Como apropriações, que atualizam as imagens e sobrepõem sentidos às propostas dos painéis anteriores – da Torre de Televisão e do Clube do Congresso, nestes casos –, colocam-se como objetos possuidores de função

---

<sup>9</sup> Para as obras integradas a ambientes comerciais, especificamente restaurantes, Athos Bulcão frequentemente utilizava revestimentos cerâmicos, como a azulejaria. Verifica-se esta recorrência em dois casos distintos, por exemplo: no painel de azulejos que reveste as fachadas do restaurante do Superior Tribunal de Justiça (1994) e no painel de azulejos que reveste a parede posterior do restaurante do Tribunal de Contas da União (1998), ambos localizados na cidade de Brasília (SUPERINTENDÊNCIA, 2009, fichas nº 72 e 74).

estética, mas despretensiosamente inseridos nos espaços. Ao deslocarem as ideias originais de Bulcão não se propõem a pensar o espaço e integrar-se a ele como fazia o artista, aproximando-se muito mais das discussões e das definições elaboradas sobre a presença do ornamento na arquitetura moderna. Desse modo, as questões anteriores ocorridas em outro tempo histórico e artístico retornam ao centro de novas discussões para se compreender situações específicas e próximas.

Perceber como casos ocorridos no início deste século com determinadas obras de Athos Bulcão, no Brasil e em Brasília, ainda carregam consigo todo este debate construído entre os tempos e os espaços das diferentes manifestações artísticas e culturais mostra como situações específicas, verificáveis sob olhares micro, podem extrapolar dimensões e estabelecer conexões com um histórico macro de ocorrências no campo da arte.

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente.

Walter Benjamin



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do histórico percorrido e dos casos analisados, compreende-se que a ideia de ornamento não deixou de existir na arquitetura moderna, se pensada em termos estéticos como já colocara John Ruskin e William Morris no século XIX e, posteriormente, os movimentos europeus do século XX. Contudo, sabe-se que esse novo ornamento deixou de ser pensado como simples elemento decorativo inserido despreziosamente na arquitetura e fazendo desta, seu simples suporte. Uma intenção de reciprocidade entre arte e arquitetura e, por conseguinte, entre forma e função passou a existir a partir dos projetos arquitetônicos elaborados no século passado e o que antes era entendido na fluidez dos termos “decoreção”, “adorno”, “ornamento” e “*design*” passou a apresentar notáveis distinções de uso e significação.

Definindo esses novos elementos estéticos como “ornamentos modernos”, Marco Moraes de Sá (2005, p.99) cita que, na realidade, “[...] teria havido uma transformação da aparência formal do ornamento, um deslocamento semântico, uma resignificação do mesmo”. E nessa resignificação os elementos estéticos continuariam presentes na composição dos espaços arquitetônicos, entretanto sem serem reconhecidos e afirmados sob o título “ornamento”. Com materiais, formas e cores colocando-se na arquitetura tendo como perspectiva uma preocupação estética, o que antes era apenas a materialidade da obra arquitetônica passou a ser sua plasticidade. Gesso, ferro, cerâmica, vidro, concreto, entre outros materiais da construção civil, tonaram-se os próprios recursos expressivos do espaço, traduzindo-se em beleza e contribuindo com a visualidade do todo arquitetônico.

Todavia, tal fusão entre forma e função, que tornou possível tal transformação das matérias industrialmente produzidas em elementos estéticos dos espaços arquitetônicos, ainda hoje levanta discussões acerca da presença destes na arquitetura e de sua compreensão dentro do entendimento da integração das artes, conforme as definições terminológicas expostas neste trabalho. Tendo em vista a aproximação com a indústria e com seu processo de produção, que permitem seriações e consequentes inserções em outras arquiteturas, pergunta-se: como pensar esses elementos estéticos nesses espaços? Deverão ser entendidos como elementos ornamentais ou como obras de arte, separadamente?

É exatamente no âmbito dessa discussão que as situações selecionadas e pontuadas no trabalho de integração arquitetônica de Athos Bulcão em Brasília devem ser compreendidas. Os quatro painéis analisados nesta pesquisa, criados em cerâmica, gesso e mármore, materiais recorrentes nas produções industriais e utilizados frequentemente em projetos de arquitetura,

encontram-se em meio a essa fusão entre forma e função. As materialidades tornaram-se plasticidades nos espaços da Torre de Televisão e do Clube do Congresso e, por conseguinte, no prédio da Sorbê Sorvetes e do Restaurante Piantella. Contudo, apesar da possível compreensão de que esses painéis se aproximam das propostas sobre o “ornamento moderno”, há de se pensar além.

Os painéis presentes na torre e no clube não foram inseridos nesses locais apenas como simples matérias a se tornarem elementos plásticos. Sabe-se que já havia em Athos Bulcão e nos projetos dos dois trabalhos uma intenção estética do artista carregada de princípios sobre arte e arquitetura, construídos ao longo de sua trajetória artística, e de um consequente repertório de soluções formais, recorrentes na composição de seus painéis-murais. E se, conforme Jean-Marie Schaeffer (2004, p.57), dentre a pluralidade semântica que define a noção de obra de arte se verifica, sobretudo, a presença de uma intenção estética – a “gênese do objeto assim etiquetado” (idem, p.59) –, esses painéis de Bulcão ultrapassam a simples designação de ornamento, elaborada pelo viés do pensamento do início do século passado.

As discussões formalistas de Roger Fry (2002, p.63) também surgem para ratificar tal denominação de obra de arte dada aos trabalhos de Athos Bulcão na Torre de Televisão e no Clube do Congresso, pois, para Fry, uma obra de arte já pressupõe, *a priori*, uma função estética desinteressada e, principalmente, uma intenção na qual a ordem e a variedade dos elementos na composição visem a proporcionar sensações e emoções naquele que a contempla. Como apresentado nos capítulos deste trabalho, em Bulcão havia a preocupação com a disposição dos elementos no plano composicional: cores, formas, planos e linhas eram pensados, estudados e ordenados pelo artista seguindo princípios racionalizados por ele, visando uma totalidade entre arte e arquitetura, dotada de sensações únicas.

Entende-se, desse modo, que os painéis da torre e do clube são objetos pertencentes ao campo da arte, seja por terem sido assim etiquetados no contexto histórico de Brasília, pela função estética que desempenham no espaço arquitetônico no qual estão inseridos, seja pela intenção estética de Athos Bulcão. Conforme as discussões elaboradas na subseção 2.2.3 deste trabalho, sabe-se que para o painel de azulejos da Torre de Televisão, por exemplo, Lucio Costa, responsável pelo projeto do edifício, não apresentou pretensões de inserir obras de arte no local pensando no princípio da integração das artes. Seguindo o que fora realizado no Ministério de Educação e Saúde na década de 1930, o arquiteto reservou ao painel de Athos Bulcão uma parede retangular no mezanino, como uma simples ampliação do formato de um quadro de parede. Entretanto, também se sabe que o artista não se limitou a criar pelos

propósitos dados por Costa e produziu uma obra que buscava se integrar ao espaço por meio de suas cores, formas e ordens composicionais, promovendo uma totalidade com as propostas funcionais e estéticas da arquitetura da torre e pontuando-a com uma carga expressiva particular. Os triângulos e os retângulos estampados nos módulos de azulejos, em azul sobre branco, estabelecem um diálogo direto com a forma triangular do edifício e com o espaço retangular do mezanino no qual está inserido.

Nos painéis projetados para a Sorbê Sorvetes e para o Restaurante Piantella, no entanto, não se vê a intenção estética existente no trabalho da Torre de Televisão. Existe uma função estética em ambos os painéis, porém, distanciados da produção do próprio artista, eles não carregam a sua intenção estética, seguida pelos princípios da integração das artes. Conforme Michel Foucault (2000, p.52), entende-se que as obras de Athos Bulcão podem ser caracterizadas como pertencentes ao seu discurso, pois são identificadas em seu repertório de soluções formais e isso as valida como tal, legitimando, concomitantemente, o próprio artista como o autor da obra. Comparando-se os trabalhos localizados na sorveteria e no restaurante com os painéis da torre e do clube, verificou-se que os primeiros não se caracterizam dentro do repertório criado pelo artista e, nesse sentido, não são possíveis de se situarem dentro do pensamento plástico de Bulcão.

Como reconhecidas apropriações feitas sobre as obras da Torre de Televisão e do Clube do Congresso, os projetos da Sorbê Sorvetes e do Restaurante Piantella apresentam, na realidade, um deslocamento no papel e no sentido de obra de arte, verificadas nas primeiras. As imagens dos padrões existentes nos painéis da torre e do clube foram atualizadas em novos contextos e os sentidos atribuídos aos painéis de 2007 foram sobrepostos aos propósitos e significados contidos nestas obras anteriores. Verifica-se, desse modo, que há uma continuidade na função estética dos trabalhos, mas a intenção do artista, de dar sentido ao painel inserido a um local específico, já não existe no painel da sorveteria e do restaurante.

Apesar de ainda haver uma conexão entre estas apropriações com a produção do artista, por serem análogas, tanto nas formas, nas linhas e nos planos, quanto em algumas ordens combinatórias de composição, os trabalhos da Sorbê Sorvetes e do Restaurante Piantella, não possuem semelhança na proposta de integração espacial e estética que Athos Bulcão apresentara para as obras da Torre de Televisão e do Clube do Congresso. Na sorveteria, a partir de modificações feitas na cor e na composição das peças azulejares vistas na torre, o painel tornou-se quadro. No restaurante, cujos módulos de gesso do clube foram refeitos em mármore, pensando-se no enobrecimento dado por este material ao espaço, o

painel transformou-se revestimento. Entende-se que as situações ocorridas no ano de 2007 não se configuraram por meio de modificações ocorridas na técnica ou na forma proposta nos painéis, tendo em vista que em ambos os casos o material ou o formato modular verificado nas obras anteriores continuam presentes, mas sim, por meio de mudanças realizadas no conteúdo trabalhado, ou seja, no conteúdo criado pela intenção do artista em outrora. Desse modo, os painéis da Sorbê Sorvetes e do Restaurante Piantella passaram a coexistir em simultâneo com as obras da torre e do clube, sendo assim, quatro objetos estéticos distintos.

Diante dessas atualizações das imagens, com acréscimo de significações de umas sobre as outras, as noções de recepção e contemplação que a ideia de obra de arte carrega passam a se confundir e as concepções de unicidade, autoria e autenticidade, tão discutidas no campo artístico – vistas em Walter Benjamin (2012, p. 182) –, têm seus sentidos questionados. E se tais noções e concepções tornam-se difusas ao abordar os casos de apropriações realizados sobre as obras de Bulcão em 2007, entende-se que, apesar de se colocarem juntamente como quatro objetos estéticos diferentes, os painéis da sorveteria e do restaurante reservam-se precisamente ao propósito de embelezar os locais, como quadro ou como revestimento.

Nesse contexto, alguns questionamentos retornam à discussão: quais as condições para que os dois painéis produzidos posteriormente sejam entendidos também como objetos de arte – definição esta atribuída, a princípio, somente às obras da Torre de Televisão e do Clube do Congresso – e quais as limitações que os fazem ser compreendidos como puros ornamentos? Ou, inseridos na escala de produção industrial, esses novos painéis demandam um entendimento neste limiar entre a obra de arte e o ornamento? A compreensão dos valores atribuídos aos painéis de Athos Bulcão subsidia a elaboração dessas diferenciações e definições para os quatro trabalhos analisados na pesquisa. Partindo-se do princípio de que se fala de objetos distintos, sejam os painéis produzidos pela intenção do artista e assim considerados obras de arte, sejam as apropriações feitas sobre estes, eles devem ser pensados também se considerando o contexto de produção do artista.

Os trabalhos da Torre de Televisão e do Clube do Congresso apesar de se situarem na zona limítrofe entre o campo artístico e o ornamental, em razão da fusão entre forma e função e do uso de materiais industrializados, ainda apresentam, claramente, o princípio de integração das artes trabalhado por Bulcão. Entende-se que, nesses casos, o artista colocara-se como produtor, para o qual forma e conteúdo não haveriam de se separar. E conforme Benjamin (2012, p.129), o artista está sempre implicado como produtor na sociedade e sua criação, ou seja, sua linguagem, é o modo que ele encontra para inserir-se em todo o processo

produtivo. Athos Bulcão, por intermédio de suas criações de integração arquitetônica em Brasília, inseriu-se no processo de construção de uma modernidade para o país e, conseqüentemente, no contexto de sua época. Relacionando-se com o tempo em que viveu, inserido nas relações sociais propostas na nova capital, o fazer de Bulcão teve, nesse sentido, um lugar histórico no tempo, o qual ainda hoje nos apresenta.

Os painéis da Sorbê Sorvetes e do Restaurante Piantella, todavia, distantes do princípio de integração de Bulcão, não se relacionam com a sua produção como elementos inseridos em um contexto histórico e social. Os novos painéis são, antes, elementos decorativos que carregam a imagem de Athos Bulcão como marca institucional. O artista não é mais o autor, produtor de conteúdo pelas formas criadas, tampouco o sujeito histórico das criações de 1966 e 1972. Apesar de existir uma pretensão a uma função plenamente estética, os trabalhos de 2007 distanciam-se, sobremaneira, do repertório de Bulcão e as formas não carregam mais conteúdo. A forma é a forma por ela mesma e não se pretende inserida em nenhum processo, linguagem ou contexto, exatamente como um ornamento que se coloca *a posteriori* no espaço.

Verifica-se que as obras de Athos Bulcão, diante de todo esse contexto de debates, permitem que sejam inseridas em determinados momentos nas categorias que classificam o ornamento na modernidade e, em outros momentos, nas definições que configuram a obra de arte, pois ainda apresentam uma lógica nos processos de criação do artista e um diálogo com seu discurso. O entendimento dos quatro objetos no contexto arquitetônico nos quais estão inseridos parte, assim, da definição e das derivações contidas na ideia de ornamento. Porém, colocados ao lado dos processos composicionais de Bulcão, o painel de azulejos da Torre de Televisão e o painel em gesso do Clube do Congresso inserem-se nas designações de obra de arte, enquanto o painel de azulejos da Sorbê Sorvetes e o painel em mármore do Restaurante Piantella se direcionam para uma configuração de ornamento aproximado da ideia de adorno, ou seja, de objeto colocado despreziosamente no espaço – ideia que vai na contramão de todo o debate antes analisado, que parte do *Arts & Crafts* e segue até os movimentos da arquitetura moderna.

Entende-se, assim, que a obra de integração arquitetônica de Athos Bulcão exige essa dupla abordagem. O trânsito do artista e de sua produção entre os campos do útil e do artístico traz consigo a possibilidade dessa ambivalência no estudo de sua obra. Tanto os painéis projetados por Bulcão como as apropriações derivadas destes devem ser pensados tendo-se em conta o campo ornamental e suas características, se consideradas as discussões realizadas com base na modernidade da fusão entre forma e função na arquitetura. Porém, há de se

elucidar que o papel de obra de arte, com todas as qualidades e as significações que esta carrega, é atributo somente de trabalhos realizados por um sujeito histórico, autor e produtor de um discurso, como nos casos do painel da Torre de Televisão e do painel do Clube do Congresso.

## REFERÊNCIAS

AGUILAR, Nelson. Vieira da Silva: encontros e desencontros. In: Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Vieira da Silva no Brasil**. São Paulo: MAM-SP, 2007.

AQUINO, Flávio de. Duas fotomontagens de Athos Bulcão. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p. 56-57, 1955.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução: Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Tradução: Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

ATAS DO CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE (1959, Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro). **Revista DOCOMOMO\_RIO – CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE**: Cidade Nova – Síntese das Artes, Rio de Janeiro, p. 22-157, 2009.

BARATA, Mario. Integração das artes plásticas nos espaços de Brasília. **Revista Módulo – Especial 30 anos**, Rio de Janeiro, n. 89-90, p. 92-97, 1986.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Obras escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 179-212.

\_\_\_\_\_. O autor como produtor. **Obras escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 129-146.

BULCÃO, Athos. Brasília da primeira hora: fragmentos. **Revista Módulo – Especial 30 anos**, Rio de Janeiro, n. 89-90, p. 104-107, 1986.

\_\_\_\_\_. **Depoimento: Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1988. CD-ROM.

CAVALCANTE, Neusa. Da arte à arquitetura: um poeta de formas e cores. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 348-351.

CLUBE DO CONGRESSO – um abuso de poder. **Diário de Notícias**, Brasília, 18 ago. 1960. Arquivo Público do Distrito Federal. CD-ROM.

COCCHIARALE, Fernando. Athos Bulcão – Uma Trajetória Plural. In: **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 393-394.

\_\_\_\_\_; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 1950**. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

CAMPOFIORITO, Quirino. As artes plásticas na arquitetura moderna brasileira. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, n. 44, p. 54-61, 1976/1977.

CORDEIRO, Waldemar. Ainda o Abstracionismo. In: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 43-44.

COSTA, Lucio. O arquiteto e a sociedade contemporânea. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 17-24, 1955.

\_\_\_\_\_. **Relatório do Plano Piloto de Brasília**. Brasília, 1957. Disponível em: <<https://b1ed0d8f-a-62cb3a1a-s-sites.googlegroups.com/site/flosculo/anexos-ensino-de-projeto-urbano/RELATÓRIODOPLANOPILOTO-LÚCIO COSTA.pdf?attachauth=ANoY7crzrX5GEyqFvMuzdWK AZg>>. Acesso em: 10/07/2012.

\_\_\_\_\_. **Sobre arquitetura**. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

\_\_\_\_\_. Brasília revisitada 1985/1987. **Plano Piloto 50 anos**: cartilha de preservação. Brasília: Iphan/ 15ª Superintendência Regional, 2007. p. 70-79.

COSTA, Marcus de Lontra. Sinfonias da Modernidade. **Revista Módulo**, n. 95, p. 32-37, 1987.

\_\_\_\_\_. Passado, presente, futuro, três atos num só: Bulcão. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 376.

DUARTE, Paulo Sergio. Sentido e urbanidade. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 17-20.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Tradução: Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. **Os limites da interpretação**. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ELIEL, Carol S (Org.). **L'Esprit Nouveau: Purism in Paris, 1918-1925**. Nova York: Lacma/Abrams, 2001.

FARIA, Daniel. Do Modernismo a Brasília. **Revista Humanidades – Brasília Cidade Pensamento**, Brasília, n. 56, p. 28-39, 2009.

FARIAS, Agnaldo. Construtor de espaços. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 395-402.

FERRAZ, Renato. Torre de Televisão: painel no mirante. **Correio Braziliense**, Brasília, 20 mai. 2009. Disponível em: <[http://www2.correiobraziliense.com.br/cbonline/turismo/sup\\_lug\\_22.htm](http://www2.correiobraziliense.com.br/cbonline/turismo/sup_lug_22.htm)>. Acesso em: 20/05/2009.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). **Subjetividade e escrita**. Santa Maria: Editora UFSM, Edusc, 2000.

FRANCISCO, Severino. Habitante do silêncio. In: Fundação Athos Bulcão (Org.). **Athos Bulcão**. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001.

FREITAS, Grace de Athos Bulcão, extramuros e intramuros: artista-capital. **VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação e Arte da UnB**, Brasília, Editora PPG – Arte UnB, v. 7, n. 1, p. 96-106, 2008.

FRY, Roger. **Visão e forma**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GOMBRICH, Ernst Hans. **O sentido de ordem**: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa. Tradução: Daniela Pinheiro Machado Kern. Porto Alegre: Bookman, 2012.

\_\_\_\_\_. **Os usos das imagens**: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual. Tradução: Ana Carolina Freire de Azevedo, Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GULLAR, Ferreira. Da arte concreta à arte neoconcreta. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 13, p. 30-35, 1959.

\_\_\_\_\_. O elogio da cor. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, n. 55, p. 61, 1979. \_\_\_\_\_. **Etapas da arte contemporânea**: do cubismo ao neoconcreto. São Paulo: Nobel, 1985.

HERKENHOFF, Paulo. Para ver melhor Athos Bulcão. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 379-380.

\_\_\_\_\_. A densa e curta história da arte em Brasília. **Revista Humanidades – Brasília Cidade Pensamento**, Brasília, n. 56, p. 52-69, 2009.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**: e na pintura em particular. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **Ponto e linha sobre plano**: contribuição à análise dos elementos da pintura. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Tradução: Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

\_\_\_\_\_. Esbozo de uma teoría de lós colores. **Teoría del arte moderna**. Buenos Aires: Cactus, 2007. p. 63-69.

LAGO, André Correa do. Athos Bulcão. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 27-29.

LE CORBUSIER. **A arte decorativa**. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LÉGER, Fernand. **Funções da pintura**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.

LEMO, Carlos A. C. Azulejos decorados na modernidade arquitetônica brasileira. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 167-174, 1984.

LOBO, Maria da Silveira. Antíteses modernas: a flor, o cristal e o *bulldozer*. **Revista DOCOMOMO RIO – CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE**: Cidade Nova – Síntese das Artes, Rio de Janeiro, p. 16-21, 2009.

MADEIRA, Angélica. A itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília (1958-1967). **Revista Tempo Social**, v. 4, n. 2, p. 187-207, 2002.

MARQUES, Susana Lourenço. **Cópia e apropriação de obra de arte na modernidade**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2007. 264 p. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Ciências da Comunicação, Variante Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, Faculdade de Ciências Sociais Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007.

MARTINS, Luiz Renato. O debate entre construtivismo e produtivismo segundo Nikolay Tarabukin. **Revista Ars**, v. 2, p. 56-71, 2007.

MENDES, Fábio. Clube do Congresso. **Correio da Manhã**, Brasília, 13 mai. 1960. Arquivo Público do Distrito Federal. CD-ROM.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editoração Comunicação e Publicação, 1988.

MORETZSOHN, Carmem. Habitante do silêncio em Brasília: entrevista concedida pelo artista ao Jornal de Brasília, publicada em 2 de julho de 1998. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 356-363.

MORRIS, William. **As artes menores e outros ensaios**. Tradução: Isabel Donas Botto. Lisboa: Antígona, 2003.

NIEMEYER, Oscar. Forma e função na arquitetura. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 21, p. 3-7, 1960.

NOBRE, Ana Luiza. Athos Bulcão. Destino: Brasília. **Revista AU**, São Paulo, ano 15, n. 85, p. 37-44, ago./set. 1999.

OSIRARTE: pinturas sobre azulejo de Volpi, Zanini, Hilde Weber e Gerda Bretani. Catálogo de Exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1985.

PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

PEDROSA, Mário. Lições do Congresso Internacional de Críticos. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 16, p. 7-11, 1959.

———. Integração em Brasília. **Jornal do Brasil**, Brasília, 27 abr. 1960. Arquivo Público do Distrito Federal.

———. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. AMARAL, Aracy A. (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno: uma história do desenho aplicado e das modernas tendências da arquitetura desde William Morris a Walter Gropius**. Série A. M. – Arte e Música, 1962.

PONTUAL, Roberto. Le Corbusier: nosso século no seu molde. **Revista Módulo – Especial Le Corbusier**, Rio de Janeiro, n. 96, p. 64-67, 1987.

———. Athos Bulcão: rigor e humor. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 388-389.

PORTO, Cláudia Estrela. Athos Bulcão: a linha tênue entre arte e arquitetura. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 34-48.

RODRIGUES, Gizella. Demolição revela descaso com as obras de Athos Bulcão. **Correio Braziliense**, Brasília, 17 mar. 2009. Arquivo do Ministério Público do Distrito Federal e Territórios.

ROSA, Rafael Brener da. **Arquitetura, a síntese das artes: um olhar sobre os pontos de contato entre arte e arquitetura na modernidade brasileira**. Porto Alegre: UFRGS, 2005. 175 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

RUSKIN, John. **Las siete lamparas de la arquitectura**. Buenos Aires: Libreria El Ateneo Editorial, 1956.

SÁ, Marcos Moraes de. **Ornamento e Modernismo**: a construção de imagens na arquitetura. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos et al. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Ed. Tessela: Projeto Editora, 1987.

SCHAEFFER, Jean-Marie. A noção de obra de arte. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004. p. 57-73.

SEGRE, Roberto. A espiral da história: 1959-2009. **Revista DOCOMOMO\_RIO – CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE**: Cidade Nova – Síntese das Artes, Rio de Janeiro, p. 12-12, 2009.

SUPERINTENDÊNCIA do Iphan no Distrito Federal (Org.). **Inventário de bens arquitetônicos**: Torre de TV de Brasília. Brasília: Iphan, 2008.

\_\_\_\_\_. **Inventário do conjunto da obra de Athos Bulcão em Brasília (1957-2007)**: INBMI. Brasília: Iphan, 2009.

TORRENT, Horacio. On modern architecture and synthesis of the arts: dilemmas, approaches, vicissitudes. **Revista DOCOMOMO – Art and Architecture**. Barcelona, n. 42, p. 06-13, 2010.

VASARI, Giorgio. **Lives of the artists**. Tradução: George Bull. Londres: Penguin Books, 1987. v. 1. (reimpressão)

VILLANUEVA, Carlos Raúl. The integration of the arts. **Revista DOCOMOMO – Art and Architecture**. Barcelona, n. 42, p. 53-55, 2010.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Historia del arte en la Antigüedad**. Tradução: Manuel Tamayo Benito. Barcelona: Ediciones Folio, 2002.

## OBRAS CONSULTADAS

A REVISTA E O TÍTULO. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 2, 1955.

AQUINO, Flávio de. Azulejos e vitral de Athos Bulcão para Brasília. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, n. C10, p. 26-29, 1958.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Tradução: Alexandre Krug; Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ATHOS BULCÃO [construção e poesia]. **Catálogo de exposição**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

ATHOS BULCÃO: compositor de espaços. **Catálogo de exposição**. 1. ed. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009.

BARDI, Pietro Maria. **The tropical gardens of Burle Marx**. Amsterdam/Rio de Janeiro: Colibris Editora Ltda., 1964.

BASTOS, Cristiano. Athos Bulcão: criação sem mistério. **Revista Bien'Art**, mar. 2006. Disponível em: <<http://zuboski.blogspot.com/2008/01/athos-bulco-criao-sem-mistrio.html>> Acesso em: 05/01/2012.

BLOC, André. Congrès International des Critiques d'Art a Brasilia. **L'Architecture d'Aujourd'Hui**, 30<sup>e</sup> année, v. 30, n. 86, p. V-VII, 1959.

BRITO, Ronaldo et al. Arte & arquitetura. **Revista Módulo – Caderno Especial de Arte & Arquitetura**, Rio de Janeiro, n. 76, p. I-XVI, 1983.

CAMPOFIORITO, Ítalo. Athos Bulcão. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 373.

\_\_\_\_\_. Athos Bulcão. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 373.

CATALÃO, T. T. Athos e atitudes. **Correio Braziliense**, Brasília, 7 nov. 2002. Disponível em: <[gougon2.tripod.co/id26.html](http://gougon2.tripod.co/id26.html)> Acesso em: 26/07/2010.

CENTRO DE RECUPERAÇÃO SARAH KUBITSCHKE. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 21, p. 22-27, 1960.

COCCHIARALE, Fernando. Fotomontagens. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**: fotografia, Rio de Janeiro, n. 27, p. 314-325, 1998.

COMAS, Eduardo Dias. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. **Revista Projeto**, São Paulo, n. 102, p. 137-149, 1987.

COSTA, Marcus de Lontra. Athos Bulcão. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 387-388.

DECORAÇÃO DO PALÁCIO DA ALVORADA. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 12, p. 20-27, 1959.

FERREIRA, Ricardo. Le Corbusier e o Brasil: a pesquisa. **Revista Módulo – Especial Le Corbusier**, Rio de Janeiro, n. 96, p. 42-45, 1987.

FONTELES, Bené. **Athos desenha**. Brasília: LGE Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. Athos Bulcão. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 402-403.

FREITAS, Grace de Freitas. Módulos em Expansão. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 392.

GOLDZANT, Edmund. William Morris et la genèse sociale de l'architecture modern (1). **L'Architecture d'Aujourd'Hui**, 43<sup>e</sup> année, n. 155, p. 84-87, 1971.

HUGHES, Henry Meyric. A crítica de arte amadurece: Brasília, Aica e o Congresso Extraordinário de 1959. **Revista DOCOMOMO\_RIO – CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE**: Cidade Nova – Síntese das Artes, Rio de Janeiro, p. 6-11, 2009.

LIMA, João Filgueiras. Residência J. S. N. – Brasília. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, n. 43, p. 62-67, 1976.

\_\_\_\_\_. Residência para Ministro de Estado – Brasília, DF. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, n. 49, p. 60-65, 1978.

\_\_\_\_\_. Athos Bulcão. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 394-395.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Arte sem cerimônia. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, n. 42, p. 70-78, mar. 2009. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=2277>> Acesso em: 04/11/2010.

MAURÍCIO, Jayme. Athos Bulcão: máscaras e figuras. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 374.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Athos Bulcão. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 386-387.

MOOS, Stanislaus von. Art, spectacle and permanence. Notes on Le Corbusier and the synthesis of the arts. **Revista DOCOMOMO – Art and Architecture**. Barcelona, n. 42, p. 90-99, 2010

NIEMEYER, Oscar. Considerações sobre a arquitetura brasileira. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 7, p. 4-10, 1957.

\_\_\_\_\_. Sem título. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 375.

\_\_\_\_\_. Sem título. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 375

OLIVEIRA, Marly de. As estranhas máscaras de Athos Bulcão. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 375.

PEREIRA, Margareth da Silva; PEREIRA, Romão da Silva. Le Corbusier e o Brasil: a pesquisa. **Revista Módulo – Especial Le Corbusier**, Rio de Janeiro, n. 96, p. 42-45, 1987.

PEVSNER, Nikolaus. **Origens da arquitetura moderna e do design**. Tradução: Luiz Raul Machado. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

PORTO, Cláudia Estrela. **Quando arte e arquitetura se mesclam**: a obra de Athos Bulcão e Lelé. Disponível em: < <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/168.pdf>> Acesso em: 05/01/2012.

REBELLO, Pablo. Prejuízo ampliado. **Correio Braziliense**, Brasília, mar. 2009. Arquivo do Ministério Público do Distrito Federal e Territórios.

ROSA, Santa. Athos Bulcão e o culto da sensibilidade. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 1º dez. 1946. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/artigos.php>> Acesso em: 24/08/2009.

REZENDE, Marco Antonio Amaral. Le Corbusier, designer? **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, n. 68, p. 18-21, 1981.

SALLES, Evandro. Artes plásticas em Brasília: pequenos históricos do reencontro. **Revista Módulo – Especial 30 anos**, Rio de Janeiro, n. 89-90, p. 88-91, 1986.

\_\_\_\_\_. O que engendra Athos Bulcão. In: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 111-113.

SEGRE, Roberto et al. O edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945): museu “vivo” da arte moderna brasileira. **Revista Arqtextos**, ano 6, fev. 2006. Disponível em: <<http://vitruvius.es/revistas/read/arqtextos/06.069/376>> Acesso em: 01/05/2012.

SUSSEKIND, José Carlos. A passarela do samba. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, n. 78, p. 18-22, 1983.

TELLES, Claudio. Athos Bulcão. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 390.

\_\_\_\_\_. Sintonia de arte e arquitetura. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 391.

VALLADARES, Clarival do Prado (Org.). **43 anos de pintura: Roberto Burle Marx**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, 1972. Catálogo.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

