

Camila Xavier da Cunha

ararquizulathos

Relações Estéticas entre os Azulejos de
Athos Bulcão e o Plano Piloto de Brasília

Brasília

2016



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

ararquiazulathos

Relações Estéticas entre os Azulejos de
Athos Bulcão e o Plano Piloto de Brasília

Camila Xavier da Cunha

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração em Teoria e História da Arquitetura.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Gally de Andrade

Brasília

2016



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

ararquiazulathos

Relações Estéticas entre os Azulejos de Athos Bulcão e o Plano
Piloto de Brasília.

Banca examinadora no exame de defesa de dissertação:

Prof. Dr. Miguel Gally de Andrade (presidente)

Prof. Dr. Cláudia da Conceição Garcia (membro interno)

Prof. Dr. Karina e Silva Dias (membro externo)

Prof. Dr. Cláudio José Pinheiro Villar de Queiroz (suplente)

Brasília

2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por todas as oportunidades de crescimento e superação que se transformaram nas conquistas obtidas até hoje.

Aos meus familiares e amigos pelo apoio, tanto de quem esteve perto quanto de quem enviou energias boas mesmo de longe em momentos de alegria e em momentos difíceis.

Ao artista Athos Bulcão pelas suas criações, que me trouxeram novas visões sobre a arte e para além do que conta esta dissertação e me inspiraram em outras áreas da minha vida.

Aos professores da FAU-UnB que compartilharam comigo desse estudo e que apoiaram de alguma forma para que ele se concretizasse. Agradeço também aos funcionários da faculdade, principalmente à secretaria do PPG-FAU.

Agradeço principalmente aos professores Cláudia Garcia e Cláudio Queiroz, pelas observações e contribuições enriquecedoras para a minha defesa. E agradeço especialmente ao meu orientador Miguel Gally pela atenção e interesse para com as minhas indagações durante as orientações e por ter sabido me guiar durante a realização do trabalho e dado forças extras pra superar traumas e obstáculos.

A todos os colegas da Prefeitura do Campus Darcy Ribeiro, com os quais convivi e dos quais recebi apoio de diversas maneiras durante o último período dos estudos.

Não posso deixar de lembrar das pessoas as quais tive a oportunidade de conhecer durante a pesquisa e que contribuíram com valiosos depoimentos e entrevistas sobre o tema: Valéria Cabral, diretora executiva da Fundação Athos Bulcão; Maurício da Silva Matta, Coordenador do Departamento Técnico da Câmara dos Deputados; e principalmente, Ferreira Gullar, poeta, fundador do neoconcretismo, escritor e crítico de arte.

RESUMO

As criações em azulejos de Athos Bulcão fazem parte do conjunto urbano de Brasília, participando dos ideais da geração modernista que a construiu. O desenvolvimento dos meios de produção industriais e os conceitos funcionalistas em arquitetura, especialmente aqueles presentes na obra de Le Corbusier, junto ao trabalho dos arquitetos brasileiros na década de 30, desencadearam uma série de transformações no repertório brasileiro. Vistas sob a lógica das vanguardas artísticas e arquitetônicas modernas, as inovações técnicas incorporadas possibilitaram o surgimento de expressões plásticas únicas em nossa arquitetura e arte. Nesse sentido, a construção da cidade de Brasília consiste em marco de um momento histórico importante da renovação cultural brasileira, que representa a construção de uma nação desenvolvida a partir da materialização de uma capital planejada de expressão moderna. Neste contexto, esta pesquisa objetiva estudar os painéis de azulejaria do artista Athos Bulcão nas quatro escalas urbanas criadas por Lucio Costa, as suas relações estéticas e espaciais com a arquitetura e os possíveis diálogos com o concretismo e o neoconcretismo, movimentos artísticos de influência construtivista brasileiros.

Palavras-chave: construtivismo; Athos Bulcão; azulejos; escala; Brasília;

ABSTRACT

Athos Bulcão tiles creations are part of Brasília urbanism and participate of the modernist ideals of the generation who built it. The development of industrial production and functionalist concepts, especially those presented in the work of Le Corbusier, that influenced Brazilian architects in the 30s, triggered a series of changes in Brazilian architecture. Seen through the logic of artistic and architectural modern avant-gardes, the technical innovations made possible the emergence of unique visual expressions in our architecture and art. In this sense, the construction of Brasília consists in a mark of an important historical moment in Brazilian cultural renewal. The city represents the construction of a developed nation image through the materialization of a planned capital of modern expression. In this context, this research pretends to study some of the Athos Bulcão artistic tile panels found at Brasília urban scales, their possible relations with constructive Brazilian art, called concretism and neoconcretism; and check their aesthetic and spatial interactions with the architecture and the urbanism of the city.

Keywords: construtivism; Athos Bulcão; tiles; scale; Brasília;

ABREVIACÕES GERAIS

ABI – Associação Brasileira de Imprensa

AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte

CEPLAN – Centro de Planejamento Oscar Niemeyer

FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

INBMI – Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados

ICOABB - Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília – 1957/2007

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IPHAN – DF – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Distrito Federal

IPHAN – RJ - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Rio de Janeiro

MAM - Museu de Arte Moderna

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

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MES – Ministério da Educação e Saúde (Palácio Gustavo Capanema)

MEC – Ministério da Educação e Cultura

NOVACAP – Companhia Urbanizadora da Nova Capital

SPHAN - Serviço ou Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UFRRJ – Universidade Rural do Rio de Janeiro

UNB – Universidade de Brasília

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Ciência e a Cultura

SQN – Superquadra Norte

SQS – Superquadra Sul

SCS – Setor Comercial Sul

SMHS – Setor Médico Hospitalar Sul

UV – Unidade de Vizinhança

ICC – Instituto Central de Ciências

LISTA DE FIGURAS - CAPÍTULO 1

Fig. 1 – Mosaico presente na Sala del Mexuar no Palácio de Alhambra.

Fonte: commons.wikimedia.org

Fig. 2 - Azulejos mudéjares de produção sevilhana na técnica da corda-seca, séc. XV,

Fonte: CALADO (1986, p.19)

Fig. 3 – Azulejos com folhas em relevo, Palácio de Pena, em Sintra,

Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2012

Fig. 4 – Azulejos enxaquetados à meia-altura na Sala das Galés, no Paço Real de Sintra, séc. XV,

Fonte: fotografia e edição por Camila Xavier-2012

Fig. 5 - Revestimento à meia-altura em azulejos hispano-mouriscos de Sevilha no Paço Real de Sintra, com frisos em relevo de espiga de milho estilizada, séc. XV,

Fonte: fotografia e edição por Camila Xavier- 2012;

Fig. 6 – Aspecto da Sala dos Brasoos, no Paço Real de Sintra, com azulejos do séc. XVIII,

Fonte: <http://www.phototravel360.com/palacio-nacional-de-sintra/>

Fig. 7 – Azulejos enxaquetados da Igreja de Marvila, em Santarém, séc. XVII,

Fonte: CALADO, 1986, p. 12

Fig. 8 – Variedade de padrões e frisos também na Igreja de Marvila.

Fonte: CALADO, 1986, p.28

Fig. 9 – Exemplos da azulejaria islâmica proveniente da Turquia e do Irã com diferentes formatos e desenhos no Museu do Louvre – Coleção Artes do Islão,

Fonte: fotografia e edição por Camila Xavier, 2012

Fig. 10 – Ornamento egípcio

Fonte: JONES (2001, p. 64, prancha VII);

Fig.11 – Ornamento grego

Fonte: JONES (2001, p. 103, prancha XVI)

Fig. 12 – Esquemas estruturais do quadrado.

Fonte: desenho e edição por Camila Xavier baseado em Furlanis (1990)

Fig. 13 – Azulejo de procedência holandesa com padrão "estrela e bicha";

Fonte: <http://azulejosantigosrj.blogspot.com.br>

Fig. 14 – “Quadra” padrão "estrela e bicha" com estrela central diferenciada

Fonte: <http://azulejosantigosrj.blogspot.com.br>

Fig. 15 – Fachada na Rua do Rosário, Rio de Janeiro, século XIX.

Fonte: <http://azulejosantigosrj.blogspot.com.br>

Fig. 16 – Dois exemplos de padrões de azulejos estampilhados do século XIX encontrados no Maranhão

Fonte: Alcântara, 1980: Prancha IV.

Fig. 17 – Esquema montado a partir de padrões de azulejos maranhenses.
Fonte: edição por Camila Xavier adaptado de ALCANTARA (1980: PRANCHA IV)

Fig.18 – Azulejos com padrões coloridos da primeira metade século XVII, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa.

Fonte: CALADO (1986, p. 29)

Fig.19 – Azulejos com em azul e branco da segunda metade século XVII, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa.

Fonte: CALADO (1986, p. 29)

Fig.20 – Azulejos com padrões coloridos Na Igreja de São Francisco, em João Pessoa.

Fonte: http://porcelanabrasil.blogspot.com.br/2012_06_01_archive.html

Fig. 21 – Azulejaria externa no Palácio dos Marqueses de Fronteira, 1667-1669.

Fonte: <http://gloriaqishizaka.blogspot.com.br/>

Fig. 22 - Detalhe dos azulejos externos com figuras de cavalheiros.

Fonte: CALADO (1986, p.29)

Fig.23 – Busto emoldurado por azulejos em relevo na Galeria do Reis.

Fonte: CALADO (1986, p.29)

Fig.24- Azulejos no claustro do convento franciscano em Salvador

Fonte: <http://viajeaqui.abril.com.br/estabelecimentos/br-ba-salvador-atracao-igreja-e-convento-de-sao-francisco>;

Fig.25 - Pannel de azulejos nas cores azul e branco lisboetas na Igreja do Outeiro da Glória, Rio de Janeiro.

Fonte: foto e edição por Camila Xavier

Fig.26- Azulejos em relevo na fachada do casarão que abriga a prefeitura de Alcântara, Maranhão Fonte:

<http://www.matraqueando.com.br/tag/expedicao-brasil-express/page/3>.

Fig.27- Fachada azulejada em Belém do Pará,

Fonte: <http://allanfeioarquitectura.blogspot.com.br>

Fig.28- Fachada com azulejos coloridos em relevo em São Luís.

Fonte: <http://www.viajarpelomundo.com/2011/05/sao-luis-do-maranhao.html>

Fig. 29 - Azulejos de West Rodrigues, no Rancho da Maioridade, Caminho do Mar.

Fonte: <http://www.panoramio.com/photo/47318391>, acesso em 2015.

Fig. 30 – Painéis de West Rodrigues no Padrão do Lorena, Caminho do Mar.

Fonte: <http://www.panoramio.com/photo/4053045>, acesso em 2015.

Fig. 31 - Azulejos de Antônio Paim, nas portas da Igreja de Nossa Senhora do Brasil.

Fonte: MORAIS (1988)

Fig. 32- Desenhos de Lucio Costa representando a evolução das aberturas entre os séculos XVII e XIX

Fonte: COSTA. Razões da Nova Arquitetura In: XAVIER, A. (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, 1962

Fig. 33 – Azulejos na arquitetura brasileira (fig. a – Azulejos portugueses em fachada colonial de São Luis, séc. XVIII; fonte:<http://mochilabrasil.uol.com.br/destinos/sao-luis> fig.b –Azulejos de Portinari no Palácio

Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, 1945 fonte: foto e edição por Camila Xavier; fig. c – Azulejos de Athos Bulcão no Aeroporto Internacional de Brasília, 1993) fonte: foto e edição por Camila Xavier;

Fig. 34 - Escultura de Bruno Giorgi;
Fonte: Segre (2013)

Fig. 35– Mural de Portinari;
Fonte: Segre, (2013)

Fig. 36 - MES, edifício em perspectiva
Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.005/967>

Fig. 37 - Trabalho de Candido Portinari no Ministério da Educação e Saúde, 1936-1945
Fonte: Segre (2013)

Fig. 38 - Detalhes da composição
Fonte: MORAIS (1988)

Fig. 39 - Trabalho de Candido Portinari e Paulo Werneck na Igreja da Pampulha, 1942.
Fonte: fotos e edição por Camila Xavier - 2014

Fig. 40 – Detalhes do painel de Portinari na Igreja da Pampulha.
Fonte: fotos e edição por Camila Xavier - 2014

Fig. 41 – Pormenor do painel de Portinari na Igreja da Pampulha.
Fonte: fotos e edição por Camila Xavier - 2014

Fig. 42 - Trabalho de Candido Portinari no Conjunto Pedregulho, 1944.
Fonte: Morais, 1988;

Fig. 43 - Detalhe do painel na escola do Conjunto Pedregulho.
Fonte: Morais, 1988

Fig. 44 – Painel de Anísio Medeiros no vestiário do Pedregulho.
Fonte: <http://kakiafonso.blogspot.com.br>

Fig. 45 - Painel de Anísio Medeiros, em Cataguases, 1954.
Fonte: Morais, 1988

Fig. 46 - Painel de Burle Marx na Fundação Oswaldo Cruz.
Fonte: Morais (1988)

Fig. 47 – Painel de Burle Marx no Clube de Regatas Vasco da Gama, 1950.
Fonte: Morais (1988)

Fig. 48 - Painel de Djanira na Igreja de Santa Rita de Cassia, Cataguases
Fonte: <http://www.elfikurten.com.br/2014/04/djanira.html>;

Fig. 49 - Painel de Poty Lazarotto em Curitiba.
Fonte: foto e edição por Camila Xavier

LISTA DE FIGURAS - CAPÍTULO 2

Fig.1 – "Quadrado Preto sobre fundo branco", Malevitch, 1913

Fonte: Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (AMARAL, 1977)

Fig.2 - Composição em vermelho, amarelo e azul de Mondrian, 1930

Fonte: Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro (Brito, 1999, p. 18)

Fig. 3 - Desenho arquitetônico de Theo van Doesburg e Van Eesteren, Maison D'artiste, 1923

Fonte: http://www.nai.nl/collectie/bekijk_de_collectie/item/_rp_kolom2-1_elementId/1_931349.

Fig. 4 - Casa Schroder de G. Rietveld Fonte: <https://izhupa.expressions.syr.edu/abbey/2012/09/09/de-stijl/>.

Fig.5 - Cadeira vermelho e azul, Gerrit Rietveld, 1917

Fonte: <http://www.maisdesignmoveis.com/designers/designer.php?id=23>

Fig. 6 -Projeto de Gropius para a Bauhaus em Dessau

Fonte: <http://www.ronenbekerman.com/bauhaus-at-dessau-by-walter-gropius/>, acesso em 2014

Fig. 7 - Unidade Tripartida de Max Bill

Fonte: <http://www.pinterest.com>, acesso em 2014

Fig. 8 - Concreção, acrílica sobre tela de Luiz Sacilotto

Fonte: <http://www.concretosparalelos.com.br>, acesso em 2014

Fig. 9 – Imagem de Exposição de Lygia Clark com as obras “superfície modulada”, “contra-relevo” (acima) e “bichos” (no piso)

Fonte: <http://rob-art.tumblr.com/post/104506450722/lygia-clark>

Fig. 10 - Projeto de Gullar para “poema enterrado”

Fonte: Experiência Neoconcreta (2007), p. 62 e 63

Fig. 11 – “Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe,”(1977) em exposição no Instituto Inhotim

Fonte: foto e edição por Camila Xavier (2014)

Fig. 12 - Treliça de Athos Bulcão

Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013

Fig. 13. Coluna Neoconcreta, escultura de Franz Weissmann, no Palácio do Itamaraty.

Fonte: <http://www.concretosparalelos.com.br>, acesso em 2014

LISTA DE FIGURAS - CAPÍTULO 3

Fig.1 - Arpad Szenes, Murilo Mendes, Maria Helena Vieira da Silva, Octavio Tarquínio de Souza, Lúcia Miguel-Pereira, Jayme Ovalle e Candido Portinari. Rio, 1946
Fonte: Projeto Portinari: www.portinari.org.br, acesso em 2013

Fig. 2 – Paineis realizados por Vieira da Silva para a Universidade Rural - RJ
Fonte: Azulejaria Contemporânea no Brasil MORAIS, 1988

Fig.3 - "Xadrez", quadro de Vieira da Silva, 1943,
Fonte: <http://chemoton.wordpress.com/2012/12/21/blindfold-patterns/vieira-da-silva-o-jogo-de-xadrez-1943/>, acesso em 2013

Fig.5 - Paineis no térreo do edifício do Hospital da Lagoa, Rio de Janeiro em contraste com pilares em concreto;
Fonte: fotos e edição por Camila Xavier, 2013

Fig 6 - Padrão de azulejos criado por Athos para o Hospital da Lagoa, 1955
Fonte: fotos e edição por Camila Xavier, 2013

Fig. 7 - Escala de cores para azulejos, sem data, azulejos coloridos, 0,42 x 0,07 m.
Fonte: Acervo da Fundação Athos Bulcão.

Fig.8 - Paineis na sala de embarque do Aeroporto em Brasília nas cores azul e verde
Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013

Fig.9 - Paineis na sala de embarque do Aeroporto de Brasília em cores quentes
Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013.

Fig.10 - Modulação dos antigos painéis do Aeroporto de Brasília com a proporção 3:1 de suas cores
Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013

Fig.11 e 12 - Paineis de azulejos no Sambódromo do Rio de Janeiro, 1983
Fonte: www.fundathos.org.br, acesso em 2013

Fig. 13 – Paineis de azulejaria do Hospital Sarah Kubitscheck, na Asa Sul.
Fonte: (IPHAN, 2009, p. 136)

Fig. 14 - O artista durante a montagem do painéis do Hospital Sarah Kubitscheck
Fonte: www.fundathos.com.br, acesso em 2013.

Fig. 15 - Crianças em Veneza, de 1952.
Fonte: www.fundathos.org.br, acesso em 2013.

Fig. 16 - O olho de Moscou, animada é a vida a bordo.
Fonte: www.fundathos.org.br, acesso em 2013.

Fig. 17 - A invasão dos Marcianos, de 1952
Fonte: www.fundathos.org.br, acesso em 2013

Fig. 18 – Sem título, acrílica sobre tela, 1982;
Fonte: www.fundathos.org.br, acesso em 2013

Fig. 19 – Sem título, acrílica sobre tela, 1984;
Fonte: www.fundathos.org.br, acesso em 2013

Fig. 20 – Sem título, acrílica sobre tela, 1984
Fonte: www.fundathos.org.br, acesso em 2013

Fig. 21 – Sem título, acrílica sobre tela, 1982;
Fonte: www.fundathos.org.br, acesso em 2013

Fig. 22 – Sem título, acrílica sobre tela, 1990;
Fonte: www.fundathos.org.br, acesso em 2013

Fig. 23 – "Máscara", acrílica sobre tela, 2000
Fonte: www.fundathos.org.br, acesso em 2013

Fig. 24 – Máscara "Fundo do Mar", 1985;
Fonte: www.fundathos.org.br, acesso em 2013

Fig. 25 – Máscara "Fitzcarraldo", 1994,
Fonte: www.fundathos.org.br, acesso em 2013

Fig. 26 – Máscara, "Gelatinosa e Verde", 1975
Fonte: www.fundathos.org.br, acesso em 2013

Fig. 27 – Pequenas esculturas da série *Bichos*
Fonte: www.fundathos.org.br, acesso em 2013

Fig. 28 - Desenhos da série *Olhar da Odalisca*, em bico de pena.
Fonte: www.oaixote.com.br, acesso em 2013

LISTA DE FIGURAS - CAPÍTULO 4

Fig.1 - Croquis do Plano Piloto de Lucio Costa
Fonte: Relatório do Plano Piloto (Costa, 1957)

Fig. 2 – Brasília com a presença das suas quatro escalas urbanas
Fonte: <http://blog.brasilturista.com.br>

Fig. 3 – Escultura, "o Meteoro" de Bruno Giorgi no Palácio do Itamaraty;
Fonte: foto e edição por Camila Xavier, fotos de 2013

Fig. 4 - Vitrais na Catedral de M. Peretti e anjos suspensos de Cesquiatti;
Fonte: foto e edição por Camila Xavier, fotos de 2013

Fig. 5 Jardins de Burle Marx no Itamaraty;
Fonte: foto e edição por Camila Xavier, fotos de 2013

Fig. 6 - Trelença de Bulcão no Itamaraty
Fonte: foto e edição por Camila Xavier, fotos de 2013

Fig. 7 – Padrão figurativo criado para a Igreja N. S. de Fátima,
Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013;

Fig. 8 – Vista frontal da Igreja, SQN 308Sul,
Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013

Fig. 9 – Imagem de satélite da Superquadra 107 Norte,
Fonte: Google Earth, acesso em 2012

Fig.10 - Bloco residencial modernista da SQN 107,
Fonte: FERREIRA (2007, p. 61)

Fig. 11 – Azulejaria no pilotis dos blocos residenciais F, G e I respectivamente da SQN 107 (1965)
Fonte: adaptado de www.fundathos.com.br, acesso em 2014

Fig. 12– Plano em superfície modulada no2 (1956) Ligia Clark. Tinta industrial s/madeira e argamassa-90,1x75cm
Fonte: [www. http://literaturalifestyle.blogspot.com.br/2008_10_02_archive.html](http://literaturalifestyle.blogspot.com.br/2008_10_02_archive.html), acesso em 2016

Fig. 13 – Metaesquemas, Helio Oiticica, guache sobre papel cartão
Fonte: <http://percipiencias.blogspot.com.br/2010/01/os-metaesquemas-de-helio-oiticica.html>, acesso em 2016

Fig.14 – “Broadway Boogie Woogie”, 1942, de Mondrian; fonte:
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/mondrian/>;

Fig.15 - Vista aérea superquadras de Brasília;
Fonte:Imagem de satélite- Google Earth;

Fig. 16 – Pannel de Athos Bulcão na escola Classe da 407 Norte.
Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013;

Fig. 17 – Desenho de Athos Bulcão para a Escola Classe 407 Norte, 1965
Fonte: Catálogo da exposição: Azulejos em Brasília, Azulejos em Lisboa – Fundathos, 2013;

Fig. 18 – Pannel de azulejos sendo restaurado e marquise de concreto ao fundo.
Fonte: foto e edição por Camila Xavier.

Fig. 19 – Baixo relevo colorido.
Fonte: foto e edição por Camila Xavier

Fig. 20 – Crianças brincando junto à fachada da Escola Classe 407 Norte Proj. Milton Ramos, 1965
Fonte: foto e edição por Camila Xavier;

Fig. 21- Construção do Brasília Palace Hotel com pannel de Athos ao fundo, 1958;
Fonte: FERREIRA (2007, p.82)

Fig. 22 – Brasília Palace Hotel,
Fonte: <http://blog.brasilturista.com.br>, acesso em 2013;

Fig. 23 - Pannel do Brasília Palace - Athos Bulcão, 1958;
Fonte: foto e edição por Camila Xavier;

Fig. 24 -Desenho para o pannel em nanquim sobre papel vegetal.
Fonte: Encarte da exposição Azulejos em Lisboa Azulejos em Brasília, Lisboa, 2013

Fig. 25 – Abrigo do Parque da Cidade
Fonte: foto e edição por Camila Xavier

Fig. 26 – Azulejos do Parque da Cidade
Fonte: foto e edição por Camila Xavier

Fig.27 e 28 – Azulejos do Parque Nacional Histórico dos Guararapes.
Fonte: www.fundathos.com.br; <http://polyedros.blogspot.com.br/> acesso em 2013

Fig. 29 - Alunos nos espaços do IDA;
Fonte: foto e edição por Camila Xavier;

Fig. 30 –Fachada do edifício do IDA.
Fonte: foto e edição por Camila Xavier;

Fig. 31 - Padrões de azulejos do IDA, onde Bulcão utiliza as cores da UnB
Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013

Fig. 32 – Vista do Setor Hoteleiro Norte na escala gregária,
Fonte: foto e edição por Camila Xavier

Fig. 33 – Brises do edifício Morro Vermelho
Fonte: IPHAN (2009);

Fig 34 - Brises do edifício - Camargo Correa
Fonte: IPHAN (2009)

Fig.35 - Os edifícios projetados por Lelé na escala gregária
Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013;

Fig. 36 – Padrões de azulejos da cobertura do edifício Camargo Correa
Fonte: IPHAN (2009)

Fig. 37 – Gravuras “Homenagem a Volpi” de Ivan Serpa. (1972)
Fonte: www.concretosparalelos.com.br

Fig. 38 – Padrões de azulejos para o Hospital Sarah Kubitscheck
Fonte: IPHAN, 2009;

Fig.39 - Espera da ressonância magnética
Fonte: IPHAN, 2009;

Fig. 40 - Espera da radiologia
Fonte: IPHAN, 2009;

Fig. 41 – Palácio do Planalto,
Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2014

Fig. 42- Catedral Metropolitana,
Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2014

Fig. 43 - Panteão da Pátria
Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2014

Fig.44 – Perspectiva da plataforma rodoviária no centro de Brasília, e seus diferentes níveis com a presença da Torre de TV marcando a paisagem;
Fonte/autor: Eliel Américo(2012)

Fig.45 – Vista do mirante para a Esplanada dos Ministérios;
Fonte: foto e edição por Camila Xavier

Fig.46– Croquis de Lucio Costa da Torre de TV;
Fontes: Costa, 1957;

Fig.47 Torre de TV, com antiga feira de artesanato;
Fonte: <http://www.brasil.gov.br/imagens/brasil-50-anos/guia-turistico/turismo-cultural/>;

Fig. 48 Painel de Athos Bulcão no antigo Museu de Gemas
Fonte:, www.fundathos.com.br, acesso em 2012

Fig.49 – Módulos do painel de azulejos da Torre;
Fonte: IPHAN 2009;

Fig.50 - Perspectiva do Eixo Monumental com edificações e Torre em ponto mais elevado que a Esplanada.
Fonte: adaptado de Eliel Américo (2012, p. 43)

Fig. 51 - Congresso Nacional, fachada voltada para a Esplanada dos Ministérios
Fonte: foto e edição por Camila Xavier

Fig. 52 - Painel em alumínio, metal esmaltado nas cores verde e amarelo e vidro espelhado preto no Plenário Ulysses Guimarães, Câmara dos Deputados;
Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013

Fig. 53 - Painel em alumínio e vidro preto no Senado Federal,
Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013

Fig.54 – Vista aérea do Congresso Nacional
Fonte:www.google.com.br

Fig. 55 – Espaço do Salão Verde da Câmara dos Deputados com painel de azulejos Ventania e mobiliário.
Fonte: foto e edição por Camila Xavier

Fig. 56 – Painel escultórico modular de Athos Bulcão
Fonte: foto e edição por Camila Xavier

Fig. 57 – Tela a óleo de Di Cavalcanti no Salão Verde.
Fonte: foto e edição por Camila Xavier

Figs. 58 e 59 - Composição com azulejos de Bulcão e jardins de Burle Marx com espécies do clima tropical, com iluminação zenital.
Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013

Fig. 60 - Composição com 36 azulejos que contém a proporção matemática implícita em sua liberdade e movimento.
Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013

Fig. 61 - Esquema de montagem do painel Ventania em guache e grafite sobre papel, no escritório de M. Matta, na Câmara dos Deputados
Fonte: foto por Maurício Matta, 2013

Fig. 62 – Metaesquema de Hélio Oiticica, 1957
Fonte: www.museoreinasofia.es

Sumário

Introdução	16
1. AS LINHAS CONSTRUTIVAS MODERNAS - Os Movimentos Concreto e Neoconcreto Brasileiros	26
1.1. O Cubismo e o Desenvolvimento de novos Paradigmas Artísticos	26
1.2. O Construtivismo e a Geometria Abstrata.....	28
1.3. O Construtivismo russo	29
1.4. O Suprematismo	31
1.5. O Neoplasticismo	33
1.6. A Bauhaus	37
1.7. Concretismo e Neoconcretismo Brasileiros	42
1.7.1. Concretismo.....	42
1.7.2. Neoconcretismo	49
1.8. Considerações.....	56
2. O AZULEJO - Breve Histórico dos Azulejos como Ornamento.....	58
2.1. Origens do azulejo	58
2.2. Os azulejos na Península Ibérica	59
2.3. Os azulejos de tapete	63
2.4. Os azulejos historiados	69
2.5. A azulejaria na arquitetura brasileira, breve percurso do Brasil-colônia ao neocolonial	71
2.6. A antropofagia cultural modernista, a influência de Le Corbusier e a ausência de ornamentos na arquitetura moderna brasileira	74
2.7. O Ministério da Educação e Saúde e a valorização da azulejaria nos espaços modernos brasileiros	84
2.8. Considerações.....	94
3. ATHOS BULCÃO – Arte como Geometria e Cores no Espaço.....	96
3.1. Formação e influências	96
3.2. A Azulejaria.....	99
3.2.1. As composições geométricas aleatórias e a proporção matemática das cores na azulejaria de Bulcão	101

3.2.2. A construção dos painéis azulejares segundo modulações geométricas e a participação dos operários.....	106
3.3. A expressividade artística de Bulcão em outras modalidades das artes visuais	110
3.4. Considerações	115
4. AZULEJOS DE ATHOS BULCÃO EM BRASÍLIA.....	118
4.1. A fundação de Brasília e a importância da arte em seu urbanismo utópico e arquitetura.....	118
4.2. Escala Residencial.....	130
4.3. Escala Bucólica	141
4.4. Escala Gregária	152
4.5. Escala Monumental	160
5. CONCLUSÃO	179
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	183

Introdução

Pontuando os espaços urbanos e arquitetônicos da cidade de geometria e cores, os azulejos de Athos Bulcão enchem de vida e momentos lúdicos as construções modernas de Brasília, mesmo que muitos desconheçam a sua autoria. Assim, ao andarem pelas superquadras, pelos setores comerciais, pelo parque ou no centro cívico, os cidadãos encontram em seu cotidiano a expressão de uma atitude utópica, própria dos ideais construtivos de arquitetos e artistas modernos que participaram da construção da cidade.

Bulcão chegou em Brasília em 1958 integrando o grupo de construtores pioneiros como artista oficial na empreitada promovida por Juscelino Kubitschek. Começou seus primeiros trabalhos junto às novas construções que emergiam em meio ao solo vermelho com suas empenas brancas, trazendo para os futuros cidadãos outras possibilidades de apreensão de seus espaços através de seu vocabulário geométrico. Com seus azulejos, criou em torno de 130 obras que fazem parte de um conjunto presente em espaços públicos e privados da cidade e recriou um sentido para a arte milenar da azulejaria. O uso deste material construtivo faz parte da tradição arquitetônica brasileira, remonta os tempos de Brasil-colônia, estando presente nos primeiros espaços da arquitetura religiosa portuguesa em nossas primeiras cidades, assim como nas fachadas de nossas construções civis do século XIX. A investigação sobre as relações desse material cerâmico com o passado e as mudanças em sua utilização no decorrer dos séculos na arquitetura brasileira nos evidencia a importância do azulejo como modo de expressão de nossa história e cultura.

Com utilização renovada durante as décadas de 40 e 50, o azulejo passa a exprimir uma nova linguagem artística e ganha outro significado junto às formas estruturais em concreto armado, difundidas sob o pensamento racionalista e funcionalista em nossa arquitetura. Os painéis de artistas modernos como Portinari e Burle Marx trazem uma mescla entre os tradicionais azulejos historiados portugueses e os padrões de tapete de maneira inovadora e fluida. Este elemento, que possui em si a dualidade entre a funcionalidade e características ornamentais, vem a adquirir outra importância como objeto artístico dentro da linguagem moderna, contribuindo para a estética da cidade de Brasília. Em fins da década de 50 e a partir da década de 60 é quando o azulejo começa a ser utilizado por Bulcão junto às obras arquitetônicas de Brasília. Carregados de influências construtivas ligadas à geometria e interação com o espaço real, como nas experimentações neoplasticistas e do construtivismo russo, os azulejos de Bulcão podem ser ligados tanto às criações do movimento concreto, quanto às criações do neoconcreto no Brasil. As inovações no campo da arte ocorridas por meio desses movimentos, que promoveram a quebra da linguagem nas artes visuais, poesia e música

brasileiras, aparecem como elementos da expressividade artística na azulejaria do artista. Unindo essas novas formas de produção e apreensão da arte às tradições da azulejaria de tapete dos séculos XVIII e XIX, o processo criativo de Bulcão contém em si a articulação entre a tradição e a modernidade brasileiras.

Bulcão adquiriu referências para sua arte ao conviver com a classe artística e intelectual carioca em meados do século XX, entre os quais faziam parte Carlos Scliar, Alfredo Ceschiatti, Roberto Burle Marx e artistas de vanguarda europeus exilados no Brasil devido à Segunda Guerra Mundial, como o casal Vieira da Silva e Arpad Aszenes. O trabalho com o artista Candido Portinari, nos painéis de azulejos na Igreja da Pampulha em Minas Gerais e o contato com o arquiteto Oscar Niemeyer vieram a ser decisivos para o desenvolvimento de seus trabalhos. Athos Bulcão experimentou de maneira livre e sensível diferentes técnicas, o que lhe permitiu formar um percurso criativo extremamente pessoal, composto de fotomontagens, desenhos, pinturas, máscaras, relevos, painéis e pequenas esculturas. Quando nos atemos às suas obras de arte integradas à arquitetura, principalmente no que se refere aos seus painéis de azulejos, objetos de estudo desta pesquisa, identificamos as modulações matemáticas e as combinações de cores de apelo lúdico dos painéis, que convertem elementos arquitetônicos em agentes estimuladores de uma nova percepção estética. Permanecem lado a lado, um domínio da geometria abstrata e um jogo de cores que provoca os usuários tornando-os espectadores.

Os primeiros trabalhos de Bulcão na cidade são os azulejos da Igreja Nossa Senhora de Fátima (1957) e os painéis do Brasília Palace Hotel (1958), que estão entre as primeiras edificações projetadas por Oscar Niemeyer. Com exceção dos azulejos pioneiros da Igrejinha, os painéis de Athos Bulcão não contêm temas figurativos ligados às questões sociais ou religiosas ou qualquer outra intenção de representação da realidade, como pode ser observado em exemplos de artistas contemporâneos como Portinari ou Djanira. O teor construtivo do trabalho de Bulcão demarca como a base de sua expressão artística as formas abstratas, as quais se tornam parte da gramática moderna de seu trabalho em conjunto com arquitetos. Desde sua parceria com Niemeyer em Brasília, até os arquitetos Hélio Uchoa, Milton Ramos, Sérgio Bernardes, Glauco Campello, Irmãos Roberto, Ítalo Campofiorito, João Filgueiras Lima, Cláudio Queiroz e Sérgio Parada, Bulcão desenvolveu mais de meio século de arte-arquitetura no Brasil. Podemos dizer que Athos Bulcão materializou de certo modo, com suas criações artísticas em Brasília, os ideais do urbanista Lucio Costa (1957), que via em seu projeto um "*centro de experimentação das artes*". Na realidade, esta expressão de Costa diz respeito aos ideais de origem construtiva que estiveram implicados na modernização da sociedade brasileira através de novos conceitos estéticos. Estes promoveriam, através de ideias utópicas ligadas à coletividade e ao desenvolvimento industrial e científico, mudanças de paradigmas na arte e da arquitetura.

Muito embora Athos Bulcão não estivesse participando do foco das discussões do eixo Rio - São Paulo, as discussões pertencentes aos movimentos artísticos de influência construtivista no país estão presentes em seu repertório. Nesse sentido, existem aspectos a serem considerados quando seus painéis transformam a composição do espaço arquitetônico na qual estão inseridos. Levando-nos a pensar, por exemplo, sobre a síntese das artes advinda do construtivismo russo, ou do neoplasticismo holandês e na sua influência na arquitetura brasileira. O trabalho de Bulcão junto aos arquitetos possui diversas faces, tanto na utilização de materiais diferentes, quanto em sua funcionalidade junto à arquitetura. Divisórias em madeira e argamassa, painéis com funções acústicas para auditórios, brises e demais elementos de controle bioclimático nas fachadas dos edifícios, entre outros. Cada um desses elementos demandaria um estudo específico sob diferentes critérios estéticos e funcionais. No caso particular dos azulejos, a sua função como revestimento é parte indissociável de seu significado como ornamento/arte na arquitetura moderna brasileira. Podemos afirmar que a intenção criativa presente no painel azulejar com relação ao espectador supera a condição de simples revestimento e a sua funcionalidade e traz à tona elementos de aproximação com a produção artística concreta e neoconcreta brasileiras.

Os painéis de azulejos de Athos Bulcão presentes no recorte deste estudo fazem parte de espaços em edificações de acesso público ou semi-público e por vezes atingem diretamente o espaço urbano como é o caso dos azulejos da Igreja Nossa Senhora de Fátima ou daqueles encontrados no Parque da Cidade. De forma oposta ao que acontece com a arte restrita aos museus e galerias de arte, está aberta à contemplação e interação cotidiana da população seja nas ruas, em escolas, teatros ou prédios administrativos. Apesar disso, muitos dos cidadãos e moradores ainda desconhecem o verdadeiro significado de suas obras junto à arquitetura e o urbanismo da cidade. Assim, esta dissertação pretende apresentar um estudo sobre o processo criativo do artista, sobre sua importância para a história da azulejaria, analisando sua obras com azulejos em Brasília no sentido de uma aproximação com o concretismo e a sua linguagem geométrica; e com o neoconcretismo e sua interatividade com o espectador/cidadão no sentido da sua atuação criativa corpo/espaço.

Para discorrermos sobre Bulcão em Brasília, devemos atentar para alguns aspectos específicos da cidade. A partir do entendimento de síntese das artes na modernidade e do projeto do arquiteto Lucio Costa, enxergamos no corpo edificado da cidade manifestações artísticas de ideal coletivo vindo do construtivismo que influenciaram as vanguardas modernas brasileiras. O seu conjunto urbano celebra um momento de construção e afirmação da identidade nacional através de formas e relações espaciais baseadas na linguagem geométrica abstrata, que representam a aplicação de novos conceitos estéticos e tecnológicos na arquitetura e na arte brasileiras da época. A representação da cidade dentro deste contexto foi afirmada às vésperas de sua inauguração, quando ocorreu o Congresso Internacional de

Críticos de Arte, com o tema Cidade Nova - Síntese das Artes. Como Brasília foi fundada em 1960, o recorte temporal dos estudos de caso ocorre desde a época de sua fundação, com algumas obras sendo realizadas alguns anos antes. Ou seja, abrange-se desde as primeiras produções do artista a partir da década de 50, junto com Oscar Niemeyer, até o início do século XXI já em parceria com João Figueiras Lima (Lelé) e outros arquitetos. É certo que algumas abordagens teóricas e fontes de comparação poderão agregar outros tempos históricos para responder às argumentações sobre o estudo tratado nesta dissertação.

Na pesquisa sobre o estado da arte do objeto de estudo buscamos, como principais fontes de referência para informações sobre o acervo artístico de Bulcão, duas obras que tratam especificamente sobre a produção do artista, as quais são relativamente recentes. O livro produzido pela Fundação Athos Bulcão de Brasília, de 2009, com o título "Athos Bulcão", o qual apresenta uma relação de sua produção artística abarcando parte das suas obras de arte-arquitetura e sua produção artística em outras linhas e técnicas: pinturas, fotomontagens, desenhos e pequenas esculturas. No livro também constam entrevistas e alguns artigos de críticos, historiadores e arquitetos como Grace de Freitas, Herkenhoff, Paulo Farias, Paulo Sergio Duarte e João Figueiras Lima. A segunda publicação consiste no *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília* produzido pelo IPHAN-DF, também de 2009, que contém a relação de suas obras de arte integradas em Brasília. Apresenta informações como localização, autoria da obra arquitetônica, data, classificação das obras integradas em categorias e a situação de sua proteção legal. O inventário traz um rico conteúdo abarcando quase a totalidade de suas obras integradas, das quais constam 261 obras do artista em vários pontos da cidade.

Portanto, através desta pesquisa, pretendemos estudar e analisar o tema do azulejo de Athos Bulcão em Brasília como elemento articulador entre a modernidade e a tradição e de renovação da arte e arquitetura brasileiras. No decorrer do trabalho, buscaremos atingir os seguintes objetivos: 1 - aprender os valores estéticos e sociais das vanguardas construtivas e suas influências no contexto brasileiro a partir dos movimentos concreto e neoconcreto; 2 - introduzir as principais características da tradição azulejar vinda da Europa para o Brasil através da colonização portuguesa; 3 - contextualizar as obras de azulejaria junto à linguagem da arquitetura moderna brasileira; 4 - estudar passagens da vida de Athos Bulcão visando compreender sua personalidade, suas influências e processo criativo; 5 - compreender o pensamento utópico moderno de síntese das artes na arquitetura brasileira através dos azulejos, principalmente com relação ao projeto do Plano Piloto de Brasília; 6 - estabelecer comparações entre as criações azulejares de Athos Bulcão e as obras de arte concretas e neoconcretas, relacionando as suas características formais e perceptivas e buscando um novo significado das mesmas como ornamento/obras de arte junto à arquitetura das quatro escalas urbanas de Brasília.

O título dessa dissertação – **ARARQUIAZULATHOS** - surgiu como influência das leituras de poemas e textos produzidos pelo grupo Noigandres, dos poetas concretos brasileiros. Consiste em uma analogia com a expressão “*verbivocovisual*”, de sua criação, que sintetiza uma nova forma de se estruturar a poesia, a partir da quebra da linguagem linear usual e a valorização da disposição espacial, da geometria e multiplicidade de leituras em sua composição. De maneira semelhante ao termo, procuramos criar de forma lúdica uma palavra que sintetizasse o tema trabalhado durante a pesquisa: “*As Relações Estéticas entre os Azulejos de Athos Bulcão e o Plano Piloto de Brasília*”. Para tanto, utilizamos as primeiras partes das palavras “arte”, “arquitetura” e “azulejo” e o nome “Athos”.

Para melhor expor os objetivos enumerados anteriormente, estruturaremos esta dissertação em quatro capítulos, os quais reúnem de forma sistemática as informações possibilitando conclusões parciais sobre os assuntos trabalhados que pretenderão somarem-se ao final do texto. A leitura dos três primeiros capítulos pode se dar em sequências diferentes, ou seja, não necessariamente na ordem em que estão numerados. Eles tratam de temas distintos, porém, complementares. Assim como na poesia dos concretos, pretendemos que sua leitura ocorra de forma lúdica e aberta, gerando distintas sequências de entendimento seja sobre o artista, sobre a azulejaria brasileira, sobre a arte concreta e neoconcreta brasileiras e , finalmente, sobre a presença da azulejaria de Bulcão em Brasília.

No primeiro capítulo, **AS LINHAS CONSTRUTIVAS MODERNAS - Os Movimentos Concreto e Neoconcreto Brasileiros**, estruturaremos a discussão elencando os movimentos artísticos a partir da série de artigos do poeta e crítico Ferreira Gullar publicada no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil entre março de 1959 e outubro de 1960. Reunidos no livro “*Etapas da Arte Contemporânea*” (1999), os textos partem do cubismo para a reunião de artistas e teóricos dos movimentos construtivos, finalizando a trajetória de pensamento com as obras neoconcretas brasileiras de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Franz Weissman. A partir desta organização, a sequência desencadeada buscará evidenciar questionamentos e novas atitudes estéticas que pertencem à discussão sobre a azulejaria de Athos Bulcão.

Apresentaremos as mudanças de paradigmas artísticos e arquitetônicos a partir da revolução industrial, amparados pelos ideais das vanguardas russas expressos nos trabalhos de Malevitch, Tatlin e El Lissitzki, os quais desenvolveram suas criações baseados na abstração geométrica. A questão relacionada ao abandono da representação figurativa e à busca por um novo vocabulário formal abstrato foi teorizada por Worringer e Kandinsky, e vista pelo pensador, filósofo e arquiteto Montaner (2002) como a expressão do otimismo racionalista e tecnológico do século XX. Nesse contexto, abordaremos os desdobramentos do construtivismo ocidental através da arte abstrata neoplasticista, expressa nas obras de Mondrian, Theo van Doesburg e Gerrit Rietveld. Muitas de suas criações e os textos publicados na Revista *The Stijl*

apresentam a convergência das investigações para a questão espacial e arquitetura nos moldes do funcionalismo. Estas características do construtivismo também vem fazer parte dos ideais empregados na Bauhaus, escola que buscou estabelecer uma relação equilibrada entre arte, artesanato e indústria através de uma produção coletiva nas artes.

Essas influências chegam ao Brasil na década de 50. No quadro do construtivismo brasileiro, procuraremos estudar a produção da arte abstrata da vanguarda concreta e suas interligações com as novas formas de linguagem no movimento literário da poesia concreta. O movimento neoconcreto, com suas críticas à racionalidade exacerbada dos concretos, possibilitou novas formas de interação sensível com o espectador. Algumas experiências, como os "Penetráveis" de Hélio Oiticica, trazem aproximações com a arquitetura e geram diferentes discussões e investigações sobre a criação e interpretação da obra de arte, as quais relacionaremos diretamente às criações geométricas da azulejaria de Bulcão junto à arquitetura.

Ao segundo capítulo demos o nome de ***O AZULEJO – Panorama Histórico do Azulejo como Ornamento***. Dentro deste breve estudo sobre a história do azulejo, que começa com suas origens no mundo islâmico e sua difusão na Península Ibérica, mostraremos as diferenças entre as tradições dos azulejos de tapete e dos azulejos historiados desenvolvidos na Europa e trazidos ao Brasil pelos portugueses. Os autores Frederico Morais(1988), Dora Alcântara(2001), Udo Knoff(1986) e Calado(1986) formam o conjunto de referências para a composição desta análise, com o objetivo de conhecer as formas de utilização desse revestimento junto à arquitetura brasileira, o seu uso como ornamento desde nossa época colonial até fins do século XIX até a arquitetura neocolonial, expondo alguns exemplos.

Em um segundo momento desse capítulo inicial, abordaremos a influência das vanguardas europeias e a sua incorporação a partir de elementos da estética modernista no Brasil, decorrendo na busca por uma renovação genuína em nossa arte e arquitetura. Nesse contexto, abordaremos as relações da arquitetura moderna, inserindo conceitos presentes na arquitetura do europeu Le Corbusier, com nossas tradições coloniais com base no pensamento do arquiteto Lucio Costa em seu texto " Razões da Nova arquitetura"(1930) e "Documentação necessária" e textos críticos de Mario Pedrosa.

As mudanças estéticas dentro dos sistemas racionais e funcionais da arquitetura moderna geraram opiniões contrárias ao uso de ornamentos em sua composição. Esse aspecto teve influências sobre a arquitetura e arte brasileiras, e, conseqüentemente, sobre o uso da azulejaria. Nesse sentido, as discussões sobre o conceito de síntese das artes e a renovação da arte azulejar como produção de uma nova plástica arquitetônica serão abordadas através do marco do modernismo brasileiro produzido durante o governo de Getúlio Vargas, o Ministério da Educação e Saúde e os painéis de Portinari em seu pilotis. Outros exemplos da renovação

estética presente na azulejaria brasileira e seu diálogo com o concreto armado moderno nas décadas de 40 e 50 serão abordados em obras como Pampulha (1942), Conjunto Pedregulho (1944) e Fundação Oswaldo Cruz (1947).

O terceiro capítulo, de nome ***ATHOS BULCÃO – Geometria e Cores no Espaço***, será destinado especificamente para o estudo sobre Bulcão e seu percurso criativo: as passagens de sua vida, contando como foi a sua formação como artista, os caminhos percorridos, os amigos, influências e sua personalidade. Neste capítulo, alguns exemplos de seus trabalhos de azulejaria serão analisados com o intento de compreender as suas características formais e a importância da cor em sua composição. Experiências artísticas em outras técnicas também serão estudadas: desenho, fotomontagens, pintura e escultura, as quais mostraram outras faces de Athos Bulcão e relações com a vertente construtiva da arte. A partir das informações adquiridas nos capítulos sobre o uso dos azulejos na arquitetura e sobre os movimentos construtivos na arte moderna, podemos questionar: Que tipo de aproximações podem ser estabelecidas com o objeto de estudo, a sua azulejaria? Como podemos situar as obras do artista no cenário brasileiro? Além do entendimento de seu discurso abstrato, procuraremos estabelecer uma breve reflexão sobre o reconhecimento de seu trabalho, assim como a relação com a população na atualidade através de sua presença nos espaços da cidade.

O quarto capítulo, ***ATHOS BULCÃO EM BRASÍLIA***, tem caráter conclusivo. Em um primeiro momento procuraremos entender as ligações ideológicas, culturais e estéticas relacionadas à inserção da azulejaria do artista junto à arquitetura e o urbanismo de Brasília no momento de sua fundação, contando fatos da história de sua fundação e abrangendo as considerações presentes no Relatório do Plano Piloto de Lucio Costa (1957) e os ideais de coletividade na arte e arquitetura modernistas, além das considerações realizadas por críticos durante o Congresso Internacional de Críticos de Arte de 1959, sob o tema "Cidade Nova - Síntese das Artes".

Em um segundo momento, abordaremos a presença das obras de Athos Bulcão nas quatro escalas do urbanismo tombado de Brasília. Em auxílio ao estudo proposto, como ferramenta gráfica de visualização do conjunto dentro do recorte espacial, apresentaremos mapas elaborados com a demarcação das escalas urbanas de Brasília e a localização dos painéis de azulejos estudados dentro de seus limites. Os mapas possibilitarão desta forma, a percepção visual interligada da azulejaria de Bulcão, os desenhos de seus módulos e a localização das edificações a que pertencem e suas formas na planta de urbanismo do Plano Piloto.

Na escala residencial, observaremos as composições azulejares da Igrejinha da SQS 308 Sul, dos pilotis de edifícios residenciais coletivos na SQN 107 Norte e da fachada da Escola

Classe 407 Norte. Podemos estabelecer correlações estéticas e compositivas entre os painéis de Athos Bulcão e o desenho urbano das superquadras proposto por Lucio Costa?

Na escala bucólica, estudaremos os painéis pertencentes ao pioneiro Brasília Palace Hotel, aqueles encontrados no Parque da Cidade e os azulejos da fachada do Instituto de Artes da UnB. Como ocorre a percepção dos painéis de Bulcão nesses espaços públicos livres e cheios de vegetação determinados pela concepção urbana do Plano Piloto?

Na escala gregária, onde a concentração e o gabarito das edificações é um diferencial, serão observadas as composições azulejares do Edifício Camargo Corrêa e do hospital Sarah Kubitscheck. Qual a percepção do espectador dentro da configuração arquitetônica destes exemplos?

No estudo referente à escala monumental da cidade estudaremos mais detalhadamente dois painéis de azulejos: o painel pertencente à Torre de Televisão (1966) e o painel localizado no Congresso Nacional, realizado em 1971, que recebeu o nome de *Ventania*, e analisaremos as suas relações com a obra arquitetônica e com o espaço urbano de que fazem parte. Quais relações podem ser estabelecidas entre o valor simbólico de alguns painéis de azulejaria de Bulcão com a sua presença na composição modernista de monumentos representativos do Plano Piloto?

1. AS LINHAS CONSTRUTIVAS MODERNAS - Os Movimentos Concreto e Neoconcreto Brasileiros

A azulejaria de Athos Bulcão encontrada nos diversos espaços arquitetônicos de Brasília se caracteriza pelas suas composições de linguagem geométrica abstrata, com as quais podemos estabelecer relações formais e estéticas com grupos artísticos de origem construtivista brasileiros cujas produções datam a partir da década de 50. Para entendermos as relações entre as rupturas estéticas operadas por esses grupos e o tema da linguagem abstrata na azulejaria brasileira, devemos antes verificar alguns conceitos e fatos históricos relativos às raízes do construtivismo e as origens possíveis das mudanças dos paradigmas da representação da realidade na arte.

1.1. O Cubismo e o Desenvolvimento de novos Paradigmas Artísticos

O cubismo tem suas origens nas influências da obra do artista francês Cézanne e também no contato com as expressões artísticas de origem africana em fins do século XIX. Com o desenrolar desse movimento, houve a quebra no estatuto social da arte, sendo necessária uma reavaliação de suas significações, atingindo também os seus procedimentos, métodos e teorias de produção. As transformações na pintura de Cézanne descrevem uma simplificação formal e a construção da estrutura do quadro através de uma modulação de planos de cores que o leva à abstração. Como Cézanne possui sua base no impressionismo, o artista não apresenta em sua obra uma geometria pronta para representar a natureza. Isso pode ser observado em seus trabalhos realizados a partir de 1902, com o perfil da Montanha de Saint Victoire, na área noroeste de Aix-en-Provence, na França. Linhas horizontais e verticais dadas pela própria conformação do território refletem a estrutura da paisagem e a geometria em massas de pincelas de cores que nos dão a iluminação e a profundidade. Em seu quadro *Natureza-morta com Cupido de Gesso* (1895), Cézanne propõe novas perspectivas e representações do espaço, realizadas de forma muito intuitiva. A complexidade do jogo de linhas e planos implementada pelo artista confronta o espaço bidimensional da tela. Merleau-Ponty em *A Dúvida de Cézanne*¹ discorre sobre como as obras do artista já traziam em si a diferenciação entre a perspectiva vivida e a perspectiva geométrica ou fotográfica, buscando a fidelidade aos fenômenos visuais, como vemos em sua descrição do retrato de Gustave Geffroy (1895):

¹ MERLEAU-PONTY, M. **O Olho e o Espírito**. São Paulo. Ed. Cosac Naify, 2013

"A mesa de Gustave Geffroy dispõe-se na base do quadro, mas, quando nosso olhar percorre uma larga superfície, as imagens que ele obtém são sucessivamente tomadas de diferentes pontos de vista e a superfície total curva-se em forma de gôndola. É verdade que, ao transportar para a tela essas deformações, eu as imobilizo, detenho o movimento espontâneo pelo qual elas se amontoam umas sobre as outras na percepção e tendem para a perspectiva geométrica." (MERLEAU-PONTY, 2013, p.132)

Os pintores Pablo Picasso e Georges Braque possuem em suas obras a ação da força inovadora de Cezánne, a introdução da geometria de forma inovadora e a simplificação das peças africanas. No quadro *Les Demoiselles D'Ávignon* (1907), um marco do cubismo, observamos a fluidez na qual os corpos se confundem com o fundo através da marcação de planos geometrizados. Podemos comparar com o quadro *As grandes banhistas* (1906), em que Cezánne compõe a cena não com a nitidez de contornos, mas com a sensação de suas pinceladas, construindo uma modulação em cores. Na pintura de Picasso, ocorre a transformação da figura feminina pelo uso da geometrização e o surgimento de uma nova liberdade expressiva também na representação dos rostos, onde percebemos a influência das linhas simplificadas africanas.

Em *Etapas da Arte Contemporânea* (1999), Gullar elenca um conjunto de artistas os quais partilham dessas inovações cubistas: Juan Gris, Fernand Léger, Delaunay, Kupka, Jacques Villon, entre outros. Podemos compreender de maneira sucinta o surgimento de novas questões relativas ao espaço pictórico no cubismo observando características das duas fases presentes na pintura de Picasso, o mais importante representante do cubismo. Na primeira fase, o cubismo analítico, a geometrização de paisagens, da figura humana ou objetos do cotidiano é trabalhada junto à criação de espaços na pintura vistos de diferentes ângulos de visão, o que gera uma interpretação estilizada do espaço metafórico do quadro, desintegrando a noção de profundidade em planos abstratos. O nome cubismo vem justamente dessa forma de construção com esquemas geométricos, em cubos. Já na segunda fase, a do cubismo sintético, o uso de papéis de parede e cartões na pintura e a criação a partir de colagens, propõem um avanço na desconstrução da linguagem artística com relação à representação do objeto. Nessas experiências, as obras de Picasso avançam no espaço tridimensional e tornam-se verdadeiras esculturas realizadas em diversos materiais. Algumas das obras dessa fase de Picasso representam quase sempre instrumentos musicais como as obras "*Guitarra*", "*Violino e Bandolim*" e "*Clarinete*", todas de 1913. A visão estilizada que ocorre na fase analítica é sintetizada nas formas cubistas posteriores, com uma percepção planificada que permite vários pontos de visão e com o retorno das cores vivas e a fusão das formas geométricas. Conforme vemos em Gullar (1999), a mimese da realidade, paradigma da arte até o Impressionismo, será quebrada com o Cubismo:

"Mas a sorte fora lançada: o cubismo mostrara que o espaço renascentista estava morto e que a representação do mundo exterior se esgotara. Mostrara também – e aí está a sua importância – que era possível criar uma linguagem pictórica expressiva, sem representar o real exterior."
(GULLAR, 1999, p. 23)

Dessa maneira, o rompimento com o espaço visual renascentista, o qual se centra na problemática da perspectiva, iniciado de maneira intuitiva por Cézanne e posteriormente pelos cubistas, abre novos caminhos para a investigação formal através de processos racionais. Na arte moderna, a relação entre o artista, a arte e a realidade começa a ser desafiada com o cubismo, dando lugar a estudos inerentes à própria obra de arte, como observou Brito(1999):

"a arte moderna desloca o eixo de observação tradicionalmente fixado para o sujeito-artista; este gira agora não mais em torno de uma simples relação arte-realidade, mediante as convenções, mas em torno da relação artista-arte, tomada agora como modo de conhecimento específico.(BRITO, 1999, p. 35)

Na visão do crítico Ferreira Gullar (1999), o cubismo pode ser tido como um dos últimos movimentos importantes que nasceram sem um nome, enquanto os demais passaram a ser batizados no berço por seus próprios pais. Ou seja, a partir de uma argumentação teórica previamente estabelecida. A partir dessa atitude cientificista, a arte moderna se desenvolveria principalmente através dos manifestos.

1.2. O Construtivismo e a Geometria Abstrata

Segundo Brito (1999), a vertente construtiva da arte moderna, adotando uma postura positivista², foi a que mais se deteve na investigação de uma nova linguagem. Conseguiu romper com os esquemas formais dominantes, em um processo de racionalização, trazendo-a para o interior da produção social e atribuindo a esta uma função primordial na construção de uma nova sociedade tecnológica. Assim, os discursos construtivistas buscavam ir de encontro à arte representativa e viam na linguagem abstrata a transcendência da realidade existente na busca por uma expressão visual que se desejava pura, universalmente acessível, inteligível, transformando o modo de apreciação das coisas no mundo. Segundo Montaner, no início do século XX o elevado prestígio da razão e da ciência são fatores que influenciaram o triunfo da abstração sobre a representação figurativa da realidade:

² "Nos escritos de Comte, Saint-Simon ou Spencer, não se encontram referências a uma estética positivista sistematizada. De fato, eles foram pensadores que, atendo-se primordialmente aos temas sociais, estavam longe de sistematizar proposições nesta linha. Entretanto, o culto da razão, da técnica e da indústria ou da própria máquina, a formação politécnica de seus criadores, bem como os fundamentos cartesianos de seu pensamento são base suficiente para que a estética se fosse gestando e começasse logo a se manifestar, como um signo de progresso e racionalidade."
Fonte: CARPINTERO, A.C.C. **Brasília: Prática e Teoria Urbanística no Brasil, 1956-1988**. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo-USP, São Paulo, 1998, p.15

"Sob o signo dos avanços da ciência e da técnica, a abstração é o impulso intelectual e formal mais característico, sintético e renovador de todas as artes no século XX. Determina a transposição estética da confiança no progresso e no futuro, configurando um novo espaço infinito e livre, novas formas abstratas, plásticas e musicais, impulsadas pela velocidade, impregnadas de um tempo mutante, instantâneo e dinâmico, radicalmente opostas à tradição." (MONTANER, 2002, p.64)

Portanto, em uma postura de otimismo tecnológico, o pensamento racionalista e a abstração como método renovador e gerador de novas formas, tornar-se-iam elementos de transformação da sociedade que seria então instruída segundo novos preceitos formais e filosóficos surgidos após a revolução industrial e o desenvolvimento científico. Dessa maneira, as obras construtivistas buscavam como interlocutor o "novo homem", ignorando a diferenciação de classes sociais e passando da simples organização estética do ambiente para a construção política e ideológica de uma nova sociedade.

O caráter didático do construtivismo demonstra um esforço em trazer educação estética inovadora às massas, de acordo com o desenvolvimento do modo de produção industrial, propunham uma nova ordem plástica adequada à nova harmonia social. Portanto, os artistas integrantes de movimentos como as vanguardas russas, the stijl ou neoplasticismo, ou da escola da Bauhaus, construíram a base para uma mudança em relação à atitude ligada à posição do artista criador restrito à criação artística como busca pessoal e o direcionamento consciente da arte como produtora social, com responsabilidades para com a coletividade.

1.3. O Construtivismo russo

Através dessa visão, que liga a arte a interesses comuns e coletivos, as vertentes construtivistas russas possuem em sua maioria relações diretas com a política cultural estatal, agindo como elemento de transformação estética no conjunto de mudanças operadas no ambiente social soviético, as quais acabam por influenciar também o ambiente social e cultural de outros países, como o contexto artístico do Brasil da década de 50. Uma vez que a arte é produto da atividade humana a qual reflete as características políticas, econômicas e sociais que circundam a sua produção, os construtivistas soviéticos viam na arte uma atividade com potencial revolucionário. O construtivismo soviético ficou imortalizado no Monumento da Terceira Internacional de 1919, a qual seria construída em Petrogrado, após a Revolução de Outubro de 1917. A obra de Vladimir Tatlin, mesmo consistindo em um projeto utópico, demonstra que muito além de simples reforma estética, o discurso construtivista soviético estava voltado para a construção política e ideológica da sociedade. O projeto utópico de Tatlin representa um marco da união entre a pintura, a escultura e a arquitetura, uma característica fortemente trabalhada nas obras do construtivismo, a síntese ou integração entre as artes.

Vladimir Tatlin, que foi discípulo do fundador do Raionismo, Mikhail Larionov, iniciou seus trabalhos com experimentos cubistas, mais precisamente com colagens de formas abstratas. O movimento Raionista tem sua expressão artística nas superfícies dinâmicas de cor, que se assemelham muito às obras do cubismo analítico francês, trabalhando de forma inovadora o não comprometimento com a representação figurativa da realidade naquele país. Os representantes das correntes artísticas existentes no ambiente pré-revolução da antiga União Soviética mantinham constante contato com artistas franceses modernos, o que permitiu o surgimento de tendências afins entre os soviéticos e os franceses, tendências das quais participaram também os italianos, através do movimento futurista de Marinetti, cujo manifesto foi lançado em 1909, em Paris. Nesse mesmo ano houve em Moscou a exposição Estética Livre, início de um intenso período de agitação cultural na antiga União Soviética, onde Larionov expôs a primeira pintura raionista. Junto ao artista participaram da exposição os nomes que marcam a revolução estética russa, como Kazimir Malevitch, Alexander Rodchenko, Vladimir Tatlin, El Lissitzky, Antoine Pevsner entre outros.

A produção de Vladimir Tatlin evoluiu para a investigação espacial, elaborando protótipos sem função, como que fantasias arquiteturais ou formas escultóricas geométricas em materiais variados percorrendo paredes, o que ficou conhecido como a construção de *contra-relevos*. Gullar (1999) explica que o artista não permitia que suas criações fossem enquadradas como pintura nem escultura, sendo como que uma continuação da pintura, mas em terceira dimensão. Na verdade consistiam em relevos escultóricos abstratos dependurados por cabos e fios de aço nos ângulos das paredes dos ambientes. A primeira vista, podemos fazer uma analogia aos trabalhos escultóricos da fase sintética cubista de Picasso que tomam a forma de instrumentos musicais, invadindo o espaço tridimensional. Já na visão do crítico Ferreira Gullar³, são invenções que libertam a obra do espaço pictórico ou esculturas as quais sem a tradição da base, integrar-se-iam ao mundo real. A tendência a extrapolar os limites do quadro e ocupar o espaço real não pertence somente aos trabalhos de Tatlin e sim consiste em uma característica dos trabalhos da vanguarda russa e aqueles pertencentes ao construtivismo, ela pode ser observada, por exemplo, nos trabalhos de Alexander Rodchenko, de Kazimir Malevitch e de El Lissitzky.

Discípulo de Kazimir Malevitch, El Lissitzki realizou estudos na linguagem abstrata geométrica utilizando a temática espacial através de eixos de fuga e rotação, que posteriormente evoluíram para instalações espaciais. Os chamados "Proun"⁴ são criações

³ GULLAR, F. **Etapas da Arte Contemporânea – Do cubismo à arte neoconcreta**; Rio de Janeiro, Ed. Revan, 1999, p.139

⁴ A palavra *Proun* vem de *Pro-Unovis* (abreviação da frase "novos objetos de arte") em russo. Fonte: ERVATI, R.L.E. **Integração das Artes na Obra de Oscar Niemeyer: Três espaços consagrados em Brasília**. Dissertação de mestrado. Programa de pós-Graduação em arquitetura e urbanismo. Universidade de Brasília, 2013, p.22

utópicas as quais se aproximam da arquitetura. De maneira muito próxima, porém diferente dos contra-relevos e da Torre da Terceira Internacional de Tatlin, El Lissitzky, que se formou em engenharia na Alemanha, não pretendia somente a extrapolação do espaço pictórico, mas sim trabalhar fantasias arquitetônicas. Segundo a análise de Ervati (2013), El Lissitzky buscava uma combinação dinâmica de formas geométricas, volumes e materiais com o propósito de aliar pintura e arquitetura dentro de uma lógica de síntese e colocá-las a serviço da construção. O artista teve papel definitivo na difusão da abstração na antiga URSS. Realizou desenhos gráficos, fotografias e filmes e influenciou as vanguardas da Europa ocidental ao entrar em contato com Theo van Doesburg e Moholy-Nagy, que mais tarde vieram a ser professores da Bauhaus alemã.

1.4. O Suprematismo

Em 1913, na cidade de Moscou, o ucraniano Kazimir Malevitch participou da exposição *O Alvo* com aquele que seria um dos marcos mais contundentes da arte abstrata soviética de cunho geométrico, a obra *Quadrado preto sobre fundo branco*. O artista escreveu em seu livro *O Mundo sem Objetos* de 1927⁵ sobre a reação dos espectadores à sua obra na época:

" Quando em 1913, em minha tentativa desesperada de livrar a arte do peso inútil do objeto, busquei refúgio na forma do quadrado e expus um quadro que representava apenas um quadrado negro sobre fundo branco, a crítica o deplorou e, com ela, o público: "Tudo o que nós amávamos se perdeu: estamos num deserto, diante de nós há um quadrado preto sobre um fundo branco!" (MALEVITCH, 1977, p. 32)



Fig.1 – "Quadrado Preto sobre fundo branco", Malevitch, 1913, Fonte: Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (AMARAL, 1977)

Para explicar sua obra diante do espanto causado pela simplificação extrema expressa pela forma geométrica, Malevitch disse: *"O quadrado que tinha exposto não era um quadrado vazio, mas a sensibilidade da ausência do objeto."*⁶ Em 1919, Malevitch cria o quadro "Branco sobre branco" continuando a perseguir o limite da abstração e da redução e a busca pela

⁵ Fonte: MALEVITCH, K. **"O mundo sem objetos"** in AMARAL, A. org. Projeto construtivo na arte: 1950-1962, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977 p.32 a 34

⁶ Manifesto suprematista "Do cubismo ao suprematismo" escrito por Malevitch com a ajuda de escritores russos como o poeta Maiakovski, publicado em 1915.

expressão da ausência do objeto. Ferreira Gullar (1999), ao discorrer sobre esta obra, explica que a diferença entre figura e fundo menos óbvia deste trabalho, demonstra a vontade do artista de reiterar e ressaltar a “representação da ausência”. Essa problemática figura-fundo irá repetir-se em outras versões, elaboradas com outras cores desenvolvidas também por Alexander Rodchenko. O suprematismo, portanto, pretende alcançar a expressão pura sensível sem a representação real, já que esta, como mero reflexo do mundo natural, nada tem a ver com a arte. A arte de Malevitch e suas indagações sobre a ausência do objeto fazem parte das influências da formação do movimento neoconcretista brasileiro. Em fins da década de 50, Gullar formulou a Teoria do Não-Objeto, influenciando as investigações artísticas de seus companheiros e os rumos da arte brasileira. Nas palavras do poeta:

"Quer dizer, para Malevitch a percepção verdadeira passa-se numa dimensão aonde não chegam nem as idéias, nem as noções, nem as imagens. Essa experiência sensível pura aflora na consciência já comprometida com a estrutura representativa da vida e da arte." (GULLAR, 1999, p. 126)

A abstração de Malevitch é considerada por Montaner (2002) de caráter violento e destrutivo se comparada às obras de artistas como Kandinsky ou o neoplasticista Mondrian. Já para Gullar (1999) deve-se a este último e ao fundador do suprematismo “o rompimento com a arte do passado e a proposição de uma nova linguagem plástico-pictórica.” Em seu livro O mundo sem objetos (1927), Malevitch define suprematismo:

"Por suprematismo entendo a supremacia da pura sensibilidade da arte. Do ponto de vista dos suprematistas, as aparências exteriores da natureza não apresentam nenhum interesse: essencial é a sensibilidade em si mesma, independente do meio em que teve origem." (MALEVITCH, 1977, p.32)

O artista propõe uma nova linguagem simbólica da sensibilidade humana. O questionamento presente em sua arte aproxima-se da expressão de caráter metafísico. Seus dois trabalhos remetem à ausência do mundo, ao silêncio absoluto, por isso a associação à morte da arte feita à sua obra. De acordo com Montaner (2002), o livro *Abstração e Natureza* (1908) de Wilhem Worringer traz a definição de dois pólos básicos de evolução da arte desde a Grécia e o Egito Antigo até meados do século XIX: a abstração e o expressionismo. Baseando-se na idéia de *einfihlung* como “projeção sentimental” ou empatia, o autor coloca que por vezes urge a necessidade da abstração como “busca racional da lei, da trama imutável e das formas absolutas”:

"Enquanto que o afã de expressão sentimental está condicionado por uma aventureira e confiada comunicação panteísta entre o homem e os fenômenos do mundo circundante, o afã da abstração é a consequência de uma intensa inquietação do homem diante desses fenômenos(...) Quanto menos a humanidade está familiarizada, em virtude de uma compreensão intelectual, com o fenômeno do mundo exterior, quanto menor for sua intimidade em relação a este, mais poderoso é o ímpeto com o qual aspira aquela suprema beleza abstrata.(...) As formas abstratas, sujeitas à lei, são conseqüentemente as únicas e as supremas formas

onde o homem pode descansar frente ao imenso caos do panorama universal." (WORRINGER apud MONTANER, 2002, p.64)

Nas obras suprematistas de Malevitch, o homem não parece resignado aos fenômenos do mundo exterior, pelo contrário, demonstra a negação de tudo que existe ao seu redor, buscando a comunicação formal abstrata como nova forma de expressão sensível. Em seu livro "O mundo sem objetos" as palavras do artista corroboram esta atitude:

"Basta de imagens da realidade, basta de representações ideais nada mais que o deserto! Mas que esse deserto está pleno do espírito da sensibilidade inobjetiva, que penetra tudo." (MALEVITCH, 1977, p. 32)

As indagações de Malevitch evoluem para além do campo bidimensional, aproximando-se da arquitetura. De acordo com Gullar (1999) esses trabalhos do artista seriam como arquiteturas sem uma finalidade prática. Na realidade, essas criações, que ficaram conhecidas como *architectonen*,⁷ atingem as escalas urbanas em suas proposições, trazendo novas interpretações estéticas para as cidades. Elas fazem parte de uma tendência comum às vanguardas russas de trabalhar a arte unificando pintura, escultura e arquitetura de forma a buscar uma nova expressão plástica baseada na linguagem geométrica abstrata, em consonância com os anseios de renovação social e produtiva construtivistas.

1.5. O Neoplasticismo

O grupo The Stijl formou-se a partir da revista homônima na Holanda, em 1917. Era composto por Theo Van Doesburg, Gerrit Rietveld, Van Eesteren, Bart Van der Leck, G. Vantongerloo e Piet Mondrian. A vertente construtiva ocidental formada pelos neoplasticistas, baseava seus estudos na universalidade e no equilíbrio de relações. Assim, o neoplasticismo pretendia um "*idioma plástico universal*"⁸ fundado no uso da abstração como linguagem, princípios que influenciaram na formação de outros movimentos derivados das linhas construtivistas. No texto "Realidade natural e realidade abstrata", publicado na revista The Stijl em 1919, Mondrian enuncia as características da arte neoplasticista:

" O artista verdadeiramente moderno é cômico da abstração numa emoção de beleza; é cômico do fato de que a emoção de beleza é cósmica, universal. Este reconhecimento consciente tem como corolário um plasticismo abstrato pois o homem adere somente ao que é universal." (MONDRIAN, 1977, p.40)

⁷ "*Os architectonen eram maquetes arquitetônicas brancas de edifícios fantásticos evocadores de cidades do futuro.*"
Fonte: ERVATI, R.L.E. **Integração das Artes na Obra de Oscar Niemeyer: Três espaços consagrados em Brasília**. Dissertação de mestrado. Programa de pós-Graduação em arquitetura e urbanismo. Universidade de Brasília, 2013, p.23

⁸ BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo - Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo, ed. Cosac e Naify, 1999, p.18

As obras neoplasticistas apresentam uma ordem racional, reduzida aos elementos mais puros e simples do desenho: quadrados e retângulos em cores primárias conformados por linhas negras dispostas ortogonalmente. Segundo Brito (1999) as composições realizadas por Mondrian e seus companheiros representam o idealismo do grupo e uma tendência espiritualista em sua busca de uma nova estética. Por outro lado, o racionalismo de sua composição e sua aspiração à universalidade demonstram que a arte neoplasticista não se pretende subjetivista ou direcionada a uma busca espiritual individual. Pelo contrário, ela dialoga de forma sintética com os novos métodos e meios da sociedade industrial: o pensamento positivista, o funcionalismo, a mecanização da sociedade, o racionalismo científico. Segundo Gullar (1999), os trabalhos filosóficos de Schoenmaekers⁹, "*A fé no homem novo*" e "*A nova imagem do mundo*" teriam influenciado diretamente o pensamento teórico estético de Mondrian. Além disso, o contato de Theo van Doesburg com o livro de Kandinsky, "*Do espiritual na arte*" também teria levado o artista a especular sobre a arte abstrata e a racionalidade das composições.

A arte abstrata de Mondrian e seus companheiros não contém as mesmas aspirações políticas daquelas realizadas no contexto da revolução russa. Contudo, não podemos dizer que não tenha atuado na produção de novas aspirações sociais, espirituais e também políticas através da estética durante o período entre guerras na Europa. Na realidade, nas publicações do grupo existia uma espécie de convocação da sociedade nesse sentido: "*Recriará na palavra o coletivo dos fatos: unidade construtiva do conteúdo e da forma. Contamos com o apoio moral e estético de todos aqueles que colaboram na renovação espiritual do mundo.*"¹⁰ Nas palavras de Montaner (2002), a expressividade artística de Mondrian buscava na universalidade a identificação do indivíduo com um mundo racional. Portanto, o neoplasticismo traz implícito em suas linhas e simetria a idéia de coletividade, de uma linguagem plástica geral, própria do mundo moderno. Podemos afirmar que a pintura de Mondrian, assim como os trabalhos de Malevitch, contém em si o "afã de abstração" presente na teoria de Worringer, e demonstra de maneira clara a busca por uma ordem racional, pela forma absoluta, implícita na abstração da realidade como transcendência.

No texto "*Realidade natural e realidade abstrata*" de 1919, Mondrian escreve: "*a relação equilibrada é a mais pura representação da universalidade, da harmonia e unidade que são características inerentes à mente.*"¹¹ Essa busca do artista pelo equilíbrio elementar aparece na estruturação vertical/horizontal e suas relações simétricas evidentes em suas pinturas. Essa relação, sob a qual o pintor manteve restrita a sua produção de maneira quase

⁹ Schoenmaekers foi um matemático e teosofista holandês. O movimento teosófico procurou resolver o impasse entre religião e ciência surgido a partir da teoria evolucionista de Charles Darwin.

¹⁰ Manifesto publicado na Revista *The Stijl* de 1920. Fonte: GULLAR, F. **Etapas da Arte Contemporânea – Do cubismo à arte neoconcreta**; Rio de Janeiro, Ed. Revan, 1999, p.158

¹¹ MONDRIAN, P. **Realidade natural e realidade abstrata**.in AMARAL.A. org. Projeto construtivo na arte: 1950-1962, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977 p.40

autoritária, foi posteriormente negada por seu colega Theo van Doesburg. O rompimento de Doesburg se deu por conta da opção deste por introduzir em seus trabalhos a construção diagonal, o que ia de encontro aos postulados neoplasticistas de Mondrian. O artista publicou então o manifesto do Elementarismo na revista *The Stijl* de 1926.

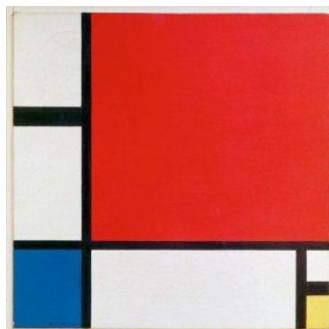


Fig.2 - Composição em vermelho, amarelo e azul de Mondrian, 1930, Fonte: Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro (Brito, 1999, p. 18)

As publicações da *The Stijl* traziam em seus textos a preocupação com a construção de um novo mundo para um novo homem, onde houvesse o equilíbrio entre “*o particular e o geral, o homem e o mundo, o individual e o universal*”¹² e a busca pela unificação das diversas expressões artísticas sob uma nova estética. A presença de arquitetos no grupo neoplasticista, como Van Eesteren e Theo Van Doesburg, assim como ocorreu também no construtivismo russo, pode ter sido um agente facilitador no diálogo entre os estudos em duas dimensões e a pesquisa espacial, aproximando-se assim da arquitetura. Na publicação da *The Stijl* de 1923 fica em evidência a idéia de uma construção estética coletiva que convergiria para a arquitetura e a questão de uma nova visão espacial:

"Para uma construção coletiva

- I. Trabalhando coletivamente, examinamos a arquitetura como unidade criada de todas as artes, indústria, técnica, etc., e descobrimos que a consequência disso seria um novo estilo.*
- II. Examinamos as leis do espaço e suas variações infinitas (isto é, os contrastes de espaço, as dissonâncias de espaço, os complementos de espaço, etc., e descobrimos que todas essas variações do espaço devem ser governadas como uma unidade de equilíbrio.)"*
- III. Examinamos as leis da cor no espaço e na duração e descobrimos que as relações equilibradas desses elementos dão enfim uma unidade nova e positiva.*

(DOESBURG et al, 1985, p.159)

Nesse sentido, os estudos neoplasticistas deram margem às interessantes criações no plano tridimensional dos artistas e arquitetos Theo Van Doesburg, Van Eesteren e Gerrit Rietveld. O projeto arquitetônico da casa de Truus Schroder-Schrader em Utrecht, cidade natal de Rietveld é um desses exemplos. Assim como as tendências produtivistas dos soviéticos e os

¹² GULLAR, F. **Etapas da Arte Contemporânea – Do cubismo à arte neoconcreta**; Rio de Janeiro, Ed. Revan, 1999

princípios da arte total bauhausiana, aparecem na Casa Schroder (1924), as novas visões quanto ao uso do espaço e dos princípios da síntese das artes com a convergência evidente para a arquitetura. No texto de Theo van Doesburg publicado na revista *The Stijl* do mesmo ano aparecem elencados os pontos metodológicos para a construção do espaço arquitetônico neoplástico em síntese, como a forma, a função e a economia, os quais aparecem materializados na arquitetura criada por Rietveld. Os cinco primeiros pontos encontram-se reproduzidos a seguir:

1. **"A Forma.** A arquitetura moderna, em lugar de ter origem numa forma a priori, levanta para cada novo projeto o problema de uma nova construção. A forma é um a posteriori.
2. **Os elementos.** A nova arquitetura é elementar, quer dizer, desenvolve-se a partir de **elementos da construção: luz, função, materiais, volume, tempo, espaço, cor.** Estes são ao mesmo tempo elementos criativos e plásticos.
3. **A economia:** A nova arquitetura é econômica, quer dizer, utiliza os meios elementares determinados pelas necessidades funcionais, sem desgaste de meios e materiais.
4. **A função.** A nova arquitetura é funcional, quer dizer, baseada na síntese das exigências práticas. O arquiteto determina as superfícies de forma clara e legível.
5. **O informe.** A nova arquitetura é informe, no entanto, ao mesmo tempo é bem determinada. Não corresponde a um esquema a priori, um molde que possa converter os espaços funcionais. A divisão e subdivisão dos espaços interiores e exteriores determinam-se, rigidamente, por meio das superfícies – divididas em superfícies retangulares, que não conferem uma forma individual – cada superfície é fixa na base da relação com as outras. Estas superfícies podem estender-se até ao infinito, por todos os lados e sem interrupção. O resultado é um sistema coordenado, no qual os diferentes pontos correspondem à mesma quantidade de pontos no universo. Quer dizer que, as superfícies têm uma conexão direta com o espaço infinito – existe uma relação entre as diferentes superfícies e o espaço exterior."

(DOESBURG, 1924, p.6,7)



Fig.3



Fig.4



Fig 5

Fig. 3 - Desenho arquitetônico de Theo van Doesburg e Van Eesteren, Maison D'artiste, 1923 Fonte: http://www.nai.nl/collectie/bekijk_de_collectie/item/_rp_kolom2-1_elementId/1_931349. Fig. 4 - Casa Schroder de G. Rietveld Fonte: <https://izhupa.expressions.syr.edu/abbey/2012/09/09/de-stijl/>. Fig.5 - Cadeira vermelho e azul, Gerrit Rietveld, 1917 fonte: <http://www.maisdesignmoveis.com/designers/designer.php?id=23>

A maleabilidade e liberdade geradas pelo sistema construtivo racional moderno permitiu que o arquiteto trabalhasse relações abstratas de planos e volumes que se interpenetram, independentemente de uma forma pré-existente, gerando tensões espaciais de qualidade plástica. A simplificação em planos de cor e as linhas ortogonais presentes nas pinturas do

neoplasticismo aparecem como paredes e estrutura da casa, a qual se apresenta sem ornamentos, vistos como superficiais na arquitetura funcionalista. Gerrit Rietveld utilizou nas paredes e no teto tons de cinza e a cor branca, destacando planos em profundidade. Nas estruturas metálicas usou a cor preta. Algumas paredes internas e móveis receberam as cores primárias vermelha, amarela e azul, assim como alguns elementos da fachada.

A relação entre área interna e entorno é privilegiada pelas aberturas favorecendo as visuais para o exterior. Assim como algumas janelas do pavimento superior foram feitas de tal maneira que, quando abertas parecessem não estar ali, valorizando a paisagem externa como plano aberto e demonstrando simplicidade em seus elementos construtivos. Uma das premissas da arquitetura neoplasticista presente no projeto é o "rompimento com a caixa fechada", acabando com a dualidade explícita entre interior-exterior e direcionando o pensamento espacial para além do uso da planta bidimensional e a diferenciação entre fachadas, como pode ser percebido também no desenho para a *Maison D'artiste* (1923), de Van Doesburg e Van Eesteren. Rietveld desenhou também os móveis utilizando da mesma linguagem ortogonal e elementar originária das pinturas de Mondrian. A "cadeira vermelho e azul", projetada em 1917 por Rietveld, é um exemplo mundialmente conhecido desse estilo. Na casa foi posicionada em frente a uma parede de cor preta, deixando em evidência os planos inclinados coloridos do assento (azul) e do encosto (vermelho), num processo de síntese visual com o espaço.

1.6. A Bauhaus

Na segunda metade do século XVIII, foram desenvolvidas duas teorias estéticas nas quais podemos identificar elementos que dialogam com o pensamento construtivo moderno alemão em fins do século XIX. A teoria *Einführung*, palavra que traduzida significa "empatia", propõe que "*a arte é a identificação do eu com o mundo*"¹³ e que sua expressão se daria através da representação da realidade a partir de formas simbólicas e metafóricas. Já na teoria da *Pura visualidade*¹⁴, a obra de arte seria fundada na percepção visual. A natureza pelos olhos científicos seria diferente daquela presente na expressão do artista, o que nos leva a considerar apenas linhas, formas, volumes e cores no exercício da percepção artística. Inicialmente esta teoria poderia encaixar-se ao pensamento da corrente impressionista alemã. Porém, ela mantém-se liberta do compromisso com a reprodução da realidade objetiva, ainda presente no impressionismo, atendo-se à estrutura da obra e à produção pautada na criatividade. Esta teoria deu embasamento aos estudos do expressionismo alemão e influenciou em estudos posteriores na arte e arquitetura modernas na Alemanha. Na visão de Argan (1992), a teoria da

¹³ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 1992, p. 169

¹⁴ A teoria da Pura visualidade tem suas origens em K. Fiedler (1841-1895) e a contribuição dos pintores Hans von Marées e A. Hildebrand. Fonte: ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 1992, p. 169

Pura Visualidade tanto tornou mais próximos a arte e o artesanato, como diminuiu as distinções entre as modalidades de produção da arte:

“Se uma obra de arte é avaliável apenas em seus valores visuais, se cada linha, cada cor são significativas, desfaz-se naturalmente qualquer distinção entre arte pura ou conceitual e arte decorativa ou “aplicada”; a pesquisa estética, assim, se estende a tudo o que forma o ambiente e serve à vida do homem.” (ARGAN, 1992, p.172)

Esse fato pode ser observado nas produções do Jugendstil¹⁵. Paralelamente, o pensamento oitocentista do inglês William Morris¹⁶ e o movimento Arts and Crafts, que abarca os conceitos de arte total surgidos na Alemanha com Richard Wagner (Gesamtkunstwerk), buscava enaltecer o trabalho do artesão através da produção de elementos que embelezassem o cotidiano das pessoas nas cidades recém-industrializadas. Ao analisarmos o desenrolar dessas teorias, podemos aferir que a inclusão do caráter estético em todas as esferas da vida surge como solução também para a alienação e degradações sociais e culturais geradas pelas mudanças no processo produtivo. Na busca de uma redenção ou nova inspiração para a produção industrial, a produção estética passa a ser pensada para as cidades, com o intento de torná-las mais aprazíveis, modernas e alegres. Na visão de Gropius, o trabalho coletivo vem a ser o principal elemento para a produção da arte e arquitetura suprimindo as novas necessidades sociais:

“A limitação forçada da iniciativa pessoal é o perigo cultural ameaçador da atual forma da economia. O único remédio está em uma atitude diferente para com o trabalho, que parta do reconhecimento racional de que o progresso da técnica mostrou como uma forma de trabalho coletivo pode conduzir a humanidade à produção total maior do que um trabalho auto-crático de cada indivíduo.” (GROPIUS, 2009, p.34)

Dessa maneira, a introdução da arte em diversas esferas da vida estava presente no sentido social da arte e arquitetura produzida na Bauhaus, a qual na realidade representa uma união entre as ideologias construtivistas modernas e as suas influências estéticas. Simultaneamente às vanguardas russas, ao suprematismo e ao neoplasticismo, a Das Staatliche Bauhaus, palavra que significa “casa de construção”, foi fundada pelo arquiteto Walter Gropius após a fusão das Escolas de Artes e Ofícios e Belas Artes de Weimar, na Alemanha em 1919. O centro mudou-se em 1925 para um edifício projetado por Gropius localizado em Dessau, que continha a expressão modernista nas inovações tecnológicas presentes nos materiais, na ausência de ornamentos, no sistema construtivo inovador e simples e no próprio arranjo espacial da nova arquitetura.

¹⁵ O Jugendstil, que poderia ser traduzido como “estilo jovem”, surge a partir da Secessão berlinense e corresponde a produção Art Nouveau alemã. Fonte: ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 1992, p. 172

¹⁶ William Morris foi pintor e escritor. Socialista militante, partilhava das idéias de Ruskin e de Karl Marx. Fonte: ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 1992, p. 182

"A libertação da arquitetura do caos decorativo, a ênfase nas funções de suas partes estruturais, a busca de uma solução concisa e econômica, é apenas o lado material do processo criativo do qual depende o valor prático da nova obra arquitetônica. Bem mais importante, porém, que essa economia funcional, é a produção intelectual de uma nova visão do espaço no processo de criação arquitetônica." (GROPIUS, 2009, p.98)

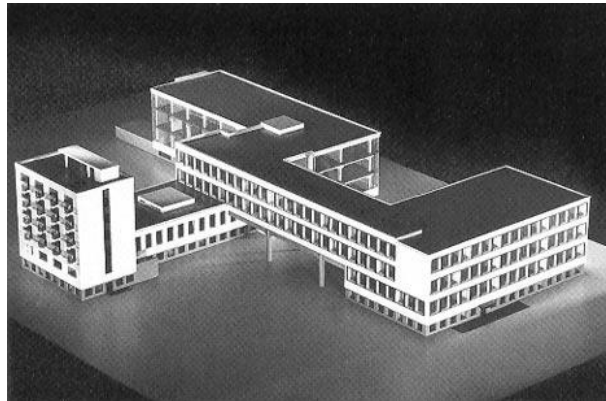


Fig. 6 Projeto de Gropius para a Bauhaus em Dessau

Fonte: <http://www.ronenbekerman.com/bauhaus-at-dessau-by-walter-gropius/>, acesso em 2014

Em 1928, por pressões externas Gropius renunciou à direção da escola, passando-a para Hannes Mayer, este assumiu a direção até 1930, quando passou a ser dirigida pelo arquiteto Mies van der Rohe. A Bauhaus contou com um corpo de professores que causou profundo impacto na arte do século XX, entre os quais o próprio Walter Gropius, Johannes Itten, Adolf Meyer, László Moholy-Nagy, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Joseph Albers, Marcel Breuer e Ludwig Mies Van Der Rohe. Alguns alunos conseguiram desenvolver seus estudos alcançando importante papel na estética do século XX. Como o artista e arquiteto Max Bill que fundou a Escola Superior da Forma de Ulm, na década de 50. A ascensão do nazismo na Alemanha colocou fim na experiência da Bauhaus em 1933. O prédio projetado por Gropius passou a ser ocupado por uma escola de preparação para agentes nazistas. Contudo, seus ideais acabaram sendo difundidos pelo mundo. Muitos de seus professores e alunos emigraram para os Estados Unidos e outros países da Europa dando continuidade às atividades desenvolvidas pela experiência alemã.

O pintor Wassily Kandinsky, juntamente com Piet Mondrian e Kazimir Malevitch está entre os nomes mais importantes da conquista da abstração como nova linguagem na pintura. A teoria produzida por Kandinsky ajudou a construir o pensamento estético posto em prática na Bauhaus e buscou unir a sistematicidade científica integrada à arte com as singularidades criativas e a espiritualidade. Em seu livro "Do espiritual na arte", concluído em 1910¹⁷, Kandinsky trabalha com estudiosos da teosofia, como R. Steiner e Blavatsky para construir a sua teoria, que une os novos rumos da arte com as mudanças espirituais e filosóficas do século XX. O livro teria sido fonte de inspiração para um dos fundadores do movimento neoplasticista

¹⁷ No mesmo ano Wassily Kandinsky pintou sua primeira aquarela abstrata.

holandês, Theo van Doesburg. O tom místico e espiritualista de sua teoria, característico também do expressionismo alemão, demonstra em certa medida, a descrença do autor para com métodos totalmente científicos aplicados à arte. Neste trabalho, Kandinsky (2015) explica que os seus estudos seriam "experiências empíricas espirituais". Criticando a atitude da produção artística pós-revolução industrial, escreve que a arte que surge em meio à degradação e ao "sofrimento opressivo causado por uma filosofia materialista" está vazia de significados elevados e duradouros, sendo utilizada somente para fins materiais. Anterior ao seu período na escola de Weimar, o texto trata sobre a pintura e as cores e possui influências das teorias óticas desenvolvidas por Goethe¹⁸.

Acreditando em uma relação próxima entre as diferentes expressões artísticas, principalmente nas relações entre a pintura e a música, Kandinsky (2015) escreve que a pintura também possuiria a sua "ressonância" e que esta teria efeitos físicos e psicológicos sobre o corpo e a alma humanos. O pintor explica os efeitos e significados metafóricos das diferentes cores e suas relações com as formas e define os dois elementos principais de uma composição pictórica abstrata: a forma e a cor. Kandinsky (2015) liga a inspiração criativa da pintura com a música e a matemática e diz que é na literatura, na música e nas artes plásticas que as mudanças espirituais da sociedade são primeiramente expressas. O autor explica que a falta de identificação do artista de sua época com a mimese naturalista o faz buscar inspiração para exprimir seu universo interior junto à música, a mais abstrata e espiritual das artes. Nessa direção, o artista pode tentar encontrar os mesmos meios para sua própria criação artística. Como consequência dessa interação, ocorre a procura pelo ritmo na pintura, pela construção matemática, abstrata e o valor existente na repetição e disposição de tons de cor e a forma como as cores são postas em movimento.

Em seu estudo realizado em 1926, de nome "Ponto e linha sobre o plano", Kandinsky fala sobre a arte abstrata e seus elementos já como metodologia empregada na Escola da Bauhaus¹⁹. Outro nome conhecido da escola, Laszlo Moholy-Nagy em "*A nova visão*", sintetizou as diversas correntes e experimentos em desenvolvimento. Definiu os três estados básicos de uma nova arte abstrata expressa também na arquitetura, que surgia na época: superfície, volume e espaço. Superfície seria uma nova definição para a pintura com sua matéria, textura, cores e formas. Volume corresponderia à escultura, formas no espaço, materiais, mecanismos, peças interpenetradas, obras de arte ou mesmo móveis. Já o espaço seria a matéria básica para se trabalhar a arquitetura.

¹⁸ Johann Wolfgang von Goethe, foi escritor, pensador e estudioso das cores. Juntamente com o Friedrich Schiller foi o fundador do movimento "*Sturm and Drag*", que define a arte como expressão do irracional, focada nos impulsos e sentimentos com que a espiritualidade humana reage à realidade natural. Após as invasões Napoleônicas, as inspirações em sagas e fábulas populares nórdicas configuram uma coesão espiritual unificadora dos povos alemães. Fonte: ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 1992, p. 169

¹⁹ KANDINSKY, **Ponto e Linha Sobre Plano**, São Paulo. ed. Martins Fontes, 1997

A Bauhaus congregou importantes idéias vanguardistas, que fixaram diretrizes estéticas e metodológicas, as quais acabaram por ser difundidas em diversos países. No texto "*O Programa da Bauhaus*"²⁰, Gropius deixa em evidência a presença de critérios econômicos e técnicos na produção artística da escola, gerando o princípio da *standardização*:

"À Bauhaus se impôs o objetivo de criar um centro de experimentação no qual tentará reunir os resultados da pesquisa econômica, técnica e formal e de aplicá-los a problemas de arquitetura nacional no esforço de associar o máximo da standardização ao máximo da variação formal." (GROPIUS, 1977, p.46)

Em uma época de crise devido à quebra de paradigmas sociais e filosóficos, seria a partir do desenvolvimento científico e tecnológico recente que artistas, artesãos e arquitetos trabalhariam em busca de uma maneira simples de produzir em série objetos de consumo mais baratos. Em princípio, o discurso de Gropius pode parecer uma didática de adesão irrefletida aos avanços industriais e ao racionalismo. Porém, para o arquiteto somente o artista, através de sua criatividade, seria capaz de produzir novos valores, os quais em rumo inverso da submissão à indústria ditariam os caminhos a serem percorridos:

"Mas quando, num futuro, os artistas que intuem os novos valores criativos tiverem um verdadeiro tirocínio no mundo industrial, serão eles próprios os detentores dos meios que permitirão a concretização imediata desses valores. Assim, impelirão a indústria a servir à sua idéia e a indústria solicitará e se beneficiará de seu tirocínio aprofundado." (GROPIUS, 1977, p.46)

Segundo Gullar (1999) a Bauhaus seria um ponto de confluência não só das correntes modernas, mas também daquela produção artística de vertente construtiva ligada ao trabalho coletivo e que possuiria implicações junto ao consumo cotidiano da sociedade. Podemos identificar no método de ensino da Bauhaus referências às raízes do pensamento de integração ou síntese das artes inserida na produção industrial e sob critérios econômicos. Gropius, ao desenvolver seu método, aplicava a idéia de que a unidade arquitetônica só podia ser obtida pela tarefa coletiva, que integrava diferentes tipos de criação, ou seja, na pintura, na escultura e na arquitetura. Em conjunto com o neoplasticismo holandês, o suprematismo e o construtivismo russo, os ideais bauhausianos também emprestam embasamento ao conceito utópico da síntese das artes moderna, no qual a criação arquitetônica seria produzida segundo um objetivo coletivo.

"Os arquitetos, os pintores e os escultores devem reconhecer o caráter compósito do edifício como uma entidade unitária. (...) Juntos concebemos e criamos o novo edifício do futuro, que reunirá arquitetura, escultura e pintura numa única unidade..." (GROPIUS apud BENÉVOLO, 1976, p. 404)

²⁰ GROPIUS, W. **O Programa da Bauhaus** in AMARAL.A. org. Projeto construtivo na arte: 1950-1962, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977 p.46

O caráter racional e funcional da arte e da arquitetura produzidos na Bauhaus, rotulado até de "Estilo Bauhaus", a contragosto de Gropius, consiste na verdade em apenas um aspecto da abordagem da escola. É historicamente correto atribuir-se a Gropius o pioneirismo no recurso a esta linguagem da arquitetura e da arte modernas, pois a Bauhaus foi das primeiras escolas a ensiná-la e desenvolvê-la. Este, porém, consiste em apenas um aspecto da sua abordagem. O grande ideal do arquiteto foi o de estimular a capacidade criativa do indivíduo frente à massificação imposta pela racionalização das relações sociais e produtivas. Através dessa metodologia, Gropius colocou em prática o seu ideal de humanizar o processo de produção da sociedade moderna, ao mesmo tempo atribuindo um sentido prático ao trabalho artístico.

"Quero dizer que o mau uso da máquina produziu um espírito de massa, mortal para a alma, nivelador da diversidade da expressão individual e da independência de pensamento e ação. A diversidade é a fonte vital de uma verdadeira democracia. Mas os fatores de conveniência, assim como as técnicas de venda inescrupulosa, a superorganização e o "fazer dinheiro" como fim último, sem dúvida, diminuem a capacidade do indivíduo de procurar as possibilidades mais profundas da vida". (GROPIUS, 2009, p.21)

Os estudos produzidos pela Bauhaus desenvolvem uma nova visão espacial dentro do processo de criação arquitetônica e artística, a partir das teorias fundadas na expressão abstrata, da proximidade de relações criativas entre a pintura, a escultura e a arquitetura e do progresso técnico produtivo. Finalmente, buscaram estabelecer uma relação equilibrada entre arte, artesanato e indústria através da coletividade da produção artística.

1.7. Concretismo e Neoconcretismo Brasileiros

1.7.1. Concretismo

Theo van Doesburg publicou em 1930 a revista "Arte Concreta" em Paris²¹. Em seu manifesto exaltava os elementos composicionais da pintura: a linha, a cor e a superfície. A investigação concretista no campo da plástica vai de encontro à expressão sentimental de maneira radical, se concentra nas formas geométricas básicas e na aversão a qualquer representação figurativa da realidade, construindo obras de cunho cientificista e matemático. Na verdade, a teoria de Van Doesburg representa o completo desprendimento para com a mimese naturalista, no sentido de que a sua proposta já não se tratava mais de uma abstração

²¹ Após o rompimento de Theo Van Doesburg com Mondrian, por conta da opção daquele por introduzir em seus trabalhos a construção diagonal, Doesburg passou a trabalhar o Elementarismo em 1926, quatro anos antes de publicar Arte Concreta. fonte: GULLAR, F. **Etapas da Arte Contemporânea – Do cubismo à arte neoconcreta**; Rio de Janeiro, Ed. Revan, 1999

de formas da natureza e sim da busca pela expressão através dos elementos pictóricos concretos, como vemos no primeiro exemplar-manifesto da revista:

"Pintura concreta e não abstrata, pois que nada é mais concreto, mais real, que uma linha, uma cor, uma superfície. (...) A emoção, o sentimento, a sensibilidade, nunca impulsionaram a arte à perfeição. (...) Ao contrário, nós trabalhamos com os dados das matemáticas (euclidianas ou não-euclidianas) e da ciência, isto é com meios intelectuais. Com o humanismo, em arte, justificaram-se muitas bobagens." (DOESBURG, 1977, p.44)

Esse postulado foi revisto pelo artista suíço Max Bill, diretor da escola superior da Forma de Ulm, a qual terminou por consistir em um desenvolvimento do trabalho coletivo ligado à indústria, à standardização e à criação segundo as ideias vanguardistas modernas realizadas na Bauhaus alemã, fechada durante a Segunda Guerra Mundial. Arquiteto, artista, designer, Bill se tornou importante figura para o século XX, por desenvolver a herança construtiva da Bauhaus e do neoplasticismo, embora possamos reconhecer em suas obras e textos certo dogmatismo quanto à atitude racional, objetiva e controlada da arte concreta.

A inspiração criadora concretista possuiria caráter objetivo e verificável, tanto que Max Bill a coloca junto da concepção matemática. Em texto publicado em 1950, "*O pensamento matemático na arte de nosso tempo*"²², ele explica que, assim como as esculturas africanas serviram de inspiração para os cubistas, os modelos matemáticos eram agora inspiração para os artistas de sua época. O pensamento matemático na arte, segundo o texto, não se refere à matemática em seu sentido estrito:

" (...) É muito mais uma estrutura de ritmos e relações, de leis que têm fontes individuais, da mesma maneira que a matemática tem seus pontos essenciais no pensamento individual de seus inovadores." (BILL, 1977, p.53)

Nas palavras de Brito (1999), retomando o termo criado por Theo van Doesburg, "arte concreta", Bill acentuou o caráter construtivo e sistemático da arte e a autonomia de sua produção em relação ao mundo natural. Max Bill explica que o avanço do conhecimento científico possibilitou ao homem novos modos de expressão condizentes com seu tempo e que a matemática como modo de abstração e conhecimento, deveria estar contida em formas belas convertidas em pensamento ou idéia:

"não somente formas de beleza, mas sim formas convertidas em pensamento, idéia, reconhecimento; não somente substâncias existentes na superfície, mas sim idéia, primária estrutura do mundo, de comportamento de acordo com a imagem universal que hoje nos propomos realizar." (BILL, 1977, p.53)

²² BILL, Max, **O Pensamento Matemático na Arte de Nosso Tempo**, in AMARAL, Aracy. Projeto construtivo na arte: 1950-1962, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 50 à 54



Fig. 7 - Unidade Tripartida de Max Bill Fonte: <http://www.pinterest.com>, acesso em 2014

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, com a maior facilidade de intercâmbio entre os países, o Brasil pode receber mais abertamente as tendências artísticas construtivistas e modernas desenvolvidas na Europa e na União Soviética, aumentando também o contato com os vizinhos Argentina e Uruguai, onde essas ideias já se irradiavam. Em 1951 houve a inauguração da I Bienal de São Paulo, onde Max Bill expôs a obra "Unidade Tripartida"²³, que trouxe ao ambiente artístico nacional uma nova linguagem artística, inspirada na idéia de movimento e superfície infinitos. Segundo Brito (1999), o entusiasmo brasileiro com as influências dos trabalhos construtivistas, principalmente com os postulados racionalistas da arte concreta, ficou explícito através da concessão do primeiro prêmio de escultura ao artista suíço.

Segundo Mario Pedrosa em seu texto *A Primeira Bienal*²⁴ publicado no mesmo ano no Jornal do Brasil, a exposição paulista representou uma revisão de valores no mundo artístico brasileiro, uma vez que a absorção das informações das linhas artísticas modernas pela nossa pintura e escultura, enquanto linguagem, haviam parado na década de 20. Já com relação à arquitetura brasileira, a linguagem moderna e a busca pela união entre a arquitetura, pintura e escultura já demonstravam essa absorção da informação construtiva. Ou seja, as experiências arquitetônicas brasileiras modernas já evidenciavam os traços racionais, as inovações espaciais e a participação coletiva de pintores e escultores em seus espaços, sob a visão utópica construtiva experienciada anteriormente na Bauhaus de Gropius e Mies van der Rohe. Por outro lado, os artistas brasileiros ainda desdobravam em seus trabalhos os temas e questionamentos provenientes dos acontecimentos da Semana de Arte Moderna de 1922. Alguns de nossos pintores como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Guignard e Portinari haviam desenvolvido suas

²³ A escultura Unidade Tripartida é uma escultura sem base que assemelha-se a espécie de fita infinita. Refere-se na verdade a um problema matemático exemplificado na Fita de Moebius, onde ocorre a continuidade da superfície com a anulação do conceito euclidiano de espaço. fonte: GULLAR, F. **Etapas da Arte Contemporânea – Do cubismo à arte neoconcreta**; Rio de Janeiro, Ed. Revan, 1999, p.222

²⁴ PEDROSA, Mario. "**A Primeira Bienal I**". in AMARAL, Aracy org.– Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981, p. 39 a 42

expressões artísticas modernas influenciados pelas inovações propostas por artistas como Cézanne, Léger ou Picasso, Matisse. Portanto, como já apontaria Mario Pedrosa, o cenário artístico brasileiro de antes da década de 50 ainda não havia incorporado a quebra de paradigmas da arte abstrata que ocorreu através linguagem construtivista.

Podemos entender o impacto causado pela primeira Bienal de São Paulo com a publicação no ano seguinte, 1952, do manifesto "Ruptura", que anunciou a formação e o pensamento artístico do grupo de artistas concretos paulistas. Pertenciam a este conjunto os nomes Lothar Charroux, Geraldo de Barros, FÉjer, Leopoldo Haar, Luiz Sacilotto, Anatol Wladslaw e Waldemar Cordeiro. O grupo, em sua investigação plástica, apresentava influências da Escola de Ulm e dos movimentos construtivos. Opostos à representação figurativa da realidade e à técnica renascentista, seus integrantes viam como novos conceitos essenciais a serem trabalhados em uma nova arte visual: o espaço-tempo, o movimento e a matéria, como vemos no trecho abaixo de seu manifesto:

*"a arte antiga foi grande, quando foi inteligente.
contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.
a história deu um salto qualitativo:*

não há mais continuidade!

então nós distinguimos

- *Os que criam formas novas de princípios velhos.*
- *Os que criam formas novas de princípios novos.*

por que?

o naturalismo científico da renascença - o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) - esgotou a sua tarefa histórica."

(CORDEIRO et al,1977,p.69)



Fig. 8 - Concreção, acrílica sobre tela de Luiz Sacilotto Fonte: <http://www.concretosparalelos.com.br>, acesso em 2014

Segundo o crítico Mário Pedrosa (1981) em "Arquitetura Moderna no Brasil", havia a expectativa de que as formas e as relações espaciais buscadas pelos artistas concretistas poderiam facilitar a realização de um trabalho coletivo com o arquiteto moderno, permitindo

uma possível integração real de suas obras à arquitetura moderna. Além disso, Mario Pedrosa destacou o ideal de influência construtivista em promover a participação das artes como construção social:

"A integração das artes que a nova arquitetura pede exclui as vedetes, as estrelas da pintura de cavalete, desvestida de qualquer pensamento espacial. As novas gerações de pintores e escultores estão mais próximas desta síntese. Querem fazer, da arte, uma atividade prática e eficaz de nossa civilização. Eis por que penetram na escola dos construtivos, a fim de chegar a uma verdadeira síntese, condição indispensável à criação do estilo que o mundo e o futuro esperam de nós." (PEDROSA, 1981, p. 264)

Nessa direção, o movimento concretista brasileiro da década de 50 nasceu fortemente ligado a essa idéia, muito presente nos manifestos do neoplasticismo, nos trabalhos da Bauhaus e da Escola de Ulm, de que a linguagem formal racional abstrata estaria imbuída de função social como produção cultural de uma sociedade em transformação. Em princípio, a forma abstrata geométrica na arte proporciona uma leitura universal livre de representações da realidade já presas à ideias pré-concebidas, permitindo diferentes interpretações aos seus espectadores. O concretismo no Brasil, portanto, obtém expressão através de uma linguagem oposta às correntes como o realismo socialista²⁵, para o qual temos como exemplo Di Cavalcanti e Portinari. Seguindo as tendências das vanguardas construtivas, os concretistas mantiveram uma postura menos ligada a narrativas sociais figurativas e mais preocupada com a representação abstrata ligada à produção e ao desenvolvimento tecnológico, científico e cultural. Segundo Brito (1999):

"É fácil perceber na produção concreta brasileira uma ânsia de superar o atraso tecnológico e o irracionalismo decorrente do subdesenvolvimento. Daí a sua reação ao realismo regionalista, pregado sobretudo pela esquerda oficial do país, (...)" (BRITO, 1999, p. 44)

A produção seriada de formas obtida a partir da experimentação de materiais industriais como tinta industrial sobre madeira ou tinta e massa sobre eucatex ou placas metálicas moduladas, entre outros, demonstram essa ligação do artista concreto com o desenvolvimento tecnológico. Essas características construtivas, assim como o seu avanço na questão espacial, são vistas pelo crítico Mario Pedrosa como uma virtude da geração concreta na direção de uma possível síntese das artes na arquitetura moderna brasileira. Podemos observar o direcionamento nesse sentido da arte e arquitetura de Brasília anos mais tarde, cujas edificações modernas contêm em seus espaços o diálogo com o trabalho abstrato de artistas brasileiros, como a produção azulejar de Athos Bulcão e suas criações geométricas²⁶.

²⁵ O realismo socialista representa uma mudança estética oficial na União Soviética iniciada pelo braço direito de Stalin, Andrei Jdanov, o "jdanovismo". No Brasil as influências do realismo social aparecem na adesão de alguns artistas aos ideais socialistas, na representação da população humilde e em aspectos da realidade do país.

²⁶ Este assunto será melhor trabalhado no capítulo 4.

O concretismo brasileiro propôs a renovação dos valores essenciais das artes visuais, por meio das pesquisas geométrico-abstratas, da cor e do pensamento espacial e de novas relações temporais. A relação espacial geométrica trabalhada na arte concreta no campo da plástica conseguiu romper com os esquemas formais dominantes, principalmente aqueles ligados à representação figurativa da realidade e ao espaço metafórico do quadro. Além do pensamento espacial presente nas obras concretistas, o conhecimento da teoria da Gestalt²⁷ gerou o desenvolvimento de estudos e exercícios ópticos com o vocabulário abstrato. Como, por exemplo, a relação de contraste figura e fundo ou complementaridade de cores. Segundo Ronaldo Brito (1999), os artistas concretos brasileiros praticavam uma manipulação do saber gestáltico, o que para alguns passou a ser praticado de forma acrítica. Ferreira Gullar (1999) diferencia as criações do grupo paulista, Ruptura (1952), da participação criativa mais livre do grupo de artistas cariocas do grupo Frente²⁸, formado em 1953. Segundo o autor, o trabalho concretista do Grupo Frente "*não obedecia a nenhum código estético rígido*"²⁹. Já para o pintor Aluísio Carvão, o concretismo brasileiro representou a introdução definitiva do construtivismo no Brasil. Por fim, as contestações acerca das obras do movimento é que ensejaram as experimentações neoconcretistas.

Essa capacidade de romper com os alicerces formais da linguagem também foi compartilhada em nossa literatura pela poesia concreta, cujos principais representantes são Décio Pignatari, e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos. Os três poetas se conheceram em fins da década de 40, na faculdade de Direito da USP e frequentaram o Clube de Poesia junto com Oswald de Andrade, rompendo com o grupo em 1950. Em 1952, mesmo ano de publicação do Manifesto Ruptura, durante exposição de arte no MAM, criaram o grupo Noigandres, que gerou diversas publicações com o mesmo nome. O poeta Ferreira Gullar, que também participou do movimento da poesia concreta brasileira, explicou em entrevista o ponto de contato entre as duas formas de linguagem, a poesia e as artes visuais dentro do processo de formação da estética concretista no Brasil:

" Um das coisas que provocaram essa mudança na linguagem da poesia foi o meu livro "A luta corporal ", que desintegrou a linguagem. Então a linguagem poética foi desintegrada. E em consequência disso, o grupo de São Paulo: Aroldo, Augusto e Décio Pignatari me procuraram para nós juntos criarmos uma nova linguagem, já que eu tinha

²⁷ A teoria da Gestalt, uma das bases para criação na Escola da Bauhaus, foi trabalhada por volta de 1910 por Koffka, Max Wertheimer e Wolfgang Kohler na Universidade de Frankfurt. "*O postulado da Gestalt, no que se refere a essas relações psicofisiológicas, pode ser assim definido: todo processo consciente, toda forma psicologicamente percebida está estreitamente relacionada às forças integradoras do processo fisiológico cerebral. A hipótese da Gestalt, para explicar a origem dessas forças integradoras, é atribuir ao sistema nervoso central um dinamismo autorregulador que, à procura de sua própria estabilidade, tende a organizar as formas em todos coerentes e unificados.*" Fonte: GOMES FILHO, J. **Gestalt do Objeto: sistema de leitura visual da forma**. 9^o ed. São Paulo. Ed. Escrituras 2009

²⁸ Participaram do Grupo Frente os artistas: Erich Baruch, Aluísio Carvão, Lygia Clark, João José da Silva Costa, Hélio Oiticica, Abraão Palatnik, Ivan Serpa, Décio Vieira, Lygia Pape e Franz Weissmann. fonte: GULLAR, F. **Etapas da Arte Contemporânea – Do cubismo à arte neoconcreta**; Rio de Janeiro, Ed. Revan, 1999, p.233

²⁹ GULLAR, F. **Etapas da Arte Contemporânea – Do cubismo à arte neoconcreta**; Rio de Janeiro, Ed. Revan, 1999, p.233

desintegrado a linguagem usual da poesia. Então começamos a elaborar uma outra linguagem. Como eu tinha destruído o discurso, a forma de construir essa nova poesia teria de ser visual, não tinha discurso, era no espaço. Compreende? "Mar azul, marco azul, barco azul, mar azul, marco azul, barco azul"... Não tinha discurso, as palavras eram colocadas no espaço e isso aproximava da linguagem plástica, da linguagem pictórica, enfim, da geometria da linguagem concreta. Daí adotarem o nome de poesia concreta e nós aceitamos, ficou como sendo poesia concreta." (GULLAR em entrevista à Camila Xavier, 2013)

Na I Exposição Nacional de Arte Concreta de 1956 se reuniam os grupos concretos paulista e carioca e também os poetas concretos: o grupo Noigandres, Ferreira Gullar e Wladimir Dias Pino. Na ocasião houve a publicação de Noigandres 3, já com o subtítulo "poesia concreta". Na publicação de Noigandres 4, em 1958, a síntese teórica elaborada pelo grupo "*Plano Piloto para Poesia Concreta*",³⁰ coloca como precursores da nova linguagem os autores Stéphane Mallarmé, Ezra Pound e James Joyce. O texto também explica algumas características trabalhadas na linguagem poética concreta, como a nova relação estrutural espaço-tempo e o apelo a "comunicação não-verbal", ou seja, a aproximação para com a linguagem plástica:

"poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente cultural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico linear. daí a importância da idéia de ideograma, (...)" (CAMPOS,A; CAMPOS,H; DÉCIO,P. 2006, p.215)

A expressão "*verbivocovisual*" utilizada no texto para explicar um novo modo de comunicação, verbal e não-verbal, sintetiza essa forma de se estruturar a poesia, com grandes influências do escritor inglês James Joyce e sua obra, "*Finnegans Wake*". No manifesto estão relacionados exemplos inspiradores de artistas plásticos construtivos como Mondrian, Max Bill, Joseph Albers e a poesia concreta é descrita como uma "*tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes.*"³¹ Na análise do artista e escritor Julio Plaza (2003), os poemas concretos permitem vários percursos de leitura: horizontal, vertical, circular, etc., possibilitando combinar e permutar sons e significados, criando novos ritmos sonoros e culminando com diferentes interpretações. Ou seja, as poesias de estilo concreto em geral podem ser consideradas como "obras abertas" devido às características de sua estruturação. Em seu livro "Obra Aberta" (1969), Umberto Eco defende a formulação de uma teoria onde as obras de arte não seriam produzidas ou recebidas como algo cristalizado, mas sim como um feixe de possibilidades dentro de uma relação frutiva entre obra e receptor, caracterizando a obra aberta. A ambiguidade ou a polissemia seria um dos aspectos básicos da obra aberta. Avançando nessa direção, Plaza identifica na obra de arte diferentes graus de abertura para a recepção/interpretação. No caso da poesia do grupo brasileiro

³⁰ CAMPOS,A; CAMPOS,H; DÉCIO,P. **Plano Piloto para Poesia Concreta**, in Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960, Cotia, Ateliê Editorial, 2006, p. 215 (originalmente publicada em Noigandres 4, 1958, São Paulo, edição dos autores)

³¹ CAMPOS,A; CAMPOS,H; DÉCIO,P. op. cit.p. 216

Noigandres, a participação passiva do espectador pela polissemia, ambiguidade e multiplicidade de leituras e riqueza de sentidos, corresponderia à abertura em primeiro grau de suas criações.

Além da disposição espacial como expressão, da noção de movimento em sua estrutura e sua multiplicidade dinâmica, a geometria e a matemática também fazem parte de sua composição. O pensamento racional, matemático, ligado ao desenvolvimento tecnológico presente no repertório artístico concreto, consiste justamente no ponto de discórdia que atinge o artista, teórico e poeta Ferreira Gullar, que termina rompendo com o grupo e rumando para investigações outras que formarão as bases da poesia e da arte neoconcretas. Exatamente um ano antes da inauguração de Brasília, 1959, foi publicado no Jornal do Brasil o seu Manifesto Neoconcreto, que marcou a querela entre os artistas plásticos do grupo concretista paulista Ruptura, liderado por Waldemar Cordeiro e o grupo Frente carioca, liderado por Gullar.

1.7.2. Neoconcretismo

O neoconcretismo é visto por Ronaldo Brito (1999) como uma corrente artística mais introvertida e de caráter experimental autônomo, pelo fato de que não buscava agir como produtor cultural e nem estava preocupado com uma resposta à produção industrial ou ao avanço científico, como o concretismo. Assumindo desta maneira uma posição mais marginal ou contestadora, ou mesmo idealista. Como podemos observar nas palavras de Ferreira Gullar em seu Manifesto publicado em 1959, o neoconcretismo vai de encontro à "*perigosa exacerbação racionalista*" concretista:

*"O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de **forma, espaço, tempo, estrutura** – que na linguagem das artes estão ligados a uma **significação existencial emotiva, afetiva** – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência." (GULLAR, 1999, p.285 – grifo nosso)*

O neoconcretismo, como resposta à suposta frieza da linha geométrica concreta, propõe sensibilizar a linguagem das formas puras, magnetizando a obra de tensão sensível. Criticando as organizações geométricas baseadas no conhecimento da *Gestalt* objetiva, derivadas do uso dos jogos ópticos ou nas estruturas espaciais de inspiração matemática, Gullar ressalta a importância da criação intuitiva presente no Suprematismo de Malevitch e sua "pura sensibilidade da arte". Assim, propõe a inspiração da obra de arte não na máquina, mas nos organismos vivos e na sensorialidade:

"Furtando-se à criação intuitiva e reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo : fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele ; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo. (GULLAR, 1999, p.286)

Desta maneira, no Manifesto Neoconcreto o autor explica, sobretudo, que a geometria utilizada pelos neoconcretistas pode assumir “a expressão de realidades humanas complexas”, perdendo então o seu caráter objetivo para se fazer veículo da imaginação e sensibilidade. De fato, a inventividade e a liberdade para experimentar diferentes expressões sensíveis através do repertório geométrico passam a serem características marcantes nas obras dos companheiros Lygia Clark e Hélio Oiticica, dois importantes artistas do neoconcretismo.

Em *Etapas da Arte Contemporânea* (1999), Gullar explica que a obra de arte neoconcreta realiza-se diretamente no espaço real e que isso foi permitido a partir da superação do espaço metafórico do quadro e da eliminação da semântica existente na sua moldura, ou seja, do aprofundamento de questionamentos provindos já da arte concretista e de obras do construtivismo russo e suprematismo. Como exemplo de evolução do pensamento artístico a partir dos questionamentos neoconcretistas está o trabalho da artista Lygia Clark. Em sua série realizada quando integrante do grupo concretista Frente, entre os anos 1956 e 1958, Lygia Clark utiliza placas brancas e pretas em modulações articuladas em linhas ortogonais e diagonais formando um quadro de formato convencional e bidimensional. Porém, que já não possuía moldura. As obras, de nome “superfícies moduladas”, insinuam a tridimensionalidade e utilizam a geometria de forma simplificada em jogos ópticos nas cores preto e branco. Já em uma segunda fase de sua obra, as formas geométricas de Clark avançam em direção ao espaço no conjunto de nome “*contra-relevos*”. O nome escolhido para os trabalhos, não por acaso, é o mesmo dado pelo russo Tatlin às suas criações construtivistas espaciais, as quais estavam no limiar entre o quadro e a escultura. Mas a apreensão espacial no diálogo obra-observador acontece de forma mais contundente quando Lygia cria a série “*bichos*”(1960). Essas obras, formadas por placas metálicas articuladas de forma escultórica, tem sua interação espectador-obra de arte descrita por Gullar como “o nascimento e a elaboração sucessiva do espaço e da forma”:

“O movimento que se faz com qualquer das partes de uma das placas promove o desdobrar progressivo das outras, de modo que a estrutura toda se levanta e vai se transformando à medida que continuamos a movimentá-las. Esses movimentos implicam o deslizar das placas umas nas outras, no aparecer e desaparecer de formas, planos e vazios.” (GULLAR, 1999, p.255)

Em *Etapas da Arte Contemporânea*, as obras de Lygia são vistas pela análise de Gullar como “não-objetos móveis”. As obras de Lygia nos fazem refletir acerca de possíveis interpretações inovadoras com relação às criações do artista construtivo Kasimir Malevitch. Sua obra *Quadrado preto sobre fundo branco* (1913) vai de encontro à representação figurativa e procura sua expressão nas formas geométricas puras e na simplificação extrema de formas e cores, eliminando o objeto ou a conexão com qualquer representação da realidade. Podemos

observar essa questão como inerente à arte construtivista de uma forma geral. No seu texto "Teoria do Não-Objeto"³², Ferreira Gullar explica a relação da eliminação da moldura com a apropriação do espaço real pela obra, que não mais representa, mas participa da realidade:

"Por isso, quando a pintura abandona radicalmente a representação, como no caso de Mondrian, Malevitch e seus seguidores – a moldura perde o sentido. Não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra – objeto especial – uma significação e uma transcendência."
(GULLAR, 1999, p.291)



Fig. 9 – Imagem de Exposição de Lygia Clark com as obras "superfície modulada", "contra-relevo" (acima) e "bichos" (no piso)
Fonte: <http://rob-art.tumblr.com/post/104506450722/lygia-clark>

A maior abertura ou capacidade da obra de arte neoconcreta ser percebida, apreendida ou modificada através da percepção/interação sensível do observador e de suas qualidades espaciais inovadoras são o principal diferencial do neoconcretismo para com as expressões artísticas concretas brasileiras. Nesse sentido, nas esculturas "bichos" (1960) de Lygia Clark a interação obra-espectador insere-se como característica essencial. É através da manipulação das placas metálicas incitada no recriar da obra escultórica, que ocorre a interação ativa do espectador. De acordo com Plaza (2003) como a exploração, manipulação do objeto artístico, intervenção ou modificação da obra pelo espectador são características da obra de arte aberta em segundo grau que encurtam a distância entre o criador e o espectador. Esse aspecto ganha importância no desenrolar das criações dos artistas neoconcretos, chegando ao ponto em que a participação do espectador torna-se o centro da expressão artística, como nos paradigmáticos "Parangolés" de fins da década de 60, que iniciam uma nova fase de investigação no percurso do artista Hélio Oiticica, a que chamou de Nova-objetividade. Nessas criações o espectador veste estopas e tecidos e os movimentava através da sua dança e a obra ganha vida com o movimento do seu corpo. Ou seja, a construção do objeto artístico depende da vivência criativa do espectador.

³² O texto fez parte de uma plaqueta editada pelo suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta realizada em 1960, no Rio de Janeiro, às vésperas da inauguração de Brasília. Fonte: AMARAL, Aracy. **Projeto construtivo na arte: 1950-1962**, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977

Essa característica da obra de arte, que permite e necessita da participação do espectador, ou incita a sua atuação sensível, pode ser observada como um aspecto relacionado ao "não-objeto" na teoria de Gullar. As criações dos dois artistas dentro do neoconcretismo estão intimamente ligadas à investigação travada pelo escritor Ferreira Gullar na poesia. Partindo das ideias inovadoras aplicadas pelo grupo de poetas concretos brasileiros, que levaram à abertura da poesia e à concepção de estruturas pluridividas e capilarizadas de diversas interpretações, Gullar passou a observar questões de interação receptor-obra de seus poemas e decidiu utilizar de artifícios para que a interação passiva do receptor-leitor se desse da maneira esperada. Em seu livro *Experiência Neoconcreta* (2007), Gullar explica o processo de criação de seu *Livro-poema*. O autor dispôs palavra por palavra em cada página de maneiras diversas, condicionando desse modo, a sua leitura e recepção. A manipulação das páginas ocorre durante a recepção do leitor do poema e a posição de cada palavra no espaço das páginas de formatos diferentes exerce influência em sua percepção e interpretação. Esta manipulação começou a ficar mais interessante, ao modo de dobraduras, ocorrendo então a quebra da forma tradicional do livro, com o encadeamento de páginas em sequência linear, para então transformar-se em um novo objeto, quase que uma escultura de papel manipulável. Segundo o autor, essas criações no campo da literatura, que avançam na direção da expressão espacial e interatividade, possuem relação direta com a criação da série "Bichos" de Lygia Clark:

"Além da semelhança das formas e concepção – trata-se nos dois casos de manusear o objeto para desvelá-lo, do mesmo modo que no livro-poema – o elemento básico é um quadrado. Este é, como já disse, um fato frequente no movimento neoconcreto, que se caracterizava inclusive pelo intercâmbio de influências entre seus membros, especialmente aqueles de muita afinidade entre si e uma visão comum das questões artísticas." (GULLAR, 2007, p. 39)

Na sequência, a investigação do poeta se aprofundou e este criou os poemas-espaciais, com a utilização de cubos, caixas e placas de madeira pintada em formatos geométricos articulados e que necessitavam ser manuseados para que se buscasse a palavra. Podemos enxergar nos poemas-espaciais em certa medida, a aplicação do *não-objeto* à poesia. Em "Teoria do Não-objeto", Gullar (1999) explica essa relação incitada pelo poema neoconcreto, que utiliza além da palavra, formas, cores, planos e movimentos:

"O " não-objeto verbal" é o antidicionário: o lugar onde a palavra isolada irradia toda a sua carga. Os elementos visuais que ali se casam a ela tem a função de explicitar, intensificar, concretizar a multivocidade que a palavra encerra." (GULLAR, 1999, p.300)

O desenvolvimento de suas criações nesse sentido chegou à idéia de um poema-espacial que envolvesse o corpo humano como um todo. A busca de Gullar pela interação espectador-obra acabou superando o manusear de suas partes e atingiu a relação corpo-espaco. Assim surgiu o "*poema enterrado*". Ao publicar o projeto no *Jornal do Brasil* em 1959, o

artista recebeu do companheiro Hélio Oiticica uma proposta para construí-lo no quintal da casa de seus pais.

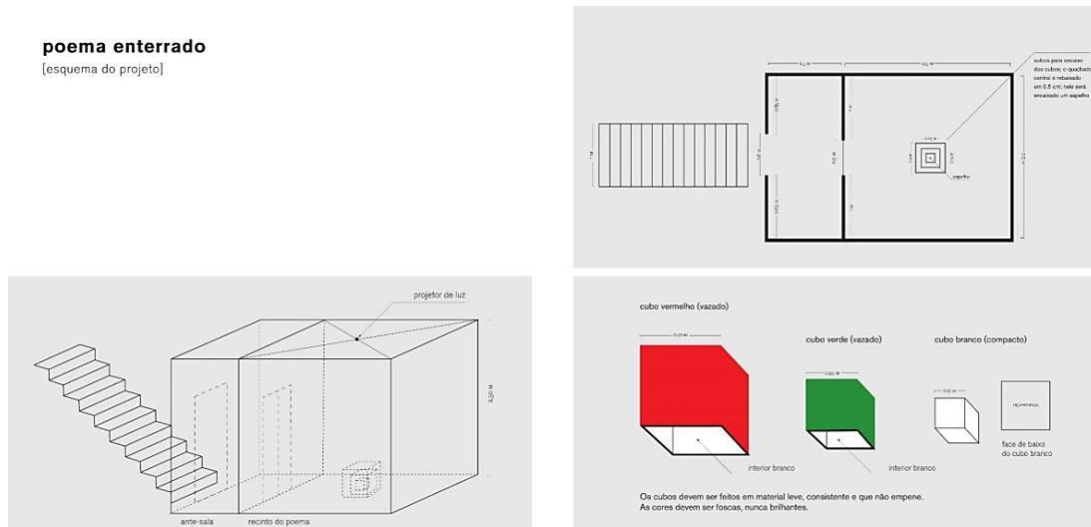


Fig. 10 - Projeto de Gullar para "poema enterrado" Fonte: Experiência Neoconcreta (2007), p. 62 e 63

Com a utilização de apenas um vocábulo na construção de todo o poema, a exacerbação das questões espaciais com clara aproximação expressiva da arquitetura como construção de espaço, levou Gullar a se perguntar sobre a continuidade de seus caminhos como poeta. A radicalidade presente na linguagem de seus trabalhos de poesia neoconcreta, como o próprio "*poema enterrado*", levou ao surgimento das obras como "*Projeto Cães de Caça*" (1961) ou os "*Penetráveis*" de Hélio Oiticica. Nessas criações do artista, a intenção de apropriação do espaço real como modo de percepção participativa da obra aberta, provocou a aproximação do objeto artístico com a própria arquitetura. O desenvolvimento de suas ideias a partir de desenhos técnicos, diagramas, textos e maquetes pode ser comparado a alguns experimentos das vanguardas russas que certamente o inspiraram, como os "Proun" de El Lissitzky ou as maquetes de Malevitch, aplicações de uma concepção plástica referente a um mundo fantástico que a tecnologia e a ciência modernas propunham. A investigação espacial da artista Lygia Clark alcançou em certo momento também a arquitetura, resultando em maquetes para interiores de linguagem geométrica construtivista. Hélio Oiticica, porém, apesar da clara aproximação com a arquitetura enquanto criação de espaços, ressaltou o caráter estético e não-utilitário de seus "Penetráveis", ou seja, a intenção primeira da conjunção da cor, do espaço e do tempo para a fruição de seus espectadores de maneira ativa:

"A cor aqui foge tanto ao caráter decorativo como ao arquitetônico (policromias, etc.), para ser puramente estético, vivenciada." (OITICICA, 1986, P.36)



Fig. 11 – “Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe,”(1977) em exposição no Instituto Inhotim
Fonte: foto e edição por Camila Xavier (2014)

Para a melhor compreensão acerca da diferença entre os níveis e formas de participação do espectador em uma obra aberta em segundo grau, em especial da criação artística como construção e interação com o espaço, como nos labirintos espaciais de Oiticica, podemos buscar em Plaza (2003) as expressões baseadas em Frank Popper sobre a participação do espectador relacionada aos ambientes visuais e polisensoriais, os quais podem ser considerados em três aspectos: meta-arquitetural, ou ambiental; expressivo, ou pessoal; e social, ou participativo. Nesse sentido, poderíamos analisar a busca de Oiticica na interação corpo-espaço, na confrontação dramática do espectador com o ambiente dos “Penetráveis”, pelo aspecto meta-arquitetural ou ambiental. Ou seja, parte da responsabilidade criativa da obra é transferida ao espectador, que não somente a contempla com seus olhos, mas age através de seu corpo inscrito no espaço a ser explorado.

No Palácio do Itamaraty, em Brasília, projeto de Oscar Niemeyer, exemplos da arte neoconcreta atuam ativando a relação frutiva do espectador com o espaço arquitetônico. Essa relação, porém, se dá de maneira diferente da trabalhada por Gullar ou Oiticica, em que a obra de arte aconteceria enquanto criação de espaços, sendo este o principal elemento expressivo do objeto artístico, assim como ocorreu nos “prouns” de El Lissitzki e outras criações russas. Neste caso de Brasília, as obras integram e dialogam com o espaço arquitetônico projetado do Palácio. A escultura “Coluna Neoconcreta” de 1957, localizada no mezanino, é um exemplo que compõe os espaços da arquitetura de Oscar Niemeyer. A geometria presente na criação de Franz Weissman é trabalhada de forma dinâmica e só pode ser totalmente percebida através do deslocamento do observador no espaço, nos degraus da escada, que permite ângulos de visão diferenciados e a formação de composições geométricas diferentes a partir do mesmo módulo metálico da coluna.

Um outro exemplo interessante e que insere outras questões relativas à arte abstrata ali presente é a treliça confeccionada em madeira e placas de metal pintado de autoria de Athos Bulcão em 1967. O artista utiliza das formas geométricas retangulares, em modulações suspensas no espaço que promovem efeito diferenciado de iluminação ao longo do dia

enquanto divide os ambientes do Palácio. A assunção de uma função arquitetônica desta obra de Athos gera ambiguidade quanto ao seu caráter artístico e nos faz pensar sobre a discussão da síntese das artes na arquitetura moderna. A treliça, assim como os painéis geométricos de azulejos criados pelo artista em outros projetos, demonstra uma preocupação do artista com o sujeito/observador e sua percepção do espaço e ao mesmo tempo, a coerência com a linguagem da arquitetura moderna.



Fig. 12

Fig. 12 - Treliça de Athos Bulcão Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013 Fig. 13. Coluna Neoconcreta, escultura de Franz Weissmann, no Palácio do Itamaraty Fonte: <http://www.concretosparalelos.com.br>, acesso em 2014

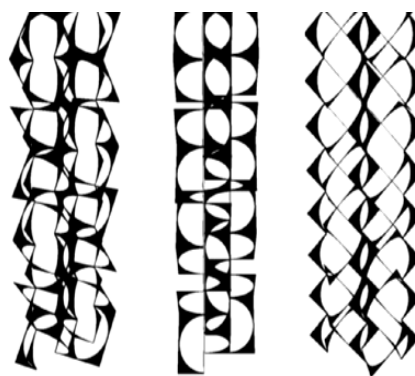


Fig. 13

Podemos relacioná-los à Teoria do Não-objeto de Gullar, uma vez que, como objetos artísticos, não pretendem a representação da realidade e não estão presos a um espaço metafórico delimitado, apropriando-se do espaço real, no caso, o espaço arquitetônico. Nas palavras de Cavalcante (2009), o artista cria um ambiente interativo com sua arte, que não se esgota em si mesma, ou seja, cria-se e recria-se no universo da percepção de quem a observa. Porém, não podemos deixar de por em análise uma diferença existente entre suas obras e as neoconcretistas, uma vez que as criações dos artistas deste movimento não assumem função na arquitetura do edifício ou qualquer outra função que a expressão artística, como a que a treliça assume como fechamento do espaço na completude do projeto arquitetônico de Niemeyer. Esse assunto foi tratado por Gullar em entrevista sobre a azulejaria de Athos Bulcão (2013):

"Eu acho que é diferente. Eu acho que evidentemente ele influi sobre o espaço real, mas é diferente de um objeto neoconcreto que não tem utilidade alguma. Entendeu? O painel de azulejo, ele tem uma função decorativa. Ele faz parte do conjunto arquitetônico, compreende? Então ele tem uma função determinada pela situação dele dentro da arquitetura, enquanto que o não-objeto, ele é como o Bicho da Lygia, ele é uma coisa que não tem função alguma. Ele é só o que ele é. Nesse sentido é que há uma diferença. Há uma aproximação, mas ao mesmo tempo há uma diferença fundamental que é isso, que é o fato de não ter finalidade." (GULLAR em entrevista, 2013)³³

A questão da finalidade arquitetônica que as criações artísticas de Athos Bulcão assumem quando compõem os espaços, pode ser entendida como intrinsecamente ligada à

³³ Entrevista concedida pelo escritor Ferreira Gullar à Camila Xavier no Rio de Janeiro, dezembro de 2013.

influência construtivista dos artistas concretos e neoconcretos e ao diálogo com a arquitetura e o urbanismo moderno de Brasília. Elas compõem um conjunto harmonioso dentro da linguagem geométrica moderna do espaço, retomando desta forma, a ideia de síntese das artes, preconizada no Brasil pela visão crítica de Mário Pedrosa, desenvolvida na Bauhaus e pelo neoplasticismo e promovida pelas correntes construtivas como um todo. Podemos enxergar semelhanças e diferenças entre as criações de Athos Bulcão e as investigações de Hélio Oiticica, como os "*Penetráveis*" e "*Tropicália*". Os dois artistas promovem a abertura ao espectador para a realização de sua experiência de criação sensorial e perceptiva como parte da sua ação sobre o espaço. Porém, devemos observar que as obras de arte de Athos Bulcão fazem parte dos espaços arquitetônicos modernos de palácios e edificações e pretendem a síntese de um trabalho coletivo de interação da arte no espaço arquitetônico, utilizando e compondo com a linguagem moderna arquitetônica. Linguagem a qual, ligada ao funcionalismo, nega em princípio qualquer ornamentação. Os trabalhos de Oiticica, por outro lado, possuem um viés contestador sócio-cultural inegável, inclusive da própria arquitetura moderna, em suas maquetes, modelos e projetos. A coletividade e participação de suas obras acontecem através da união de diferentes formas de expressão seja a dança, as artes visuais, a arquitetura, a poesia ou o teatro em um processo de descentralização da atividade artística, com abolição da arte de cavalete e valores estéticos consagrados.

1.8. Considerações

No desenrolar dos estudos cubistas, a fragmentação do objeto e da perspectiva em planos abstratos abriu caminho para a conquista da abstração como linguagem na arte. As vanguardas russas propuseram invenções que ultrapassaram as noções pré-estabelecidas do que seria a pintura ou escultura e buscaram no vocabulário geométrico abstrato a renovação estética da sociedade pós-revolução industrial. O trabalho radical de Malevitch trouxe a sensibilidade da ausência do objeto e a busca por novos parâmetros para a expressão sensível através da arte. No mesmo sentido, o neoplasticismo propôs, no equilíbrio elementar da estruturação vertical/horizontal, a universalidade própria da identificação do indivíduo com a construção de um mundo novo. A Bauhaus aliou em seus estudos a renovação estética abstrata moderna a critérios econômicos, sociais e produtivos, buscando estabelecer uma relação equilibrada entre arte, artesanato e indústria através de uma integração entre elas na produção e invenção de ideias e objetos.

Os estudos sobre as correntes construtivas modernas do século XX e suas influências no cenário artístico brasileiro formado a partir da Bienal de 51 trazem à superfície duas mudanças radicais no estatuto da arte: o abandono da representação figurativa e a abertura da obra de arte à participação do espectador. O movimento concreto representa a introdução

definitiva da abstração geométrica como linguagem na arte brasileira, ligada aos novos meios produtivos, de comunicação e culturais. Os poemas concretistas trazem essas inovações da ciência, dos meios de produção e artes visuais para dentro da leitura de seus versos, que incitam a polissemia e ambiguidade em sua recepção e interpretação. Apresentam um intercâmbio entre a música e as artes visuais, utilizando a linguagem verbal e não verbal e se apropriam das influências de novos meios de comunicação.

É interessante observar o jogo entre palavra, som e espaço visual e o discurso não linear dos poetas brasileiros Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos. A ligação dos poemas concretos com a linguagem abstrata geométrica das artes visuais nos permite traçar comparações entre essas produções literárias do movimento e obras de artes visuais que promovam, em sua construção, a abertura para modos de leitura e interpretação, pela interação passiva do observador. Neste ponto pretendemos traçar uma relação com as composições matemáticas dos painéis azulejares de Athos Bulcão, analisando seu processo criativo e a interação perceptiva entre obra de arte e espectador, no caso, o usuário da arquitetura de Brasília.

As obras de arte neoconcretistas contem em sua gênese a ruptura com o projeto construtivo brasileiro. Podemos perceber que essa quebra com certos paradigmas racionalistas e produtivistas esteja na atitude mais idealista ou mesmo marginal das investigações neoconcretas. Estas ganham um aspecto político e social contestador quando permitem a interação do espectador através de seu apelo estético mais sensível e livre. Ou seja, o desenvolvimento da abertura da obra de arte, que termina promovendo o princípio da criação coletiva, acontece através da ação do espectador na manipulação do objeto artístico ou na exploração do seu espaço, como ocorre em criações neoconcretistas de Hélio Oiticica como os "Penetráveis". Enxergamos especificamente nestes trabalhos que utilizam a percepção espacial e as cores como forma de fruição do espectador uma aproximação com a arquitetura. A partir deste ponto de vista, podemos analisar a interação do espectador com o espaço arquitetônico nas obras de azulejaria de Athos Bulcão em Brasília.

Embora não estivesse participando do foco dessas discussões ocorridas no eixo Rio - São Paulo, o que se discute tanto no problema concretista quanto no neoconcretismo dialoga de maneira muito próxima com o repertório artístico de Athos Bulcão junto aos espaços das construções de Brasília. Contudo, existem aspectos a serem considerados relacionados à sua participação como componente arquitetônico, que por sua vez pertencem à idéia utópica de síntese das artes na arquitetura moderna. Apesar de sua finalidade arquitetônica, a interação perceptiva do observador na experiência da obra artística de Bulcão supera a sua condição de mero componente arquitetônico. Essas indagações relativas aos painéis azulejares de Bulcão e a arquitetura de Brasília serão melhor analisadas no último capítulo deste estudo.

2. O AZULEJO - Breve Histórico dos Azulejos como Ornamento

"... o azulejo como adjetivador da arquitetura é tanto mais belo quanto melhor se ajusta aos esquemas tectônicos numa comunhão estética que é, afinal, a sua verdadeira razão de ser." (SIMÕES, 1965, p. 33)

Os azulejos de Athos Bulcão, para os quais se voltam esta investigação, conferem aos espaços da arquitetura de Brasília uma expressão paradoxal, ao mesmo tempo ligada às tradições brasileiras e às inovações estéticas de sua época. O azulejo assume, desta forma, papel articulador entre a arquitetura moderna e a identidade histórica que se formou a partir da arquitetura colonial brasileira. Como apontado por Joaquim Cardoso em seu texto sobre a azulejaria brasileira de 1948³⁴, para melhor entendermos a razão e o sentido da aplicação dos azulejos nas superfícies parietais dos edifícios modernos no Brasil, é necessário antes verificarmos suas origens e principalmente as aplicações deste material como ornamento junto às antigas técnicas construtivas da Península Ibérica, principalmente em Portugal, que trouxe as técnicas de utilização do azulejo para as terras brasileiras.

2.1. Origens do azulejo

Segundo Morais (1988), a palavra azulejo deriva do árabe *az-azullaiju*, que contém a ideia de pedra lisa e escorregadia ou polida. A palavra azul, segundo alguns etimologistas, vem da antiga Mesopotâmia e corresponde à coloração de uma pedra semi-preciosa, o lápis-lázuli, ou *lazaward* em persa. Encontramos a definição da palavra azulejaria como um *"ramo da cerâmica destinado à decoração no sentido estrito do termo e cuja aplicação decorativa de seus produtos ocorre no revestimento de superfícies parietais"*.(SIMÕES,1990, p.35) A azulejaria, portanto, tem sido vista historicamente como arte menor, na qual se consideram em primeiro lugar as técnicas com que é realizada, mantendo-se no plano do artesanato e posteriormente da simples reprodução industrial. Encontramos exemplos nas mais variadas culturas que demonstram o poder decorativo dessa forma de revestimento arquitetônico e seu valor plástico junto aos espaços de que participa. Desta forma, a dualidade entre a funcionalidade e a expressão artística é inerente à azulejaria. Argan (1977), ao discorrer sobre o campo da arte, explica a distinção entre artes maiores e menores, porém, coloca que essa diferenciação é cultural e que pode ser superada, ou seja, peças de azulejaria ou tapeçaria podem ser tanto ou mais artísticas quanto pinturas ou esculturas.³⁵

³⁴ CARDOSO, Joaquim. **Azulejos no Brasil: alguns exemplos de antigas e modernas aplicações na arquitetura**. 1948 In MACEDO, D.M; SOBREIRA, F. org. Forma estática-forma estética: ensaios de Joaquim Cardoso sobre arquitetura e engenharia. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009.

³⁵ *Mas trata-se de uma distinção válida apenas para as culturas que a estabeleceram, e nem sequer é resolutive neste caso: existem obras de ourivesaria, esmaltes, tecidos, cerâmicas, etc., que, artisticamente, valem mais do que obras medíocres de arquitetura, pintura ou escultura."* Fonte: ARGAN, G.C. **Guia de História da Arte**. Lisboa, Ed. Estampa, 1977 – 2 edição

A matéria-prima básica para a produção da louça assim como do azulejo é o barro ou argila cozidos sob a ação do fogo. No caso do azulejo, o resultado do cozimento da argila consiste em uma placa cerâmica pintada e vidrada em uma das faces e que possui na outra fendas ou um tipo de ranhura para facilitar o seu assentamento. Algumas das características técnicas que lhe conferem vantagens como material de revestimento arquitetônico, justificando o seu uso em diversos períodos históricos, são: a impermeabilidade adquirida pela aplicação do esmalte na superfície, que confere maior resistência à umidade, ácidos e álcalis; a facilidade de limpeza e resistência a manchas; a facilidade de aplicação; a sua baixa expansão térmica e seu efeito ornamental através da variedade de cores e desenhos com os quais pode ser produzido.

O emprego de azulejos na arquitetura está presente há séculos nas culturas do Oriente Médio. Os mesopotâmicos, devido à escassez da pedra e à umidade do solo, tornaram-se grandes ceramistas, fabricando tijolos de resistência e durabilidade e aperfeiçoando as técnicas da vitrificação. Na Babilônia, o portal de Ishtar datado de 575 ac, contém um exemplo de mural decorado com tijolos esmaltados que se integra à arquitetura. Esses elementos decorativos, possíveis precursores da azulejaria, eram conhecidos também no antigo Egito e na Pérsia. Com a intenção da proteção contra agentes químicos e físicos e dos ventos e das chuvas, os babilônios revestiam de azulejos as torres de seus templos, os zigurates. As Portas de entrada das cidades consistiam em monumentos importantes, sendo recobertas por azulejos com representações de dragões, animais fantásticos, desenhos geométricos e florais.



Fig. 1 – Mosaico presente na Sala del Mexuar no Palácio de Alhambra.

Fonte: commons.wikimedia.org

2.2. Os azulejos na Península Ibérica

Os árabes foram os grandes difusores da azulejaria na Península Ibérica, devido ao período de expansão dos povos do oriente médio, a partir da primeira década de 700, naquela região. A cidade de Málaga na Espanha, fundada no século XII pelos fenícios, tornou-se grande produtora e exportadora de azulejos. Segundo Alcântara (1980), a palavra *málaga* acabou tornando-se o termo geral para designar a louça branca de qualquer origem. Outros centros

produtores obtiveram destaque em Granada, Sevilha e Valência. Na cidade de Granada, a herança dos ceramistas mouros consiste no extraordinário exemplo do Palácio de Alhambra, onde encontramos aplicada a técnica dos azulejos alicatados, que consiste no recorte de placas cerâmicas esmaltadas de diversas cores em pequenas formas poligonais reunidas e assentadas em mosaicos geométricos.

Como documentado em Alcântara (1980), as técnicas rudimentares de produção cerâmica na Península Ibérica consistiam na produção de peças para uso utilitário doméstico realizadas a partir de louça que após cozida, adquiria a cor avermelhada ou preta e cuja impermeabilização e o efeito vidrado eram obtidos a partir da aplicação de óxido de chumbo ou zarcão. A técnica de produção da cerâmica estanífera de cor branca, posteriormente introduzida na Península pelos artífices árabes, é uma técnica de origem chinesa aprendida no oriente médio. Consiste em cobrir o barro ou argila com uma camada de óxido de estanho, cuja fusão cria uma superfície branca e opaca que permite a decoração com pintura policromática. Essa técnica foi introduzida e aperfeiçoada na Itália na cidade de Faenza. Surgiu então o termo *faiança*, que acabou por caracterizar, assim como a palavra *málaga*, a cerâmica branca em geral, pintada em cores diversas e esmaltada. Segundo Alcântara (2001), o desenvolvimento desta técnica demonstrou que as argilas de baixo teor ferroso eram mais apropriadas para o recobrimento de óxido de estanho e que argilas avermelhadas ou mais escuras não eram tão apropriadas.

Diversas tecnologias artesanais de produção de revestimentos cerâmicos se desenvolveram e difundiram na Europa originando diferentes tipos de azulejos. Como por exemplo, a "corda-seca", (fig.2) técnica na qual o desenho era realizado sobre a peça cozida, chamada de biscoito, com tinta obtida a partir de óleo de linhaça e manganês, sendo posteriormente colorida e esmaltada. Assim como a técnica da "aresta ou concha", realizada a partir da pressão do molde desenhado sobre a argila ainda fresca, que cria áreas de cor côncavas separadas por arestas ou formando relevos com formatos de folhas e frutos (fig.3).



Fig. 2

Fig. 3

Fig. 2 - Azulejos mudéjares de produção sevilhana na técnica da corda-seca, séc. XV, Fonte: CALADO (1986, p.19)

Fig. 3 – Azulejos com folhas em relevo, Palácio de Pena, em Sintra,

Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2012

Segundo Morais (1988), os portugueses conheceram os azulejos através da cidade espanhola de Sevilha, sendo que alguns dos mais antigos azulejos sevilhanos estariam nos salões do Paço Real de Sintra. Construído pelos mouros, o Palácio sofreu reformas e ampliações que representam diversos períodos na história portuguesa. Em seus salões encontramos aplicados revestimentos de gramática hispano-árabe ou hispano-mourisca. Na Sala das Galés foram aplicados azulejos *enxaquetados*, (fig.4). Os mosaicos islâmicos e sua geometria podem ser considerados precursores dos azulejos *enxaquetados* ou de caixilho, que consistem em padrões ornamentais de formas geométricas com rígidas marcações em diferentes densidades e escalas, que formam desenhos enxadrezados, por isso são chamados deste modo. Em outros ambientes, percebemos azulejos quadrados com desenhos muito semelhantes aos mosaicos pertencentes ao Palácio de Alhambra (fig.5), construído pelos mouros em Granada. Um elemento diferenciador destes painéis é o friso que os delimita, com formato em relevo de espiga de milho.



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Fig. 4 – Azulejos enxaquetados à meia-altura na Sala das Galés, no Paço Real de Sintra, séc. XV, Fonte: fotografia e edição por Camila Xavier-2012 - **Fig. 5 -Revestimento à meia-altura em azulejos hispano-mouriscos de Sevilha no Paço Real de Sintra, com frisos em relevo de espiga de milho estilizada, séc. XV**, Fonte: fotografia e edição por Camila Xavier- 2012; **Fig. 6 –Aspecto da Sala dos Brasões, no Paço Real de Sintra, com azulejos do séc. XVIII**, Fonte: <http://www.phototravel360.com/palacio-nacional-de-sintra/>

O Paço Real de Sintra passou por uma série de obras de reconstrução durante o reinado de D. Manuel I, entre os séculos XV e XVI. Deste período resultou o surgimento da Ala Manuelina do Palácio, que abriga um dos mais bonitos e trabalhados espaços, a Sala dos Brasões. A sua cúpula oitavada foi decorada no século XVI em talha dourada e com pinturas que se referem às armas do Rei e aos brasões da nobreza portuguesa. No início do século XVIII, período áureo da azulejaria portuguesa conhecido como Ciclo dos Mestres³⁶, foram aplicados painéis de azulejos figurativos com cenas bucólicas e de caça nas cores azul e

³⁶ O Ciclo dos Mestres foi um período áureo da azulejaria em Portugal, com a consolidação definitiva de sua produção própria. Os painéis desse período são em geral historiados, nas cores azul e branco e pomposos. O nome decorre do fato de que os azulejos eram encomendados aos mestres pintores portugueses como António de Oliveira Bernardes, Manuel dos Santos e António Pereira. Fonte: Cronologia do Azulejo Português - <http://redeazulejo.fl.ul.pt/timeline/timeline-pt.html>

branco.(fig.6) Os painéis trazem maior imponência ao ambiente ao mostrarem cenas do cotidiano da nobreza juntamente com os símbolos de suas famílias.

Com relação a sua integração à arquitetura, é interessante observar que os azulejos de gramática hispano-árabe do Paço de Sintra ocupam quase sempre o barramento inferior das superfícies parietais dos ambientes, por vezes demarcando portais e janelas, o que indica a função utilitária de proteção e conservação contra a umidade e a sujeira. Já no caso da Sala dos Brasões, os azulejos historiados ocupam as paredes por inteiro em grandes cenas emolduradas, demarcando o início da cúpula decorada. A demarcação de alturas a partir desta ornamentação azulejar dos salões do Palácio influencia na leitura espacial dos ambientes arquitetônicos e traz consigo símbolos e modos de representação característicos das culturas ali presentes.

Em exemplos posteriores da arquitetura portuguesa, podemos observar a ocorrência da aplicação dos revestimentos cerâmicos de maneira global e exuberante no interior dos espaços. Um bom exemplo deste tipo de aplicação consiste na decoração interna da Igreja de Marvila, uma freguesia portuguesa de Santarém. O templo passou por diferentes reformas na primeira metade do século XVII, por isso apresenta distintos padrões de azulejos no interior de sua nave, entre eles, o de caixilho ou enxaquetado. Nela ocorre o revestimento global das superfícies parietais e também outros elementos, criando bonito diálogo com a estrutura da igreja, inclusive sobre a sua arcaria. Outros exemplos desta linguagem ornamental são os revestimentos da Igreja Matriz de Santiago, em Camarate do séc. XVI e o revestimento do altar da austera Igreja de Jesus, em Setúbal, do séc. XVII.

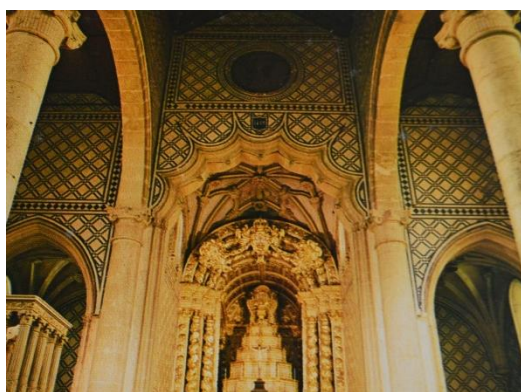


Fig. 7

Fig. 7 – Azulejos enxaquetados da Igreja de Marvila, em Santarém, séc. XVII, Fonte: CALADO, 1986, p. 12

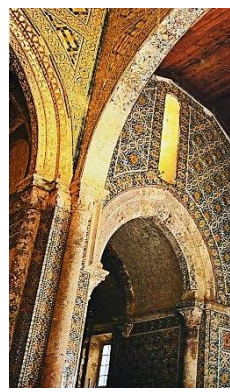


Fig. 8

Fig. 8 – Variedade de padrões e frisos também na Igreja de Marvila. Fonte: CALADO, 1986, p.28

Portugal desenvolveu a sua azulejaria, cujas técnicas e efeitos tornaram-se uma constante na estética de sua arte decorativa. Os azulejos portugueses passaram por diversos estilos artísticos e processos de aprimoramento na sua produção, tornando-se um dos principais elementos de identificação da arquitetura do país. Através do fio histórico que abrange desde

as primeiras aplicações mouriscas no século XV e passa por momentos como as importações renascentistas e maneiristas no século XVI, o início da produção própria portuguesa, dos azulejos enxaquetados e os padrões de tapete no século XVII, o Ciclo dos Mestres e a produção Joanina no século XVIII e o desenvolvimento da produção Pombalina até meados do século XIX, não podemos deixar de observar e diferenciar duas linhas principais que se tornaram constantes na expressão artística ornamental do azulejo. Uma delas corresponde aos padrões de repetição, ou aos *azulejos de tapete* e a outra corresponde às imagens representativas históricas ou alegóricas, ou aos *azulejos historiados*. Da mesma forma, da influência portuguesa decorreu a difusão destes dois tipos de azulejaria nas terras brasileiras. Portanto, conhecer as diferenças e os modos como foram produzidas e utilizadas tanto uma como outra linha expressiva da azulejaria é de extrema importância para compreender o estudo dos azulejos modernos de Athos Bulcão presentes na arquitetura de Brasília.

2.3. Os azulejos de tapete

Os azulejos de tapete são o exemplo mais encontrado nas construções lusitanas do séc. XVII. A sua organização modular, com a repetição de motivos, ocorre de forma análoga aos desenhos geométricos dos mosaicos introduzidos pelos árabes e os primeiros azulejos portugueses de caixilho ou enxaquetados. Porém, os azulejos de tapete não apresentam somente padrões com desenhos geométricos, mas também motivos florais inspirados em padronagens têxteis, volutas e outras formas estilizadas. Alcântara (2001) cita o uso destes padrões não só pelos portugueses, mas anteriormente pelos turcos, o que demonstra a influência oriental deste tipo de ornamentação:

"É interessante observar que, em Portugal, foram usados, no curso do século XVII, padrões inspirados em tecidos. Esse gosto parece ter sido comum a mais de uma cultura. Na Turquia, por exemplo, nos séculos XVI e XVII, durante a dinastia de Isnik, também a padronagem dos azulejos, que se notabilizou pela riqueza do colorido, parecia basear-se na estamperia dos tecidos. O azul cobalto associa-se ao turquesa, aos tons esverdeados e ao vermelho coral;" (ALCANTARA, 2001, p.34)

Exemplares encontrados no Oriente Islâmico e na Ásia Central, pertencentes ao período entre os séculos XIII e XV apresentam formatos geométricos diferenciados: hexágonos, octógonos, estrelados, quadrados, retângulos, entre outros. A partir de diferentes modulações, determinam desenhos variados de grande riqueza composicional através da junção de diversas peças em um conjunto geométrico, como nos exemplos de peças cerâmicas a seguir:



Fig. 9

Fig. 9 – Exemplos da azulejaria islâmica proveniente da Turquia e do Irã com diferentes formatos e desenhos no Museu do Louvre – Coleção Artes do Islão, fonte: fotografia e edição por Camila Xavier, 2012

Nesse sentido, podemos afirmar que a principal característica da azulejaria de tapete é o fato de possuir uma composição modular baseada no formato das peças cerâmicas, a partir de padrões de repetição que são combinados através de operações geométricas diversas. Devemos enfatizar a importância do estudo e compreensão dos padrões de repetição para a presente pesquisa, já que os azulejos abstratos desenvolvidos pelo artista Athos Bulcão em Brasília trabalham de forma inovadora a geometria, a matemática e a modulação dentro da estética construtivista.

A sistemática da composição dos azulejos de tapete pode ser melhor entendida quando observamos que as operações geométricas consistem em elemento comum na construção de diversos tipos de ornamentos encontrados nas mais variadas culturas desde a antiguidade. Thomas Beeby (1977) descreve uma análise geométrica composicional na qual estuda e relaciona exemplos de ornamentos e de arquiteturas da antiguidade grega até às obras arquitetônicas de Mies van der Rohe. Ao referenciar o trabalho de Owen Jones intitulado a Gramática do Ornamento³⁷ (2001), o autor cita o módulo e suas manipulações geométricas como elementos principais do ornamento, definindo-o:

" (...) o ornamento é baseado em uma unidade (módulo) e em um número finito de diferentes manipulações geométricas que podem ser realizadas a partir dele produzindo simetria e ritmo, constituindo o cerne do ornamento." (BEEBY, 1977, p. 11 (tradução nossa))³⁸

Segundo Beeby (1977), a simetria seria o resultado da relação proporcional das partes para com o todo e o ritmo aconteceria a partir da reprodução dinâmica de partes proporcionais em um movimento ou vibração uniforme. Para o autor, existem quatro operações básicas geométricas com as quais podemos construir um ornamento a partir do uso da simetria: *translação, rotação, reflexão e inversão*, as quais podem ser aplicadas também em conjunto,

³⁷ O livro de Owen Jones, *The Grammar of Ornament* foi publicado pela primeira vez em 1856 em Londres. Apresenta uma coleção de desenhos ornamentais de diferentes culturas e períodos históricos.

³⁸ "Ornament is based on a unit and the finite number of different geometric manipulations that can be enacted upon it to produce the various types of symmetry and rhythm which lie at the heart of ornament." BEEBY, T.H., **The Grammar of Ornament/Ornament as Grammar**, in Kieran, S.(org.) University of Pennsylvania, Ornament, Graduate School of Fine Arts, 1977, p. 11à28

gerando infinitas composições. A translação seria a repetição de uma unidade sempre na mesma orientação, ou seja, de forma linear. A rotação, a repetição de um elemento girando-o em torno de um ponto de intersecção entre dois eixos. A reflexão corresponderia à reprodução a partir de um eixo do elemento, espelhando-o. Por fim, a inversão consiste em espelhar o elemento tanto no eixo horizontal quanto no vertical. O autor exemplifica em seu trabalho algumas destas operações com desenhos de imagens reunidas do livro de Jones (2001) duas das quais aqui reproduzimos:



Fig. 10



Fig. 11

Fig. 10 – Ornamento egípcio - Fonte: JONES (2001, p. 64, prancha VII);
Fig.11 – Ornamento grego - Fonte: JONES (2001, p. 103, prancha XVI)

A partir destes dois exemplos simples podemos identificar a simetria e o ritmo da composição do ornamento. No desenho do ornamento egípcio proveniente das tumbas de Gourna e Benihassan (fig. 6), a translação linear determina a reprodução dos elementos sempre na mesma orientação, criando uma simetria rítmica de correspondência infinita. Nos desenhos ornamentais de um vaso grego (fig.7), a repetição ou translação linear juntamente com a inversão dos elementos determina a simetria especular da composição, a mudança de cor alternada também altera a leitura, modificando o ritmo do conjunto.

Para compreender a geometria modular dos azulejos de tapete encontrados na Europa e também no Brasil, podemos analisar suas combinações a partir da leitura das operações de simetria vistas em Beeby. Para isso devemos também compreender a essência formal do quadrado. Cada ente geométrico possui sua estrutura formal, a qual caracteriza a essência formal de seu campo geométrico. De acordo com Furlanis (1990), a análise das formas leva a educação de nossa percepção visual de forma objetiva. Conhecer a estrutura de um campo geométrico é conhecer também as suas articulações formais. O campo geométrico, portanto, possui dois tipos de estrutura: a estrutura de suporte, formada pelas diagonais e medianas, que conformam os nódulos estruturais em seus vértices, os quais permitem a articulação da composição formal; e a estrutura modular, que forma-se a partir da subdivisão do campo em partes menores as quais possuem as mesmas características que a forma do todo, como ângulos e estrutura. Abaixo representamos a estrutura de suporte do azulejo quadrado e a estrutura modular quadriculada formada pelas suas subdivisões:

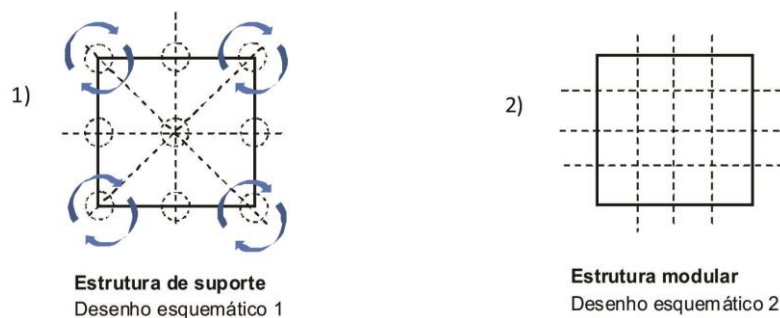


Fig. 12 – Esquemas estruturais do quadrado. Fonte: desenho e edição por Camila Xavier baseado em Furlanis (1990)

Um exemplo desta articulação formal muito comum, de singela simplicidade e muito difundido na Europa é o padrão "*estrela e bicha*", como chamado em Portugal. Encontrado também em diversas cidades históricas brasileiras, como São Luís, Recife e Rio de Janeiro, a sua maior produção ocorreu na Holanda. Conforme descreve Udo Knoff (1986), a peça pintada nas cores azul e branco possui quatro centros de *rotação* em seus vértices que formam estrelas e uma diagonal marcada por uma linha sinuosa, suas medianas permanecem neutras. As manipulações de rotação em torno dos vértices geram a *quadra*, módulo formado por quatro azulejos (2x2), que se apresentam refletidos uns em relação aos outros.

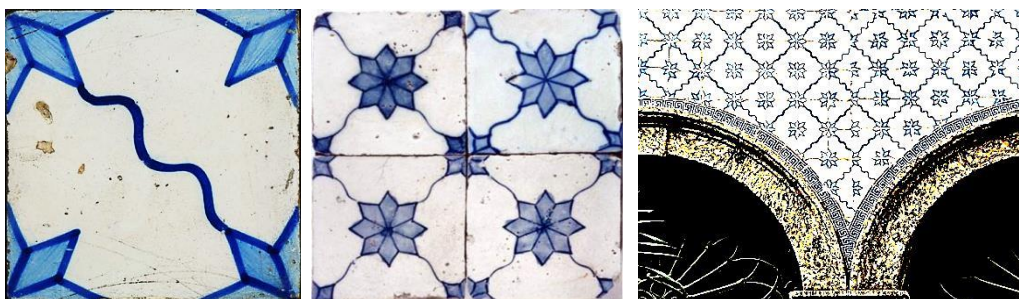


Fig. 13

Fig. 14

Fig.15

Fig. 13 – Azulejo de procedência holandesa com padrão "*estrela e bicha*"; Fig. 14 – "*Quadra*" padrão "*estrela e bicha*" com estrela central diferenciada Fonte: <http://azulejosantigosrj.blogspot.com.br> Fig. 15 – Fachada na Rua do Rosário, Rio de Janeiro, século XIX. Fonte: <http://azulejosantigosrj.blogspot.com.br>

A simetria de reflexão e as manipulações de rotação, tanto a partir das medianas quanto dos eixos diagonais respectivamente, são o principal modo de articulação nos azulejos de tapete portugueses, consistindo na base de sua organização modular. Nos exemplos abaixo, foram selecionados para estudo dois padrões estampilhados³⁹ do século XIX encontrados no revestimento de fachadas dos casarios no estado do Maranhão:

³⁹ A técnica da estampilha consiste em utilizar um cartão com o desenho marcado em recortes e passar o pincel por cima para pintar o azulejo. Quando são utilizadas mais de uma cor, utiliza-se uma estampilha para cada cor. Fonte: ALCÂNTARA, Dora. **Azulejo, documento de nossa cultura**. In DIAS, M.;WEFFORT, F.et al. *Patrimônio azulejar brasileiro: aspectos históricos e de conservação*. Brasília: Ministério da Cultura, 2001, p.27 a 73

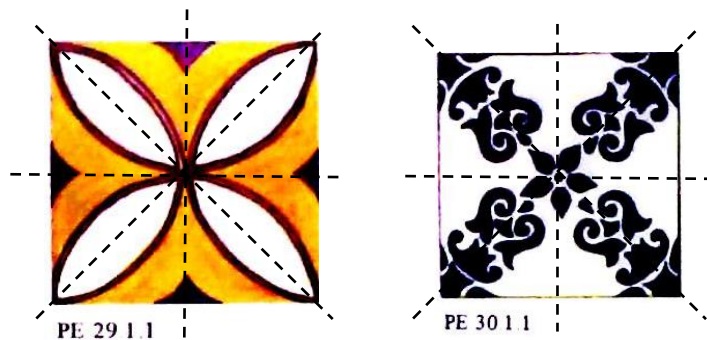


Fig 16 – Dois exemplos de padrões de azulejos estampilhados do século XIX encontrados no Maranhão
 Fonte : ALCANTARA, 1980: PRANCHA IV

Ao analisarmos o campo formal dos padrões de azulejos dados, percebemos pela subdivisão modular e a estrutura de suporte em seus desenhos⁴⁰. Cada um possui o conjunto de quatro campos iguais, que se estruturam a partir da marcação diagonal em evidência das duas peças. A partir de sua simetria especular bilateral, estes padrões formam uma co-modulação quadrada, com quatro peças de azulejo formando a *quadra*, (2x2) como visto em Knoff (1986). Ou seja, a partir das operações de rotação em seus vértices ou de reflexão através das suas medianas, temos a formação de tramas cujo módulo mínimo está no padrão e geralmente com eixos diagonais em evidência, já que os vértices das diagonais consistem nos articuladores formais das peças. No exemplo-1(PE-29.1.1), os vértices dos padrões formam círculos entrelaçados que contém em seu centro pequenos quadrados de laterais arredondadas. No exemplo-2(PE30.1.1) temos marcações diagonais com arabescos e espaços em branco nos encontros das medianas.

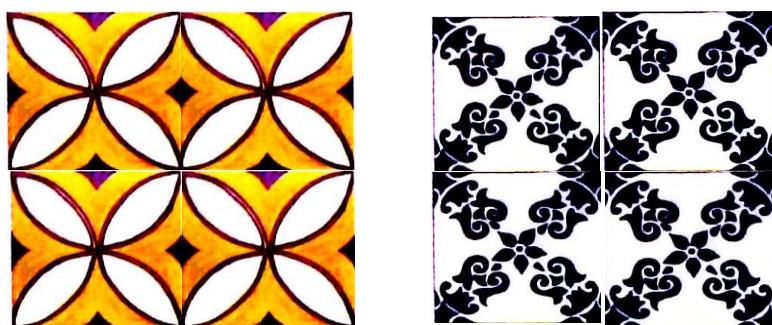


Fig 17 – Esquema montado a partir de padrões de azulejos maranhenses. Fonte: edição por Camila Xavier adaptado de ALCANTARA (1980: PRANCHA IV)

Essas articulações modulares aparecem de maneira mais complexa nos azulejos do séculos XVI e XVII, formando desenhos variados para os quais são necessários um número maior de padrões de azulejos. Nos exemplos portugueses a seguir, a composição articula-se a partir de mais de um único padrão. No exemplo amarelo, azul e branco são utilizados três azulejos diferentes. No exemplo azul e branco a composição conta com dois azulejos diferentes

⁴⁰ Observar a figura 9, onde a subdivisão da estrutura modular do quadrado é representada no desenho esquemático 2.

para formar um conjunto de 16 peças (4x4). Na formação dos dois exemplos percebemos o uso simetria de reflexão e rotação dos elementos. O motivo formado por esses conjuntos atinge escalas maiores que os da quadra (2x2), sendo adequados aos interiores de grandes templos. Na Igreja de São Francisco, em João Pessoa, na Paraíba, encontramos padrões muito parecidos nas cores azul, amarelo e branco. Porém, sua combinação forma um conjunto ainda mais elaborado, com 36 peças (6x6) e são necessários cinco azulejos diferentes para a modulação, que aparece delimitada por uma cercadura de padrão em quadra (2x2).



Fig. 18



Fig.19



Fig. 20

Fig.18 – Azulejos com padrões coloridos da primeira metade século XVII, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa Fonte: CALADO (1986, p. 29) Fig.19 – Azulejos com em azul e branco da segunda metade século XVII, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa Fonte: CALADO (1986, p. 29) Fig.20 – Azulejos com padrões coloridos Na Igreja de São Francisco, em João Pessoa. Fonte: http://porcelanabrasil.blogspot.com.br/2012_06_01_archive.html

Uma característica dos azulejos de tapete é a reproduzibilidade de suas peças ou dos padrões. Com o passar dos séculos a produção dos azulejos na Europa sofreu modificações. A estrutura artesanal baseada na figura do mestre passou pelo incremento manufatureiro, com a divisão das etapas de trabalho e o uso de técnicas que facilitaram a reprodução de peças da azulejaria e por fim chegaram à estandarização, provocada pela revolução industrial. Em Portugal, após a predominância dos padrões de influência mourisca, espanhola ou italiana nos séculos XVI e XVII, no período de D. João V o seu desenvolvimento deu lugar à suntuosidade da produção de painéis historiados em azul e branco, pintados à mão e com luxuosos emolduramentos. Já no século XIX, os azulejos de tapete foram retomados e passaram a ser realizados com a técnica da estampilha no período da produção Pombalina. A estampilha consiste em um cartão com o desenho marcado em recortes sobre o qual se utilizava o pincel por cima para pintar o azulejo. No caso de padrões policromáticos, utilizava-se uma estampilha para cada cor. Por fim, os artesãos realizavam o acabamento manual com seus pincéis e esponjas. Com a industrialização, o trabalho de pintura manual em cerâmica foi acabando, mesmo os retoques finais.

A Inglaterra desenvolveu métodos mais produtivos e baratos e o crescimento de sua produção pode ser tido com um dos fatores que geraram o fechamento de algumas fábricas de azulejos portuguesas e a decadência da decoração artesanal. A produção cerâmica francesa do

mesmo período é caracterizada por possuir desenhos compostos por pontos, traços e pequenos arabescos, que facilitavam o uso da estampilha no sentido de não necessitarem de retoques manuais. Segundo Alcântara (1980), a estampilha facilitou em certo grau a cópia de padrões estrangeiros ou mesmo a importação de matrizes de motivos em Portugal. Porém, a queda qualitativa em favor do crescimento quantitativo, não consiste em um fenômeno restrito ao país, mas de toda a azulejaria do século XIX. Os padrões de tapete mais elaborados, muito difundidos no século XVII, foram escasseando, enquanto aumentou a utilização de azulejos que formavam desenhos a partir da *quadra* (2x2) ou mesmo com padrões de um único azulejo. Esses padrões de desenhos mais simples eram organizados em catálogos para facilitar a sua produção e venda em larga escala, caracterizando assim, a estandarização e o empobrecimento criativo e artístico dos padrões azulejares de tapete.

2.4. Os azulejos historiados

Os azulejos historiados são essencialmente figurativos, predominantemente realizados nas cores azul e branco. Podem também apresentar outras colorações, formando conjuntos policromáticos. Como a própria denominação nos indica, geralmente trazem em suas composições alegorias e narrativas religiosas, mitológicas ou históricas. A grande diferença entre os azulejos historiados e os azulejos de tapete é que as suas composições figurativas não consideram as peças cerâmicas como módulos ativos, ou seja, os azulejos assumem o lugar de suporte neutro para a pintura. Na Europa, os azulejos historiados foram muito difundidos através das técnicas tradicionais italianas que surgiram com a utilização da maiólica e faiança. Durante o renascimento italiano ocorreu a valorização da representação de figuras humanas e sacras e a reintrodução de figuras mitológicas. A partir do gênero decorativo romano originou-se o estilo chamado de grotesco, com formas híbridas vegetais, animais e humanas. Enquanto a tradição do oriente médio está mais ligada ao desenvolvimento da azulejaria de tapete, a influência renascentista e maneirista italiana acrescentou novos elementos à azulejaria portuguesa, que primeiramente importou painéis historiados de produtores italianos de Flandres e também sevilhanos, passando posteriormente a produzi-los no século XVII.

O Palácio dos Marqueses de Fronteira, que fica em São Domingos de Benfica, em Lisboa, é uma importante referência para o estudo da azulejaria historiada. Junto com a Capela de São Roque, o monumento representa o início da produção azulejar própria portuguesa já sob a técnica da maiólica, que permitia a pintura direta sobre o esmalte estanífero branco. Construído na segunda metade do século XVII, o conjunto arquitetônico apresenta alguns padrões de azulejaria de tapete e diversos painéis figurativos nas cores azul e branco ou policromáticos de diferentes estilos. A relação harmônica entre os painéis azulejares e a

arquitetura aparece de forma evidente com a presença da Galeria dos Reis e do Tanque dos Cavaleiros na fachada norte do Palácio. O Tanque compõe um ambiente que parece ser inspirado nos jardins da renascença italiana. Um dos primeiros exemplos de azulejaria externa em edificações portuguesas, a fachada é composta por uma estrutura em arcos que determina a localização de grandes painéis nas cores azul e branco com figuras de cavaleiros emolduradas por frisos, os quais dialogam com os bustos dos reis na Galeria do pavimento superior. Estes bustos se apresentam envoltos por azulejos com frutos em relevo, em meio a um fundo revestido também de azulejos lisos azuis.



Fig. 21



Fig. 22

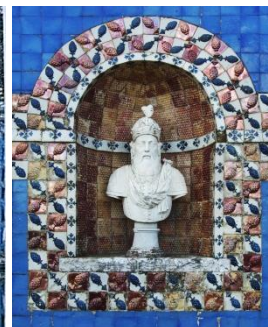


Fig. 23

Fig. 21 – Azulejaria externa no Palácio dos Marqueses de Fronteira, 1667-1669 Fonte: <http://gloriaqishizaka.blogspot.com.br/>
Fig. 22 - Detalhe dos azulejos externos com figuras de cavaleiros. Fonte: CALADO (1986, p.29) Fig.23 – Busto emoldurado por azulejos em relevo na Galeria do Reis. Fonte: CALADO (1986, p.29)

Os espaços do palácio compõem um rico conjunto de estatuária e painéis de azulejos historiados com diferentes temas, como a representação de batalhas ou de seres mitológicos. Em torno do chafariz da Casa do Fresco, encontramos um exemplo de azulejos inspirados no estilo grotesco italiano, com imagens de figuras híbridas de humanos e animais que tocam instrumentos e leem partituras, chamadas pelos portugueses de “macacarias”. Já na Galeria das Artes a composição ocorre com estátuas de deuses do Olimpo junto aos painéis de azulejaria que representam alegorias das artes liberais, como a poesia, emoldurados por frisos que marcam a arquitetura do local.

Observamos em muitos exemplos da azulejaria portuguesa dos séculos XV ao XIX e da azulejaria presente na arquitetura colonial brasileira, o uso de elementos acessórios como as cercaduras, os frisos e as barras delimitando painéis de azulejaria nas superfícies arquitetônicas de palácios e templos. A utilização característica desses elementos tanto nos azulejos de tapete como junto aos azulejos historiados, pode ser vista de forma análoga à utilização de molduras em um quadro de pintura, como se respondessem à uma necessidade de delimitação do espaço pictórico e muitas vezes denotando imponência junto aos espaços que ocupam. Em certos períodos, principalmente no barroco, aparecem tão rebuscados quanto os trabalhos em madeira talhada. Essa questão passa a ser tratada de maneira diferente a partir dos movimentos modernos e do construtivismo, onde a necessidade de delimitação marcada não mais existe. Nos exemplos de azulejaria do século XX essa diferença pode ser claramente percebida.

2.5. A azulejaria na arquitetura brasileira, breve percurso do Brasil-colônia ao neocolonial

A influência da azulejaria portuguesa está nas cidades históricas brasileiras as quais possuem em sua arquitetura as expressões ornamentais deste revestimento cerâmico. Os azulejos mais antigos que possuímos no Brasil estão no Nordeste e são pertencentes ao século XVII, como por exemplo, aqueles existentes nas primeiras igrejas de Salvador. O historiador português Rafael Salinas Calado (1986), explica que o azulejo e a talha são os maiores exemplos da expressão artística barroca de Portugal. As terras conquistadas por este país, sejam os países do continente africano ou o Brasil, acabaram por adquirir também essa identidade. Nossas igrejas barrocas apresentam constantemente painéis de azulejos historiados integrados com narrativas e alegorias que representam uma parte dessa história de nossa dominação cultural. Esta característica vinda dos colonizadores pode ser observada, por exemplo, no claustro e no consistório da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, na Bahia; na Capela Dourada em Recife, de autoria de Antônio Pereira; ou nos painéis existentes no Convento de Santo Antônio no Pará; assim como no interior da Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, que possui azulejos realizados por volta de 1739 por Mestre Valentim, os quais encantaram o arquiteto Le Corbusier quando em visita ao Rio de Janeiro, inspirando a reintrodução da azulejaria na arquitetura brasileira do século XX.



Fig. 24



Fig. 25

Fig. 24- Azulejos no claustro do convento franciscano em Salvador, Fonte: <http://viajeaquie.abril.com.br/estabelecimentos/br-ba-salvador-atracao-igreja-e-convento-de-sao-francisco>; **Fig. 25 - Paineis de azulejos nas cores azul e branco lisboetas na Igreja do Outeiro da Glória, Rio de Janeiro**, Fonte: foto e edição por Camila Xavier

Em Portugal, a utilização dos azulejos ocorria predominantemente no interior das edificações. Somente no Brasil, no século XVIII, é que começou a ser utilizado nas partes externas. Segundo Simões (1959), influenciados posteriormente os próprios portugueses a utilizá-los dessa maneira. Frederico Moraes (1988), explica que o azulejo começou a ser utilizado primeiramente por questões climáticas em nossas fachadas. O calor e as chuvas constantes de nosso clima tropical pediam maior proteção para as paredes caiadas. O revestimento com o azulejo reduzia custos com a manutenção, protegendo contra a umidade e a sujeira, além de ser material refratário à ação do sol, diminuindo a temperatura interna das casas. No século XIX, o azulejo já se fazia presente nas fachadas das construções civis de diversas regiões

brasileiras, principalmente nas capitais, como Maranhão, Pernambuco, Amazonas, Bahia e Rio de Janeiro. Isto se deveu muito pelas suas propriedades técnicas, mas também pelas características ornamentais desse revestimento cerâmico, mesmo com todo o processo de standardização que se deu após a revolução industrial. O volume das encomendas brasileiras a Portugal reanimaram a indústria da azulejaria sob formas de produção mais simples e econômicas, como a estampilha e a decalagem. A implantação de máquinas a vapor provocaram modificações também na pasta, que passou a ter menor espessura, tornando o carregamento dos navios mais leve.

Joaquim Cardoso (1948) coloca que os azulejos estampilhados perderam as qualidades do trabalho manual até então realizado, passando a serem decorados por processos mecânicos. Apesar da perda do ponto de vista artístico, os azulejos tornaram-se mais populares e difundiram-se como revestimento de fachadas, igrejas e edifícios civis, alterando a imagem urbana tanto no Brasil como em Portugal. Segundo a historiadora Dora Alcântara (2001), o azulejamento presente em nossas edificações lhes confere um toque especial, transmitido às nossas ruas e paisagens urbanas, característica tão ou mais evidente nos redutos urbanos portugueses. Relembrando as origens de nossas tradições arquitetônicas e culturais, podemos achar familiares os espaços lusitanos através da presença deste elemento.



Fig. 26



Fig.27



Fig. 28

Fig.26- Azulejos em relevo na fachada do casarão que abriga a prefeitura de Alcântara, Maranhão Fonte: <http://www.matraqueando.com.br/tag/expedicao-brasil-express/page/3> **Fig.27-** Fachada azulejada em Belém do Pará, Fonte: <http://allanfeioarquitectura.blogspot.com.br> **Fig.28-** Fachada com azulejos coloridos em relevo em São Luís. Fonte: <http://www.viajarpelomundo.com/2011/05/sao-luis-do-maranhao.html>

Após a independência do Brasil e o início do Império, o poder antes exercido pela matriz portuguesa passa a pertencer à aristocracia brasileira. Como forma de afirmação desta mudança, a arquitetura sóbria e austera do estilo neoclássico torna-se oficial. Já durante a República, em fins do século XIX e início do século XX, o estilo eclético passa a fazer parte do cenário urbano como novo representante da arquitetura oficial, principalmente com a reforma urbana da capital, Rio de Janeiro, durante o governo de Pereira Passos, baseada no urbanismo haussmanniano aplicado à Paris e na substituição de fachadas. Desta maneira, apesar de ter sido muito utilizado durante a colônia e o império, enriquecendo cromaticamente as

arquiteturas colonial e neoclássica, com a chegada da República e da arquitetura eclética, o uso dos azulejos foi escasseando em meio a inovações técnicas como o uso do ferro e a profusão de elementos ornamentais de diversas fontes históricas característica do estilo.

O neocolonial, movimento de cunho nacionalista, procurando atuar de forma crítica em relação à arquitetura eclética, promoveu a reintrodução de elementos de nossa arquitetura colonial, passando a valorizar e buscar a originalidade das construções brasileiras baseada em suas raízes lusitanas, fauna e flora. Nesse resgate, ocorre a volta da utilização do azulejo com obras de Wasth Rodrigues e Antônio Paim Vieira. Segundo Morais (1988), o movimento neocolonial, que ocorreu em toda a América, teve como grande incentivador no Brasil, o arquiteto português Ricardo Severo, que realizou palestras em 1912 defendendo o "culto à tradição". José Mariano Filho foi um médico rico e influente, que promoveu concursos em prol da "causa da nacionalidade". Ele presidiu a Sociedade Brasileira de Belas Artes, época em que patrocinou viagens exploratórias de arquitetos às cidades históricas mineiras para a documentação da arte colonial ali existente. Adeptos ao neocolonialismo, os arquitetos Archimedes Memória, Victor Dubugras e Lucio Costa também buscaram esta linha tradicionalista e ao mesmo tempo inovadora da arquitetura brasileira no início do século XX.

O arquiteto Victor Dubugras, nascido na França, formou-se em arquitetura na Argentina em 1890 e veio morar na cidade de São Paulo no ano seguinte, onde realizou projetos para fazendas e escolas. O Teatro Municipal do Rio de Janeiro é projeto de sua autoria de quando ainda seguia o estilo Art Nouveau. Aderindo ao movimento neocolonial, projetou em 1920, sob a encomenda do "presidente estradeiro" Washington Luiz, os monumentos que compõem o Caminho do Mar, na estrada de Santos, em comemoração ao centenário de Independência do Brasil. Os monumentos receberam painéis de azulejos de autoria Wasth Rodrigues. Os painéis do Caminho do Mar continuam a tradição dos azulejos historiados nas cores azul e branco e podem ser comparados às obras do contemporâneo período historicista português. Um exemplo são os azulejos presentes na Estação de São Bento, no Porto. Os painéis azulejares deste período retratavam em sua maioria cenas históricas nacionais e regionais e os costumes do povo em estilo naturalista romântico. O emolduramento, tão valorizado em estilos como o barroco e o rococó, passa a não ser mais utilizado. No caso do trabalho de Rodrigues, os painéis aparecem como que encrustados nas pedras.

A azulejaria de Rodrigues consiste em uma série de cenas que representam momentos históricos brasileiros, contribuindo para o significado dos monumentos que pontuam a antiga estrada. No Cruzeiro Quinhentista, há a referência à presença dos jesuítas no Brasil. Já no Rancho da Maioridade, os azulejos homenageiam a maioridade de Dom Pedro II. No Padrão do Lorena, os azulejos historiados dizem respeito ao movimento dos tropeiros do litoral para o interior do estado. No mesmo ano, Rodrigues concebeu azulejos retratando os tropeiros

portugueses para o projeto do Largo da Memória, na cidade de São Paulo, também da autoria do arquiteto Dubugras.



Fig.29



Fig.30

Fig. 29 - Azulejos de Wasth Rodrigues, no Rancho da Maioridade, Caminho do Mar - Fonte: <http://www.panoramio.com/photo/47318391>, acesso em 2015 Fig. 30 – Painéis de Wasth Rodrigues no Padrão do Lorena, Caminho do Mar – Fonte: <http://www.panoramio.com/photo/4053045>, acesso em 2015

O paulista Antônio Paim Vieira foi professor da Escola de Belas Artes de São Paulo e filiado à Irmandade do Espírito Santo, sendo formado em direito canônico. Paim ficou conhecido pelo nacionalismo presente nas representações de nossa flora e motivos indígenas em louças cerâmicas expostas em 1928. A Igreja de Nossa Senhora do Brasil, em São Paulo, recebeu diversos painéis de azulejos de sua autoria em quase todos os seus espaços de estilo neocolonial: capela mor, altares laterais, portas e fachadas. Nas portas laterais externas da Igreja encontramos painéis do autor com a representação de palmeiras, beija-flores, pica-paus e ramos da árvore pau-brasil, documentando e exaltando a flora e fauna de nosso país. Realizou para a decoração que ornamenta a capela-mor, azulejos com temas religiosos, mas que também referenciam a população brasileira de forma típica. Nela estão representados os gaúchos, os mineiros, paranaenses, nordestinos, mestiços, crioulos e índios.

2.6. A antropofagia cultural modernista, a influência de Le Corbusier e a ausência de ornamentos na arquitetura moderna brasileira

A busca pela valorização de elementos de nossa cultura no início do século XX não ficou somente no perímetro de nossas raízes portuguesas. Paralelamente à Exposição do Centenário da Independência do Brasil houve o desenrolar da Semana de Arte Moderna de 1922. A Semana de 22 conceituou a expressão artística brasileira através da "Antropofagia", uma interpretação irreverente de como no Brasil as influências vindas de fora são incorporadas a um "corpo nativo" e transformadas em alimento que o fortalece sem descaracterizá-lo, representando de forma metafórica a imagem de um amadurecimento da vida cultural do país. O contraste entre o contexto social, político e econômico do Brasil-colônia e do Brasil de início do século XX aparece nas diferentes visões acerca da população indígena na sociedade brasileira, captadas em duas frases representativas destes dois momentos culturais distintos na

história brasileira, quando da nossa colonização pelos portugueses sob o domínio da metrópole e na revolução cultural ocorrida em 1922:

"Concedo-vos que esse índio bárbaro e rude seja uma pedra: vede o que faz em uma pedra a arte." (Pde. ANTÔNIO VIEIRA, 1608)

"Tupi or not tupi, that is the question." (OSWALD DE ANDRADE, 1922)

A primeira frase foi retirada do texto "*Sermão do Espírito Santo*" escrito por Padre Antônio Vieira (1608) e situa-se na temática da conversão religiosa dos índios brasileiros. Para os colonos, os índios não eram educáveis por serem rudes. Como argumento contra esta idéia, Vieira, através do prisma da catequização jesuíta, faz uma comparação com o trabalho do escultor, que consiste em transformar a matéria inerte em obra de arte. Nesta comparação, o autor demonstra de forma figurada a importância das expressões artísticas na formação do indivíduo, além de aproximar as artes das questões espirituais. Os textos de Pde. Antônio Vieira ilustram a visão dos padres jesuítas e dos portugueses no primeiro cenário de formação da cultura brasileira, montado sob a égide da colonização portuguesa que nos dominou política, econômica, socialmente com seus ideais e valores religiosos.

Já a segunda frase faz parte do Manifesto Antropofágico de 1922, que teve sua gênese no movimento literário Pau-Brasil. O escritor Oswald de Andrade, líder do movimento juntamente com sua esposa Tarsila do Amaral, afirma que "*só a antropofagia nos une*", propondo "deglutir" o legado cultural europeu e "digeri-lo" sob as formas de expressão tipicamente brasileiras. O autor eleva nossas raízes indígenas como base de nossa cultura propondo com a analogia do verbo "digestão", o amadurecimento e a reflexão acerca de nossas influências vindas dos países europeus para a construção da identidade cultural brasileira. De acordo com Segre (2013)⁴¹, essa busca por particularidades de nossa identidade como nação vai estar presente nos temas literários e em nossa pintura e música, através de autores como Jorge Amado, Gilberto Freire, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Heitor Vila Lobos, Vinicius de Moraes, Di Cavacanti e Cândido Portinari.

Contemporâneo a essa geração, Lúcio Costa, a figura fundamental para a consolidação da arquitetura modernista brasileira, tornou-se diretor na década de 30 da Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro. Costa convidou o arquiteto Gregório Warchavchick, autor da primeira casa modernista no Brasil, para lecionar arquitetura. Em sua curta e fecunda administração, promoveu uma reviravolta introduzindo no ensino da arquitetura estudos acerca das vanguardas modernas e as ideias funcionalistas ligadas aos arquitetos europeus que influenciaram o modo de fazer e pensar arquitetura no Brasil no início do século XX. Na mesma

⁴¹ SEGRE, R. **Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira** (1935-1945), São Paulo: Romano Guerra Editora, 2013, p.106

década, esteve no país o arquiteto Le Corbusier, um dos nomes de maior influência da arquitetura funcionalista no mundo. As conferências proferidas por Corbusier entre julho e agosto de 1936 abriram os olhos dos arquitetos brasileiros para a "nova arquitetura"⁴².

As formas arquitetônicas de Le Corbusier são formas racionais e funcionais, despojadas de adornos e ornamentos. Cujas repetições são vistas como uma virtude dentro de um processo de modulação que pode ser perfeitamente integrado à produção industrial. Características presentes também nas obras de Mies van der Rohe e Gropius, a geometria simples, a ortogonalidade e a pureza das formas fazem parte da concepção estética moderna. Este tipo de linguagem arquitetônica, baseada na máxima de que "*a forma segue a função*", frase proferida pelo arquiteto americano Louis Sullivan, colaborador de Frank Lloyd Wright, foi largamente difundido. Sob a denominação de Estilo Internacional, representou em certo grau a realização da vontade vanguardista de difundir uma arquitetura eficiente e acessível a todos. Uma arquitetura que pudesse ser aplicada como solução e reproduzida em várias culturas e países.

No sistema da Casa Domino (1914) Le Corbusier utiliza o conceito de protótipo, da casa industrializada, de esqueleto padronizado e planta interna livre e adaptável. As paredes não mais suportam a edificação, surgem os pilotis, que permitem adaptar a construção às mais variadas necessidades e tipos de terreno. A sua base de criação arquitetônica contém a repetição seriada, enfatizando em seu discurso que os problemas da construção moderna são universais, assim como as técnicas utilizadas⁴³. Apesar disso, Corbusier demonstrou, durante sua visita ao Brasil na década de 30, a necessidade da valorização das características locais, principalmente com relação aos materiais. Nas palavras de Lucio Costa (2010) ele se mostrou sensível ao regionalismo, mas ao mesmo tempo cosmopolita⁴⁴. Em seu discurso durante a conferência proferida em Buenos Aires em 1929, com o tema da "Cidade Mundial" esta consideração também se fez presente:

"No entanto as regiões não se confundirão, pois as condições climáticas, geográficas, topográficas, a multiplicidade das raças e mil coisas ainda hoje profundas, sempre orientarão a solução, em direção a formas condicionadas." (LE CORBUSIER, 2004, p.213)

⁴² "Uma grande época começa. Um espírito novo existe. A indústria, exuberante como um rio que rola para seu destino, nos traz os novos instrumentos adaptados a esta época nova animada de espírito novo." (LE CORBUSIER, – **Por uma arquitetura**, trad. Ubirajara Rebouças. São Paulo, Editora Perspectiva, 2011, p.159 (Coleção estudos))

⁴³ "A arquitetura é o estado de espírito de uma época. Estamos diante de um acontecimento do pensamento contemporâneo; acontecimento internacional(há dez anos não teríamos como avaliá-lo). As técnicas, os problemas formulados são universais." LE CORBUSIER, – **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo**. Trad. Carlos E. M. de Moura São Paulo, Editora Cosac e Naify, 2004, p. 213

⁴⁴ "Bem, com aquela sensibilidade terrível dele, em qualquer país que fosse sempre absorvia alguma coisa. A riqueza dele era exatamente essa – era sensível ao regionalismo e era cosmopolita ao mesmo tempo. De modo que era uma pessoa muito rica." (COSTA, Lucio. **Presença de Le Corbusier**, in org. Nobre, A. L., Lucio Costa, Ed. Beco do Azogue, 2010, p.120 a 145, entrevista a CZAJKOWSKI et al. (série Encontros))

Da mesma forma, Lucio Costa, mesmo aderindo às mudanças propostas pela arquitetura moderna, não concebia a aplicação das novas possibilidades estruturais e estéticas trazidas para a arquitetura brasileira sem promover o seu questionamento e a valorização das raízes culturais brasileiras. Seguindo a lógica do Movimento Antropofágico desenvolvido pelas vanguardas artísticas na década de 20, Costa via as inovações tecnológicas como algo a ser apreendido e utilizado no avanço da arte e arquitetura como formação de uma nova linguagem, a qual atenderia aos ideais nacionais de desenvolvimento. Em seus textos e projetos, o arquiteto procurou valorizar a antiga arquitetura brasileira, principalmente com relação à arquitetura civil, ou seja, a casa colonial. Acreditava em uma honestidade plástica moderna resultante dos saberes vernáculos brasileiros, ressaltando a legitimidade da arquitetura humilde brasileira frente às construções de arquiteturas europeias importadas sem grandes reflexões desde o período republicano.

Em seu texto, *Documentação Necessária* de 1930, Costa cita exemplos de partes da casa típica colonial evidenciando a funcionalidade presente em cada pormenor, chegando a comparar a técnica do pau-a-pique brasileiro ao concreto armado modernista. Desta forma, através de sua visão moderna, mostrou a verdade construtiva presente no vernáculo adaptada ao espírito modernista. Estas características aparecem, por exemplo, em seu projeto para a vila operária de Monlevade, realizado em 1934. Junto ao seu texto de 1930, croquis indicam a evolução das aberturas e vãos nas fachadas das residências a partir das mudanças tecnológicas e das facilidades adquiridas com o tempo:

"Nas casas mais antigas, presumivelmente nas dos fins do século XVI e durante todo o século XVII, os cheios teriam predominado, e logo se compreende por quê; à medida, porém, que a vida se tornava mais fácil e mais policiada, o número de janelas ia aumentando; já no século XVIII, cheios e vazios se equilibram e no começo do século XIX predominam francamente os vãos; de 1850 em diante as ombreiras quase se tocam, até que a fachada, depois de 1900, se apresenta praticamente toda aberta, tendo os vãos, muitas vezes, ombreira comum. O que se observa, portanto, é a tendência para abrir sempre e cada vez mais."(COSTA, 1962,p. 92)

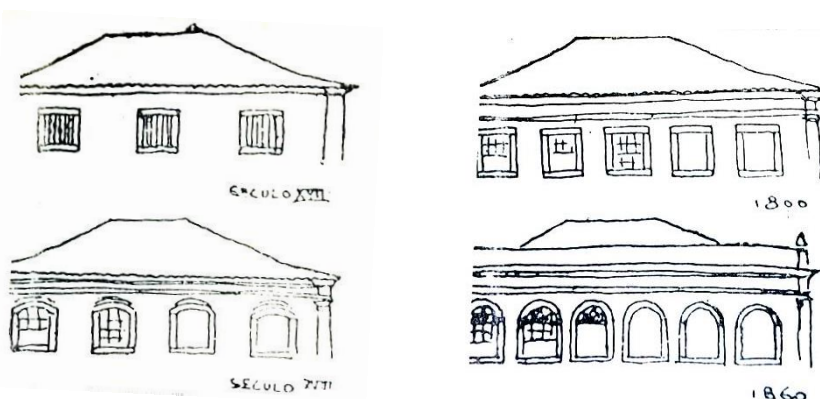


Fig. 32- Desenhos de Lucio Costa representando a evolução das aberturas entre os séculos XVII e XIX –
 Fonte: COSTA. **Razões da Nova Arquitetura** In: XAVIER, A. (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, 1962

Corbusier (2004) afirmou durante visita à Buenos Aires em 1929, a importância da espacialidade na arquitetura moderna: "*A arquitetura está no espaço, em extensão, profundidade e altura: ele é volume e circulação.*"⁴⁵ Assim, o cerne da planta arquitetônica moderna seria a expressão de uma organização espacial e suas proporções geométricas, em detrimento aos desenhos de estilos arquitetônicos. Mario Pedrosa em seu texto "Espaço e Arquitetura" publicado no Jornal do Brasil em 1952⁴⁶, enfatizando essa idéia, demonstra a evolução na busca de fluidez espacial arquitetônica a partir dos novos sistemas construtivos e materiais, evocando a sensibilidade da casa moderna brasileira para com o mundo exterior:

"A casa moderna é extraordinariamente sensível ao mundo exterior; (...) A civilização de hoje conforma-se cada vez mais dificilmente à prisão espacial dos edifícios em alvenaria. Ela anseia, ao contrário, por espaços mais livres, maleáveis, ilimitados, como se estivéssemos todos a espera misteriosa de uma nova dimensão para além das três euclidianas." (PEDROSA, 1981, p.253)

A casa brasileira moderna, já com a incorporação de novos métodos e técnicas construtivos, deixa de ser composta por paredes maciças. Agora sustentada por pilares e vigas em materiais como o concreto e o aço, a sua composição passou a seguir o novo sistema construtivo baseado na "*ossatura independente*", o que possibilitou maior liberdade de manipulação dos espaços arquitetônicos, deixando de existir a obrigação de uma regularidade externa ou simétrica, como afirmado por Pedrosa em "Espaço e Arquitetura" de 1952⁴⁷:

"Os pontos de apoio das estruturas se transferem de uns para outros, num jogo de pesos e contrapesos como uma balança. Pisos e planos internos ganham com isso uma liberdade desconhecida. O equilíbrio dinâmico de tensões e forças substitui o velho jogo mecânico de cargas e descargas diretas, empuxes verticais e laterais." (PEDROSA, 1981, p.254)

O entendimento e a valorização das características construtivas coloniais juntamente com os novos repertórios formais modernos que no Brasil se difundiram, formaram o substrato do desenvolvimento do raciocínio moderno sobre a base vernacular brasileira. Vemos esse raciocínio como o principal instrumento para a formação de nossa arquitetura modernista, que passaria a ser seguido pelas gerações posteriores de arquitetos. A verdade estrutural e a simplicidade de soluções construtivas promoveram a superação de dificuldades econômicas e sociais e resquílios de dependência cultural, fazendo com que a arquitetura brasileira alcançasse destaque mundial.

⁴⁵ LE CORBUSIER, – **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo**. Trad. Carlos E. M. de Moura São Paulo, Editora Cosac e Naify, 2004, p. 223

⁴⁶ PEDROSA, Mario. **Espaço e Arquitetura** in AMARAL, Aracy org.– Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981, p. 251 à 254

⁴⁷ PEDROSA, Mario. **Espaço e Arquitetura** in AMARAL, Aracy org.– Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981, p. 251 à 254

Há que se observar que, por mais que a revolução estética moderna, com raízes no funcionalismo francês e no movimento construtivo⁴⁸, tenha buscado e alcançado parâmetros universais assimilados no mundo todo, não poderia ter sido totalmente incorporada como forma de nossas expressões no Brasil. Por esse motivo, vemos a atitude antropofágica dos arquitetos modernos em utilizarem-se das premissas dessa arquitetura até então exótica ao nosso contexto, adaptando-a ao que tínhamos de mais forte em nossas raízes, as construções coloniais portuguesas. Como disse Le Corbusier (2004), o respeito às características específicas de cada região geram um condicionamento que torna sua arquitetura única. Portanto, a arquitetura moderna brasileira também contém em si o diálogo funcionalista e da nova estética moderna com a exuberância das nossas riquezas naturais, como o relevo de nossas montanhas e com as nossas condições climáticas tropicais. O arquiteto Oscar Niemeyer (1998), descreveu como ocorria o seu processo de criação e como esses elementos brasileiros o influenciavam sendo traduzidos na presença da curva, da liberdade e sensualidade em seus projetos:

"Não é o ângulo reto que me atrai. Nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual. A curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, nas nuvens do céu, no corpo da mulher preferida. De curvas é feito todo o Universo - o Universo curvo de Einstein." (NIEMEYER, 1998, p.62)

Na visão de Niemeyer, a arquitetura moderna brasileira, apesar de extremamente influenciada por Corbusier, ocorre de maneira diferente, mais leve, mais vazada, vencendo o espaço de maneira mais fluida e mais adequada ao nosso clima. Observamos a recusa de Niemeyer na utilização extensiva do ângulo reto de Le Corbusier e a busca por uma expressão própria, com a utilização da curva como solução natural para o concreto armado. Assim explica Niemeyer no documentário *A Vida é um Sopro* (2007) sobre o projeto do conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte:

"Pampulha foi o início de Brasília. Em Pampulha a minha idéia já era fazer uma arquitetura diferente. Naquele tempo a arquitetura era muito... não compreendia nem representava bem o concreto armado. Ela era rígida como se fosse feita com estrutura metálica. E com o concreto, ao contrário, surgiria um novo campo de experiências e intenções. E então procurei introduzir a curva na arquitetura." (NIEMEYER, 2007)

Propagado no Brasil principalmente através da figura de Le Corbusier, o funcionalismo é um conceito dentro do qual está inserido o aspecto da padronização da arquitetura. Esse conceito pode ter sua origem atribuída, entre outros fatores, às mudanças ocorridas na França entre os séculos XVII e XVIII. Quando a Academia Real de Arquitetura recorreu às referências vitruvianas adaptadas à ciência da época, ou seja, aliada ao racionalismo promovido pela filosofia iluminista. Já em fins do século XVIII, em meio à Revolução Francesa, o objetivismo estético baseado nos ideais clássicos se depararia com uma mudança no sistema político e

⁴⁸ As características e definições acerca do construtivismo e seus desdobramentos serão melhor explicados no Capítulo 2 – *As linhas construtivas modernas e os movimentos concreto e neoconcreto brasileiros.*

ideológico representado pela arquitetura. A partir de então seria natural que houvesse uma crise estética arquitetônica, a qual enfatizou uma dicotomia entre os referenciais clássicos e os novos elementos que trariam à tona os valores sociais e econômicos surgidos na época.

Segundo Hanno-Walter Kruft (1994), no início do século XIX, a discussão teórica arquitetônica em Paris encontrava-se retida aos círculos de arquitetos-engenheiros da École Polytechnique e dos arquitetos-artistas da Ecole des Beaux-Arts, aqueles da antiga Academia, formados juntamente com pintores e escultores. O fato é que essas duas instituições foram duramente criticadas pela geração modernista do século XX. O tradicionalismo da Beaux-Arts foi enxergado como espécie de regressão frente ao impulso moderno contrário às referências históricas. As palavras proféticas de Le Corbusier em seu manifesto *Por uma Arquitetura*⁴⁹ demonstram essa visão. O autor começa seu discurso estabelecendo a ligação entre *arquitetura* e *regressão* e entre *engenharia* e *florescimento*.⁵⁰ De fato, as obras concebidas por engenheiros em fins do século XIX constituíam a vanguarda da construção. A experimentação entre os engenheiros tornara-se mais corriqueira devido à busca pela utilização e conhecimento de novos materiais, no caso o ferro e o concreto, que por sua vez demandavam o desenvolvimento de novos processos construtivos. Em face dessas mudanças, os estilos arquitetônicos em uso até então foram se tornando obsoletos. De acordo com Kruft, figuras importantes da arquitetura francesa como Dubut, Durand e Rondelet adotaram posturas racionalistas e “protofuncionalistas” que podem ser consideradas as raízes do desenvolvimento da arquitetura moderna do século XX.⁵¹ O tratado *Architecture Civile*, escrito por Louis Ambroise Dubut em 1803, atribuiu à arquitetura princípios como “disposição”, “salubridade” e “economia”, apontando a organização da planta e os materiais como critérios prioritários para projeto residenciais. Já Jean-Nicolas-Louis Durand⁵², professor da École Polytechnique, desenvolveu verdadeira revolução no método de projetar adotando e desenvolvendo os princípios científicos: “disposição”, “conveniência” e “economia”, que surgem como uma espécie de adequação da arquitetura às novas demandas baseadas em critérios de custo-benefício para as moradias burguesas. Durand vai além e cria um verdadeiro atlas tipológico direcionado aos alunos da engenharia, onde pretende reunir de forma esquemática os mais importantes monumentos de todas as épocas e países.⁵³ A publicação se tornou instrumento para um processo racional da

⁴⁹ A obra *Por Uma Arquitetura é uma* coletânea de artigos publicados pelo arquiteto Le Corbusier na revista francesa *L'Esprit Nouveau*, um instrumento de exposição e discussão das estéticas na era mecanicista, a qual era editada pelo próprio arquiteto e Amédée Ozenfant. O livro com o conjunto de artigos foi publicado primeiramente em 1923, com o título em francês *Vers une Architecture*.

⁵⁰ “*Estética do engenheiro, arquitetura, duas coisas solidárias, consecutivas, uma em pleno florescimento, a outra em penosa regressão.*” (LE CORBUSIER, – **Por uma arquitetura**, trad. Ubirajara Rebouças. São Paulo, Editora Perspectiva, 2011, p.3 (Coleção estudos))

⁵¹ “*The rationalist tendency and proto-functionalism of Dubut, Durand and Rondelet are the roots of decisive developments of the twentieth century.*” (KRUFT, Hanno-Walter. **A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present**. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1994, cap. 21, p.275 “Nineteen-century France and the Ecole des Beaux-Arts”)

⁵² Durand estudou na Académie Royale d'Architecture e ocupou uma das cadeiras na École Polytechnique, escola de engenharia fundada em 1794.

⁵³ DURAND. **Recueil et parallèle des edifices de tout genre, anciens et modernes**. Paris: Gillé fills, 1800,

concepção formal arquitetônica. A publicação em 1802 de suas aulas, *Précis des Leçons d'Architecture données a l'Ecole Polytechnique*, traz um aprofundamento desse estudo de simplificação das formas arquitetônicas.

As formas básicas da arquitetura para o autor seriam o quadrado e o ângulo reto. Desta maneira, promoveu a simplificação no processo de composição a partir da concepção formal e espacial em uma malha modular sobre a qual seriam dispostos elementos provenientes das ordens clássicas, porém, não mais atrelados aos antigos sistemas de proporções derivadas do corpo humano e libertos de ornamentos. Assim, através de seu sistema de composição a partir de elementos simples e modulares, Durand antecipou o surgimento dos modernos componentes industrializados da construção, que culminaria posteriormente com a pré-fabricação do edifício e a sua reprodução seriada.

As primeiras construções modernas trazem em sua concepção princípios utilitários, aqueles que contam a favor dos critérios econômicos e da produção industrializada, impedindo a ostentação estética a partir de ornamentos de estilo. No manifesto *Por uma Arquitetura*, Le Corbusier fala acerca da "revolução" da arquitetura:

"Enquanto que a história da arquitetura evolui lentamente através dos séculos, sobre modalidades de estruturas e decoração, em cinquenta anos, o ferro e o cimento contribuíram com aquisições que são o índice de um grande poder de construção e o índice de uma arquitetura cujo código foi subvertido. Se nos colocarmos em face do passado, veremos que os "estilos" não existem mais para nós e que um estilo de época foi elaborado; houve revolução." (LE CORBUSIER, 2011, p. 189)

Segundo o autor, a arquitetura é fruto de uma junção entre a técnica e a arte, portanto, os elementos estéticos são também muito importantes na concepção do objeto arquitetônico. Enfim, Le Corbusier (2011) diz que a arquitetura está acima das coisas utilitárias. Sendo assunto de plástica, a arquitetura deve também afetar nossos sentidos e então nos emocionar. No início do século XX, assimilando esses novos parâmetros de projeto e as técnicas estruturais da arquitetura moderna vinda da Europa, Lucio Costa argumenta que a nova técnica, a qual chama de "*ossatura independente*", exige a revisão dos valores plásticos tradicionais. Em seu texto "*Razões da Nova Arquitetura*" de 1930⁵⁴, para explicar a necessidade dessa revisão plástica da arquitetura brasileira, Costa critica o uso do ornamento grego pelos "admiráveis engenheiros" romanos vinte séculos depois, por serem sistemas construtivos opostos:

"(...) Os romanos – admiráveis engenheiros – servindo-se de alvenaria e concreto, ergueram, graças aos arcos e abóbodas – estruturas surpreendentes: não perceberam que a dois passos estava a arquitetura – apelaram para a Grécia

⁵⁴ COSTA, Lúcio. **Razões da Nova Arquitetura** In: XAVIER, Alberto (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, Editora UniRitter, 1962a, p. 17 a 41

decadente. Revestiram a nudez sadia dos seus monumentos com uma crista de colunas e platibandas de mármore travertino – vestígios de um sistema construtivo oposto.” (COSTA, 1962, p.26)

A ossatura independente, sistema construtivo que tem como consequência a planta livre moderna, é analisada por Mario Pedrosa em "Arquitetura Moderna no Brasil"⁵⁵, o qual afirma que a liberdade e maleabilidade da nova arquitetura permitiram novos arranjos espaciais. Esta maleabilidade e liberdade descobertas desencadeiam relações abstratas de planos e volumes que se interpenetram, gerando tensões espaciais de qualidade plástica que comovem o observador, como vemos na casa neoplasticista de Rietveld (1924). Daí porque, os antigos ornamentos de caráter estilístico divergente, leia-se neoclássicos, ecléticos ou barrocos, além de toda a questão da industrialização e produção seriada, não conseguem dialogar dentro desta nova linguagem. Referindo-se a essa questão, Lucio Costa (1962) explica que os ornamentos originários de estilos de épocas passadas possuem a expressão plástica de sistemas construtivos diferentes e refletem outros ideais que não os da sociedade moderna. Os mesmos perderiam, desta forma, suas qualidades artísticas, sendo banalizados como artigos de série, e por isso mesmo, passariam radicalmente a não serem mais aceitos na concepção plástica moderna da primeira metade do século XX:

“o ornato no sentido artístico e humano que sempre presidiu a sua confecção é, necessariamente, um produto manual. O século XIX, vulgarizando os moldes e formas, industrializou o ornato, transformando-o em artigo de série, comercial, tirando-lhe assim a principal razão de ser, a intenção artística, e despindo-o de qualquer interesse como documento humano.”(COSTA,1962a, p.34)

O pensamento racional baseado na incorporação da produção industrial na arquitetura que passou a considerar os ornamentos de estilo inadequados à nova linguagem, também foi explicitado de forma radical pelo arquiteto Adolf Loos no texto "Ornamento e Crime" em 1908, no qual entende que qualquer ornamento produzido na sociedade pós-industrialização, não possuiria mais nenhuma relação com os humanos, nem com "*a atual ordenação do mundo*". Para o autor, o ornamento passou a ser "*força de trabalho desperdiçada, assim como saúde desperdiçada, material desperdiçado*"⁵⁶ e por fim, desperdício de capital. O ornamento havia deixado de fazer parte da nossa civilização, já não poderia ser a própria expressão dessa, pelo contrário: "*o homem moderno, que considera sagrado o ornamento, como um símbolo da superioridade artística de épocas passadas, reconhecerá de imediato nos ornamentos modernos, algo de torturador e penoso.*"⁵⁷ Em seu texto "Ornamento e Educação", de 1924, considera a obra de arte como algo sagrado e que não pode ser desperdiçado em bens de consumo.

⁵⁵ PEDROSA, Mario. "Arquitetura Moderna no Brasil" . in AMARAL, Aracy org.– Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981, p. 255 a 264

⁵⁶ LOOS, A. **Ornamento e Delito y Otros Escritos**, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1980, p.47

⁵⁷ LOOS, A. **Ornamento e Delito y Otros Escritos**, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1980, p.49

Por outro lado, em seu conhecido texto *Razões da Nova Arquitetura*,⁵⁸ Lucio Costa assinalou sobre a questão da inserção das artes industriais junto à arquitetura. Primeiramente citando os problemas da crise causada pela revolução industrial, o arquiteto procura propor soluções para o uso da tecnologia como um instrumento para o desenvolvimento da arquitetura nacional. Em um segundo momento, ressalta a questão dos ornamentos – ou de sua ausência – na “nova arquitetura”, explicando como os ornamentos podem adquirir uma nova significação estética através da simetria e pureza das formas, ressaltando os painéis parietais:

“Enfeite é, de certo modo, um vestígio bárbaro, sem nada a ver com a verdadeira arte, que tanto pode utilizá-lo como ignorá-lo. A produção industrial tem qualidades próprias: a pureza das formas, a nitidez dos contornos, a perfeição do acabado. Partindo de tais dados precisos e mediante rigoroso processo de seleção, poderemos alcançar, como os antigos, com a ajuda da simetria, formas superiores de expressão, contando para isso com a indispensável colaboração da pintura e da escultura, não no sentido regional e limitado do ornamento, mas em um sentido mais amplo. Os grandes painéis de parede, tão comuns à arquitetura contemporânea, são um verdadeiro convite à expansão pictórica, aos baixos-relevos, a estatuária como expressão plástica pura.” (COSTA, 1962, p.32)

Na arquitetura moderna racionalista, a estrutura, os espaços e os fechamentos, as paredes por si só, já consistem em elementos belos em suas proporções e funcionalidade, sem a adição de outros elementos. Com a aversão aos ornamentos provindos de estilos arquitetônicos anteriores, as formas puras da nova arquitetura é que deveriam expressar a beleza das proporções em sua concepção. No Brasil, essa revisão plástica da arquitetura moderna vem a ocorrer junto com a introdução de manifestações artísticas - pintura e escultura - levando à expressão plástica ideal. Essa visão dos espaços da arquitetura moderna como congregação das artes estará presente em diversas teses e discussões sobre o tema da síntese das artes em meados do século XX. A construção da cidade de Brasília, propiciada pelo projeto político desenvolvimentista empreendido por Juscelino Kubitschek, também trouxe à tona essa discussão. A ocasião de sua inauguração ficou marcada pelo Congresso Internacional de Críticos de Arte - *Brasília, Síntese das Artes de 1959*, assunto que será melhor estudado mais adiante. O marco dessa união utópica das artes no Brasil ocorreu com o projeto do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, na década de 40. Responsável pela expressão de uma nova identidade na arte e arquitetura brasileiras, o edifício do MES representa um momento de renovação cultural, possibilitado pela conjunção entre a linguagem moderna na arquitetura e elementos de nossas raízes coloniais, de nosso clima e cultura. O edifício possibilitou a renovação da azulejaria brasileira através dos painéis do artista Portinari, estimulando a discussão sobre a ornamentação na arquitetura moderna e a presença de painéis cerâmicos artísticos, seu significado e função.

⁵⁸COSTA, Lúcio. **Razões da Nova Arquitetura** In: XAVIER, A. (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, Editora Uniritter, 1962, p. 17 a 41

2.7. O Ministério da Educação e Saúde e a valorização da azulejaria nos espaços modernos brasileiros

Na análise de Roberto Segre (2013) sobre a arquitetura e o Estado na modernidade, o aspecto institucional envolvido nas práticas culturais brasileiras durante o governo de Getúlio Vargas vem acompanhado de um esforço em melhorar a infraestrutura básica estatal e serviços para a população. A construção de escolas, hospitais, instalações esportivas, escritórios dos correios e habitações populares proporcionou a difusão da estética moderna nas cidades brasileiras como veículo de novos ideais sociais e políticos. Gustavo Capanema, à frente do Ministério da Educação e Saúde - MES, administrou a inserção de alas culturais esquerdistas no governo Vargas. Manteve como chefe de gabinete Carlos Drummond de Andrade e convidou para a sua equipe intelectuais progressistas.

A criação do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, subordinado ao MES, foi solicitada ao poeta fundador do modernismo em nossa literatura, Mario de Andrade e teve intensa participação dos intelectuais modernos. A criação do órgão não estava ligada a saudosismos ou ao culto ao passado e sim ao pensamento modernista, que propunha a valorização e transformação do país, da cultura⁵⁹ e da arte brasileiras. A questão da conservação do patrimônio foi regulamentada como parte da quarta Constituição brasileira, através do Decreto-lei nº 25/1937, durante o golpe de estado de Getúlio Vargas, que deu início ao Estado Novo. O decreto deu novo status à profissão de arquiteto, valorizando a arquitetura junto às obras institucionais. Podemos entender então as disputas travadas entre as correntes estilísticas conservadoras e progressistas da época na representação de instituições governamentais. Contudo, o regime autoritário do Estado Novo, que durou até 1945⁶⁰, também ano de inauguração do palácio do Ministério da Educação e Saúde, tinha entre seus princípios comandar uma acreditada regeneração e modernização da sociedade. Deste modo, as ideias modernas, incluindo aquelas antropofágicas, as manifestações artísticas de vanguarda e a estética da nova arquitetura passam a ser bem aceitas e tornam-se instrumento ideológico institucional. A expressão desta atitude do Estado brasileiro quanto ao processo de institucionalização da arte moderna, a qual perdurou nos anos posteriores ao Estado Novo sob outros governos, pode ser observada na criação de museus como o MASP (1947) e o MAM (1948) e no incentivo às Bienais de São Paulo.

⁵⁹ Segundo o cientista social Eduard B. Taylor, todo o complexo que inclui o conhecimento, as crenças, as artes, a moral, a lei, os costumes e todos os outros hábitos e aptidões aprendidas de geração em geração por meio da vida em sociedade pode ser chamado cultura. Portanto, cultura é tudo aquilo realizado pelo homem na produção do ambiente em que vive. A formação deste ambiente está intimamente ligada ao acúmulo das experiências anteriores.

⁶⁰ O ano de 1945 corresponde também ao fim da Segunda Guerra Mundial, quando os nazistas alemães e os fascistas italianos foram derrotados. Apesar de a participação brasileira ter ocorrido apenas nos momentos finais, a guerra influenciou o cenário político, social e cultural brasileiro.

A função social e a coletivização da arte, cujas raízes podem ser atribuídas ao construtivismo russo e aos ideais bauhausianos, estando também implícitas na preocupação com o bem estar coletivo presente nos ideais modernos da Carta de Atenas (1933), aparecem incorporadas ao projeto de desenvolvimento governamental no Brasil através de renovação de conteúdos simbólicos e culturais presentes no cotidiano. Observamos, portanto, que os ideais modernos de valorização da cultura brasileira e da arte do país estavam longe de uma visão histórica nostálgica. Operando entre as duas dimensões da cultura, *transformação* e *resistência*,⁶¹ foram responsáveis por um processo de mudança de paradigmas ao mesmo tempo em que buscavam a valorização de aspectos de nossas tradições. De acordo com a Carta de Brasília⁶², a relação de pertinência dos povos latinos para com seus lugares possui a peculiaridade de estar ligada à busca da identidade histórica e à valorização da tradição cultural de seus povos de forma mutável e dinâmica. Assim, devido às imposições e transformações sofridas pelas culturas latino-americanas, estas possuem marcantes características sincretistas e de resistência, unindo conteúdos simbólicos contrastantes em favor do que é semelhante. Segundo a Carta de Brasília (1995), ao configurarmos e interagirmos com o meio ambiente que nos rodeia, funcionamos basicamente em duas dimensões, a identidade e a diferença. Atribuímos um significado e um valor a cada uma delas e assim vamos moldando nossa cultura, compreendida como o conjunto das ações criativas de uma sociedade. Nesse sentido, a retomada do azulejo pelos novos arquitetos é coerente, afinal o modernismo brasileiro é um esforço de atualização da arquitetura brasileira e uma redescoberta de nossas raízes culturais, ou seja, uma renovação dentro da tradição.



Fig. a

Fig. b

Fig. c

Fig 33 – Azulejos na arquitetura brasileira (fig. a – Azulejos portugueses em fachada colonial de São Luís, séc XVIII; fonte: <http://mochilabrasil.uol.com.br/destinos/sao-luis> fig.b –Azulejos de Portinari no Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro,1945 fonte: foto e edição por Camila Xavier; fig. c – Azulejos de Athos Bulcão no Aeroporto Internacional de Brasília, 1993) fonte: foto e edição por Camila Xavier;

⁶¹ Virginia Pontual(2002) aponta a resistência e a transformação como dimensões indissociáveis da cultura. A resistência estaria ligada “aos fenômenos estáticos da maneira de agir e pensar, ao conjunto de conhecimentos, crenças, valores, tradições, regras, normas de comportamento e princípios éticos e religiosos. Já a transformação diz respeito à coisa viva, a um processo de transformação constante, a uma dinâmica de comunicação.” PONTUAL, V. **A gestão da conservação integrada**. In GESTÃO do patrimônio cultural integrado. Recife: CECI/MDU, Editora da UFPE, 2002; p. 100

⁶² **Carta de Brasília** – Documento regional do Cone sul sobre Autenticidade, Brasília, 1995

As mudanças de paradigmas artísticos e arquitetônicos em curso no Brasil têm como marco a construção do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, finalizada em 1945. Com o projeto iniciado em 1936 e a ajuda da intenção política do estado, na figura de Gustavo Capanema, a construção do Palácio tornou-se o símbolo de um novo tempo dentro da arquitetura brasileira, a modernidade. Realizado o concurso para a sede, o ministro recusou-se a executar o projeto vencedor do já consagrado arquiteto Arquimedes Memória, apoiado pela alta burguesia e direita conservadora. O projeto consistia em uma composição de caráter monumental, em estilo art déco, com sistema decorativo inspirado nas cerâmicas marajoaras. O projeto de Memória obviamente não se encaixou com a intenção de Capanema de imprimir a marca da modernidade em sua administração, que convocou Lucio Costa para a elaboração do edifício. Dessa forma, o primeiro edifício administrativo de caráter monumental moderno do país teve Le Corbusier como consultor elaborando o risco preliminar do projeto, que foi modificado e replantado pela equipe brasileira, integrada por Afonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcelos e o jovem Oscar Niemeyer sob a coordenação de Lúcio Costa. A concepção do projeto, "à moda" Villa Savoye, consiste de um volume prismático alto que apresenta as características marcantes da composição arquitetônica moderna de Le Corbusier: planta livre, pilotis, terraço jardim e fachadas envidraçadas, protegidas por *brise-soleil*.



Fig.34



Fig.35



Fig.36

Fig. 34 - Escultura de Bruno Giorgi; fonte: Segre (2013) **Fig. 35– Mural de Portinari;** fonte: Segre, (2013) **Fig.36 - MES, edifício em perspectiva ;** <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.005/967>

A visita do arquiteto europeu resultou em trocas frutíferas. Com um olhar diferente e atento vindo de fora do país, Corbusier sugeriu a utilização nas empenas do edifício, do *gnaisse*, pedra típica da região do Rio de Janeiro, presente nas calçadas das ruas e entablamentos das portas. De acordo com Bruand (1981), Corbusier também recomendou a utilização dos azulejos, fazendo referência à tradição vinda de Portugal, a qual pode observar

em visita à Igreja do Outeiro da Glória⁶³ e nas fachadas das construções civis do Rio de Janeiro. Lucio Costa (2010) afirmou em entrevista que o arquiteto ficou tocado com as inúmeras fachadas revestidas por azulejos nas ruas da cidade, solução adequada e prática, algo de que os brasileiros de tão acostumados, já não notavam da mesma forma. Os arquitetos brasileiros vinculados ao movimento moderno, assimilando essas interpretações contemporâneas de nossas tradições, tanto pelo critério estético como pelo critério funcional, adotaram a azulejaria de nossas construções tradicionais nos pilotis do edifício.

Além de incorporar a azulejaria, a presença de pinturas murais e outras manifestações artísticas como a escultura foram introduzidas no corpo da arquitetura moderna do Palácio, promovendo a congregação das artes como forma de expressão de nossa cultura em seus espaços modernos. A interação entre as artes aparece de maneira marcante formando um conjunto de linguagem moderna. O paisagismo de Burle Marx, assim como as esculturas de Jacques Lipchitz, Bruno Giorgi e Celso Menezes, as pinturas murais e os painéis de azulejos de Cândido Portinari permanecem integrados ao prédio em concreto armado constituindo um todo harmônico. Lucio Costa, em "Razões da Nova Arquitetura" (1930), escrito anteriormente ao projeto do MES, traça uma interessante analogia entre o fenômeno da comunhão das artes na arquitetura moderna e a necessária "reunião de forças" em uma "escalada rumo a novas terras férteis". Segundo o arquiteto, em momentos de ruptura ou transformação, como o que os arquitetos modernos viveram, a pintura, a escultura e a arquitetura unir-se-iam para alcançar a revolução estética, posteriormente partindo cada uma para suas próprias especulações:

"Nesse raros momentos felizes, densos de plenitude – a obra de arte adquire um rumo preciso e unânime: arquitetura, escultura, pintura, formam um só corpo coeso, um organismo vivo de impossível desagregação." (COSTA, 1962, p.20)

Anos mais tarde, o tema da *síntese das artes* como utopia modernista tornou-se a discussão principal do Congresso Internacional de Críticos de Arte em 1959, que aconteceu nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, às vésperas da inauguração da nova capital. Para a maioria dos autores, a síntese propriamente dita dificilmente ocorreria, permanecendo no plano da integração. Lucio Costa, que partilhava desta opinião, em seu discurso no Congresso expôs a idéia de que as artes industriais seriam o princípio modesto da tão almejada síntese. Com a absorção pelo setor industrial da atividade dos artistas plásticos, ocorreria a aproximação de sua produção com a arquitetura. Além disso, ressaltou a idéia de fusão contida no termo, a obra de arte então integraria o corpo arquitetônico, embora dotada de seu valor plástico autônomo. Porém, poderia ocorrer somente com a condição de que a arquitetura fosse executada com consciência plástica, ou seja, pelo artista-arquiteto. Já nas palavras de Walter Gropius, em conferência a estudantes na cidade do México em 1951, a pintura, a escultura, e a

⁶³ Ver figura 25, página 17.

arquitetura deveriam ser pensadas integralmente no projeto, ressaltando a necessidade de um sentido coletivo, uma vez que seria impeditivo se ter a reunião das qualidades necessárias à produção da síntese em uma só pessoa. Em seu pensamento, percebemos os ideais coletivos do trabalho reunido de arquitetos, artistas e designers promovido na Bauhaus. Em conjunto com o neoplasticismo holandês e o construtivismo russo, os ideais bauhausianos embasam o conceito utópico da síntese das artes, o qual esteve presente no exercício projetivo moderno do marco arquitetônico e artístico do Ministério da Educação e Saúde.

Inseridos nesta nova linguagem, os painéis ornamentais de azulejaria de Portinari, aparecem nas superfícies que delineiam os espaços dos pilotis do Palácio Gustavo Capanema. Apresentam composições que misturam pequenas figuras como cavalos marinhos, conchas, estrelas do mar e peixes. Esta escolha de Portinari por elementos da fauna marinha, faz lembrar da azulejaria do nacionalista Antônio Paim, que procurou exaltar a fauna e a flora brasileiras. A disposição dos desenhos pode ser entendida como uma reinterpretação dos padrões azulejares de tapete portugueses de nossa época colonial. Um detalhe interessante é que Portinari recria a malha quadriculada desenhando as suas linhas no sentido diagonal e os motivos em uma escala maior, ou seja, não utiliza a malha descrita pelo formato e tamanho dos azulejos em si, o que é uma característica fundamental do uso racional dos azulejos de tapete. As peças cerâmicas tornam-se apenas suporte para a pintura, não existe uma regularidade de módulo das peças. Por sobre esta malha com desenhos marinhos, Portinari cria formas abstratas orgânicas modernas em escalas maiores e menores, como grandes manchas, variando tons de azul. Observamos a semelhança dessas manchas com as pinturas e o desenho do paisagismo moderno de Burle Marx, que também compõem o conjunto arquitetônico. Portinari não descreve nenhuma narrativa histórica ou político-social neste trabalho em azulejos, somente em outras pinturas murais e afrescos presentes no Palácio. Juntamente com Lasar Segall e Di Cavalcanti, Portinari foi um artista que procurou representar a brasilidade e temas nacionais em suas obras, que ficaram conhecidas dentro do contexto do realismo social⁶⁴, respondendo às necessidades ideológicas daquele momento no país. Por esse motivo e pela estética moderna de seus trabalhos, o artista foi muito solicitado para obras institucionais e públicas na época.

⁶⁴ O realismo socialista representa uma mudança estética oficial na União Soviética iniciada pelo braço direito de Stalin, Andrei Jdanov. No Brasil as influências do jdanovismo aparecem na adesão de alguns artistas aos ideais socialistas.



Fig. 37

Fig. 37 - Trabalho de Candido Portinari no Ministério da Educação e Saúde, 1936-1945 Fonte: Segre (2013); **Fig. 38 - Detalhes da composição,** fonte: MORAIS (1988)



Fig.38



A utilização do sistema estrutural em concreto armado permitiu a difusão do diálogo entre as formas arquitetônicas modernas e os painéis de azulejaria como elemento decorativo e funcional, revestindo e conferindo mais leveza às paredes que agora eram apenas elementos delimitadores do espaço e não mais parte da sustentação do edifício. Esta solução, porém, vem a ser contestada pelo fundador da Escola Superior da Forma de Ulm, Max Bill, em 1953, quase uma década após a inauguração do prédio do MES. Ao visitar o Rio de Janeiro e conhecer o Ministério da Educação e Saúde, o artista plástico suíço disse em entrevista à Revista Manchete, que a arquitetura já era bela em si e criticou a utilização dos azulejos como ornamento no pilotis do Palácio:

“a beleza das plantas que aí existe, é como decoração, mais do que suficiente. Os azulejos quebram a harmonia do conjunto. São inúteis e como tal não deveriam ter sido colocados (...). Sou contra a pintura mural em Arquitetura Moderna. O mural só teve razão de ser numa época em que poucos sabiam ler, sempre teve a sua função ilustrativa, isto é narrar através de imagens facilmente reconhecíveis aquilo que a maioria do povo não podia aprender através da linguagem escrita (...) significa dizer que é inútil e o inútil é sempre anti-arquitetural.” (BILL apud RODRIGUES, 2009, p.10)

Além das referências às nossas tradições técnicas e estéticas, Lucio Costa justificou a utilização desta solução no MES como a vontade de exprimir a verdade estrutural da arquitetura moderna. Já que as paredes tornam-se desnecessárias como suporte no sistema construtivo do edifício, optou-se por torná-las fechamentos mais leves através de seu revestimento decorado, ressaltando a estrutura e proporcionando fluidez a seus espaços:

“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. Sendo o azulejo um dos elementos tradicionais da arquitetura portuguesa, que era a nossa, pareceu-nos oportuno renovar-lhe a aplicação” (COSTA, 2007, p. 252 a 259)

Ao discordar da utilização dos painéis de azulejos no edifício, referenciando os murais figurativos de épocas passadas, Max Bill esqueceu de colocar em análise todo o contexto de construção social do qual participavam a arte e arquitetura brasileiras no Brasil durante o Estado Novo e terminou por ressaltar o caráter educativo dos painéis para a formação de uma sociedade mais esteticamente instruída em relação à expressão artística moderna, estando esta ligada a um monumento do governo, em espaço público. Apesar disso, sua interessante colocação de que "*o inútil é anti-arquitetural*" chama a atenção para uma questão crucial na arquitetura moderna, o funcionalismo e a sua relação com o ornamento. Como expusemos anteriormente, a utilização de ornamentos não condiz com os princípios da estética moderna, cujas proporções e relações espaciais são belas em si mesmas. É necessário lembrar que essa posição da estética racionalista está presente também nos princípios da Bauhaus e de projetos como a Casa Schroder holandesa, de inspiração neoplástica, bases dos estudos desenvolvidos pela escola de Ulm e da arte concreta de Max Bill.

A discussão provocada pelo artista Max Bill nos faz refletir sobre a própria formação de nossa arquitetura. Como expusemos anteriormente, a arquitetura moderna brasileira nasce da atitude antropofágica dos arquitetos da geração de 30, na busca pela utilização dos princípios racionais e funcionais modernos adaptados ao nosso contexto. Uma das provas de nossa "digestão" dos ensinamentos europeus é a quebra da ortoxia racionalista do ângulo reto, que ocorre quando Oscar Niemeyer introduz a curva de nossas montanhas e do barroco colonial nas estruturas em concreto armado. A outra prova seria a introdução da ornamentação azulejar nas superfícies parietais, que também representa essa referência a uma identidade arquitetônica pré-existente transformada e ressignificada nos espaços do MES.

Os painéis de azulejaria do Ministério foram executados pela empresa de Paulo Rossi Osir, sendo que um dos painéis situado na caixa de escada situada no pilotis é de autoria do próprio Rossi. No trabalho de Rossi, ao contrário do painel de Portinari, podemos perceber a existência de um padrão de tapete e/ou azulejos avulsos⁶⁵ nas peças azulejares, alternados de forma regular como na azulejaria de tapete do século XIX. Porém, a técnica empregada pela Osirarte, o baixo-esmalte, consistia em um processo bem mais artesanal do que a estampilha portuguesa de nossas fachadas coloniais. De acordo com Morais (1988), o desenho era realizado com pó de carvão através de papel de seda sobre a massa do biscoito de cerâmica antes de ser esmaltado. Depois os pigmentos eram depositados sobre o biscoito com pincéis de aquarela para a posterior queima. O método, executado por uma equipe formada por Alfredo Volpi e Mario Zanini entre outros artistas, exigia rapidez e impedia correções posteriores já que a superfície a ser pintada era extremamente absorvente.

⁶⁵ Segundo Morais, os azulejos avulsos holandeses exerceram influência na produção de Portugal. Por seu preço acessível, passaram a ser chamados de "azulejos dos pobres". Na verdade esse é um reflexo da estandardização e ampliação da produção azulejar no século XIX. (MORAIS, F. **Azulejaria contemporânea no Brasil**. São Paulo, Editoração Publicação e Comunicações, 1988).

A Osirarte executou também, em 1942, os painéis de Cândido Portinari para a Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha em Belo Horizonte, projeto de Oscar Niemeyer. A execução dos painéis teve a participação de Athos Bulcão, na época ainda um aprendiz. Na Igreja da Pampulha, na qual podemos identificar referências do estilo barroco mineiro e curvilíneo, Cândido Portinari cria em seus painéis de azulejos uma mescla muito bonita entre o estilo de azulejos historiados e os azulejos de tapete. Porém, do mesmo jeito que observamos nos azulejos do MES, os desenhos repetidos de aves ou peixes não seguem a modulação das peças dos azulejos, estão em uma escala maior. O artista compõe a narrativa com passagens da vida do santo em linhas expressivas, inserindo figuras humanas, animais e formas abstratas orgânicas em diferentes tons de azul. Essas grandes manchas fluidas também fazem parte do mosaico em pastilhas cerâmicas realizado por Paulo Werneck, que reveste a casca curva da Igreja. O artista introduziu as inovações modernas inspiradas no cubismo de Picasso em seu trabalho monumental de azulejaria, marcando seu estilo. Segundo Moraes (1988) Portinari esteve no MOMA de Nova Iorque um ano antes da execução do painel da Igreja da Pampulha, quando pode observar a estética cubista do quadro "Guernica". Embora as temáticas sejam completamente distintas, as linhas e figuras alegóricas de Portinari apresentam as influências da obra de Picasso.



Fig. 39 Trabalho de Cândido Portinari e Paulo Werneck na Igreja da Pampulha, 1942. **Fig. 40** – Detalhes do painel de Portinari na Igreja da Pampulha. **Fig. 41** – Pormenor do painel de Portinari na Igreja da Pampulha. Fonte: fotos e edição por Camila Xavier - 2014

Em 1951, Portinari criou os azulejos para a fachada principal do ginásio da Escola Municipal do Conjunto Habitacional do Pedregulho, construído em 1947 no Rio de Janeiro para funcionários públicos. Projeto moderno e sóbrio de Afonso Eduardo Reidy, um dos co-autores do projeto do MES, também possui influências de Corbusier e dos preceitos dos CIAM's. A participação de artistas brasileiros na ornamentação dos equipamentos públicos também pode ser tido como um exemplo da linguagem moderna aplicada à ação estatal quanto à habitação social, à educação popular e transformação da sociedade. No ginásio, o painel de azulejos de Portinari possui desenho relacionado ao tema do esporte para as crianças. Quando visto de longe, deixa aparecer as formas sinuosas das grandes manchas criadas em quatro diferentes tons de azul, as quais dialogam com a forma curva do prédio em concreto, conferindo leveza

aquele fechamento lateral. Já quando chegamos mais perto da sua superfície, reconhecemos duas figuras de meninos que parecem saltar um sobre o outro através da alternância de seus desenhos. As linhas soltas que delineiam seus movimentos criam um padrão figurativo diferenciado, em conjunto de quatro azulejos para cada menino.



Fig.42



Fig.43

Fig.42 - Trabalho de Candido Portinari no Conjunto Pedregulho, 1944. Fonte: Morais, 1988; **Fig. 43 - Detalhe do painel na escola do Conjunto Pedregulho.** Fonte: Morais, 1988

O artista e arquiteto Anísio Medeiros também criou painéis para o vestiário e o posto médico do Conjunto Habitacional Pedregulho. Os painéis descrevem figuras de flores e estrelas estilizadas em padrões de azulejaria de tapete formados por 16 azulejos (4x4). Medeiros também possui trabalhos em azulejaria na cidade de Cataguases. O painel moderno na fachada do Educandário Dom Silvério, realizado em 1954, compõe uma mescla de duas escalas de desenhos que se assemelham à brincadeira de escalas com padrões utilizada por Portinari nos azulejos da Igreja da Pampulha. O painel, que recebe o nome de "*Os Pássaros*", é composto por figuras maiores simplificadas do motivo, as aves de asas abertas na cor branca, em contraste com fundo azul escuro. Sobrepostos a essa pintura mais livre e em maior escala, uma malha ritmada de desenhos menores de pássaros formados por quatro azulejos, aparecem em operações de reflexão sucessivas, fazendo referência também aos padrões azulejares de tapete portugueses, porém com traços e movimento modernos.

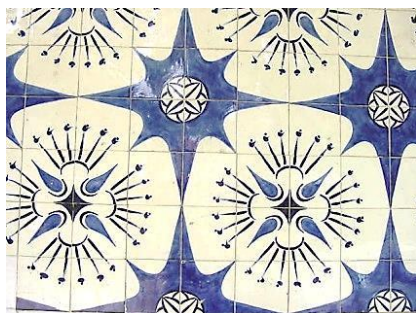


Fig.44



Fig.45

Fig. 44 – Painel de Anísio Medeiros no vestiário do Pedregulho. Fonte: <http://kakiafonso.blogspot.com.br> **Fig. 45 - Painel de Anísio Medeiros, em Cataguases, 1954.** Fonte: Morais, 1988

As formas orgânicas ameboides que acompanham muitas das criações azulejares brasileiras da década de 50 estão presentes nas pinturas e nos desenhos do paisagismo moderno de Roberto Burle Marx. Homem de múltiplos talentos, Marx trabalhou de forma semelhante em tapeçarias e mosaicos de pastilhas coloridas. O artista e paisagista, com a fluidez de seus desenhos, demonstra uma tendência de nossos arquitetos e artistas no sentido de uma quebra do racionalismo ortodoxo da arquitetura moderna com a presença da organicidade das formas curvas. Estas não poderiam deixar de estarem presentes também nos painéis de azulejaria do artista, como por exemplo, no trabalho de azulejaria da Fundação Oswaldo Cruz no Rio de Janeiro. O trabalho em azulejos de 1947, faz parte do Pavilhão de Cursos da Fundação, edifício de autoria do arquiteto Jorge Ferreira. O painel, que tem como tema principal micro-organismos, expande-se sem contornos ou emolduramentos, como frisos ou cercaduras, chegando a confundir-se com o céu em suas mesclas azuis. Já no Clube de Regatas Vasco da Gama, situado na Lagoa Rodrigo de Freitas, percebemos também formas abstratas orgânicas, criando grandes manchas de azul em tons diferenciados, com formas sinuosas e longilíneas. Assim como outros colegas contemporâneos, o artista reinterpreta as malhas de azulejos de tapete em escala maior que as peças do próprio material de revestimento. Como se o painel fosse uma junção de vários padrões de azulejos de tapete diferenciados, dispostos de maneira livre, delimitados apenas pelos limites das manchas azuis. A composição ganha vida com surgimento de cardumes de peixes diferenciados, desenhos de moluscos e outros animais marinhos, que ensejam diferentes efeitos de ritmo e destaque em meio às manchas azuis, como se fossemos levados ao fundo do mar pelas peças cerâmicas.



Fig.46

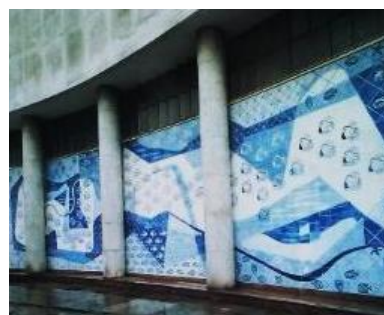


Fig.47

Fig. 46 - Painel de Burle Marx na Fundação Oswaldo Cruz. Fonte: Morais (1988); Fig.47 – Painel de Burle Marx no Clube de Regatas Vasco da Gama, 1950. Fonte: Morais (1988)

A cidade de Cataguases possui importante acervo azulejar e arquitetônico modernos. A artista plástica Djanira faz parte desse conjunto. Djanira ficou conhecida pela sua azulejaria de tema religioso, era mestiça com origens indígenas e trabalhou como camponesa em cafezais antes de se tornar dona de pensão frequentada por Athos Bulcão e outros artistas no bairro boêmio de Santa Tereza. Produziu para Cataguases, na Igreja de Santa Rita de Cássia, inaugurada na década de 60, um painel em homenagem à santa. O painel de azulejos exhibe uma criação figurativa religiosa em grande escala, que ganha vida sobre uma malha variada,

criada pela releitura dos azulejos de tapete portugueses, os quais causam um efeito visual no conjunto como espécie de texturas abstratas, demarcando diferentes áreas na superfície e conferindo profundidade. Através destes padrões de texturas, a artista cria um emolduramento para a composição, que busca certa simetria em seus elementos: anjos, crianças e adultos que envolvem Santa Rita, a qual aparece segurando o crucifixo em seu colo. O trabalho de Djanira apresenta um tom *naïff* de simplicidade, leveza e alegria, que o diferencia do trabalho de traço arrojado de Portinari e Burle Marx.



Fig.48



Fig.49

Fig. 48 - Painel de Djanira na Igreja de Santa Rita de Cassia, Cataguases fonte: <http://www.elfikurten.com.br/2014/04/djanira.html>; **Fig. 49 - Painel de Poty Lazarotto em Curitiba.** Fonte: foto e edição por Camila Xavier

Em Curitiba, o trabalho de Poty Lazarotto, colaborador do Movimento Integração de intelectuais modernistas paranaenses, é essencialmente figurativo, por isso mesmo mais ligado ao estilo de azulejos historiados. Seus temas exaltam momentos históricos e características da população, fauna e flora paranaenses em praças e fachadas de edifícios da cidade. Recebeu em 1953 do governador Bento Munhoz da Rocha, uma encomenda para um painel no monumento na Praça 19 de Dezembro, em comemoração ao primeiro centenário do Paraná.

Neste trabalho, contemporâneo aos painéis de Portinari, Anísio Medeiros e Burle Marx produzidos na década de 50, Poty construiu a história dos ciclos econômicos e históricos paranaenses através de imagens que se interligam ao longo de um muro sinuoso, que é o próprio monumento. Assemelha-se ao trabalho de Wash Rodrigues, nos monumentos construídos em São Paulo na década de 20 e ao período historicista português da mesma época. A execução dos azulejos de Poty também foi realizada pela empresa de Paulo Rossi Osir, a Osirarte.

2.8. Considerações

Observamos nos trabalhos de azulejaria moderna de Portinari, Anísio Medeiros, Burle Marx e Djanira a utilização de linguagens expressivas modernas, como a inspiração de Portinari a partir do quadro Guernica de Picasso para o painel da Pampulha. Porém, o forte desta geração de artistas, que trazem nova vida aos azulejos brasileiros sem deixar de lado a tradição, está na capacidade de reinterpretação da linguagem ligada aos tradicionais padrões dos azulejos de tapete, juntamente com as narrativas historiadas de linhas modernas de forma

orgânica, dinâmica, fluida e arrojada. A presença da cor azul é uma característica constante nestas criações azulejares, o que mostra a influência tanto dos azulejos historiados quanto dos padrões de tapete portugueses dos séculos passados. Existem exemplos de fins da década de 50, onde estes artistas desenvolvem criações policromáticas, apresentando também a mudança no tamanho e no formato de peças cerâmicas.

Sob o desenvolvimento do conceito utópico da síntese das artes e munida de novos usos e significados, a contribuição da azulejaria moderna realizada entre as décadas de 40 e 60 no Brasil será difundida e adotada por diversos artistas e arquitetos brasileiros. Podemos afirmar que a atitude antropofágica destes criadores permitiu a introdução deste tipo de ornamentação no vocabulário ortodoxo retilíneo sem ornamentos da arquitetura moderna. No texto escrito por Joaquim Cardoso, três anos após a inauguração do MES, o autor explica que, mesmo adquirindo uma linguagem essencialmente moderna, estaremos sempre referenciando nossas raízes culturais através do uso deste elemento construtivo:

"O emprego do azulejo como elemento decorativo ou simples guarnecimento de paredes em edifícios modernos é, assim, uma consequência imediata da sua tradicional presença na arquitetura portuguesa, da qual desde sua origem, nunca inteiramente pode se afastar a arte de construir no Brasil. Mesmo na época presente, em que a arquitetura do concreto armado moldada e monolítica estabelece diferenças profundas entre as tendências construtivas desses dois países, frequentemente, por efeito de associações imperceptíveis, surgem aproximações irrecusáveis: o uso azulejo é uma delas." (CARDOSO, 1948, p. 105)

Contudo, a linguagem moderna desenvolvida por esta geração de artistas, baseada na representação figurativa com traços modernistas, formas abstratas orgânicas e reinterpretação dos padrões de azulejaria de tapete, não chegou a alcançar as mudanças dos esquemas formais dominantes já ocorridas no início do século XX nos movimentos artísticos da Europa e da então, União Soviética. Pelo contrário, influenciados pelas correntes construtivistas, somente o concretismo e neoconcretismo brasileiros baseados na abstração geométrica é que operariam mudanças nesse sentido na arte brasileira no início da década de 50. A continuidade da tradição azulejar de nossa arquitetura e a sua renovação através das mudanças nas linguagens artísticas e seus sistemas formais ocorrerá, portanto, com a utilização da abstração geométrica incorporada à criação azulejar, cujo maior exemplo será a azulejaria do artista Athos Bulcão em Brasília. Como pretendemos mostrar neste estudo, os azulejos do artista Athos Bulcão resgatam valores históricos de nossa cultura, reformulando elementos da tradição azulejar brasileira e estabelecendo uma ligação coesa com a arquitetura moderna da cidade. Ao relacionar de forma criativa a inspiração lúdica com a abstração das formas geométricas de origem construtivista, que no Brasil estão ligadas principalmente ao concretismo e neoconcretismo, proporcionam através da beleza de suas superfícies coloridas, um novo caráter à arquitetura brasileira a partir da década de 50, principalmente daquela presente nos espaços modernos da capital.

3. ATHOS BULCÃO – Arte como Geometria e Cores no Espaço

"Para ser visto melhor, Athos Bulcão requer que suas muitas faces sejam ouvidas. Não que estas obras não tenham a autonomia com relação à história do artista, mas porque esta história revela um homem de sensibilidade. Essas obras condensam o múltiplo Athos. É por isso que conhecer a sua história de autor significará a aquisição de novas hipóteses de conhecimento e prazer, na ampliação para si próprio da capacidade interior de aumentar as significações da obra de arte." (Paulo Herkenhoff, 2009)⁶⁶

3.1. Formação e influências

Athos Bulcão nasceu no Rio de Janeiro em julho de 1918. Pertencente a uma família abastada e morou na Tijuca, em Copacabana e em Teresópolis durante parte de sua infância. Este último local fazia bem à sua mãe, que sofreu de tuberculose, falecendo quando o artista ainda era pequeno. O seu pai, Fortunato Bulcão, foi amigo e sócio do escritor Monteiro Lobato, com quem compartilhava ideias nacionalistas e desenvolvimentistas. Nas palavras de Athos, seu pai achava que o dinheiro deveria ter uma função social. O pai de Athos, Fortunato Bulcão foi diretor do Banco do Brasil e presidente do Conselho Superior de Comércio e Indústria, sendo entusiasta da produção siderúrgica no Brasil. Morreu quando Athos tinha 24 anos, em 1942, época em que já havia perdido seu patrimônio junto a Monteiro Lobato devido ao seu pioneirismo na produção do ferro. Athos foi o caçula de três irmãos: Jayme Bulcão, onze anos mais velho, e suas irmãs Maria e Dalila, que de certa forma substituíram a falta da mãe. A fatalidade ocorrida em sua infância parece ter influenciado muito a personalidade do artista:

"Não sei a infância também marca muito a gente. Eu fiquei órfão de mãe com quatro anos e foram minhas irmãs que me criaram praticamente e num mundo de fantasia. Eu talvez tenha uma relação com a solidão que vem desde esta época. Quando criança eu era muito sozinho." (Bulcão, 2009, p.356)⁶⁷

A família do artista possuía o interesse pelas artes como reminiscência dos costumes da corte no Rio de Janeiro. Frequentar a ópera e a comédia francesa era espécie de hábito obrigatório ao qual Athos, influenciado pelas irmãs, aderiu desde muito pequeno. Escutavam Caruso e músicas do gênero no gramofone da grande casa em que morou no bairro da Tijuca. Cresceu em meio aos hábitos burgueses do Rio de Janeiro das décadas de 20 e 30. Acompanhava suas irmãs em eventos teatrais, musicais e passou a conhecer artistas acadêmicos frequentando os salões de pintura, provavelmente estes hábitos de sua infância

⁶⁶ HERKENHOFF, P. **Apresentação da exposição individual Pinturas, Máscaras e Objetos – Para ver melhor Athos Bulcão** - Espaço Capital, Brasília e Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1987 in Cabral (org.) Athos Bulcão. Ed. 2ª. Editora Fundação Athos Bulcão. Brasília. 2009

⁶⁷ BULCÃO, Athos. **Habitante do silêncio em Brasília**, in Cabral (org.) *Athos Bulcão*, Brasília, Fundação Athos Bulcão, 2009. (entrevista concedida ao Jornal de Brasília, publicada 2 de julho de 1998)

tenham influenciado na sua formação e inclinação para o mundo artístico, cujos primeiros contatos da juventude ocorreram nas artes cênicas. Próximo da arte quando pequeno, em sua juventude Athos Bulcão foi franciscano iniciado e cursou medicina até o terceiro ano. Contudo, abandonou o curso ao fazer contatos com o teatro através de dois amigos de seu emprego no Ministério do Trabalho, comediantes de vanguarda, como contou em entrevista em 1988⁶⁸:

"(...) no início disso tudo, eu andei fazendo teatro com um grupo que chamava-se Os Comediantes. Teve uma importância muito grande na renovação do teatro brasileiro. Mas eu não fiz teatro. Eu depois conheci pintores e fiquei amigo do Enrico Bianco, do Burle Marx e do Scliar, e eles propriamente é que me conduziram ao chamado meio de artistas plásticos. Porque eu vivia noutro ambiente, uma vez que eu estudava medicina e não tinha nada que ver com artes plásticas." (BULCÃO, 1988, p. 5)

Frequentado ensaios no Palace Hotel e galerias de arte, conheceu o artista Carlos Scliar ao admirar uma de suas obras na exposição do Salão Paulista de 1939. Scliar acabou por virar um amigo, que o introduziu a outros artistas e intelectuais. Burle Marx, Jorge Amado, Djanira, Pancetti e Milton da Costa, passaram a fazer parte de seu círculo social. O artista passou a frequentar com os amigos o famoso café-bar *Vermelhinho* no centro do Rio, em frente à Associação Brasileira de Imprensa, onde se reuniam aos fins de tarde a elite intelectual carioca e militantes da esquerda política da época. Ali conviveu com colegas pintores, escultores, artistas, escritores e arquitetos importantes para a sua trajetória, como Oscar Niemeyer.

Assim, ao conviver com a classe artística carioca em meados do século XX, Bulcão adquiriu referências para sua arte. Athos integrou um grupo de artistas não acadêmicos, de nome *Dissidente*. Nesse grupo conheceu a portuguesa Maria Helena Vieira da Silva e seu marido, Arpad Szénes, que se encontravam exilados no Brasil. Bulcão e Vieira da Silva participaram do Salão Nacional de Belas Artes, na Divisão Moderna um ano antes, em 1941. Vieira da Silva, artista radicada em Paris, esposa de um judeu vindo da Hungria, havia perdido a cidadania portuguesa durante o governo de Salazar, vindo morar no Rio de Janeiro em 1940. O casal frequentava a pensão da artista Djanira⁶⁹, no bairro boêmio de Santa Tereza, juntamente com Athos Bulcão e outros artistas conhecidos. As obras da artista Vieira da Silva podem ter influenciado Athos quanto a uma nova estética, pois esta já trazia consigo influências do cubismo de Picasso e das correntes construtivistas europeias, relacionadas à abstração geométrica. Além disso, trouxe a proximidade com a azulejaria, tão marcante em Portugal. Podemos perceber as tendências para a geometrização e também da ligação de Vieira da Silva com os azulejos através de um de seus quadros intitulado "O Jogo de Xadrez" e de seu trabalho em azulejos para a Universidade Rural do Rio de Janeiro.

⁶⁸ BULCÃO, Athos. *Depoimento - Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1988. p.36

⁶⁹ A obra da artista Djanira está referenciada no capítulo 1 - O AZULEJO - Breve Histórico dos Azulejos como Ornamento

Os dois trabalhos foram realizados em 1943 e são contemporâneos ao trabalho de Portinari na Pampulha e no MES. Em seus azulejos na UFRRJ, percebemos a disposição hierática das personagens, a geometrização dos frutos e ramos na copa da árvore e uma trama de azulejos de tapete semelhante aos *enxaquetados* portugueses na base da composição. Já em seu quadro que tem o xadrez como tema, as personagens parecem se desmaterializar em meio à trama quadriculada surreal criada pela artista.



Fig.1



Fig.2

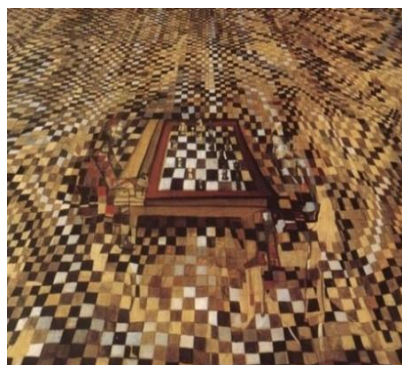


Fig.3

Fig.1 - Arpad Szenes, Murilo Mendes, Maria Helena Vieira da Silva, Octavio Tarquínio de Souza, Lúcia Miguel-Pereira, Jayme Ovalle e Candido Portinari. Rio, 1946 Fonte: Projeto Portinari: www.portinari.org.br, acesso em 2013 **Fig. 2 – Painel realizado por Vieira da Silva para a Universidade Federal Rural - RJ** Fonte: Azulejaria Contemporânea no Brasil MORAIS, 1988 **Fig.3 - "Xadrez", quadro de Vieira da Silva, 1943,** Fonte: <http://chemoton.wordpress.com/2012/12/21/blindfold-patterns/vieira-da-silva-o-jogo-de-xadrez-1943/>, acesso em 2013

Assim como o casal de amigos estrangeiros de Bulcão, artistas de várias partes do mundo vieram para o Brasil em busca de refúgio naquele período. Muitos se fixaram no bairro de Santa Teresa, criando um reduto cultural e boêmio no Rio de Janeiro, características que continuam até hoje. Frederico Morais (1998) nos dá uma idéia do clima de tensão na Europa causado pela Segunda Guerra, que trouxe para o Brasil um contato maior com influências estéticas externas:

"Na Europa dos anos 40 ninguém conseguia escapar do vendaval estrepitoso da guerra, destruindo política, social e economicamente os países nela envolvidos e ameaçando a cada momento, a dignidade dos cidadãos. Sofriam mais os artistas, sempre com sua sensibilidade à flor da pele. Com a guerra, ninguém era dono do seu destino e os roteiros de vida mudavam sempre." (MORAIS, 1998, p. 100).

Nesta época Bulcão conheceu Cândido Portinari e este o convidou para participar na equipe de construção da Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, projetada por Oscar Niemeyer em Belo Horizonte, com a participação do paisagista Roberto Burle Marx. Bulcão viu em Portinari um grande professor, que o ensinou a analisar e entender os elementos pictóricos e a dominar o uso das cores. Em 1948, após já ter trabalhado como aprendiz de Portinari na azulejaria da Igreja da Pampulha, Athos recebeu uma bolsa de estudos do governo da França, indo em seguida para Paris estudar desenho na Académie de la Grande Chaumière e litografia no ateliê de Jean Pons. No ano seguinte, recebeu menção honrosa por seus desenhos no

concurso da Cité Universitaire. Na mesma época, integrou também o álbum Dix Artistes de l'Amérique Latine, organizado por Carlos Scliar e editado pela Maison de L'Amérique Latine.

Retornando ao Brasil, trabalhou no Ministério da Educação e Cultura – MEC, no Serviço de Documentação, desenhando capas e ilustrações para revistas, catálogos e livros. Athos trabalhou também como designer na programação visual e das capas da revista *Módulo*, criada em 1955 por Oscar Niemeyer, inspirada no *modulor* de Le Corbusier. A publicação acabou proibida pela ditadura em 1965. Trabalhou também com a revista *Brasil Arquitetura Contemporânea*. A partir de sua relação com Oscar Niemeyer, Portinari e Burle Marx e do seu trabalho em um órgão que consistiu nos primórdios da criação do atual IPHAN, podemos afirmar que Bulcão possuiu, no início de sua vida profissional, relações muito próximas com o pensamento da vanguarda arquitetônica e artística da década de 50. Conviveu também com o pintor Di Cavalcanti, veterano da semana de 22. Costumava frequentar o ateliê de Burle Marx, onde desenvolveu técnicas de pintura que utilizou nas mais diversas expressões de sua arte:

"Eu desenhava na casa do Burle Marx, enfim, ajudava a esticar telas, fazer coisas assim bem artesanais, para aprender a pintar em tela, seguindo a formação do pessoal do Portinari." (Bulcão, 2009, p.357)

Enquanto fazia experimentos em tinta guache, técnica que perdurou em seus estudos para azulejaria, Niemeyer adentrou o ateliê e reparou no trabalho que Bulcão desenvolvia. O arquiteto então o convidou para realizar os azulejos externos do Teatro Municipal de Belo Horizonte. Porém, a obra não foi concluída, assim como o painel criado. Mesmo assim, este foi o contato inicial de uma relação muito frutífera entre os dois profissionais na parceria de obras que integram a arte e a arquitetura, principalmente aquela que seria estabelecida na futura capital do país.

3.2. A Azulejaria

Bulcão participou das discussões e transformações estéticas artísticas brasileiras em meados do século XX. O artista vivenciou um momento pós-industrialização na Europa, portanto em processo de transformação de valores, no qual as expressões artísticas da época buscavam novos paradigmas estéticos como no cubismo, nos movimentos construtivo russo, neoplasticista, suprematista e nas criações da Bauhaus. Iniciou sua carreira com o desenho e a pintura seguindo tendências figurativas. Na azulejaria, porém, partiu para a geometria abstrata. Assim, as questões relativas à cor passaram a ser sempre objeto de destaque na busca de sua expressão artística com este material. Considerado pelo artista como um de seus mestres, Portinari que era adepto do realismo socialista, lhe proporcionou o contato direto com a azulejaria. O artista, com quem Bulcão trabalhou na década de 40, produziu composições que mesclam formas figurativas com formas abstratas orgânicas, recriando padrões azulejares de

tapete de forma livre e fluida. Na realidade, essa era uma tendência percebida também nos trabalhos de outros artistas com os quais Athos conviveu no início de sua carreira na azulejaria, como Anísio de Medeiros, Djanira e o paisagista e artista Burle Marx. Na linguagem desenvolvida por esses autores percebemos a união de figuras religiosas, animais da fauna marinha, aves, figuras humanas, entre outros motivos, com as marcações da azulejaria de tapete desenhadas juntamente com manchas azuladas sinuosas por sobre a malha de azulejos⁷⁰.

A azulejaria de Athos Bulcão, contudo, seguiu um caminho diferenciado, avesso à representação figurativa e mais ligado à geometrização e abstração das formas. Em superfícies planas ou curvas, o artista faz uso de cores puras em sua maioria. De acordo com Herkenhoff(2009), diferentemente de seus mestres e predecessores, Bulcão compreende o azulejo como módulo e não somente como suporte neutro, trazendo a este uma participação ativa na composição de seu painel. Trabalhando a abstração geométrica em suas obras integradas à arquitetura, Bulcão contribuiu para a arte brasileira, em um momento de renovação formado pela conjunção entre a linguagem e a técnica e entre arte, instituições e política nacional. As características comuns aos artistas concretistas brasileiros, que baseiam seus estudos em tendências construtivas abstratizantes e nos jogos ópticos relacionados à teoria da Gestalt, serão incorporadas aos seus trabalhos azulejares já no Rio de Janeiro da década de 50.



Fig. 4

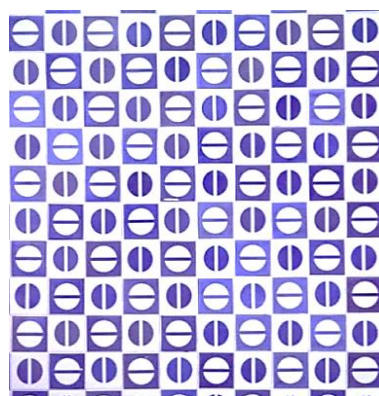


Fig. 5

Fig.4 - Painel no térreo do edifício do Hospital da Lagoa, Rio de Janeiro em contraste com pilares em concreto; Fig 5 - Padrão de azulejos criado por Athos para o Hospital da Lagoa, 1955

Fonte: fotos e edição por Camila Xavier, 2013

Um dos primeiros trabalhos de azulejaria de sua carreira foi para o Hospital Sul América ou Hospital da Lagoa no Rio de Janeiro, em 1955. Na composição dos azulejos percebemos a utilização da geometria abstrata semelhante a trabalhos concretistas do Grupo Ruptura, como os de Luiz Sacilotto. No padrão criado pelo artista está presente o contraste fundo-figura, no jogo positivo-negativo que estabelece a partir do contraste das cores, um dos conhecimentos

⁷⁰ Estas tendências expressivas presentes na azulejaria brasileira foram expostas durante o capítulo 1 O AZULEJO - Breve Histórico Dos Azulejos Como Ornamento, neste estudo.

gestálticos sobre a compreensão das formas. Por outro lado, a aproximação com a tradição lusitana azulejar também se faz presente. O uso de apenas duas cores: o azul e o branco nos faz lembrar os azulejos portugueses e a composição pode ser comparada aos padrões de azulejaria de tapete do século XIX encontrados em nossas cidades coloniais.

O edifício, tombado pelo Instituto Estadual de Patrimônio Cultural em 1992, é um projeto de Niemeyer e possui em sua estrutura pilares em "v" de concreto aparente, que permanecem em destaque sobre o painel de azulejos criado por Bulcão. Ou seja, há no conjunto uma relação harmônica na qual o elemento de fechamento no pilotis torna-se mais leve através da textura criada pelo artista, proporcionando fluidez ao espaço e destaque para a forma escultórica da estrutura em concreto. Não podemos deixar de mencionar como referência para este caso o trabalho conjunto entre o artista Portinari e os arquitetos do MES, um marco desta relação inovadora da azulejaria com a arquitetura brasileira que seria desenvolvida durante toda a década de 50. O edifício do Hospital da Lagoa contém uma parceria ainda embrionária da relação entre artista e arquiteto a qual será desenvolvida posteriormente nos espaços de Brasília. O encontro com o arquiteto Oscar Niemeyer e a mudança para a nova capital marcaram a vida artística e pessoal de Athos Bulcão, em um momento em que a arquitetura moderna ganhava força no Brasil. Outros artistas, como Alfredo Cesquiatti e Franz Weissman trabalharam unindo a arte aos espaços de Brasília. Porém, observamos na azulejaria de Bulcão uma ligação mais íntima com a arquitetura, uma vez que as obras do artista integram o corpo da edificação. Suas superfícies parietais interferem na apreensão estética e qualidades espaciais arquitetônicas e exercem a função de proteção como revestimento arquitetônico. Essas são características inerentes aos azulejos desde as suas origens como elementos ornamentais, a dualidade entre a arte e a funcionalidade, as quais se tornam o centro da relação arte-arquitetura desenvolvida por Bulcão. Por fazerem parte das edificações, suas relações espaciais arquitetônicas que permitem e direcionam a interação perceptiva do usuário/receptor.

3.2.1. As composições geométricas aleatórias e a proporção matemática das cores na azulejaria de Bulcão

A linguagem geométrica na expressão artística de Athos Bulcão pode ser corretamente vista em paralelo com as correntes concretistas e neoconcretistas que tiveram início no Brasil com a Bienal de 51 e a influência do artista, designer e arquiteto Max Bill. As novas relações espaciais da obra de arte, a ligação inspiradora com a matemática e os avanços da ciência e a geometria abstrata fazem parte de seu repertório. Esta nova linguagem incorporada à azulejaria parece ter proporcionado ao artista o mecanismo necessário para a reinvenção do azulejo como ornamento. O artista desenvolve suas criações utilizando a geometria dentro da lógica

compositiva do tradicional azulejo de padrões ou *azulejo de tapete* português. Porém, o azulejo português incorporado à nossa arquitetura colonial obedece a operações de simetria mais rígidas e regulares que as criadas por Bulcão. Ao longo de sua carreira, o artista subverteu essas regras, criando composições de ritmo baseado na aleatoriedade, que em conjunto dão lugar à organicidade e ao movimento do olhar sobre o conjunto. Frederico Morais analisa estas ligações da azulejaria de Bulcão com o passado invocando o barroco presente em nossa arquitetura histórica:

"Um Barroco, o seu, que desemboca no cinetismo e na arte combinatória ou permutacional a partir de padrões por ele criados, invariavelmente geométricos e que, no arranjo revelam uma notável organicidade. É certo, igualmente, que os padrões geométricos já existem na azulejaria portuguesa de séculos passados, assim como a abstração está presente na arte mourisca, tão intimamente ligada à Península Ibérica. Mas apesar de todos estes vínculos com o passado, sem dúvida alguma Athos é o mais radical criador de azulejos no Brasil, aquele que melhor compreendeu sua presença na arquitetura moderna." (MORAIS, 1988, p. 116)

Portanto, situado no contexto histórico e artístico da segunda metade do século XX, com o desenvolvimento da arte e arquitetura modernas no Brasil e a proximidade com a indústria, Athos Bulcão compreendeu o material construtivo azulejo não como um suporte que se pretende neutro, mas como módulo ativo na composição, rico em possibilidades criativas dentro da linguagem de seus poemas azulejares. Ao mesmo tempo, quebrou as operações de simetria tradicionais do azulejo português, criando novas fórmulas combinatórias. Esse modo particular de criar do artista é o que torna a sua lógica composicional tão interessante e o que o diferencia e o coloca como um agente renovador dentro da arte azulejar brasileira. Segundo a arquiteta Neusa Cavalcante, ao observar um painel de Bulcão, o espectador adquire a noção do todo e da parte. A riqueza de padrões e de combinações modulares de Bulcão reforça essa identidade visual de seus painéis:

"Nos azulejos de Athos Bulcão, mais uma vez o singular e o plural coexistem. Embora a técnica e os materiais sejam praticamente invariáveis, o desenho do artista produz um sem número de padrões geométricos que, combinados de várias maneiras, geram uma enorme riqueza composicional, cuja identidade é, no entanto, indiscutível." (CAVALCANTE, 2009, p.351)

No pensamento neoconcretista, as cores ganham importância como expressão da arte, e as suas relações com o espaço são elementos de construção da obra de arte, com a qual o usuário interage e vivencia a experiência artística, como vemos em alguns estudos de Hélio Oiticica, como os *"Relevos Espaciais"* e os *"Penetráveis"*. No trabalho azulejar de Bulcão os elementos de fechamento do espaço arquitetônico, sejam paredes ou muros, são contemplados com cores e formas em um plano ativado. O painel de azulejos e o suporte arquitetônico se fundem em um só elemento, a parede é o painel e o painel é a parede. Desta maneira, as referências da linguagem concretista geométrica e neoconcretista mais focada na sensibilidade do espectador, fazem com que as cores puras e formas geométricas de inovadora relação

espacial, surjam em Bulcão como forma de interação perceptiva de seus painéis no espaço real, aquele moldado pelos arquitetos.

Ao realizar os seus trabalhos em azulejaria para os espaços arquitetônicos, Athos estudava as possibilidades cromáticas e formais e suas relações com a arquitetura e as intenções do arquiteto com quem trabalhava, fosse com Lelé, Niemeyer ou Milton Ramos. Procurando o efeito visual mais adequado, que contemplasse as necessidades estéticas e funcionais dos espaços aos quais participaria, Bulcão buscava na pesquisa e combinação das cores e formas, o discurso eloquente e silencioso de seus painéis. Bulcão trabalhava estudando e realizando seus traçados *a priori*, ou seja, podemos comparar com a atividade de projeto do arquiteto, a qual contém planejamento e trabalho em conjunto. Para se integrar à arquitetura tudo era antes calculado, inclusive a quantidade dos materiais. Bulcão foi consultado por Oscar Niemeyer e João Filgueiras pelos seus conhecimentos sobre o uso adequado das cores nos ambientes em diversos projetos. Arquitetos e funcionários dos Palácios e outros edifícios públicos de Brasília e posteriormente de outros estados utilizaram de sua consultoria para determinar cores e materiais de revestimentos e móveis. As suas cores e criações atualmente fazem parte da padronização dos edifícios públicos administrativos, de forma que reconhecemos estar em um dos Palácios de Brasília através da presença de seu vocabulário geométrico e de suas combinações de cores no espaço. Maurício Matta, em entrevista para esta pesquisa, afirmou sobre a importância da arte de Athos Bulcão nos espaços do complexo da Câmara dos Deputados:

"Em cada edifício, em cada anexo que você passa da Câmara, sempre há um trabalho do Athos. Ele é o elemento de ligação que identifica para o visitante que você está dentro de um edifício que faz parte do conjunto da Câmara. Você sempre vai se deparar com um trabalho do Athos. Ele faz parte da nossa identidade visual, se é que podemos dizer assim." (MATTA, em entrevista a Camila Xavier, 2013)

No Palácio do Itamaraty Bulcão determinou o revestimento em *paviflex* para certos ambientes em tom de verde escuro, cor de revestimento que terminou por ser utilizada como padrão para outros edifícios públicos de Brasília com o nome de "*verde Itamaraty*", como explicou Matta⁷¹:

"Na Câmara hoje, quando você chega, observa que existe o piso num tom de verde escuro, que a gente chama de "verde Itamaraty", que foi um verde desenvolvido para o Palácio do Itamaraty e depois usado nas instalações do Sarah Kubistchek pelo Lelé e também por nós, na Câmara. Foi uma cor desenvolvida a partir de uma pigmentação que o Athos estabeleceu." (MATTA, em entrevista a Camila Xavier, 2013)

⁷¹ **Maurício da Silva Matta** - entrevista concedida à Camila Xavier em Brasília, 05 de setembro de 2013

As maiores influências do artista em relação ao uso das cores são os pintores Paul Klee e Henri Matisse.⁷² As cores vivas nas superfícies chapadas das colagens de Matisse podem ser perfeitamente vistas como influência para a vivacidade presente nos azulejos e pinturas de Bulcão. Contudo, observamos que, assim como aconteceu na azulejaria de Portinari, a presença dos azulejos portugueses no país exerceu muita influência nos seus primeiros trabalhos. Nos painéis criados por Bulcão de 1955 até o fim da década de 60, as cores encontradas são invariavelmente o azul e o branco. A partir da década de 70 o artista começa a introduzir outras cores em suas combinações, como o amarelo, o laranja, o verde e também o preto. Observamos ao pesquisar os seus painéis, certas características recorrentes que fazem parte da azulejaria de Bulcão quanto ao uso das cores. A primeira delas é o fato de o artista criar pares de painéis, compondo um com uma dupla de cores quentes - o amarelo e o laranja - e outro com cores frias - o azul e o verde - para o mesmo espaço arquitetônico ou mesma edificação.⁷³ Observamos também que Athos nunca utiliza o violeta ou o magenta em suas combinações azulejares. Obtivemos a confirmação deste fato ao constatar que em sua escala especial para azulejos não há nem o violeta, nem o magenta. Observamos também que Bulcão raramente utiliza o marrom, o vermelho ou tons pastéis em seus azulejos, embora estes façam parte da sua paleta e existam alguns painéis realizados com estas cores.

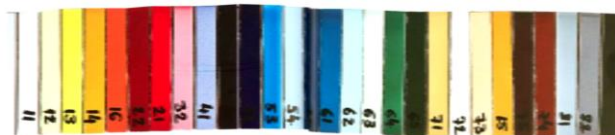


Fig. 7 - Escala de cores para azulejos, sem data, azulejos coloridos, 0,42 x 0,07 m.
 Fonte: Acervo da Fundação Athos Bulcão.

Nos azulejos dos séculos XVII, XVIII e XIX que encontramos em Portugal, o uso das cores azul e branco era predominante devido à abundância do pigmento à base de manganês. Essas cores tornaram-se marcantes na expressão cultural daquele povo, influenciando também nossa arquitetura. Já a utilização dos tons vivos, das cores puras nos módulos de Athos Bulcão demonstram a evolução dos meios de produção destes revestimentos cerâmicos e também a energia e alegria tropicais que fazem parte da cultura brasileira. A simplicidade das formas geométricas e das cores puras chapadas impressas sob a técnica da serigrafia (silkscreen), juntamente com a composição modular própria da sua azulejaria, facilitam e barateiam a produção das peças cerâmicas, para as quais desenvolveu uma paleta de cores especial. Dessa maneira, a comunicação com as fábricas de azulejos tornou-se mais precisa, dificultando mudanças de tons e diferenças entre as suas propostas e o material produzido. Essa relação de

⁷² BULCÃO, Athos. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1988.

⁷³ As cores primárias correspondem ao vermelho, o amarelo e o azul. As secundárias surgem da mistura das primárias e correspondem ao verde, o violeta e o laranja. As cores quentes pertencem a gama dos amarelos, laranjas e vermelhos, já as cores frias correspondem aos azuis, violetas e alguns verdes.

Athos Bulcão com a produção industrial de azulejos nos faz lembrar os ensinamentos de Gropius no sentido da união do poder criativo do artista aos critérios econômicos de produção na arquitetura, na arte e no design da Bauhaus.

Seus métodos de composição baseados na disposição de seus módulos em ordens aleatórias - pois não seguem ordens rígidas de modulação – eram pensados sob proporções matemáticas em co-modulações geométricas lúdicas. Ou seja, que estimulam a sensibilidade do observador, o qual pode percebê-las de diferentes formas. Em muitas de suas obras na cidade de Brasília, encontramos a relação de proporção 3:1 (três para um) de seus módulos, uma das condições que permitem a sua aleatoriedade no ritmo da disposição das peças. Observamos que esta proporção pode ocorrer de três formas distintas: por vezes está ligada à diferenciação dos desenhos dos módulos; por outras à inclusão de azulejos brancos; ou ainda, à diferenciação de pares de cores dos padrões.

No antigo terminal do Aeroporto Internacional de Brasília projetado pelo arquiteto Sergio Parada, Athos Bulcão criou, em 1993, dois painéis para as paredes curvas que delimitavam os espaços na sala de embarque. Vistos por todos os visitantes que entravam e saíam da cidade, os dois painéis possuíam o mesmo desenho modular, porém suas cores eram diferentes. Como em outras obras de Bulcão, um dos painéis ganhou a combinação de cores quentes: o amarelo, cor número 13 na escala do artista; e o laranja, cor número 16. O outro painel possuía uma combinação de cores frias, muito utilizada pelo artista, que corresponde ao azul marinho, cor número 52, junto com o verde, cor número 64 de sua escala de cores de azulejos.⁷⁴

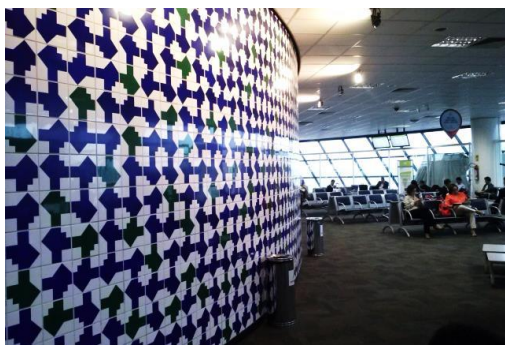


Fig.8

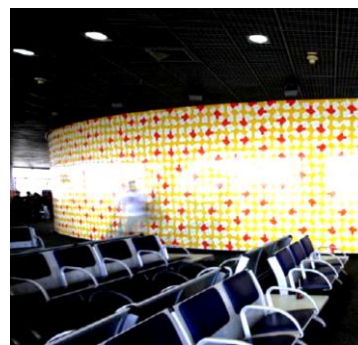


Fig.9

Fig.8 - Painel na sala de embarque do Aeroporto em Brasília nas cores azul e verde, Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013 Fig.9 - Painel na sala de embarque do Aeroporto de Brasília em cores quentes, fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013.

Os dois painéis possuem, em sua organização modular, a proporção 3:1 em relação às suas cores. Ou seja, observamos que o conjunto é formado pelo módulo constante de quatro azulejos, que pode ser comparado à "*quadra*", padrão mais simples vindo dos antigos *azulejos*

⁷⁴ Após a reforma e ampliação do Aeroporto Internacional de Brasília, o espaço foi remodelado. A percepção curva como era antes na sala de embarque não mais existe. Os azulejos podem ser vistos agora durante o trajeto dos passageiros para os terminais de embarque nacional e internacional.

de tapete europeus, que antes era disposto através de operações simétricas e que agora é distribuída em diversas posições aleatórias. Athos subverte o modo de composição tradicional através das posições descompromissadas (não simétricas) das suas "quadras" de proporções matemáticas, gerando um jogo lúdico de ritmo permutacional. Esse módulo constante contém, portanto, três azulejos com padrão amarelo e um azulejo na cor laranja em um dos painéis. Já no outro, a proporção é dada por três azulejos na cor azul marinho e um na cor verde, como demarcamos na figura a seguir.

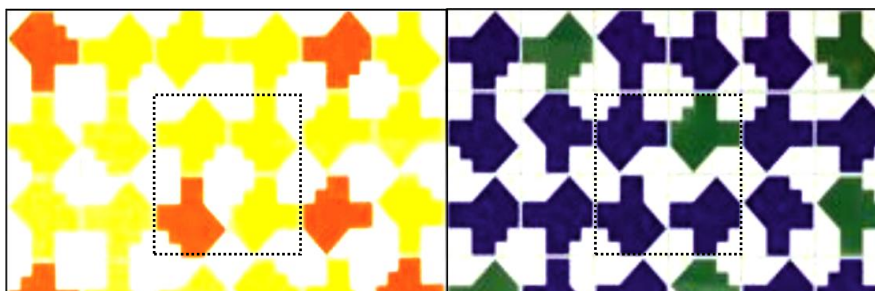


Fig.10 - Modulação dos antigos painéis do Aeroporto de Brasília com a proporção 3:1 de suas cores,
 Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013

3.2.2. A construção dos painéis azulejares segundo modulações geométricas e a participação dos operários

No Sambódromo do Rio de Janeiro, mais precisamente no Museu do Samba, Bulcão criou um interessante trabalho composto por dois painéis diferentes utilizando o mesmo módulo em 1983. Eles se situam nas fachadas laterais do Museu do Carnaval e dialogam com a forma escultural em concreto aparente que descreve duas curvas na Praça da Apoteose. A diferença de composição em cada painel a partir de suas co-modulações, foi determinada pela organização de suas malhas. Para um dos painéis, situado na fachada oeste, essa co-modulação - ou a *quadra*, como chamaríamos nos azulejos portugueses de tapete - é um "círculo aberto" assentado nas mais variadas direções, na qual, uma peça branca e lisa se junta a outras três do padrão com o desenho de um arco, formando $\frac{3}{4}$ de círculos dispostos aleatoriamente, ou seja, na proporção 3:1 (três para um).

Já o painel situado na fachada leste, não contém em sua composição a intenção de formar estes círculos, o que foi explicitado em projeto pelo artista como condição de assentamento do painel. Também não há a utilização dos azulejos brancos como pausas entre as formas, deixando assim, a composição ser realizada de maneira mais livre pelos pedreiros. Apesar de serem em seu conjunto, painéis diversos, os dois são formados pelo mesmo padrão: o arco negro sobre fundo branco.



Fig.11 e 12 - Painéis de azulejos no Sambódromo do Rio de Janeiro, 1983 Fonte: www.fundathos.org.br, acesso em 2013

Resgatando o sentido de participação coletiva existente na criação de uma obra de arte aberta, podemos realizar uma analogia com a azulejaria de Athos Bulcão na medida em que a completude dos painéis exige a co-participação dos pedreiros ao assentarem os azulejos de forma parcialmente direcionada. Essa abertura através da interação com os pedreiros e mestres de obra é uma característica interessante nas obras de azulejaria do artista e faz parte de seu processo criativo em muitas ocasiões. Esse controle parcial da ação do pedreiro sobre a composição dos painéis cerâmicos ocorre através de um princípio compositivo engendrado pelo artista. Athos Bulcão criava para seus painéis de azulejaria um **traçado regulador**, ou seja, o padrão e a co-modulação de base matemática, forma como deveriam ser dispostos seus azulejos. Em seu manifesto Le Corbusier (2001) coloca que a *"vida moderna pede, espera uma nova planta, para a casa e para a cidade."* E que, sendo a planta a geradora da ordem, o traçado regulador seria o meio para esta ordem. Portanto, *"a sua escolha e modalidades de expressão fazem parte integrante da criação arquitetural."* Corbusier chama atenção para a correção da geometria desde projetos de épocas remotas, na Grécia, no Egito e nos projetos de Michelangelo e Blondel. Assim como observamos no manifesto de Le Corbusier, o traçado regulador consiste no cerne da composição arquitetônica moderna, a qual também baseia-se em módulos, permitindo assim a sua reprodução seriada. Participando deste princípio em suas criações, Bulcão concebia o painel *a priori* através da concepção de seus módulos, deixando que este fosse executado pelos operários, seguindo as regras de sua organização modular:

"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 uma escritura. Quando, em vez de uma "letra" existem duas, a disposição do desenho será, também, livremente manejada". (BULCÃO apud MORAIS, 1988, p.115)



Fig.13



Fig.14

Fig. 13 – Painel de azulejaria do Hospital Sarah Kubitscheck, na Asa Sul. Fonte: (IPHAN, 2009, p. 136)

Fig. 14 - O artista durante a montagem do painel do Hospital Sarah Kubitscheck,

Fonte: www.fundathos.com.br, acesso em 2013

Podemos afirmar que o alinhamento com o processo de produção industrial da arquitetura moderna, incorporado ao processo criativo de Athos Bulcão ajudou a ressaltar o sentido coletivo de sua arte não somente no apreciar, mas também no fazer. As suas obras adquirem características do processo construtivo arquitetônico moderno e do processo de produção industrial, muito diferentes das pinturas de cavalete. Como anunciado por Mario Pedrosa na década de 50, a proximidade com materiais industriais e o vocabulário geométrico introduzido na arte brasileira na década de 50, seriam elementos de integração entre a arte e a arquitetura brasileiras. Assim, além da questão econômica e da funcionalidade dos painéis de azulejos como revestimento arquitetônico, existe uma outra característica que merece ser observada, a sua expressão artística alinhada aos movimentos de teor construtivo, o concretismo e neoconcretismo brasileiros.

Devemos entender contudo, que esta atividade dos pedreiros nos canteiros de obra de Brasília possui características muito diferentes daquela empreendida pelo espectador de Clark ou Oiticica. A liberdade do apreciar artístico interativo nas obras neoconcretas destes dois artistas ocorre de maneira livre e descompromissada. Durante a realização de muitos dos seus painéis, Bulcão permitia a participação do operário de maneira criativa e lúdica, operando diretamente no sistema compositivo abstrato do painel. Porém, não podemos esquecer a sua condição de trabalhadores. Dessa forma, a participação dos pedreiros na construção do painel ocorre enquanto exercem o seu ofício e utilizam a técnica de assentamento das peças da azulejaria sobre a superfície parietal. Mas também ocorre a sua vontade e critério para posicionamento das peças dentro do sistema de Bulcão. Nesse sentido, podemos enxergar esta característica da azulejaria de Bulcão como uma quebra relativa ao conceito de "alienação do trabalhador" escrito por Karl Marx em 1844. Em seu texto *Manuscritos Econômico-filosóficos*,

Marx (2010) critica as relações estabelecidas entre o trabalhador e o produto de seu trabalho no sistema capitalista, relacionando economia, liberdade e sociedade:

*" Este fato nada mais exprime, senão: o objeto que o trabalho produz, o seu produto, se lhe defronta como um ser estranho, como um poder independente do produto. O produto do trabalho é o trabalho que se fixou num objeto, fez-se coisa, é a **objetivação** do trabalho. A efetivação do trabalho é a sua objetivação. Esta efetivação do trabalho aparece ao estado nacional-econômico como desefetivação do trabalhador, a objetivação como perda do objeto e servidão ao objeto, a apropriação como **estranhamento**, como **alienação**.*

(...)

*Na determinação de que o trabalhador se relaciona com o **produto** de seu trabalho como (com) um objeto **estranho** estão todas estas consequências. Com efeito, segundo este pressuposto está claro: quanto mais o trabalhador se desgasta trabalhando, tanto mais poderoso se torna o mundo objetivo, alheio, que ele cria diante de si, tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior, tanto menos (o trabalhador) pertence a si próprio." (MARX, 2010, p.80-81 – grifo do autor)*

Superando dogmas das relações de trabalho e produção existentes até os dias atuais, o seu modo de criação e realização dos painéis desencadeou, em certa medida, uma relação de co-criação artística na qual o trabalho poderia se tornar ferramenta para o crescimento pessoal do trabalhador através do contato com a arte. Na sua investigação das formas geométricas utilizando premissas da estética racional concretista em suas obras de arte integrada, Athos insere o tom lúdico, a brincadeira séria. Essa característica dos seus trabalhos é vista por Maurício Matta⁷⁵, como o "pulo do gato" do artista:

" ... a medida que a gente vai crescendo a vida vai nos ensinando, até mesmo as nossas escolas vão nos tolhendo, vão nos colocando de uma maneira mais dura e menos sensível pra isso, menos lúdica. Você recebe uma criação e uma orientação mais pragmática, para aprender um ofício e com isso ganhar a sua vida. Então não há muito tempo para brincadeira. Isso é um erro, na verdade todos nós nascemos compreendendo isso muito bem, mas desaprendemos com o tempo. Na verdade, eu acho que o Athos descobriu como voltar atrás e ser novamente lúdico como uma criança. Ele conseguiu esse grande "pulo do gato", mas através de um trabalho muito duro. Ele estudava muito até chegar às suas formas." (MATTÁ em entrevista a autora, 2013)

No caso de Brasília, os operários da construção civil, os *candangos*, estariam incluídos na realização final da obra artística através desse método lúdico de criação e assentamento das peças do painel. Este modo de concepção da azulejaria de Bulcão nos faz lembrar os princípios da arte construtiva desenvolvidos por Gropius, na Bauhaus em 1919, cuja produção arquitetônica e artística possui característica essencialmente prática e coletiva:

⁷⁵ Maurício da Silva Matta é arquiteto, diretor do Departamento Técnico da Câmara dos Deputados, teve a oportunidade de trabalhar com Athos Bulcão no painel de azulejos do Palácio do Planalto. Concedeu gentilmente entrevista para essa pesquisa no ano de 2013.

"A alegria de construir, esta palavra tomada em seu mais amplo significado, deve substituir o projeto. Em um objetivo coletivo, a arquitetura reúne todos os "criadores" do simples artesão ao máximo artista." (GROPIUS, 1977, p.46)

Frederico Morais, ao analisar essa liberdade atribuída aos operários, em seu livro sobre a azulejaria contemporânea brasileira, realiza uma comparação entre os operários que trabalhavam para o artista à citação do historiador português José Meo sobre o trabalho artesanal do ladrilhador português:

"o azulejo tornou-se também obra do ladrilhador, que soube aplicar quase visceralmente o azulejo à arquitetura jogando com a forma e irregularidades dos paramentos, demonstrando grande compreensão dos materiais cerâmicos e das suas possibilidades rítmicas e de cor" (MECO apud MORAIS, 1988, p.115)

3.3. A expressividade artística de Bulcão em outras modalidades das artes visuais

O acervo de Bulcão em obras de arte integrada à arquitetura, principalmente no que se refere aos azulejos, é dos maiores do país. Nem por isso o artista deixou de experimentar e expressar suas ideias através de outras técnicas, seja no desenho, na pintura, fotomontagens ou escultura. Bulcão pode ser considerado um artista múltiplo por sua produção abranger diversas das áreas artísticas, chegando mesmo à ambiguidade entre arquitetura e arte, escultura ou pintura. Seus trabalhos apresentam um misto de estudos de cores e formas, humor, dinamismo e sensibilidade poética.

A sua inserção no meio artístico brasileiro não ocorreu de forma destacada. Como explica Cocchiarale (2009), a sua curiosidade experimental lhe permitiu experimentar caminhos diversos, paralelos às principais cenas artísticas contemporâneas aos seus trabalhos. Observamos em suas telas, fotomontagens, em seus desenhos e em suas máscaras uma expressividade bastante diferente, porém alinhada em aspectos mais sutis com os estudos geométricos de sua azulejaria e outros trabalhos ligados à arquitetura. Como apontou Herkenhoff ⁷⁷ em seu texto para a exposição do artista no ano de 1987, Rio de Janeiro:

"Athos na sua relação com a arquitetura, manteve até o fim um ideal positivo e utópico, no crédito às formas regulares e conflitos calculados nos azulejos e relevos, e ao mesmo tempo contrariava tudo isso, como se observa nas suas pinturas de máscaras e antes, nas suas fotocollagens." (HERKENHOFF, 2009)

⁷⁷ HERKENHOFF, P. **Apresentação da exposição individual Pinturas, Máscaras e Objetos – Para ver melhor Athos Bulcão** - Espaço Capital, Brasília e Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1987 in Cabral (org.) Athos Bulcão. Ed. 2ª. Editora Fundação Athos Bulcão. Brasília. 2009

Na década de 50, após passar um tempo estudando desenho em Paris, passou a criar utilizando a técnica da fotomontagem, pouco utilizada no Brasil. Criou composições instigantes e por vezes perturbadoras como *Crianças em Veneza*, de 1952. Athos utilizava recortes de fotografias de revistas e livros em preto e branco e com eles criava composições diferentes e inéditas, refotografando-as com atmosferas inusitadas e novos planos espaciais. Segundo Herkenhof (2009), neste período as experimentações em fotografia no Brasil visavam novas ligações com o mundo real e novas noções de espaço-tempo, devido às influências do construtivismo. Um nome conhecido deste tipo de fotografia é José Oiticica Filho. Já as fotomontagens, que possuem exemplos realizados durante o dadaísmo, o surrealismo e no construtivismo russo com Rodchenko, tem como nome maior no Brasil, Athos Bulcão. As obras de fotomontagens do artista trazem situações com certo teor surrealista vistas sob uma ótica contestadora do contexto social e político da época, demonstrando seu humor afiado. Como por exemplo, as obras *O olho de Moscow, animada é a vida a bordo, A prisioneira* e *A invasão dos Marcianos*, todas de 1952. Neste último, é visível a divisão surreal de planos com a perspectiva espacial da cidade ao fundo, vista do alto, para a composição com os personagens em primeiro plano. Segundo Herkenhoff (2009), Athos Bulcão busca operar no interior das fotografias, para surpreender através da lógica subvertida dos elementos, em que há uma combinação do imprevisito com a lógica estrutural da figura. Apesar de serem obras tão diferentes, podemos realizar uma analogia com a subversão composicional que vem aparecer interligada ao aspecto lúdico das criações azulejares do artista anos depois.



Fig.15



Fig.16

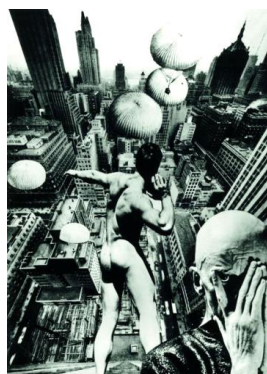


Fig.17

Fig. 15 - Crianças em Veneza, de 1952 Fig. - 16 O olho de Moscow, animada é a vida a bordo, Fig. 17 - A invasão dos Marcianos, de 1952 Fonte: www.fundathos.org.br, acesso em 2013

Podemos afirmar que o inusitado e a regra são características de algumas das séries de criações Athos Bulcão. Assim como nas fotomontagens, a azulejaria, com seus módulos, geometria e cores com características expressivas da arte concreta e neoconcreta, apresentam ritmos inconstantes com suas variações. Pouco conhecido do público em geral, este conjunto de obras produzidas na década de 50 proporcionou maior visibilidade ao artista quando retornou da Europa com novas visões sobre o cenário artístico brasileiro e situações políticas e sociais dos cenários internacionais. Há que se observar que, enquanto Bulcão estudava arte na França, o mundo artístico brasileiro fervilhava com o apoio das instituições governamentais. Segundo Coccchiarale (2009), foram criados os Museus de Arte de São Paulo – MASP, o Museu de Arte

Moderna do Rio - MAM e a Bienal. A arte brasileira começava a sofrer grandes modificações, com a introdução das formas geométricas e do construtivismo em contraposição ao Realismo social, até então trabalhado por artistas como Portinari e Di Cavalcanti. As telas de Athos Bulcão também não são tão conhecidas como sua azulejaria, mesmo assim, as pinturas de Athos descrevem traços de sua personalidade artística e nos ajudam a situá-lo junto ao contexto artístico brasileiro. Os seus estudos de pintura podem nos revelar também as interessantes reverberações de seu trabalho com painéis de azulejos e o uso da geometria abstrata e a modulação, aos poucos incorporadas aos temas e na organização espacial dos seus quadros, como assinalou Campofiorito em exposição de Bulcão no Hotel Nacional de Brasília⁷⁹:

"Há um ano atrás, já se poderia lembrar que os trabalhos anteriores de Athos Bulcão – a montagem de fotografias, verdadeira explosão lírica do seu mundo interior, e a composição de revestimentos, disciplinada e concreta, para a arquitetura –, em vez de contraditórios, conduziram-no naturalmente à sua nova pintura."
(CAMPOFIORITO, 1967, p. 373)

Em trabalhos da década de 80, o artista começou a aplicar a forma geométrica aos seus quadros, utilizando quadrados em suas composições, traçando estudos de cores e depois trabalhando-os com outras formas geométricas. A corrente concretista de teor construtivo da década de 50 propunha a representação não-figurativa baseada nas formas geométricas e estudos modulares de efeitos gestálticos. Essas características, que são perfeitamente aplicáveis aos azulejos de Bulcão, nas pinturas são trabalhadas de maneira mais leve e solta, entrelaçando formas e cores, como se fossem peças de um jogo. Parecem reflexões do próprio artista sobre suas criações. É interessante observar a vontade de Bulcão de trazer essas referências geométricas ligadas à azulejaria para o espaço bidimensional das telas, uma vez que a busca das correntes construtivas - concretista e, principalmente neoconcretista,- ocorreu no sentido inverso, da libertação do espaço pictórico e sua moldura.⁸⁰



Fig.18
Fig. 18 – Sem título, acrílica sobre tela, 1982; Fig. 19 – Sem título, acrílica sobre tela, 1984;
Fig. 20 – Sem título, acrílica sobre tela, 1984 Fonte: www.fundathos.org.br, acesso em 2013

⁷⁹ CAMPOFIORITO, I. **Apresentação da exposição individual de Pintura de Athos Bulcão**, Galeria do Hotel Nacional, Brasília, 1967, in Cabral (org.) *Athos Bulcão*, Brasília, Fundação Athos Bulcão, 2009.

⁸⁰ GULLAR, F. **Etapas da Arte Contemporânea – Do cubismo à arte neoconcreta**; Rio de Janeiro, ed. Revan, 1999

Nas pinturas da década de 90 em diante, também percebemos uma continuidade nos estudos de cores, porém, isso ocorre de modo mais livre e com a utilização de formas arredondadas criando texturas, como se fossem pequenas "células" por sobre formas orgânicas e a introdução das chamadas "máscaras", formas que depois foram trabalhadas por Bulcão em diversos materiais, em interessantes relevos que chegam no limiar entre o bidimensional e o tridimensional.



Fig.21

Fig.22

Fig.23

Fig. 21 – Sem título, acrílica sobre tela, 1982; Fig. 22 – Sem título, acrílica sobre tela, 1990; Fig. 23 – "Máscara", acrílica sobre tela, 2000 Fonte: www.fundathos.org.br, acesso em 2013

O conjunto de trabalhos com o tema de "máscaras" foi realizado entre as décadas de 70 e 90. Estas criações, confeccionadas em materiais diversos sobre suportes quadrados, possuem o diferencial, principalmente em relação à arte integrada à arquitetura, de receberem títulos ou serem nomeados. "Fitzcarraldo", "Gelatinosa e verde" e "Fundo do mar" são os nomes de algumas das obras. O fato de suas máscaras aparecerem confinadas em suportes quadrados, além de todas as indagações conceituais do artista relacionadas ao feto, à origem biológica e à antropologia, também nos remete à discussão espacial do objeto artístico e nos faz relacionar seus suportes aos jogos geométricos de Bulcão em seus módulos de azulejos com inserção de formas geométricas nas peças quadriculadas do material cerâmico. O tom lúdico e livre das obras desta série não deixa despercebida a séria intenção do artista de trazer contestações acerca da materialidade e autenticidade das obras de arte. A estranheza causada pelos materiais utilizados por Athos em suas máscaras, portanto, possui significado importante enquanto expressão artística e questionamento, como explica o autor:

" Eu estava em Paris, em 1971, no Musée de l'Homme, vendo o museu de arqueologia, e fiquei pensando que aquilo eram escavações, que o material das peças era um estranhamento bonito. Pensei em fazer uma exposição com máscaras que parecessem feitas de matérias estranhas. A exposição chamava-se É Tudo Falso, uma brincadeira com a questão da obra de arte. A obra de arte é uma ilusão. Primeiro, porque não serve absolutamente para nada, é o lado fascinante. Depois, como dizer quando uma obra de arte é verdadeira e quando é falsa? Quis, então, despertar no observador o interesse, a curiosidade em saber o material com que foi feito." (Bulcão, 2009, p. 359)⁸¹

⁸¹ HERKENHOFF, P. **Apresentação da exposição individual Pinturas, Máscaras e Objetos – Para ver melhor Athos Bulcão** - Espaço Capital, Brasília e Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1987 in Cabral (org.) Athos Bulcão. Ed. 2ª. Editora Fundação Athos Bulcão. Brasília. 2009

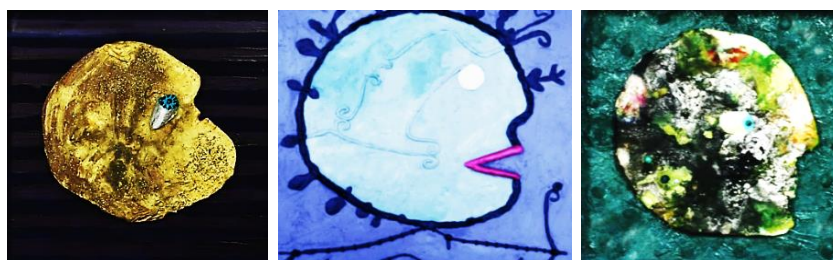


Fig. 24 – Máscara "Fundo do Mar", 1985; **Fig. 25** – Máscara "Fitzcarraldo", 1994, **Fig. 26** – Máscara, "Gelatinosa e Verde", 1975; Fonte: www.fundathos.org.br, acesso em 2013

Realizada durante a mesma época, a série *bichos*, consiste em um grupo de esculturas em massa epóxi e pintura acrílica policromada, com inserção de pedrinhas e outros elementos incrustados. Esse conjunto, realizado para as crianças internadas no Hospital Sarah Kubitschek, é composto por formas que parecem um misto de moluscos e outros animais terrestres. Porém, a liberdade a que o artista se permite, dá forma a pequenos "sereszinhos" que parecem vindos de outro planeta. É interessante observar a liberdade criativa do artista e a sua habilidade em trabalhar expressivamente diferentes materiais.



Fig. 27 – Pequenas esculturas da série *Bichos* Fonte: www.fundathos.org.br, acesso

Desenhos realizados em 1998, da série "Olhar da Odalisca", inspirada em crônicas sobre o carnaval de Nelson Rodrigues, revelam um outro viés de Athos já em sua maturidade artística. Percebemos nos desenhos um misto de texturas e formas que revelam a sensualidade do carnaval abstraída no traço do artista. O carnaval de Bulcão em fins da década de 90 mostra-se muito diferente daquele que pintou a óleo na década de 60⁸².

" Estes meus últimos desenhos têm influência também do carnaval. Eu conhecia muito Noel Rosa, que era amigo do meu irmão. Perto do carnaval, o pessoal fazia batalhas de confete na Rua Maxwell, a rua dos artistas. Estas batalhas estão aqui. Depois, lendo Nelson Rodrigues, que morou também um tempo naquele mesmo ambiente, vi aquelas crônicas em que ele falava que todo mundo ia ver o umbigo da odalisca. Fiz também desenhos em branco-e-preto numa série que chamei de Olhar da Odalisca [risos]. São brincadeiras solitárias..." (Bulcão, 2009, p. 359)

⁸² Em pinturas da década de 60, vemos o tema do carnaval, com figuras humanas dispostas sobre fundos monocromáticos de forma quase hierática, com posturas solenes em detrimento ao movimento corporal. As obras podem ser observadas em Cabral (org.) **Athos Bulcão**, Brasília, Fundação Athos Bulcão, 2009.

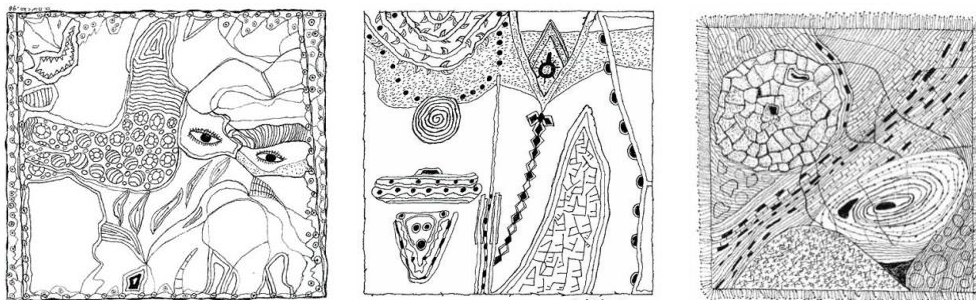


Fig. 28 -Desenhos da série *Olhar da Odalisca*, em bico de pena.

Fonte: www.ocaixote.com.br, acesso em 2013

Algumas criações realizadas pelo artista, seja na pintura acrílica de cavalete, seja nos desenhos em bico de pena ou aquarelas, apresentam a forma quadrada, o que nos faz perceber a influência de seus trabalhos em azulejaria integrada à arquitetura. Nos exemplos acima, a forma quadrada aparece como contenção do espaço, ditando os limites da composição. A abstração do artista já não ocorre a partir de formas geométricas e combinações de cores, mas sim com traços mais livres e texturas.

3.4. Considerações

O repertório desenvolvido por Athos Bulcão em sua azulejaria, assim como em seus murais, relevos, entre outros trabalhos que interagem com o espaço arquitetônico, compõe um conjunto análogo ao dos artistas das vertentes construtivas brasileiras, o concretismo e o neoconcretismo. A lógica modular, aliada à geometria abstrata sob a forma do traçado regulador, inseparável do pensamento arquitetônico moderno, coexiste com sua liberdade criativa e sensível, presente também em outras modalidades artísticas.

Ao estudar a variedade de suas criações: as fotomontagens, que estabelecem relações espaciais surrealistas de influência construtiva; as “máscaras” de apelo sensível à constituição física da obra; a série de desenhos “Olhar da Odalisca” em bico-de-pena e seus outros desenhos mais recentes que têm o carnaval como tema, todos contidos em um quadrado que os delimita; além das pinturas com inserções geométricas em tela, é possível compreender que além da surpreendente e instigante pluralidade criativa de Athos, existe uma conexão coerente que torna a sua obra uma das contribuições mais significativas da arte brasileira no século XX.

Em entrevista sobre os azulejos de Bulcão o escritor Ferreira Gullar explica que, na sua visão, Athos possui relações com a linguagem geométrica concreta, mas sua arte desenvolveu-se afastada, pelo menos geograficamente, dos grupos concreto e neoconcreto e muito mais ligada à arquitetura:

"Ele não participava nem do grupo do Rio nem do grupo de São Paulo. Ele era mais ligado à arquitetura, ao Oscar e aí foi pra Brasília. No começo mesmo do movimento ele foi pra Brasília. E evidentemente mais ligado à arquitetura, ele é diferente dos outros pintores, que faziam quadros. Ele tinha uma outra relação com a linguagem concreta, aplicada à arquitetura." (GULLAR, 2013)⁸³

O seu convívio com os artistas modernos que carregavam em suas obras desdobramentos da Semana de 22 e de grupos como o *Dissidente*, ou junto à Portinari nos painéis de azulejaria da Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha e com Oscar Niemeyer e Burle Marx, foram antes uma preparação para a sua autonomia como artista e a construção da pluralidade de sua obra, que alcançou os ideais sociais e estéticos da vanguarda moderna construtiva brasileira. Segundo o crítico Fernando Cocchiarella (2009), o crescimento do artista não ocorreu de forma destacada e sim de maneira diferente da maioria de seus contemporâneos:

"Embora ligado afetiva e até mesmo esteticamente a alguns artistas emblemáticos do período, a inserção do jovem Athos no quadro de referências legado pelo Modernismo de 22, foi sempre lateral, discreta, plasmada por uma curiosidade experimental que terminou por levá-lo a caminhos bastante diversos daqueles trilhados por outros artistas". (COCCHIARALE, 2009, p.373)

O arquiteto Ítalo Campofiorito⁸⁴ nos fala sobre a necessidade de se decifrar a obra do artista em seu livre exercício de imaginação criativa. Nesse ponto, a posição independente de Athos Bulcão, que fica tranquilamente às margens das correntes oficiais, permitiu que este desenvolvesse uma arte ainda não decifrada ou prevista, ou seja, sua liberdade criativa ultrapassa qualquer regra ou disciplina estabelecida. No texto para a apresentação da exposição de Athos em Brasília de 1967, Campofiorito escreveu:

"A Estética, a Sociologia, a Psicologia da percepção, e as últimas noções sobre Informação e comunicação – disciplinas teóricas de aplicação ao estudo das formas, de sua significação e de suas relações sociais – inverteram o processo criador. Nada mais suspeito, numa civilização acelerada e heterogênea como a nossa, do que uma arte decifrada de antemão."
(CAMPOFIORITO, 2009, p. 373)

Athos não assume em seus trabalhos com azulejos narrativas figurativas ligadas a questões sociais ou religiosas como seus contemporâneos do início de sua carreira. Desenvolveu sua expressão artística baseada nas formas geométricas construtivas, quando em trabalho conjunto com arquitetos modernos. A sua arte influi na apreensão estética dos espaços arquitetônicos. A sua azulejaria tem nas combinações matemáticas das cores e as suas relações com o espaço o principal elemento de construção da obra de arte, com a qual o usuário

⁸³ Entrevista concedida pelo escritor Ferreira Gullar à Camila Xavier no Rio de Janeiro, dezembro de 2013.

⁸⁴ CAMPOFIORITO, I. **Apresentação da exposição individual de Pintura de Athos Bulcão**, Galeria do Hotel Nacional, Brasília, 1967, in Cabral (org.) *Athos Bulcão*, Brasília, Fundação Athos Bulcão, 2009.

interage e vivencia a experiência artística. Esse aspecto é comparável a alguns estudos dos grupos Frente e Ruptura e a algumas obras do artista Hélio Oiticica, como os "*Metaesquemas*", "*Relevos Espaciais*" e os "*Penetráveis*". O aspecto da participação coletiva na criação artística, que surge com o neoconcretismo brasileiro, está presente na relação de construção dos painéis azulejares do artista, que inclui os pedreiros em seu processo criativo de forma lúdica e na interação do observador com o painel.

Partilhando suas criações em edificações acessíveis aos cidadãos pertencentes a todas as classes, como o Sambódromo ou o Aeroporto de Brasília, o artista trabalha sua arte em espaços públicos, tornando-se elemento de identificação da arquitetura com os usuários, como nas edificações do Complexo da Câmara dos Deputados e no Palácio do Itamaraty. Podemos dizer que Bulcão com suas obras que unem arte e arquitetura, partilhou também do ideal do urbanista Lucio Costa⁸⁵ de construir uma cidade "*viva e aprazível, própria ao devaneio e a especulação intelectual*". (COSTA, 1957, p.1)

⁸⁵ COSTA, Lúcio. **Relatório do Plano Piloto de Brasília**. Brasília: ArPDF, Codeplan e DePHA, 1957.

4. AZULEJOS DE ATHOS BULCÃO EM BRASÍLIA

4.1. A fundação de Brasília e a importância da arte em seu urbanismo utópico e arquitetura

Para entendermos as relações existentes entre a arte e a cidade de Brasília, é preciso conhecer melhor a história de sua fundação e o caráter social e cívico presente no projeto urbanístico da capital do país. Em 1957, com o resultado do concurso para a construção da cidade e a escolha do plano vencedor, foi criada pelo presidente Juscelino Kubitschek a Companhia Urbanizadora da Nova Capital - NOVACAP, cujo cargo de diretor foi ocupado por Oscar Niemeyer. Era o início da materialização de um sonho coletivo, que tomou forma nos desenhos do projeto do arquiteto Lucio Costa e passou às mãos dos pioneiros ou *candangos*⁸⁶. Esse período possui grande importância histórica não só para Brasília como para todo o Brasil. A criação de uma cidade *ex-nihilo*⁸⁷ e a sua materialização em meio ao cerrado levaram à criação de traços históricos que hoje constituem marcos arquitetônicos e artísticos com significância nacional. A população de Brasília, a qual primeiramente se formou com a vinda de funcionários públicos do Rio de Janeiro e dos candangos, ajudou na criação de sua própria história.

Sabe-se que Brasília é fruto de decisões políticas, do desenho de seu plano original e do mito de sua fundação como capital do país: juntamente a esses elementos específicos, os eventos ocorridos ao longo de sua história é que a tornam uma cidade única, como entendemos no texto de Fischer (2010), "Cidades tem História". Como o próprio autor do projeto explicita, a cidade foi projetada não como somente "*urbs*" mas também como "*civitas*", ou seja, além de possuir as qualidades presentes no traçado de uma cidade moderna, Brasília deveria conter em si a monumentalidade de uma capital, tornando-se foco da cultura nacional. Costa, em seu Relatório (1957), deixa em evidência a intenção de promover a especulação intelectual e a cultura nos espaços da cidade:

"Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer consciente, daquilo que vale e significa. Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país." (COSTA, 1957, p.2, grifo nosso)

⁸⁶ *Candango* é uma palavra de origem africana, que significa desprezível, sujo. Os escravos a utilizavam para referenciar os portugueses colonizadores. Em Brasília, a palavra *candango* virou sinônimo de operário, os pioneiros, que em sua maioria eram trabalhadores goianos, mineiros e nordestinos, sem os quais a construção da cidade não seria possível. Com o tempo e o estabelecimento das famílias na região, a palavra virou sinônimo de brasiliense e hoje faz parte da identidade da população. Fonte: vídeo "*Brasília, terra de todos nós*". Arquivo público do DF, Brasília, 2013.

⁸⁷ A expressão em latim *ex-nihilo*, significa "*a partir do nada*", o que significa dizer que Brasília foi projetada para ocupar o cerrado despovoado do interior de nosso território.

O projeto de Lucio Costa é considerado um dos marcos do urbanismo no século XX. O seu desenho é contemporâneo ao projeto corbusiano de Chandigarh, realizado seis anos antes, em 1951. Ambos foram realizados para futuras capitais, porém, enquanto Le Corbusier foi chamado para projetar Chandigarh, o projeto de Costa foi escolhido entre outros concorrentes em um concurso nacional. Segundo apreciação do júri do concurso, o plano era claro e simples, "o *único para a capital administrativa do Brasil*".⁸⁸ A ideia de transferir a capital federal para o interior do país já constava da primeira constituição da República, promulgada em 1891. Trazer ocupação para o planalto central significava tomar posse do país. Nas palavras de Costa, Brasília incitaria o planejamento urbano para a região, depois de efetivada a ocupação:

"(...) a sua fundação é que dará ensejo ao ulterior desenvolvimento planejado da região. Trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial." (COSTA, 1957, p.1)

De fato, como disse o arquiteto, um gesto definiu o plano para Brasília, o cruzamento dos eixos Monumental e Rodoviário, estruturadores de todas as demais partes. Apesar de conter em si o atendimento a certas inovações produtivas, como o uso do automóvel em larga escala, o simbolismo presente neste gesto desbravador intencionado por Costa assinala a inspiração vinda da história brasileira, dos tempos de nossos colonizadores e seus valores sociais e religiosos: "*Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal-da-cruz.*" (COSTA, 1957, p.1)

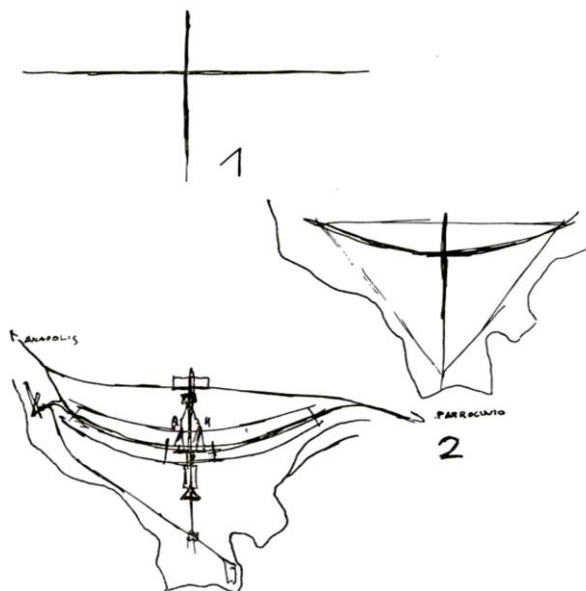


Fig.1 - Croquis do Plano Piloto de Lucio Costa Fonte: Relatório do Plano Piloto (Costa, 1957)

⁸⁸ Concurso para o Plano Piloto – Apreciação do Júri. O resultado foi divulgado dia 16 de março de 1957. O júri do concurso foi composto por: 1) Israel Pinheiro Da Silva (Companhia Urbanizadora Da Nova Capital, Sem Direito A Voto); 2) Oscar Niemeyer (Diretor Da Novacap); 3) Stamo Papadaki (Norte-Americano, Consultor Da Novacap); 4) Paulo Antunes Ribeiro (Representante Do Instituto De Arquitetos Do Brasil); 5) Horta Barbosa (Clube De Engenharia); 6) André Sive (Urbanista Francês, Convidado); 7) William Holford (Urbanista inglês, convidado). Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal - Companhia do Desenvolvimento do Planalto Central -Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do Governo do Distrito Federal, IPHAN-DF, 1991

Nas palavras de Rafael Rosa (2005), o traçado da cidade de Brasília possui caráter plástico-monumental, carregado dos valores políticos e ideológicos próprios de uma nação em busca de um futuro desenvolvido, uma vez que o projeto destinava-se à nova capital do país. Podemos observar que o interesse oficial de modernização de nossa sociedade, existente durante o regime autoritário do Estado Novo, está presente também na proposta desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek dentro da qual o urbanismo, as obras arquitetônicas e artísticas permanecem intrinsecamente conectadas por meio do discurso modernista e da arte abstrata brasileira. Os arquitetos brasileiros, assim como os artistas que aderiram às influências do construtivismo no Brasil, trabalhariam juntos em busca de um ideal utópico de síntese entre arte e arquitetura.

Significados e valores relativos à função educativa da arte em espaços públicos já se mostravam presentes no diálogo expressivo da arquitetura moderna com a arte na construção do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Assim como observa Segre (2013), na época da construção do MES havia o interesse por parte do governo em obter uma relação mais próxima com a sociedade civil visando o desenvolvimento e a divulgação de novos ideais, reafirmando o conceito de educação integral, necessariamente ligado à arte e à cultura. Esses valores, expressos na presença de pinturas murais, esculturas e de outras manifestações artísticas como a azulejaria no corpo da arquitetura do MES, também podem ser observados na cidade de Brasília. Segundo Lúcio Costa em *Registro de Uma Vivência*:

"Brasília não foi concebida para ser apenas um cartão postal do poder. Brasília foi projetada para ser um ponto de convergência e um "centro de experimentação das artes". (COSTA, 1995, grifo nosso)

Lucio Costa enxergava as manifestações artísticas como uma forma de educar, levar ao conhecimento da população a nova arte brasileira, atingindo desde o cidadão mais culto até aquele que possui menos acesso à cultura. Esta visão de Lucio foi também compartilhada por arquitetos e artistas que trabalharam na construção de Brasília, principalmente Oscar Niemeyer e Athos Bulcão. As vésperas da inauguração de Brasília, ocorreu o Congresso Internacional de Críticos de Arte de 1959, com o tema Cidade Nova – Síntese das Artes nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e em Brasília, ainda em construção. Na ocasião Costa⁸⁹ abordou, além da questão da função educativa da arte, o problema do bem-estar individual no período pós - revolução industrial que exigia ser pensado à luz das grandes massas, um dos pontos tratados também durante o CIAM de 1933. Costa considerava, o que pode ser visto também como uma alusão aos princípios ideológicos das vanguardas construtivas soviéticas e também adotados na Bauhaus alemã, não a necessidade da intensificação da produção artística contemporânea, mas sim o maior acesso a ela, produzindo em todos os cidadãos, independente de classes sociais, a consciência do fenômeno artístico como manifestação normal da vida.

⁸⁹ COSTA, Lúcio. Texto apresentado no Congresso Internacional de Críticos de Arte - AICA, Revista Habitat, nº 57, jan/fev 1960

Lucio Costa, ao materializar os princípios do urbanismo de cunho funcionalista escritos na Carta de Atenas, utilizou a escala em relação ao usuário como fator determinante, criando e articulando as escalas do urbanismo de Brasília. Podemos entender as escalas urbanas em seu projeto como uma interpretação da separação das funções urbanas: *habitação, trabalho, diversão e circulação*, contidas no documento do CIAM da década de 30, que propunha diretrizes para o urbanismo das novas cidades, seriamente degradadas desde o rápido crescimento dos centros urbanos devido à mecanização da produção e às mudanças nos sistemas de transportes, com vistas a garantir o acesso ao bem-estar e a beleza da cidade a todos os cidadãos. Segundo Gorovitz (1985) o urbanismo de Brasília, se comparado ao traçado moderno da cidade de Chandigarh, se diferencia justamente devido ao fato de que as funções urbanas determinam estruturas físico-espaciais correspondentes, enquanto no projeto de Corbusier as funções encontram-se subordinadas ao sistema estrutural da malha urbana ou tratadas à margem dele. Por isso consideramos o valor plástico da organização urbana de Lucio Costa, já que este trabalhou os espaços jogando com os aspectos que relacionam a *urbs* e a *civitas* de maneira simbólica através de suas escalas.

Nesse sentido, a concepção inicial de Brasília foi realizada a partir de três escalas: monumental – de caráter coletivo e simbólico; residencial – de feição cotidiana e íntima; e gregária – espaço concentrado para atividades comerciais. A estas três somou-se uma quarta, decorrente do tratamento dado aos espaços verdes livres na cidade, chamada pelo arquiteto de bucólica. Assim, podemos dizer que a chave do urbanismo de Brasília está na articulação destas quatro escalas urbanas: *monumental, residencial, gregária e bucólica*. As configurações espaciais decorrentes podem ser identificadas na imagem da cidade a seguir, na qual aparecem: o Eixo Monumental com edificações simbólicas e ligadas à administração federal; os edifícios residenciais das arborizadas superquadras; a concentração de prédios em altura comerciais e de serviços na região central, correspondendo à escala gregária; e as áreas verdes e o Lago Paranoá que dão corpo à escala bucólica.



Fig. 2 – Brasília com a presença das suas quatro escalas urbanas Fonte: <http://blog.brasilturista.com.br>

Jamais houve uma iniciativa com tamanho porte nesse sentido no urbanismo do século XX. No texto do crítico Mario Pedrosa (1981) intitulado "*Brasília, a cidade nova*" apresentado no Congresso da AICA de 1959, o autor referencia a *polis* grega como "primeira comunidade integral conhecida do Ocidente", primeiro Estado, obra de vontade humana. Da mesma forma, a comuna medieval corresponde a um momento importante da história do desenvolvimento urbano. Apesar de determinado empiricamente pelo meio físico, criou uma "legislação social" mais complexa, uma personalidade coletiva protegida por um conjunto fortificado. Pedrosa, citando outros estágios da evolução das cidades, como a *urbs* romana e a cidade barroca, coloca que o espírito empreendedor de ocupação do território, munido de novas técnicas e melhores meios possibilitou a realização sem precedentes de Brasília. Nesse contexto, podemos considerá-la uma representante dos avanços do urbanismo planejado e dito eficiente, com atribuições funcionais e também estéticas.

Segundo Mario Pedrosa (1981), pela sua artificialidade e finitude, Brasília seria uma obra de arte. Assim como podemos entender o projeto do Plano Piloto como fruto da criatividade do arquiteto Lucio Costa. Apesar de destacar o fato de Brasília ser um espaço em construção, não terminado, Pedrosa também salienta o seu caráter de criação finita como vemos em suas palavras:

"Brasília é, na essência, uma obra de arte que se constrói. Pois esta não é senão "um fragmento da natureza que traz em si a marca de um esforço criativo finito, de tal maneira que se apresenta sozinho, uma coisa individual, destacada da vaga infinidade do seu fundo (background)". (PEDROSA, 1981, p. 346,347)

Pedrosa afirma ainda em seu texto que a síntese das artes na modernidade consiste em uma tentativa de devolver às artes o papel social e cultural na construção das novas cidades e "na reconstrução do mundo", ou seja, operando na reconstrução de valores entre os cidadãos em meados do século XX. Durante o Congresso da AICA, em sessão no MAM do Rio de Janeiro, proferiu as seguintes palavras:

"Não, não se pode considerar a síntese das artes como uma colaboração eventual entre arquitetos, escultores e pintores. Esta formulação só tem sentido se a estendermos a um plano social e cultural de ordem geral, se bem que qualitativo. "(PEDROSA, 1981, p. 360)

Neste contexto, podemos relacionar a afirmação do filósofo Karl Marx (1971) acerca das novas relações de produção em nossa sociedade, acentuando essa relação entre sujeito e objeto, no caso, cidadão e cidade, ou seja, a influência de um sobre o outro:

"A produção não fornece apenas materiais às necessidades, fornece também uma necessidade aos materiais. Quando o consumo sai da sua rudeza primitiva perde o seu caráter imediato - se nele permanecesse seria o resultado de uma produção mergulhada ainda na rudeza primitiva - e é, ele próprio, solicitado

pelo objeto como causa excitante. A necessidade que dele manifesta é criada pela percepção deste objeto. A obra de arte – e do mesmo modo, qualquer outro produto - cria um público sensível à arte capaz de sentir prazer com a beleza. Por conseguinte, a produção não cria apenas um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto.” (MARX, 1971, p.60)

Na visão de Rosa (2005), há em Brasília uma contribuição inegável para a arte construtiva brasileira, assim como para a síntese das artes na modernidade, uma vez que as inserções artísticas participam ativamente dos espaços representativos da cidade. Como citado anteriormente, esses espaços urbanos foram criados pelo arquiteto Lucio Costa também com a intenção de promover a especulação intelectual e experimentação das artes. Na Revista Brasília, publicada pela Novacap durante a construção da cidade, edição de número 13 de 1958, foi publicada uma matéria sobre a participação das artes na construção da cidade que demonstra a busca utópica pela síntese nos espaços arquitetônicos de Brasília:

"Quanto às demais artes, procura-se realizar uma síntese parcial, a mais perfeita possível, das artes visuais no melhor estado em que se encontram do atual estágio de desenvolvimento de nossa cultura" (REVISTA BRASÍLIA nº13, 1958, p. 10)

A citação também demonstra a vontade de expressar a modernidade e o desenvolvimento a partir de representações artísticas contemporâneas da cultura brasileira. Junto ao texto havia ainda palavras citadas do artista Fernand Léger que colocam a arte figurativa como anacrônica em tom pejorativo e ressaltam o potencial da arte abstrata como estímulo à livre imaginação de quem a contempla:

"(...) Conforme disse Léger, "não há, em nossa época, nenhuma justificação para as pinturas murais que tratam de assuntos religiosos, militares e sociais. Tais assuntos podem ser muito bem tratados pelos livros, pelo cinema, pelo rádio (...) A arte figurativa, por muitos considerada como imagem da realidade, pode fazer que se admitam ideias preconcebidas. Ao contrário, a arte abstrata estimula a fantasia e desenvolve a imaginação." (REVISTA BRASÍLIA no 13, 1958, p. 13)

Na primeira edição da Revista Brasília, em janeiro de 1957, foi divulgado o desenho de Niemeyer destinado ao Palácio da Alvorada, primeira construção oficial definitiva, ao lado do Brasília Palace Hotel. O texto procura dar ênfase à participação de artistas brasileiros modernos da geração de Portinari e de outros com tendências construtivistas como Firmino Saldanha e o neoconcretista Franz Weissman, com a inserção de suas obras no projeto:

"O prédio, que já se encontra em construção, será servido de obras de arte, todas de artistas nacionais. Entre outros, cogita-se de Portinari, Di Cavalcanti, Firmino Saldanha, Emeric Mercier, Milton Ceschiatti, José Pedrosa e Franz Weissmann." (REVISTA BRASÍLIA no 1, 1957, p. 9)

Podemos perceber, segundo as publicações e depoimentos da época de arquitetos e artistas, que houveram, durante a construção da cidade, discussões acerca das expressões artísticas que deveriam fazer parte da nova capital e seu discurso estético. Um exemplo interessante é a capela do Palácio do Alvorada, cujo interior inicialmente foi destinado a receber um mosaico figurativo de tema religioso de autoria do artista Portinari⁹⁰, e acabou recebendo como recobrimento das suas paredes lâminas de madeira recobertas com folhas de ouro e pintura de tendência abstrata no teto, ambos realizados pelo artista Athos Bulcão. Da mesma forma, as publicações indicam uma tendência às críticas à arte figurativa pertencente ao Realismo Social e uma preferência pela arte abstrata, aproximando a expressão artística da cidade das discussões estéticas concretistas e neoconcretistas ou derivadas de influências construtivistas no Brasil.

Nesse ponto, não se pode deixar de lado a proximidade dos movimentos construtivistas, principalmente dos artistas concretos brasileiros, com a produção industrial. Durante o Congresso de Críticos Arte de 59, o tema "artes industriais" esteve em sessão durante o dia 22 de setembro, em São Paulo, gerando contribuições essenciais para o entendimento dessa aproximação com a indústria e a construção de uma possível síntese das artes na cidade de Brasília. O pintor e filósofo italiano Gillo Dorfles ressaltou, nessa ocasião, que a cidade moderna deveria acompanhar as mudanças das estruturas produtivas industriais que ela passava a abrigar e que a pré-fabricação em nada prejudicaria a produção de conjuntos de valor artístico.

"A importância das artes industriais numa cidade nova é evidente, e cresce com o aumento dos próprios produtos da indústria. Mas como o que nos interessa é a sobrevivência de um aspecto artístico na civilização tecnológica em que vivemos, é a este aspecto que devemos limitar nossa atenção. Ora, a substituição do artesanato pelo objeto produzido em série e da arquitetura "manual" pela arquitetura pré-fabricada, que se verificou, nos pôs em condições de constatar que mesmo com objetos produzidos em série e mesmo com uma arquitetura em grande parte pré-fabricada, pode-se realizar obras, complexos urbanísticos, tão artísticos como os de outrora." (DORFLES, in Congresso Extraordinário ...,2009, p.103)⁹¹

O Congresso Internacional de Críticos de Arte de 1959, que teve Mario Pedrosa, então presidente da AICA - Associação Internacional dos Críticos de Arte - como organizador, vem a consolidar a iniciativa do governo brasileiro, que havia estabelecido um programa de visitas de personalidades políticas, artísticas e ligadas à arquitetura e ao urbanismo ao canteiro de obras, como forma de divulgação e construção simbólica dentro da lógica de criação de um mito da edificação da cidade. Este gesto de exposição internacional de nosso crescimento e maturidade

⁹⁰ "Interior da Capela de Brasília. A decoração estará a cargo de Portinari; imagens religiosas em desenho linear pelas paredes, vitral no teto e azulejos dourados de Ravena." (**REVISTA BRASÍLIA** no 2, 1957, p.8)

⁹¹ **Atas do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte** (1959, Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro) in SEGRE.R, LOBO.M.S. (org) **Congresso Extraordinário de Críticos de Arte – Cidade Nova: Síntese das Artes**, DOCOMOMO – Rio, Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009

cultural é exaltado no discurso do presidente Juscelino Kubitschek na ocasião da abertura do Congresso no Palácio da Justiça, em Brasília:

"É palpável, está ao alcance de todos a dignidade da intenção que presidiu ao traçado desta cidade. Mas, discuti, discordai à vontade. Sois críticos, a insatisfação é o vosso clima. Mas de uma coisa estou certo, e vossa presença aqui é testemunho disto. Com Brasília se comprova o que vem ocorrendo em vários setores da nossa atividade: já não exportamos apenas café, açúcar, cacau; em nossa pauta já não figuram somente produtos coloniais ou artigos de uma indústria que se expande: mostra-nos capazes também de fornecer um pouco de alimento à cultura universal." (KUBITSCHKEK (informação verbal) in Congresso Extraordinário..., 2009, p.26)⁹²

Segre (2009) destaca o papel do estado na valorização da construção de Brasília e sua significação arquitetônica e urbanística mundial. Segundo o autor, relações intensas entre o poder político e a arquitetura se deram em sua maioria, no interior de regimes totalitários, os quais não estavam interessados em críticas e opiniões externas. Observamos que, na via oposta, na figura de JK, a inauguração de Brasília ocorreu durante um governo democrático que desejava expor seus projetos e realizações em prol do desenvolvimento social e econômico do país, abrindo espaço para a troca de opiniões entre respeitados especialistas no assunto, como uma forma de anunciar a superação do Brasil à sua condição de país colonizado e submisso.

Rossetti (2010) ao discorrer sobre o evento do Congresso Internacional de Críticos de Arte, comenta sobre como os convidados e congressistas reagiram admirados com o feito de Brasília. Esta ainda se encontrava como um grande campo de obras. Dessa maneira, o que realmente impressionou arquitetos, críticos e outros estrangeiros durante a visita foi o próprio evento da realização de Brasília, o suor e a dedicação dos operários, o empenho de todos nessa monumental iniciativa de afirmação nacional. Meyric Hugues comentou sobre esse aspecto nas seguintes palavras :

"Para muitos europeus cansados da guerra, os países subdesenvolvidos da América latina, como a Argentina e a Venezuela, assim como o Brasil, ofereciam a esperança da regeneração econômica e novas ideias, enquanto para os norte-americanos existia a atração adicional de uma "última fronteira", associada aos seus próprios mitos fundadores. Assim, a construção de Brasília numa escala ainda mais extensa e ambiciosa do que em outras novas capitais, tais como Camberra e Chandigarh, foi vista por todos os envolvidos como um gesto de grande força simbólica." (HUGUES in Congresso Internacional..., 2009, p.6)

As discussões travadas na conferência contêm o poder de iluminar questões relacionadas à arte e a indústria, à arte e cidade e a síntese entre arte, arquitetura e urbanismo através dos pensamentos dos críticos e atuantes da época da fundação de Brasília, quando as utopias modernas chegavam ao auge e declínio no resto o mundo, sendo Brasília o ápice dessas utopias no Brasil. Enquanto alguns, como Bruno Zevi, identificaram durante o Congresso

⁹² **Atas do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte** (1959, Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro) in SEGRE.R, LOBO.M.S. (org) **Congresso Extraordinário de Críticos de Arte – Cidade Nova: Síntese das Artes**, DOCOMOMO – Rio, Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009

o fracasso histórico em atingir a síntese das artes outros enxergaram de maneira diferente. Mario Pedrosa declarou o seu entusiasmo com a nova geração brasileira fazendo menção ao problema da missão social da arte naquele momento. Já o poeta e crítico Ferreira Gullar, que também esteve presente no evento, afirmou em entrevista a importância da realização da cidade:

*"Trazer os críticos foi muito importante, porque sua opinião iria irradiar-se pelo mundo inteiro, pondo Brasília no centro das discussões sobre a **cidade nova** e a **nova arquitetura**, que deixava de ser isolada de uma concepção teórica e construtiva para se tornar um fato de importância na vida de um país e para a arquitetura."* (GULLAR apud ROSSETTI, p.6, 2010, grifo nosso)

De fato, nas palavras de Pedrosa (1981) "A Cidade Nova é um todo que se constrói". Considerando a cidade como obra de arte e utopia de caráter coletivo, Brasília passa finalmente de um problema teórico estético, social, cultural e econômico para a concretização em vasta escala de um empreendimento que apresenta um novo modo de se relacionar o espaço urbano e as suas formas com a arte. Seus valores sociais, políticos e culturais aparecem através de elementos da estética moderna. Construir uma cidade em meio ao cerrado despovoado não só significou uma remodelação geográfica do país como um todo, mas também a tentativa sincera de sua renovação social e cultural assistida de camarote pelo mundo.

Ressaltando o sentido de obra coletiva de Brasília, Mario Pedrosa (1981, p. 353), coloca que, oferecer ao artista a possibilidade de participação na construção da cidade, exercendo a sua plena liberdade criadora, seria uma forma de reintegrá-lo em uma objetividade, inserindo-o na "*consciência da dignidade de uma missão social,*" (...) "*um ideal ético sobrepessoal, um ideal social, capaz de reunir ao redor dele todas as forças vivas da cidade.*"

A partir desse prisma construído por Mario Pedrosa e das discussões do Congresso da AICA na inauguração de Brasília, é que podemos perceber a participação junto à arquitetura de artistas brasileiros como os modernos Burle Marx, Di Cavalcanti, Volpi, e outros que vieram posteriormente como Marianne Peretti, Alfredo Cesquiatti, Franz Weissman e Athos Bulcão na construção da capital como contribuições definitivas para a sua transformação em um espaço de expressão da utopia moderna de síntese.



Fig.3



Fig.4



Fig.5



Fig.6

Fig. 3 – Escultura, "o Meteoro" de Bruno Giorgi no Palácio do Itamaraty; Fig. 4 - Vitrais na Catedral de Marianne Peretti e anjos suspensos de Cesquiatti; Fig. 5 Jardins de Burle Marx no Itamaraty; Fig. 6 - Treliza de Bulcão no Itamaraty Fonte: foto e edição por Camila Xavier, fotos de 2013

Na discussão sobre a síntese das artes, Aline Saarinen, em seção sobre as "Artes Industriais" no Congresso Internacional de Críticos de Arte de 1959, aponta a noção de espaço como condição crucial em uma realização desse tipo:

"(...)Falamos de pintores e escultores sem nos lembrar de que entre eles há alguns que pensam "arquiteturalmente" e outros que absolutamente não tem qualquer interesse, desejo, nem capacidade para trabalhar com arquitetos e com arquitetura, (...) Mas muitos pintores e escultores não tem essa mesma noção de espaço ou de volume. Outro ponto é que muitos artistas são muito introvertidos e sentem-se feridos no seu sentimento artístico se são convidados a fazer qualquer coisa ou a colaborar em qualquer coisa que não seja uma expressão puramente pessoal, subjetiva. (SAARINEN, in Atas..., 2009, p.118/19)

O artista que busca a síntese de seu trabalho com a arquitetura seria, portanto, aquele que transcende as tradicionais ideias intimistas de pintura e escultura e consegue pensar e criar espacialmente. Através do pensamento espacial as criações de artista e arquiteto podem estabelecer uma ligação íntima que não se dissipa. Através do estudo das correntes construtivas percebemos que foi a partir da superação de paradigmas de suporte e do avanço das investigações espaço - tempo na arte que houve a possibilidade de discussão sobre a síntese, já que aconteceu a aproximação das suas atuações, veja-se os exemplos neoplasticistas e a Bauhaus.

Nesse sentido, a indissociabilidade da arquitetura dos trabalhos em vitral da artista Marianne Peretti integrados ao corpo da Catedral e do Panteão da Pátria são um belo exemplo. Assim como não podemos deixar de destacar a atuação de Roberto Burle Marx no paisagismo dos jardins que valorizam espécies de flora brasileira em espaços internos e externos da arquitetura do Palácio do Itamaraty, do Palácio da Justiça, do Congresso Nacional e do Teatro Nacional. Nesse contexto, os painéis azulejares de Athos Bulcão presentes nos Palácios e monumentos, assim como aqueles que atingem outras escalas urbanas da cidade, se mostram ainda mais contundentes em sua fusão com a arquitetura, no sentido do uso da geometria abstrata e do material industrial produzido em série, contribuindo para a percepção dos espaços através de uma nova estética.

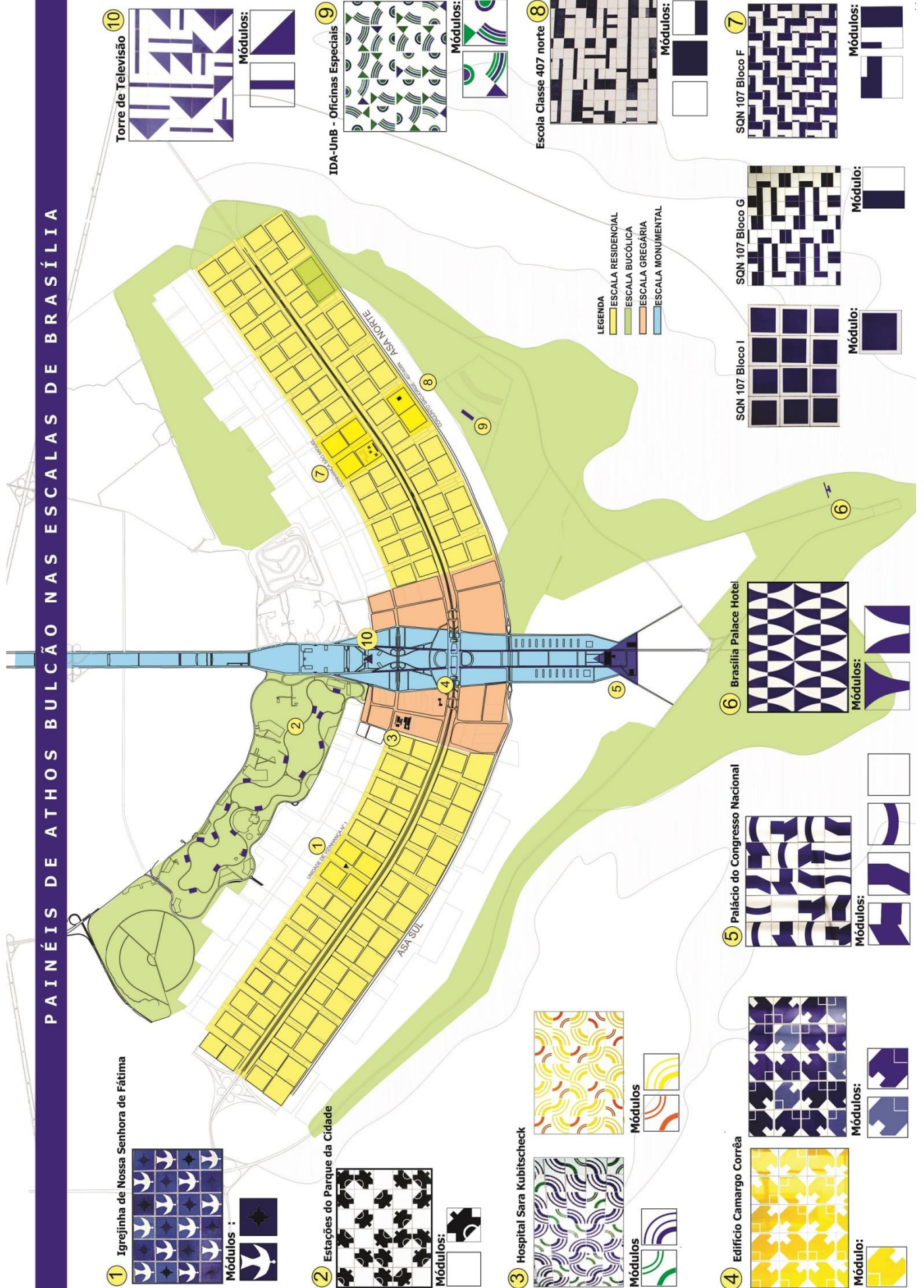
Os seus painéis de azulejos refletem as mudanças ocorridas em nossa arte durante a década de 50 a partir da I Bienal de São Paulo. Ou seja, as inovações na linguagem operadas pelas correntes construtivas estrangeiras, que aqui se transformaram no concretismo e o neoconcretismo brasileiros. O artista, utilizando dessas linguagens, trabalhou modulações em painéis instalados com a ajuda dos *candangos*, os quais fazem parte da história da cidade, colorem e resignificam esteticamente os espaços das obras arquitetônicas de Brasília, tornando-se também marcos visuais.

Neste variado conjunto de obras reconhecidas pelo Instituto de Patrimônio Histórico, estão hoje inventariados 132 painéis em azulejaria, os quais participam ativamente da arquitetura em suas dimensões estética e funcional, dialogando com outros artistas e arquitetos seguidores dos propósitos do modernismo. Como quase a totalidade das suas criações em azulejos não costuma ser nomeada, existe a necessidade, como vemos no Inventário do IPHAN (2009), de organizá-las pelo nome das construções às quais pertencem, de modo que, conhecer seus painéis de azulejaria, significa conhecer a arquitetura de Brasília. Portanto, ao estudar seus painéis passamos a conhecer um pouco mais sobre os edifícios modernos da cidade, construindo um outro olhar, que capta em sua arquitetura a geometria de origem construtivista em seus azulejos e sua relação com cada escala urbana em que se inserem.

As obras de azulejaria integradas de Athos Bulcão pontuam a cidade em diversos locais e contribuem com os espaços pertencentes às quatro escalas urbanas que a estruturam, unificando a arquitetura de Brasília através desse elemento característico de nossa cultura, que é o azulejo. Isso implica dizer que o artista está presente em espaços de moradia pertencentes à *escala residencial*, em espaços ligados ao comércio e ao trabalho que correspondem à *escala gregária*, naqueles ligados ao lazer e à contemplação na escala bucólica e nos espaços representativos da nação na *escala monumental* como vemos no mapa da página a seguir.

Segundo Farias (2009), ao falar da relação das criações de Bulcão com os brasilienses, "*os que ignoram as suas obras, também estão impregnados por elas e portanto, elas lhes pertencem e fazem parte de sua vida.*" Os azulejos de Athos Bulcão na arquitetura de Brasília possuem em sua gênese um ideal social, que carrega um conjunto de novos valores surgidos desde a revolução técnico-científica, algo compartilhado pelos arquitetos modernos brasileiros. Proporcionam o acesso à arte aberto à população com vistas ao seu esclarecimento e bem-estar coletivo. Portanto, devemos pensar o trabalho do artista na cidade respeitando as suas relações espaciais responsáveis pela sua fusão arte-arquitetura-urbano e pelo elo perceptivo entre arte e cidadãos.

PAINÉIS DE ATHOS BULÇÃO NAS ESCALAS DE BRASÍLIA



4.2. Escala Residencial

A escala residencial de Brasília corresponde aos espaços ao longo do Eixo Rodoviário ocupados pelas "superquadras", nas quais estão implantados os blocos residenciais. Seguindo a tradicional analogia feita ao desenho do plano urbanístico da cidade com um avião, a escala residencial corresponderia às suas duas "asas", como vemos no mapa da página 140. Vem daí a denominação dos bairros Asa Norte e Asa Sul. Em comparação com a escala monumental e a escala gregária, esta apresenta clima mais intimista, com ares de cidade do interior, tanto que o arquiteto a denomina também de escala cotidiana.

Lucio Costa trabalha a articulação dos suportes estruturais urbanos de forma a criar a unidade do conjunto de distintas escalas: não só pela própria organização do sistema viário, mas também pela utilização do paisagismo como proteção através da vegetação de grande porte, que promove espécie de barreira protetora nas extremidades das superquadras e pela limitação do gabarito e afastamento dos blocos residenciais determinados pelo urbanista no Relatório do Plano Piloto (1957):

"A importância atribuída a esses grandes quadriláteros verdes resulta de que, além de contribuir para o resguardo das quadras, eles garantem, por sua massa e dimensão, a integração da escala residencial na escala monumental"
(Lucio Costa apud Gorovitz, 1985, p. 24)

Os edifícios, que apresentam os traços modernos próprios da influência de Le Corbusier na arquitetura brasileira, possuem no máximo seis pavimentos e estão soltos do solo sobre pilotis, permitindo a circulação livre de pedestres e o uso dos espaços de suas projeções. Nas quadras de Lucio Costa não há delimitações de terreno, nem muros e não é permitido cercar as imediações dos prédios, o que torna os seus pilotis espaços semi-públicos, ou seja, de propriedade coletiva. A função social é uma característica presente em todo o ideário moderno, como pode ser percebido na própria Carta de Atenas de 1933. Nela, além dos aspectos sociais, econômicos e políticos envolvidos em um assentamento urbano, são colocadas questões psicológicas e fisiológicas como o embate entre o coletivo e o individual como dimensões do bem-estar do cidadão e a ideia de que o espaço urbano deve pertencer à coletividade.

Nas primeiras experiências das modernas superquadras em Brasília, construídas ainda na década de 60, observamos a presença de trabalhos de azulejaria de Bulcão em seus espaços criados sob conceitos funcionalistas de urbanização marcando a identidade geométrica de influência construtivista da cidade. Aparecem junto à arquitetura nos espaços público/privados de pilotis residenciais, em escolas públicas ou na azulejaria da Igreja Nossa Senhora de Fátima, marco histórico da cidade.

4.2.1. Igrejinha Nossa Senhora de Fátima

Localizada na Asa Sul, a Igreja Nossa Senhora de Fátima proporciona aos cidadãos e visitantes a experiência estética junto aos azulejos do artista na composição dos espaços urbanos das superquadras 308 e 307. Estas superquadras fazem parte da primeira e única Unidade de Vizinhança concluída desde o início da construção de Brasília, segundo os conceitos originais de Lucio Costa. No Relatório do Plano Piloto, Costa desenhou as superquadras como módulos urbanos residenciais de 280mx280m que integrar-se-iam às Unidades de Vizinhança, em uma co-modulação formada por quatro superquadras, as quais, em grupos de quatro em quatro, formariam uma malha regular ao longo do Eixo Rodoviário. Essa organização pode ser claramente percebida quando olhamos a planta da cidade de Brasília. Podemos observar a localização da Igreja no mapa da página 140, com o formato triangular da edificação em posição central entre as quadras 307, 308, 107 e 108 Sul.

A "Igrejinha", como é carinhosamente chamada devido ao seu tamanho reduzido, foi a primeira construção erguida na Unidade de Vizinhança, sendo inaugurada antes da construção dos blocos residenciais do conjunto. A Igrejinha faz parte da história de construção da cidade. Consiste em seu primeiro templo religioso, construção simbólica projetada por Oscar Niemeyer a pedido da primeira dama Sarah Kubitschek devido a uma promessa que havia feito a Nossa Senhora de Fátima para curar sua filha de uma enfermidade. Composta de uma nave e sacristia na parte posterior, as suas paredes receberam na parte externa os primeiros azulejos de Bulcão para Brasília, feitos quando este ainda morava no Rio de Janeiro, em 1957. Junto à arquitetura de Oscar Niemeyer, com suas curvas em alvenaria e estrutura em concreto pintado na cor branca, os desenhos de Athos ocupam uma área de 39,45m de comprimento e altura variável que chega a 5,25m, de acordo com dados do IPHAN (2009).

O artista ajudou a tornar a Igrejinha um dos templos mais conhecidos da cidade e que possui hoje o valor afetivo dos cidadãos. A edificação contém o único trabalho de azulejaria de Bulcão com formas figurativas, ainda que estilizadas. Seu padrão é composto por um módulo (15 x 15 cm) com a figura de uma pomba branca, que representa o Espírito Santo, sobre fundo azul e um módulo com uma estrela formada a partir de um quadrado e triângulos na cor preta, também sobre fundo azul, que representa a Estrela da Natividade (ver no esquema da pág.138). Em uma composição bastante simples, seus padrões não variam de posição em relação aos seus eixos, nem formam novas figuras, apenas são dispostos alternadamente em translação⁹³, criando uma composição azulejar de caráter mais rígido, característica de seus primeiros trabalhos de azulejaria.

⁹³ A definição de translação em uma composição ornamental ou arquitetônica está no Capítulo 1, através da citação de Thomas Beeby. (BEEBY, T.H., **The Grammar of Ornament/Ornament as Grammar**, in Kieran, S. (org.), Ornament, Graduate School of Fine Arts, University of Pennsylvania, 1977, p. 11à28)



Fig.7

Fig. 7 – Padrão figurativo criado para a Igrejinha N. S. de Fátima, Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013; **Fig. 8 – Vista frontal da Igrejinha, SQN 308Sul**, Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013



Fig.8

Apesar de figurativo, o padrão criado por Bulcão não remete aos azulejos historiados, muito presentes no interior de nossas igrejas coloniais, como aqueles que compõem o interior da Igreja do Outeiro da Glória, no Rio de Janeiro, ou mesmo à composição moderna criada por Portinari na Igreja da Pampulha, em Minas Gerais, na década de 40. Assemelham-se mais aos chamados “azulejos avulsos” de origem holandesa, que continham uma composição já completa em si e com temas simples como flores, frutos e pássaros.⁹⁴ O que vem diferenciar o desenho de Bulcão é a tendência ao uso das formas geométricas, ainda que timidamente, e o efeito chapado das superfícies de cor, decorrente da técnica silk-screen ou serigrafia.

Esta é uma das edificações emblemáticas da cidade, visitada por turistas de diversos lugares que desejam ser fotografados junto aos desenhos simbólicos criados por Athos Bulcão. O visitante acaba por interagir com as formas dos azulejos, não só visualmente, mas inserindo seu corpo junto à superfície, em um exercício de percepção espacial que o aproxima da construção e da cidade. Dois exemplares dos padrões de azulejos de Igrejinha, a pomba e a estrela, foram entregues como presente por Dilma Rousseff ao Papa Francisco I antes de sua visita ao Brasil, atestando seu valor simbólico religioso intrínseco. No entanto, na época da inauguração da Igrejinha a população não aceitou prontamente todas as inovações estéticas das expressões artísticas nela empregadas. Além do trabalho azulejar de Bulcão, o seu interior recebeu mural realizado pelo artista moderno Volpi, o qual foi apagado na década de 70. Com a reforma da Igreja em 2009, as paredes receberam novas pinturas também ligadas à abstração geométrica de autoria do artista Galeno, as quais geraram novas polêmicas.

⁹⁴ Segundo Moraes, os azulejos avulsos holandeses exerceram influência na produção de Portugal. Por seu preço acessível, passaram a ser chamados de “azulejos dos pobres”. No Brasil, foram fabricados pela Osirarte, nos anos 50. (MORAIS, F. **Azulejaria contemporânea no Brasil**. São Paulo, Editoração Publicação e Comunicações, 1988).

Em um cenário acolhedor, que apresenta as características espaciais da escala urbana residencial definida por Lucio Costa, as formas curvas brancas da estrutura da Igreja se destacam em contraste com a cor azul predominante dos azulejos em meio à homogeneidade dos blocos residenciais na percepção de quem passeia ou transita pela área arborizada de seu entorno. Os azulejos, quando vistos ao longe, criam delicada malha ritmada pela disposição alternada dos módulos. Já para quem vai adentrar a Igreja e se posiciona próximo a ela, ocorre a compreensão dos símbolos desenhados pelo artista. Os desenhos de Bulcão, que trazem aspectos simbólicos religiosos àquela porção urbana da Asa Sul, podem ser relacionados também com o espaço urbano da cidade em um âmbito maior se comparados ao desenho de Lucio Costa para o Plano Piloto, como observou o autor Frederico Moraes em sua análise sobre o desenho da pomba presente nos azulejos:

"Este pássaro remete também à forma recorrente, já impressa no olhar do habitante de Brasília, que é o plano-piloto, um corpo central com suas asas abertas." (MORAIS, 1988, p.116)

Devemos, portanto, observar que o aspecto simbólico dos azulejos criados por Athos Bulcão pode ser visto não somente em seu sentido religioso, mas também ligado à construção espacial da cidade de Brasília. Em seu Relatório, Lucio Costa demonstra que as raízes históricas baseadas nas crenças religiosas de nossos colonizadores estavam em seu pensamento quando traçou os dois eixos organizadores de seu projeto: "*Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto ou seja, o próprio sinal-da-cruz.*" (COSTA, 1957, p.1) Assim, ao estar diante dos desenhos de Athos Bulcão, o espectador/cidadão adquire a consciência acerca do lugar onde vive através da representação simbólica de seu espaço e de crenças pertencentes à sua cultura.

4.2.2. Superquadra 107 Norte, Blocos F, G, I

Na Asa Norte, uma das superquadras na qual encontramos painéis azulejares de Bulcão nos pilotis dos blocos de apartamentos residenciais é a SQN 107. A superquadra faz parte de um projeto realizado pelo Centro de Planejamento da Universidade de Brasília, Ceplan - UnB. A Área de Vizinhança São Miguel, como foi chamado o conjunto na época, uniria as quatro superquadras 107, 108, 307 e 308 Norte, mantendo os princípios enunciados por Lucio Costa para a escala residencial. O projeto foi elaborado no Ceplan por professores que faziam mestrado sob a coordenação de Oscar Niemeyer, então professor da Fau, com execução de João Filgueiras Lima (Lelé). Athos Bulcão também era professor da Universidade de Brasília na época, no Instituto Central de Artes - ICA.

A construção da Unidade de Vizinhança São Miguel foi iniciada pela NOVACAP em 1965, seu projeto foi concebido por Fernando Burmeister, Luiz Henrique Pessina, Geraldo Santana, Geraldo Nogueira Batista, Marcia Aguiar Batista, Sergio Sousa Lima, Mayume Sousa Lima e Afonso Leiva. Durante a construção dos três primeiros blocos da SQN 107, as torres quadradas, houve a interrupção do trabalho pela ditadura militar e houveram modificações feitas por outros arquitetos ligados ao regime no bloco em lâmina.



Fig.9

Fig. 9 – Imagem de satélite da Superquadra 107 Norte, Fonte: Google Earth, acesso em 2012



Fig.10

Fig.10 - Bloco residencial modernista da SQN 107, Fonte: FERREIRA (2007, p. 61)

Os blocos F, G e I consistem em torres quadradas com seis pavimentos de 27,70m x 27,70m. A sua volumetria ortogonal acentuada é ritmada pelas empenas e pela marcação dos elementos verticais de concreto aparente em suas fachadas. Agrupam quatro apartamentos por andar, unidades também de planta quadrada (11,85 x 11,85m). Os 72 apartamentos do conjunto possuem dois quartos e se interligam à caixa de circulação vertical, composta de escada e elevadores social e de serviços, posicionada ao centro do edifício. Podemos relacionar essa organização da planta dos blocos com a modulação das superquadras em Unidades de Vizinhança.

Athos Bulcão desenhou painéis de azulejaria para as caixas de circulação vertical dos três edifícios, criando painéis que participam de todos os seus pavimentos e adquirem a altura de seus respectivos pés-direitos, 2,68m. Nos três edifícios, o artista manteve a combinação de azulejos da cor azul escuro, de número 52 de sua escala, junto com o branco. Utilizou módulos no tamanho 15 x15 cm diferenciando-os para cada caixa de circulação de cada prédio. As suas composições azulejares demonstram a sua criatividade na utilização da geometria e a leitura das formas arquitetônicas das edificações e do espaço urbano.

Como podemos ver no esquema da página 140, o painel existente no Bloco F, possui dois módulos. Eles possuem o mesmo desenho, formado por um retângulo maior e outro menor e por um "L" ortogonal. No primeiro módulo os retângulos são brancos e o "L" azul, no segundo módulo as cores dos elementos se invertem. Já os dos Blocos G e I, possuem cada um somente

um módulo de desenhos geométricos bastante simples, os quais podemos aproximar às investigações geométricas de Ligia Clark no grupo Frente e de obras de Kasemir Malevitch.

Os três painéis são da primeira fase da azulejaria de Athos Bulcão em Brasília. Neles, o artista utiliza variações de composição ainda com certa rigidez tradicional dos azulejos de tapete e restringe suas cores à combinação de azul e branco, referenciando ainda os azulejos de tapete portugueses e as cores utilizadas no trabalho de Portinari e da geração das décadas de 40 e 50. A composição realizada no Bloco F, por exemplo, é semelhante ao seu primeiro trabalho de azulejaria no pilotis do Hospital da Lagoa, no Rio de Janeiro, de 1955 (ver pág.98), que possui como uma de suas características principais a alternância de peças com o uso do recurso gestáltico de contraste positivo-negativo, azul e branco.

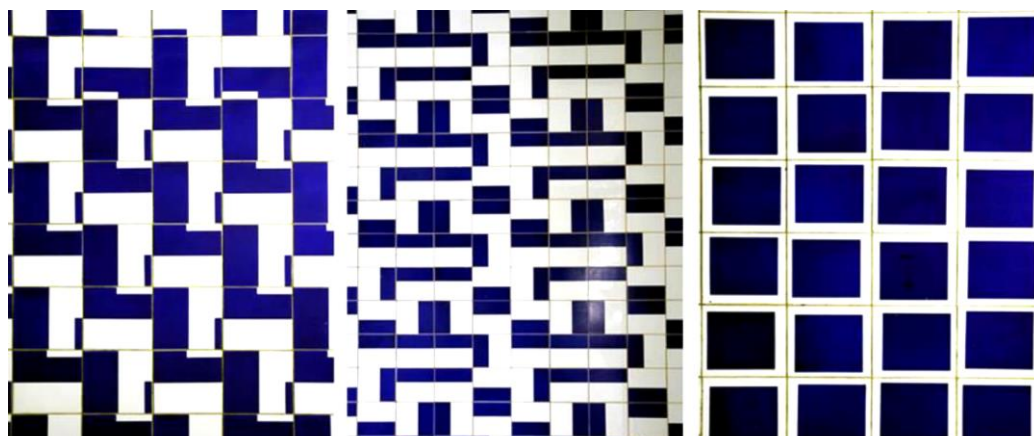


Fig. 11 – Azulejaria no pilotis dos blocos residenciais F, G e I respectivamente da SQN 107 (1965)
Fonte: adaptado de www.fundathos.com.br, acesso em 2014

Além das formas arquitetônicas e urbanísticas referenciadas nos desenhos dos azulejos de Bulcão, sua engenhosidade perceptiva nos remete aos jogos ópticos de nossos artistas concretos e neoconcretos. O sutil efeito dos retângulos utilizados no Bloco G, por exemplo, assemelha-se ao jogo óptico de trabalhos realizados por Ligia Clark, como a série "Superfície Modulada", da década de 50, na qual a artista trabalha uma superfície construída por módulos pintados de madeira e sem moldura.

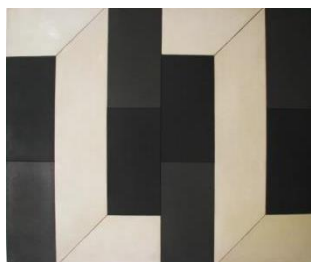


Fig. 12

Fig. 12– Plano em superfície modulada nº2 (1956) Ligia Clark. Tinta industrial s/madeira e argamassa-90,1x75cm Fonte: [www. http://literaturalifestyle.blogspot.com.br/2008_10_02_archive.html](http://literaturalifestyle.blogspot.com.br/2008_10_02_archive.html), acesso em 2016

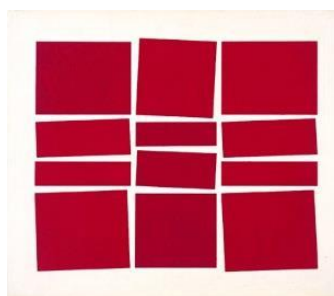


Fig. 13

Fig. 13 – Metaesquemas, Helio Oiticica, guache sobre papel cartão Fonte: <http://percipiencias.blogspot.com.br/2010/01/os-metaesquemas-de-helio-oitica.html>, acesso em 2016

O ligeiro deslocamento desigual do quadrado azul em relação às laterais brancas do azulejo do módulo do Bloco I transmite a sensação de instabilidade ou movimento gerada pela modificação das posições do módulo. Bulcão já havia criado efeito semelhante na fachada do edifício residencial Niemeyer, localizado em Belo Horizonte, de autoria do arquiteto, em 1960. Podemos aproximar também a composição azulejar do bloco I de alguns trabalhos da série "Metaesquemas" de Hélio Oiticica, que apresenta um jogo modular semelhante, criando uma dinâmica ilusória, parte de um conjunto de experimentações sobre estrutura e cor.

Os painéis azulejados de Bulcão podem ser apreciados por moradores em seu cotidiano. Chamam a atenção de visitantes que adentram o hall térreo dos edifícios. Já quem transita pelos seus pilotis percebe, por entre o jogo de superfícies de concreto, os efeitos visuais das cores presentes nas modulações de Bulcão, em consonância com o espaço moderno. A tradição azulejar que coloriu as fachadas dos casarios de nossas cidades coloniais, no projeto modernista da superquadra está agora presente nos pilotis dos edifícios, adquirindo outro significado através do encontro de sua linguagem geométrica oriunda das correntes construtivas com a arquitetura moderna.

4.2.3. Escola Classe 407 Norte

Traçando uma comparação com as sínteses produzidas pelas vanguardas construtivistas no início do século XX, Lobo (2003), aborda a dimensão gráfica no desenho do Plano Piloto, refletindo sobre a síntese das artes na cidade. Em suas reflexões existe uma evidente relação entre formas e composições construtivas que fazem parte do jogo cartesiano dos cheios e vazios formados nas superquadras e as obras construtivistas soviéticas e neoplasticistas:

"Parece ter sido, contudo, na concepção das superquadras de Brasília, na disposição dos blocos de apartamentos, que Lucio Costa realizou plenamente a tão sonhada e perseguida passagem da pintura arquitetônica à arquitetura e ao urbanismo construtivista." (LOBO, 2003, p.111)

Partindo desta análise de Lobo, aqui relacionamos três criações: o desenho urbano das implantações das superquadras (fig.15); o jogo vertical/horizontal das formas quadradas e retangulares na arte construtiva de Mondrian em "Broadway Boogie Woogie"(fig.14), obra que traz em si os ideais neoplasticistas de busca pelo equilíbrio entre "o particular e o geral, o homem e o mundo, o individual e o universal"; e os conflitos geométricos modulares gerados pela composição do painel de azulejos de Athos Bulcão, que revestem a fachada de uma escola pública construída no espaço urbano da superquadra 407 Norte (fig.16).



Fig.14

Fig.15

Fig.16

Fig.14 – “Broadway Boogie Woogie”, 1942, de Mondrian; fonte: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/mondrian/>;
Fig.15 - Vista aérea superquadras de Brasília; Imagem de satélite- Google Earth; **Fig. 16 – Painel de Athos Bulcão na escola Classe da 407 Norte .** Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013

A Escola Classe 407 Norte, projeto do arquiteto Milton Ramos, possui painéis em suas fachadas frontal e posterior datados de 1965, assim como aqueles encontrados na Superquadra 107 norte. Porém, estes azulejos são dos primeiros exemplos das criações de Bulcão nas quais o artista começa a trabalhar ordens mais complexas, ou seja, quebra a organização rígida de seus módulos e passa a utilizar a aleatoriedade e a liberdade na manipulação das posições das formas geométricas. Podemos considerar essas criações que começam a surgir na década de 60 como um desenvolvimento de seu trabalho com a geometria junto às peças cerâmicas, demonstrando a compreensão do jogo modular de uma maneira mais solta e a criatividade ao manipulá-lo.

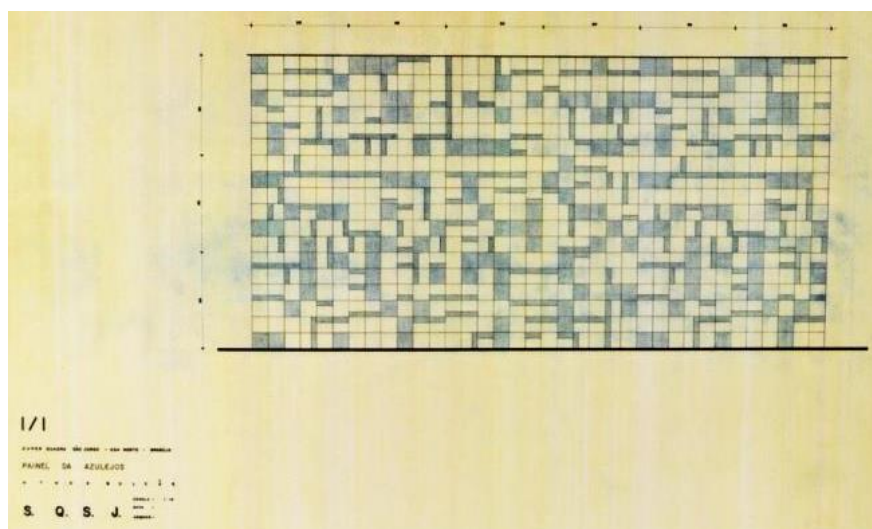


Fig. 17 – Desenho de Athos Bulcão para a Escola Classe 407 Norte, 1965 - Fonte: Catálogo da exposição: Azulejos em Brasília, Azulejos em Lisboa – Fundathos, 2013

O conjunto dos painéis se forma a partir de três módulos cerâmicos de 15 x 15 cm. Um quadrado azul-escuro, um quadrado branco e um azulejo com faixa azul-escuro que equivale a 1/3 de sua superfície e o restante na cor branca, como vemos no esquema junto ao mapa da página 140. Os módulos foram combinados sem nenhuma regra aparente. O desenho original para o painel nos mostra que Bulcão criou uma composição de 2,70m x 3,60m, com 432 azulejos, e que esta se repetiria no sentido longitudinal. Segundo dados do inventário realizado

pelo IPHAN – DF, o painel de azulejos da escola possui uma área 3,93m x 6,70m. Em visita à obra durante um trabalho de restauro e manutenção, verificamos que houve a repetição da composição na sequência para completar o pé direito mais alto da superfície parietal onde está assentada, assim como seu comprimento maior que o determinado no desenho de Bulcão. Uma observação interessante, é que a composição do painel instalada encontra-se invertida em relação ao desenho original do artista em seu sentido horizontal e que alguns azulejos decorados foram substituídos por outros brancos, possivelmente por queda ou descolamento dos originais.

O jogo engendrado por Bulcão nesta composição cria, a partir da junção dos módulos, linhas de comprimentos variados, retângulos e quadrados de diferentes tamanhos. Há em seu trabalho com a ortogonalidade uma tensão harmônica que se aproxima da radicalidade vertical/horizontal de Mondrian, porém sem a participação das cores primárias vermelho, azul e amarelo, como percebemos em quase a totalidade de seus trabalhos. Bulcão utiliza nestes azulejos somente o contraste entre o azul escuro e o branco e determina o uso das cores primárias em outra fachada da escola, com baixos relevos trapezoidais de efeito lúdico assimétrico.



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20

Fig. 18 – Painel de azulejos sendo restaurado e marquise de concreto ao fundo. Fonte: foto e edição por Camila Xavier. **Fig. 19 – Baixo relevo colorido.** Fonte: foto e edição por Camila Xavier **Fig. 20 – Crianças brincando junto à fachada da Escola Classe 407 Norte Proj. Milton Ramos, 1965**

- Fonte: foto e edição por Camila Xavier;

A expressão construtivista dos azulejos dialoga com a geometria do projeto de Milton Ramos, como a marquise de concreto aparente, que descreve um trapézio em ângulo na entrada da construção. A expressividade das formas criadas por Bulcão está inserida no dia a dia de crianças e moradores dos edifícios nos arredores da escola e faz parte desta dimensão cotidiana e intimista projetada por Costa na cidade. A percepção dos painéis está atrelada à estrutura espacial determinada pela função urbana como descreve Costa (1995):

"Creio que houve sabedoria nesta concepção: todos os prédios soltos do chão sobre pilotis, no gabarito médio das cidades europeias tradicionais – antes do elevador – harmoniosas, humanas, tudo relacionado com a vida cotidiana; as

crianças à vontade ao alcance do chamado das mães, com a escola primária na própria quadra;" (COSTA, 1995, p. 308)

Nas palavras de Agnaldo Farias, ao nos depararmos com os azulejos de Bulcão na fachada da escola, temos a experiência de um momento lúdico em meio à organização homogênea da arquitetura dos blocos residenciais das superquadras:

"Como compensação à placidez dos conjuntos habitacionais projetados como sólidos regulares, nosso artista engendra jogos virtuais perturbadores, o lúdico ludibriando o lógico [...] a intuição de Athos Bulcão consiste em variar cada módulo de posição de tal maneira que ele é sempre outro sendo exatamente o mesmo." (FARIAS, 2009, p.6).

Na realidade, o jogo geométrico engendrado por Bulcão reflete de maneira simbólica a própria construção espacial da escala residencial de Brasília. A utilização de módulos que são os mesmos, mas que serão sempre passíveis de diferenciação entre si, podem referenciar neste caso, as superquadras, módulos quadrados de 280x280m, e os edifícios contidos nelas, módulos prismáticos de regularidade constante, soltos sobre suas projeções, agora livres da tradicional concepção de ruas das cidades brasileiras, o que permite a conformação abstrata de sua organização em diferentes posições, como pode ser percebido na figura 15. Ao visualizar os azulejos da escola, o espectador/cidadão vai estar sempre diante da representação referencial de uma organização maior, esta organização corresponde ao espaço onde vive, neste caso a co-modulação das superquadras. Assim, podemos fazer uma analogia entre o modo de pensar o funcionamento e a composição desta área urbana, que incorpora a modulação como elemento de organização e ao mesmo tempo plástico na arquitetura e urbanismo, trazendo em seu desenho a carga construtivista que observamos junto às indagações inicialmente propostas por LOBO (2002) e Athos Bulcão, inserido dentro deste contexto como artista que participa da arquitetura e assume o azulejo como módulo de sua composição artística, trabalhando a malha tecida pelos quadrados esmaltados de maneira plástica através de formas geométricas e de cores contrastantes. A sua linguagem, portanto, entra em acordo com a linguagem da cidade.

LEGENDA ESCALA RESIDENCIAL

1

Composição do Painel:



Módulos :



Edificação: **Igrejinha de Nossa Senhora de Fátima**

Projeto arquitetônico: Oscar Niemeyer

Data do painel de azulejos: 1957

Medidas do azulejo: 15 x 15 cm

3

Composição do Painel:



Módulos:



Edificação: **Escola Classe 407 norte**

Projeto arquitetônico: Milton Ramos

Data do painel de azulejos: 1965

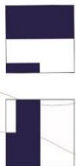
Medidas do azulejo: 15 x 15 cm

2a

Composição do Painel:



Módulos:



Edificação: **SQN 107 Bloco F**

Projeto arquitetônico: Ceplan - UnB

Data do painel de azulejos: 1965

Medidas do azulejo: 15 x 15 cm

2b

Composição do Painel:



Módulo:



Edificação: **SQN 107, Bloco G**

Projeto arquitetônico: Ceplan - UnB

Data do painel de azulejos: 1965

Medidas do azulejo: 15 x 15 cm

2c

Composição do Painel:



Módulo:



Edificação: **SQN 107, Bloco I**

Projeto arquitetônico: Ceplan - UnB

Data do painel de azulejos: 1965

Medidas do azulejo: 15 x 15 cm

4.3. Escala Bucólica

A escala bucólica de Brasília caracteriza-se pelos espaços verdes livres na cidade e está representada de maneira esquemática no mapa da página 151. Os espaços livres e a utilização da vegetação no urbanismo são duas das condições contidas na Carta de Atenas de 1933 para a manutenção da salubridade e qualidade dos espaços nas cidades modernas.

"O espaço enfim, deveria se distribuído com liberalidade. Não nos esqueçamos de que a sensação de espaço é de ordem psicofisiológica e que a estreiteza das ruas e o estrangulamento dos pátios cria uma atmosfera tão insalubre para o corpo quanto deprimente para o espírito. O 4º Congresso CIAM, realizado em Atenas, chegou ao seguinte postulado: o sol, a vegetação, o espaço são as três matérias-primas do urbanismo. A adesão a este postulado permite julgar as coisas existentes e apreciar as novas propostas de um ponto de vista verdadeiramente humano." (Carta de Atenas, 1933, p. 7)

Essa condição de "cidade-parque" como disse Lucio Costa (1957), "*Brasília, capital aérea e rodoviária; cidade-parque.*" está presente em seu projeto, por exemplo, no recuo da cidade ao redor da orla do Lago Paranoá, hoje parcialmente ocupada por construções particulares, mas que se destinou ao uso da população em geral e à construção de clubes e espaços para recreação.

"Evitou-se a localização dos bairros residenciais na orla da lagoa, a fim de preservá-la intata, tratada com bosques e campos de feição naturalista e rústica para os passeios e amenidades bucólicas de toda a população urbana. Apenas os clubes esportivos, os restaurantes, os lugares de recreio, os balneários, os núcleos de pesca poderão chegar à beira d'água." (COSTA, 1957)

A escala bucólica surge na composição de Brasília de maneira diferente das outras escalas. Mais difusa, está presente em diferentes setores, participando de suas estruturas espaciais correspondentes. Além da preocupação em estabelecer cinturões verdes nas superquadras, Costa propôs dois grandes espaços livres arborizados nas Asas Sul e Norte de Brasília, os quais seriam respectivamente o Jardim Botânico e o Jardim Zoológico. Ladeando o Eixo Monumental junto aos equipamentos esportivos, estas duas áreas funcionariam como delimitação e contenção do crescimento habitacional da cidade e proporcionariam os locais próprios para o lazer e recreação da população.

"E a intervenção da escala bucólica no ritmo e na harmonia dos espaços urbanos se faz sentir na passagem, sem transição, do ocupado para o não-ocupado — em lugar de muralhas, a cidade se propôs delimitada por áreas livres arborizadas." (COSTA, 1987)

4.3.1. Brasília Palace Hotel

Localizado às margens do Lago Paranoá, o Brasília Palace Hotel recebeu um dos primeiros trabalhos em azulejos realizado por Bulcão para a cidade. Anterior à realização do concurso para o Plano Piloto, o seu projeto foi um dos primeiros elaborados pelo arquiteto Oscar Niemeyer para Brasília, junto com os projetos para o Palácio da Alvorada e de sua capela. A implantação do hotel apresenta as características da escala bucólica, com a presença de vegetação e espaços livres à beira do lago. Na mesma área estão localizados clubes, restaurantes, o Museu de Arte de Brasília, a Concha Acústica e o Palácio da Alvorada.

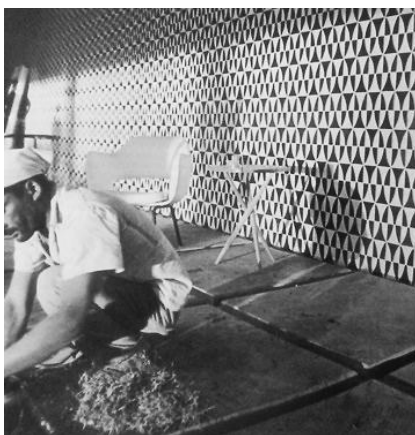


Fig. 21

Fig. 21- Construção do Brasília Palace Hotel com painel de Athos ao fundo, 1958; fonte: FERREIRA (2007, p.82)



Fig. 22

Fig. 22 – Brasília Palace Hotel, fonte: <http://blog.brasilturista.com.br>, acesso em 2013;

O hotel ofereceu a estrutura necessária para a recepção de visitantes ao canteiro de obras da cidade em contraste com a dura realidade dos *candangos* em meio à poeira do cerrado. No Brasília Palace se hospedaram chefes de estado e diversos arquitetos e críticos de arte durante o Congresso Internacional da AICA de 1959. A azulejaria de Bulcão, portanto, fez parte deste momento histórico relacionado à arte e à arquitetura antes da inauguração da cidade. Na primeira edição da Revista Brasília de janeiro de 1957, ao lado das imagens das maquetes do hotel e do Palácio Presidencial, vemos a descrição de seus projetos e a indicação de artistas plásticos brasileiros para o trabalho em conjunto com o arquiteto, demonstrando preocupação com os valores estéticos e com a presença de obras de arte na composição dos espaços arquitetônicos desde o início de sua elaboração. Foi nesta ocasião que Athos Bulcão foi contratado pela NOVACAP, indo para Brasília trabalhar junto a Oscar Niemeyer nas novas construções.

Nas imagens da Revista percebemos o diálogo entre as formas das três edificações criadas pelo arquiteto, o Palácio Presidencial, o Palácio da Alvorada e o Hotel. A arquitetura de linhas ortogonais do hotel apresenta a simplicidade das formas modernas empregadas por Niemeyer. O prédio de três andares sobre pilotis liga-se ao volume mais baixo, de planta orgânica, térreo, onde encontramos uma pintura mural no interior do salão de festas e o painel de azulejos que ocupa o pé-direito da superfície parietal voltada para o jardim externo, ambos de autoria de Bulcão.

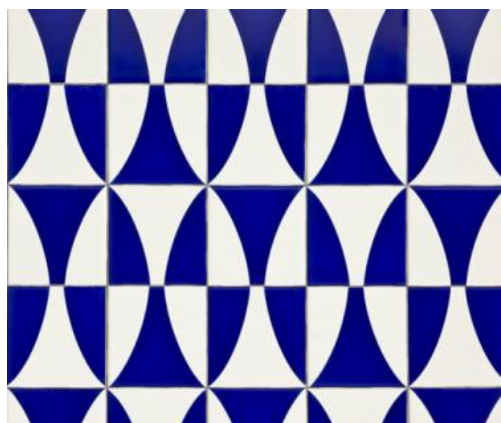


Fig. 23

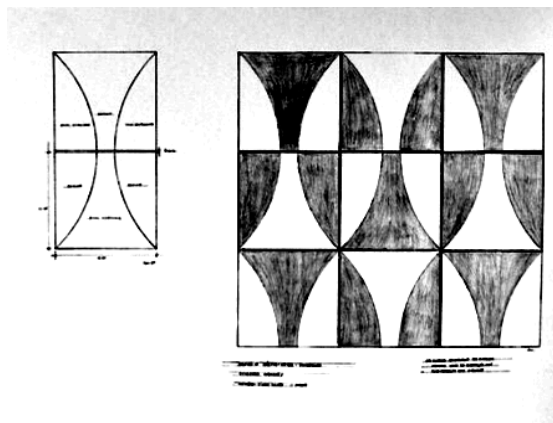


Fig. 24

Fig. 23 - Painel do Brasília Palace - Athos Bulcão, 1958; Fonte: foto e edição por Camila Xavier;
Fig. 24 - Desenho para o painel em nanquim sobre papel vegetal. Fonte: Encarte da exposição Azulejos em Lisboa Azulejos em Brasília, Lisboa, 2013

Neste trabalho azulejar, Bulcão utiliza a geometria ligada à arte concretista e aos construtivos europeus Fernand Leger, Max Bill e Mondrian, para criar seus módulos baseados na forma curva, o que contrasta com o volume prismático sobre pilotis do edifício. O artista fez uso de azulejos de tamanho 11 x 11 cm, nas cores azul e branco. Criou dois módulos de igual formato espelhando-os na direção vertical e diferenciou-os pela relação positivo-negativo de contraste de suas cores. A malha quadriculada dos azulejos industriais apresenta um suave rendilhado, assemelhando-se aqueles da tradição muito difundida no Brasil em nosso período colonial, da azulejaria de padrões ou *azulejos de tapete* em que vemos a repetição de desenhos em sequências, ou seja, a modulação do painel apresenta operações simétricas de repetição na direção vertical e horizontal, respectivamente operações de reflexão e translação. Esta criação guarda relação com um dos primeiros trabalhos de sua carreira, o painel de azulejos no Hospital da Lagoa (1955), já que, nos dois casos, há o contraste positivo-negativo das cores azul e branco e a organização mais rígida da modulação.

A superfície parietal ocupa, de acordo com o inventário do IPHAN (2009), uma área de 3,18m x 34,74m. O painel, com seu jogo de curvas, nos faz lembrar do sistema estrutural do Palácio do Alvorada e o ritmo empregado nos belos pilares do edifício, assim como o efeito visual de seu reflexo no espelho d'água frontal em meio ao céu azul de Brasília. A sua ligação

com a área externa do prédio o situa em meio à fluidez espacial dos pilotis e em contato direto com o verde dos gramados que chegam às margens do Lago, criando interessante contraste entre a linguagem abstrata moderna, signo da ocupação do espaço pelo homem, e a natureza.

4.3.2. Estações do Parque da Cidade Dona Sarah Kubitscheck

Localizado na Asa Sul, o Parque da Cidade Dona Sarah Kubitscheck é um conjunto de espaços dedicados às atividades coletivas, aos passeios e ao lazer ao ar livre. Nesta área onde nos percebemos em meio às características espaciais da escala bucólica em Brasília, existem equipamentos como quadras de esportes, churrasqueiras, pistas de caminhada, patinação e ciclismo, lagos artificiais, parque de diversões, restaurantes e quiosques. A área ocupada pelo Parque foi pensada inicialmente como um bolsão verde delimitador dos espaços da cidade, originalmente destinado a abrigar o Jardim Botânico de Brasília. O seu planejamento urbanístico foi delineado por Lucio Costa e sofreu diversas modificações desde os croquis do Plano Piloto até a chegar à sua configuração definitiva, como vemos no mapa esquemático da página 151.

O projeto do Parque da Cidade foi realizado na década de 70. O projeto de paisagismo ficou a cargo do escritório de Roberto Burle Marx e os equipamentos foram esboçados por Oscar Niemeyer e o desenvolvimento de seus projetos foi realizado pelo arquiteto Glauco Campelo, com a colaboração de José Tabacow e Athos Bulcão. O projeto de Burle Marx previa um anel viário externo e um circuito interno pavimentado de 12 km a ser percorrido por um trenzinho, com diversas estações de parada próximas às atrações e equipamentos públicos. Nos documentos da NOVACAP de 1977 estão relacionadas 16 dessas "estações de trenzinho", que receberiam os azulejos de Athos Bulcão. Os documentos relativos à contratação de serviços de arquitetura e paisagismo para o Parque mostram que vários equipamentos e algumas obras de infraestrutura foram suprimidos e outros modificados por conta dos recursos disponíveis para a sua implantação e que, por conta disso, as estações deveriam incorporar também os sanitários públicos em seu projeto. O Parque foi inaugurado em 1978 pelo presidente Geisel e pelo governador Elmo Serejo Farias com uma histórica volta no trenzinho, passando pelas principais atrações do projeto.

A azulejaria de Bulcão junto ao trabalho de Campelo está ligada diretamente ao sistema de circulação e localização do Parque da Cidade. O trenzinho implantado pelo projeto de Burle Marx funcionou por anos até ser desativado, pois as pistas passaram a ser ocupadas por fluxos de pedestres e ciclistas. Atualmente as construções funcionam não somente como abrigos para o descanso com bancos, banheiros e chuveiros, mas continuam sendo pontos de localização e marcos visuais da paisagem.

Identificamos na união das formas ortogonais simples de sua estrutura em concreto com os azulejos de Bulcão uma relação típica da arquitetura moderna brasileira: a evidência dos elementos estruturais devido à desmaterialização da superfície azulejada. Os azulejos não tocam a laje de concreto em balanço, o que indica que o volume que abriga os banheiros e as suas paredes estão soltos da laje, sem exercerem função estrutural. Localizada sobre embasamento de concreto que a eleva do solo, a superfície azulejada não é muito mais alta que uma pessoa de altura mediana. Possui a altura de uma porta (2,12m) e corresponde a toda a extensão do perímetro do bloco de banheiros (18,20m), que não possui janelas. A configuração do projeto propõe que a ventilação dos espaços ocorra pelo vão entre as paredes e a laje.



Fig.25

Fig. 25 – Abrigo do Parque da Cidade, fonte: foto e edição por Camila Xavier



Fig.26

Fig. 26 – Azulejos do Parque da Cidade, Fonte: foto e edição por Camila Xavier

Nos painéis das estações do Parque, o artista utilizou dois módulos cerâmicos de 15 x 15 cm. Um deles contém formas geométricas nas cores preto e branco e o outro consiste na cerâmica branca esmaltada em si, como pode ser observado no esquema junto ao mapa da página 151. O uso dos dois módulos cria curioso efeito xadrez irregular com marcações em diagonal quando avistamos o painel ao longe. Já quando chegamos perto da superfície azulejada, as peças parecem mover-se em um jogo lúdico de direcionamento do olhar e são criadas uma infinidade de novas formas geométricas, estimulando a percepção do espectador pelo contraste fundo-figura.

Neste trabalho da década de 80, percebemos o uso de um artifício compositivo diferente da disposição mais rígida encontrada no exemplo anterior, artifício que representa o desenvolvimento do trabalho azulejar de Bulcão e a sua compreensão da estrutura modular das peças cerâmicas a ponto de criar novas possibilidades de composição. Bulcão subverte o modo de composição tradicional através das posições descompromissadas (não simétricas) das peças baseadas em proporções matemáticas, gerando um jogo lúdico de ritmo permutacional. Corresponde à criação do traçado regulador do painel a partir da proporção 3:1 de seus módulos, utilizada pelo artista em muitos de seus trabalhos. Nestes painéis especificamente, consiste no conjunto de uma "quadra" com três azulejos desenhados na cor preta para um

branco, distribuídos aleatoriamente e em posições diversas. Além dos efeitos econômicos relacionados ao material construtivo devido à utilização das peças brancas, a abertura à participação do pedreiro na composição final dos painéis é possibilitada pela liberdade de combinação dos módulos característica desse sistema.

As formas desenhadas pelo artista para os abrigos do Parque são mais complexas que aquelas dos exemplos anteriores. A percepção visual dos espaços arquitetônicos e urbanos e quanto às formas arquitetônicas em planta no diálogo de Bulcão com os projetos nos quais trabalha deve ser considerada em cada um de seus painéis azulejares. Nesse sentido, no Parque da Cidade as formas geométricas de Bulcão nas estações podem ser relacionadas, por exemplo, aos desenhos geométricos do paisagismo moderno de Burle Marx na Praça das Fontes ou da antiga Piscina de Ondas. O módulo possui o branco em seus vértices e combina uma curva inscrita no desenho geométrico de cor preta com pontas ortogonais, que possui direcionamento diagonal na peça.

Essas formas guardam certa semelhança com outro trabalho realizado por Bulcão em 1975, no Parque Histórico Nacional dos Guararapes, próximo a Recife, em conjunto com o arquiteto Armando de Holanda. Os azulejos do Parque dos Guararapes também possuem um módulo com desenho de orientação diagonal com inscrição de um semicírculo e pontas ortogonais, porém na cor azul escuro. Também há o predomínio do branco em dois de seus vértices, determinando em seu encontro formas brancas que se repetem pelo contraste fundo-figura.⁹⁵ Observamos neste exemplo a utilização da proporção 3:1, porém aplicada pelo artista não de maneira aleatória, mas ordenada. O funcionamento do padrão modular é diferente do Parque da Cidade, aqui ele ocorre de maneira pré-determinada e constante, criando uma composição de caráter mais rígido.



Fig.27 e 28 – Azulejos do Parque Nacional Histórico dos Guararapes.
fonte: www.fundathos.com.br; <http://polyedros.blogspot.com.br/> acesso em 2013

⁹⁵ O Parque Histórico Nacional dos Guararapes fica em Jaboatão dos Guararapes, região metropolitana de Recife. O local foi palco do episódio histórico da Batalha dos Guararapes contra os holandeses. No alto dos morros foi construída uma igreja em agradecimento à população por ter vencido a batalha, Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes, onde estão guardados os restos mortais dos heróis que lutaram na batalha. O desenho formado pela união dos azulejos de Bulcão, que se repete na direção diagonal, é muito semelhante à silhueta de uma igreja e pode ser também uma referência à construção.

Os desenhos de Bulcão para azulejos do Parque da Cidade e do Parque dos Guararapes realizados na década de 80 apresentam formas geométricas mais complexas que trabalhos anteriores. Podemos aproximá-los das formas encontradas nas pinturas cerâmicas de origem indígena produzida na Ilha de Marajó, no estado do Pará. O artesanato em cerâmica marajoara é um dos mais antigos encontrados no território brasileiro e possui como característica a presença de espirais, inscrições geométricas e figuras antropomórficas e zoomórficas, com o predomínio do uso das cores vermelho e preto.

Nas estações do Parque da Cidade, encontramos novamente a relação de contraste entre os azulejos abstratos e a natureza presente nos espaços livres cobertos de vegetação. A percepção do espectador/cidadão ocorre também como uma referência à geometria presente na arquitetura e urbanismo da cidade. Podemos afirmar que neste conjunto de painéis existe uma mudança no vocabulário formal geométrico de Bulcão relacionado aos espaços do Parque e ao desenvolvimento de seu trabalho como artista. No intervalo de 18 anos entre a data das construções e a inauguração de Brasília, Bulcão realizou diversas obras de azulejaria em outros estados e países, o que pode ter ajudado a ampliar o seu repertório. A matriz construtiva de modulação e composição dos azulejos que foi utilizada por Bulcão durante a década de 60 começou a adquirir, portanto, novas influências formais, levando o artista a uma renovação em suas criações geométricas.

4.3.3. Instituto de Artes – UnB

A Universidade de Brasília situa-se entre as quadras da Asa Norte e o Lago Paranoá. Possui na conformação do seu Campus a presença contínua de áreas verdes livres, que chegam até a orla do lago. Muitos moradores de Brasília utilizam esses espaços para lazer e praticar exercícios físicos, assim como os próprios alunos os aproveitam durante seus anos de cursos. No Relatório do Plano Piloto, Costa localiza a “Cidade Universitária” próxima ao setor cultural na face norte da Esplanada, que seria tratado como parque:

“a fim de ficar vizinho do setor cultural, tratado à maneira de parque para melhor ambientação dos museus, da biblioteca, do planetário, das academias, dos institutos, etc., setor este também contíguo à ampla área destinada à Cidade Universitária com o respectivo Hospital de Clínicas, e onde também se prevê a instalação do Observatório.” (COSTA,1957)

O risco urbanístico de Lucio Costa para o Campus da Universidade demonstra a conformação dos espaços voltados para o lago, com acesso principal pela L4 Norte. A organização ocorre com a demarcação de uma área central, a Praça Maior, e a disposição de edificações de maneira fluida até o limite da L3 norte. Os desenhos de Costa foram

desenvolvidos por Oscar Niemeyer com a posterior execução das edificações com o auxílio de Alcides da Rocha Miranda e João Filgueiras Lima. Niemeyer decidiu pela aglutinação de alguns institutos e faculdades no Instituto Central de Ciências - ICC, edificação que passou a dominar a paisagem pela sua dimensão e importância. As primeiras construções a ocuparem o Campus fizeram parte de experimentos em pré-fabricação em concreto na década de 60. Além do ICC, os edifícios de Serviços Gerais, que inicialmente não possuíam destinação acadêmica, e os blocos residenciais dos professores na área da Colina foram os primeiros a surgirem.

O Instituto de Artes e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB possuem uma estreita relação histórica. Inicialmente, o IdA funcionava como curso-tronco para Arquitetura e Urbanismo, formando a estrutura ICA-FAU (Instituto Central de Artes - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo). Alcides da Rocha Miranda, o qual veio para Brasília a serviço do antigo SPHAN - Secretaria de Patrimônio Nacional, passou a coordenar os cursos que reuniam e preparavam alunos de artes plásticas, arquitetura e desenho industrial, em uma concepção de ensino inovadora no Brasil. Athos Bulcão foi convidado por Darcy Ribeiro para ser professor nesse sistema. Essa concepção de ensino terminou por intervenções da ditadura militar na década de 60 e os cursos-tronco na UnB deixaram de existir. Dessa forma, tanto o IdA, como a Faculdade de Arquitetura procuraram a sua consolidação independente. Com o golpe de 1964, houve um movimento de protesto que culminou no pedido de demissão de mais de duzentos professores, do qual Athos Bulcão participou, afastando-se da UnB. Em 1988, Bulcão voltou à Universidade de Brasília pela Lei da Anistia e lecionou no Instituto de Artes até receber aposentadoria compulsória em 1990.

O Instituto de Artes ocupa hoje esse setor histórico da Universidade onde se instalaram os primeiros galpões de serviços gerais ou SG's, tendo instalações acadêmicas no SG1, SG2 e SG4. Com o crescimento do Instituto, foi realizado um projeto de ampliação que ganhou o nome de Complexo das Artes, datado de 1997. O projeto pertence ao professor da FAU - UnB, Cláudio José Pinheiro Villar Queiroz com a colaboração da professora do Instituto de Artes, Tânia Fraga. Em 2008 foi inaugurada uma parte do Complexo, que tinha o objetivo de abrigar não apenas as atividades normais desenvolvidas nos departamentos, mas outras atividades artísticas de Brasília. O término das construções foi inviabilizado por questões financeiras ligadas à sua execução. A parte concluída, Edifício de Oficinas Especiais, está atualmente ocupada pelo departamento de Artes Cênicas, com as aulas de teatro e dinâmicas de interpretação e pela galeria de arte do Departamento de Artes Visuais, ou Espaço Piloto. A construção fica ao lado do SG1, onde funciona o Departamento de Artes Visuais .

A edificação possui dois pavimentos e um nível intermediário. A cobertura metálica possui sheds para iluminação e ventilação naturais. As suas fachadas envidraçadas deixam transparecer os espaços e circulações internos e colocam em evidência a marcação dos pilares metálicos pintados na cor azul. Os azulejos de Athos Bulcão foram especificados para as paredes das extremidades norte e sul do prédio. As áreas revestidas pelos painéis de 6,20m de altura chegam a mais de 600m². Estão sempre criando um jogo de contraste com a estrutura e as rampas metálicas e os panos de vidro através da textura dos desenhos dos azulejos, suas cores e formas. A área externa ao prédio tornou-se um espaço interessante, muito utilizado pelos alunos para práticas de interpretação ao ar livre ou área de estar e descanso.



Fig.29



Fig.30

Fig. 29 - Alunos nos espaços do IdA; Fonte: foto e edição por Camila Xavier;
Fig. 30 –Fachada do edifício do IdA. Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013

Neste trabalho, um dos últimos da carreira de Bulcão, foram criados dois módulos, como exposto no esquema da página 151. Neles percebemos o uso das cores da Universidade, o verde e o azul. Na escala para azulejos do artista, correspondem ao verde número 64 e ao azul número 52. Os módulos cerâmicos de 20 x 20 cm possuem a mesma composição com formas geométricas e só se diferenciam quanto às cores. Nos azulejos de Athos percebemos a presença das curvas, três arcos concêntricos, e a inserção de outros elementos, o círculo e o triângulo. Bulcão trocou a posição das cores em cada elemento geométrico da composição de seus dois módulos, criando o efeito positivo-negativo. A leitura de seu painel cria efeitos ópticos como a impressão de movimentos giratórios e como que cata-ventos que aparecem de vez em quando. Aliados ao uso do material industrial, esses efeitos ligados à percepção visual do espectador, o aproximam das linguagens concretista e neoconcretista brasileiras presentes, por exemplo, no trabalho dos artistas Luiz Sacilotto e Ivan Serpa. Em meio aos galpões de Serviços Gerais da década de 60, o edifício traz a novidade das cores de seus elementos estruturais metálicos e o caráter lúdico das superfícies azulejadas que contém o jogo modular na proporção matemática de 3:1 na sua composição cromática, uma das características marcantes dos painéis de Bulcão realizados a parti da década de 70.

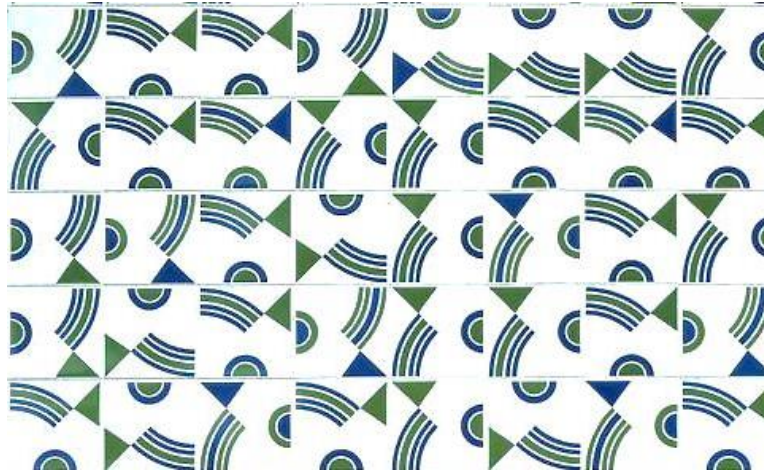


Fig.31 - Padrões de azulejos do IDA, onde Bulcão utiliza as cores da UnB

Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013

As formas curvas e as cores lembram o próprio símbolo da UnB, criado pelo designer e artista plástico Aluísio Magalhães quando houve a formação da Universidade. Podemos aludir à organização espacial do Campus, com a presença marcante do edifício do ICC e sua forma linear curva em meio às outras edificações em volumes soltos. A presença das formas curvas dialogam também com a cobertura metálica em sheds da edificação e o ritmo dos elementos curvos na cor branca ao longo de sua extensão.

Assim como as estações do Parque da Cidade, os azulejos das fachadas do edifício do Instituto de Artes participam de espaços públicos brasilienses da escala bucólica, caracterizados pela presença de vegetação e espaços livres. Mesmo com um intervalo de mais de vinte anos entre suas criações, os dois trabalhos de azulejaria de Bulcão demonstram que esta técnica tradicional da arquitetura brasileira, aliada à ideia utópica da síntese das artes, tão praticada por Niemeyer e compartilhada pelos arquitetos e artistas pioneiros da cidade, perdurou e continua a qualificar os espaços arquitetônicos contemporâneos utilizados pela população brasiliense. Esta característica, que engrandece os trabalhos de Athos Bulcão junto à arquitetura de Brasília, tornou-se importante referencial em suas paisagens, como elemento identificador de lugares e um modo de reconhecer a sua história e identidade.

PAINÉIS DE ATHOS BULÇÃO NA ESCALA BUCÓLICA

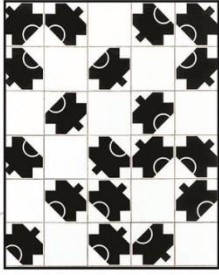
LEGENDA

ESCALA BUCÓLICA*



2

Composição do Painel:



Módulos:



Edificação: **Estações do Parque da Cidade**

Projeto arquitetônico: Glauco Campello

Data do painel de azulejos: 1985

Medidas do azulejo: 15 x 15 cm

1

Composição do Painel:



Módulos:



Edificação: **Brasília Palace Hotel**

Projeto arquitetônico: Oscar Niemeyer

Data do painel de azulejos: 1958

Medidas do azulejo: 11 x 11 cm

1

Módulos:



Edificação: **IDA - UnB - Oficinas Especiais**

Projeto arquitetônico: Cláudio J. Pinheiro Villar Queiroz

Data do painel de azulejos: 1998

Medidas do azulejo: 20 x 20 cm

3

Composição do Painel:



Módulos:



*A marcação esquemática da escala bucólica priorizou áreas dentro do perímetro do Plano Piloto e aquelas nas quais estão inseridas as edificações abordadas com seus respectivos painéis.

4.4. Escala Gregária

A escala gregária localiza-se na região central da cidade, onde ocorre a ligação entre os eixos Rodoviário e Monumental, como vemos na página 159. Neste ponto é que surge a plataforma rodoviária, conjugação de espaços que permite a interligação das vias principais em três diferentes níveis. Em torno desta região nodal estão distribuídos os setores bancários, hoteleiros, de diversões, comerciais, hospitalares e de autarquias, divididos entre as Asas Sul e Norte de Brasília.

"A escala gregária surge, logicamente, em torno da interseção dos dois eixos, a plataforma rodoviária, elemento de vital importância na concepção da cidade e que se tornou, além do mais, o ponto de ligação de Brasília com as cidades satélites. No centro urbano, a densidade de ocupação se previu maior e os gabaritos mais altos, à exceção dos dois Setores de Diversões." (COSTA, 1987)



Fig. 32 – Vista do Setor Hoteleiro Norte na escala gregária, fonte: foto e edição por Camila Xavier

A configuração espacial desta escala ocorre de maneira muito diferente do que as propostas para as escalas residencial e bucólica. Esta porção urbana não possui as características da "cidade-parque", rodeada de verde e espaços livres. Costa previu a sua ocupação na região central de forma mais concentrada e com edificações de gabarito mais alto. Essas relações de proporção influem no modo como as pessoas interagem com os espaços ao circularem entre as edificações em altura, assim como o predomínio da pavimentação em concreto em diversos níveis e grandes áreas de estacionamentos.

Nesses espaços destinados às atividades de comércio e serviços da cidade, não encontramos exemplos da azulejaria de Bulcão em espaços livres, como na escala bucólica. Na escala gregária suas formas geométricas aparecem compondo espaços no interior de edificações de caráter privado, como o edifício Camargo Correa, localizado no Setor Comercial Sul; no interior de espaços hospitalares, como no Sarah Kubitscheck da Asa Sul; ou em espaços institucionais como no edifício da Petrobrás, implantado no Setor de Autarquias Norte.

4.4.1. Edifício Camargo Correa

Localizados no Setor Comercial Sul, os edifícios comerciais Camargo Correa e Morro Vermelho foram projetados por João Filgueiras Lima, o Lelé, e construídos em 1974. Lelé veio para Brasília na década de 60 para trabalhar junto a Oscar Niemeyer nas primeiras construções da cidade, principalmente com a experiência das novas construções pré-moldadas na Universidade de Brasília, onde também foi professor.

As edificações gêmeas do SCS são consideradas também referências entre os seus projetos quanto ao uso da tecnologia dos pré-moldados de concreto no Brasil. Os edifícios tiveram parte da sua estrutura central moldada *in loco*, assim como os terraços, as circulações verticais e os subsolos. Já as lajes, as placas de concreto das empenas laterais e os caixões de concreto das fachadas foram pré-fabricados. Nesses elementos foram instalados os brises metálicos projetados para a proteção de suas janelas que se fixam em sulcos já presentes nas peças. A orientação cromática para a sua confecção foi do artista Athos Bulcão. Contrastam com o concreto aparente da estrutura a cor verde-claro no edifício Camargo Correa e a cor laranja no edifício Morro Vermelho, em interessante efeito provocado pelas diferentes posições das placas metálicas ao longo dos pavimentos modulados nas suas fachadas sul e norte.



Fig.33

Fig.34

Fig.35

Fig. 33 – Brises do edifício Morro Vermelho, Fonte: IPHAN (2009); Fig 34 - Brises do edifício - Camargo Correa, Fonte: IPHAN (2009) Fig.35 - Os edifícios projetados por Lelé na escala gregária, fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013

Na cobertura do Camargo Correa existem dois painéis de Bulcão de mesma data da construção do edifício, que revestem as fachadas externas do último conjunto de escritórios. Segundo dados do IPHAN (2009), as superfícies parietais onde foram assentados os painéis possuem 1,87 x 11,23m cada uma. Elas não tocam a laje de concreto aparente da cobertura, no espaço entre os dois elementos arquitetônicos existem esquadrias de vidro fixo. Podemos avaliar essa solução estético-espacial, que destaca a estrutura de concreto da superfície parietal trabalhada de modo artístico, como uma característica recorrente nos projetos modernos brasileiros e que aparece em outras edificações de Brasília nas quais Bulcão trabalhou com

outros arquitetos, como no exemplo anterior do Parque da Cidade (Glauco Campelo) ou no projeto do Mercado das Flores (Oscar Niemeyer).

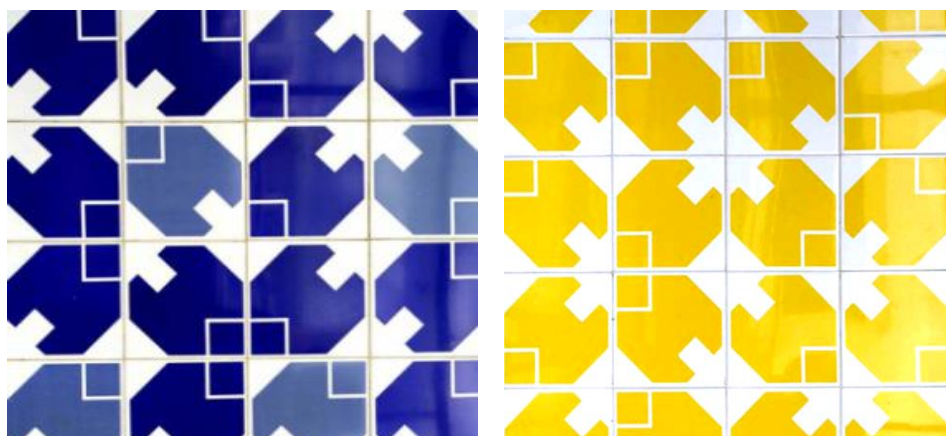


Fig. 36 – Padrões de azulejos da cobertura do edifício Camargo Correa, Fonte: IPHAN (2009)

Os azulejos utilizados são peças cerâmicas esmaltadas de 15 x 15 cm. Como explicitado no esquema da página 159, um dos painéis de azulejos é formado por dois módulos que possuem o mesmo desenho geométrico, porém diferem no tom de azul utilizado: um mais escuro, número 52 e outro mais claro, identificado como número 54 na escala de Bulcão. Na composição do painel em tons de azul percebemos a proporção 3:1 na "quadra" da modulação, três azulejos na cor azul-escuro para um azulejo na cor azul-claro dispostos em posições diversas, porém não de forma totalmente aleatória. Verificamos que o assentamento das peças ocorreu de maneira mais rígida que em outros painéis do artista, ocasionando uma regularidade das posições no que diz respeito às cores. Característica que não é própria da maioria de suas criações que contém a proporção 3:1. Pois, como disse Farias (2009, p.397), nos jogos de Bulcão vemos "*o lúdico ludibriando o lógico*", ou seja, a regra modular existe, porém, deve ser usada de maneira livre. O artista brinca com o jogo de cheios e vazios das formas, subtraindo e acrescentando quadrados e triângulos. No ritmo incessante do olhar de quem se detém por alguns minutos a observar a parede azulejada, aparecem diversas formas irregulares na cor branca pela junção dos vértices dos módulos, devido ao contraste fundo-figura das superfícies chapadas.

Já o segundo painel deste conjunto possui somente um módulo, formado pelo mesmo desenho, porém na cor amarela sobre fundo branco, com azulejos dispostos da mesma maneira aleatória. O efeito de contraste não é tão evidente entre a cor amarela e o branco e não há a presença de dois tons de cores, transmitindo diferentes noções de profundidade. Porém, o olhar capta a formação de diferentes figuras na junção dos vértices. O efeito óptico pode ser comparado, em certa medida, ao jogo de cores e formas dos módulos com bandeirinhas brancas criados por Ivan Serpa, um dos líderes do movimento Frente, em trabalhos contemporâneos ao projeto dos edifícios, as gravuras "Homenagem a Volpi" (1972).



Fig. 37 – Gravuras “Homenagem a Volpi” de Ivan Serpa. (1972)

Fonte: www.concretosparalelos.com.br

No painel de Bulcão ocorrem as mudanças de posição dos azulejos (módulos) e as diferentes figuras que surgem combinadas nos transmitem a noção de movimento do painel como um todo. Esta solução cromática para a dupla de painéis da cobertura do edifício comercial, amarelo e azul, ocorreu também na escolha das cores para os azulejos criados para os espaços da Escola Classe 316 Sul, também instalados na década de 70. Apesar dessa criação fazer parte de um acervo importante da arquitetura e da arte de Brasília, a sua apreciação é restrita às pessoas que trabalham no edifício.

4.4.2. Hospital Sarah Kubitscheck – Asa Sul

A maior parceria entre o arquiteto João Filgueiras Lima, conhecido Lelé, e Athos Bulcão ocorreu na experiência dos Hospitais Sarah Kubitscheck. O arquiteto desenvolveu diversas obras em todo o país utilizando o sistema de pré-fabricação industrial, em escolas, creches e nos hospitais desta rede. A arquitetura de Lelé também possui como característica marcante o trabalho de luz e ventilação naturais que revolucionou o modo de se trabalhar os espaços hospitalares no Brasil. Nas unidades de hospitais projetadas por ele, predominam os locais com aberturas e livre circulação de ar, contrariando aquela idéia de que esse tipo de programa deve possuir espaços herméticos. O trabalho do arquiteto junto ao artista Athos Bulcão determinou também uma nova forma de se trabalhar as cores nesses ambientes. Nas palavras de Lelé, a tradicional predominância do uso de cores neutras para o bem estar dos pacientes é um erro:

"Eu discordo completamente dessa filosofia. O Sarah é o oposto disso. Ele tem cores muito vivas sugeridas pelo Athos. (...) O ser humano nunca precisou mudar o verde da natureza para ficar mais calmo, muito pelo contrário. A natureza se manifesta extremamente colorida." (Lelé em entrevista a Porto, 2009, p.38)

A integração do trabalho artístico de Bulcão à arquitetura de Lelé nestes hospitais, em comparação com os pioneiros trabalhos junto aos monumentos projetados por Niemeyer em Brasília, pode ser vista como um dos mais frutíferos desdobramentos da relação utópica de síntese das artes em Brasília. Segundo o arquiteto, Bulcão é um dos artistas com maior abrangência na realização da integração entre arte e arquitetura:

"Apesar das propostas de Fernand Léger e de Mondrian de integrar o trabalho dos artistas plásticos na arquitetura, depois do advento da arquitetura moderna, isso só ocorreu com abrangência pelas mãos de Athos Bulcão." (Lelé em entrevista a Porto, 2009, p.35)

Adquirindo grande importância nos espaços dos hospitais Sarah, as diferentes obras integradas de Bulcão incluem materiais de pisos e paredes de ambientes, painéis escultóricos, muros em argamassa, divisórias em madeira, mobiliário, brises e painéis de azulejos em diversos setores. Suas criações integradas servem como elementos identificadores das alas e corredores, facilitando a orientação dos pacientes e minimizando o seu sofrimento através da alegria e vivacidade transmitida pelas suas cores durante a experiência dos espaços que compõem.

A ideia para a construção do hospital Sarah Kubitscheck, situado no início da Asa Sul, surgiu a partir de um pedido da esposa de Juscelino Kubitscheck ao arquiteto Oscar Niemeyer. Por um impedimento do arquiteto, o projeto acabou sendo executado por Glauco Campelo. Chamado atualmente de "Sarinha", este primeiro bloco do hospital foi edificado com apenas dois pavimentos para abrigar as atividades da Associação das Pioneiras Sociais. Posteriormente ampliado por edificações projetadas por Lelé, o complexo do Sarah ocupa hoje toda uma quadra no Setor Médico Hospitalar Sul de Brasília.

A azulejaria de Bulcão com suas cores e efeitos ópticos está presente em distintas áreas, como os espaços de espera da radiologia e da ressonância magnética do edifício principal projetado por Lelé. Os painéis de azulejaria nestes dois ambientes foram construídos em 1981 e possuem os mesmos desenhos em seus padrões, porém, suas cores são diferentes. Essas características se repetem em dois painéis de azulejos instalados no antigo bloco do "Sarinha" durante uma reforma no ano seguinte, 1982⁹⁶. Assim como vemos em outros exemplos posteriores de Brasília, como no Aeroporto (1993) e na residência do arquiteto Sergio Parada (2001), Bulcão diferencia um painel do outro pelo uso de cores quentes e cores frias.

Nos azulejos do edifício projetado por Lelé, o artista utiliza curvas de diferentes espessuras e espaçamentos entre si desenhadas em módulos cerâmicos de 20 x 20cm. Os painéis seguem a altura média do pé-direito do hospital 2,93cm. Nos dois ambientes vemos novamente a relação entre as cores e formas das criações geométricas moduladas de Bulcão com o concreto aparente da estrutura pré-moldada de Lelé, renovadas em suas composições e artifícios estéticos na década de 80.

⁹⁶ Na página 106 podem ser verificadas duas imagens de um dos painéis instalados no Sarinha, que possui módulos nas cores azul marinho e verde.

No painel da espera da ressonância magnética a composição apresenta cores quentes. Um dos módulos é formado por três curvas na cor laranja, nº15 de sua paleta, e o outro módulo por três curvas na cor amarela, nº13, como podemos ver na página 159. Característica recorrente em sua azulejaria contemporânea, Athos utilizou como traçado regulador deste painel a proporção 3:1 de seus módulos a partir da diferenciação das duas cores, com a predominância do módulo amarelo. A superfície azulejada de Bulcão compõe com mobiliário na cor amarela e o piso em paviflex "verde-itamaraty", realizado a partir de orientações de Bulcão para o piso do Palácio do Itamaraty, na Esplanada dos Ministérios.



Fig.38



Fig.39



Fig.40

Fig. 38 – Padrões de azulejos para o Hospital Sarah Kubitscheck, Fonte: IPHAN, 2009 **Fig.39 - Espera da ressonância magnética**, Fonte: IPHAN, 2009; **Fig. 40 - Espera da radiologia**, Fonte: IPHAN, 2009

Já no painel da espera da radiologia do hospital, os azulejos possuem os mesmos desenhos de arcos. Porém, as cores são frias, como vemos na página 159. Um de seus módulos possui as formas na cor verde nº64 e o outro na cor azul nº52, na paleta para azulejos. A proporção das cores dos módulos do painel utilizada por Athos consiste em três azulejos azuis, para um azulejo verde. O verde, o azul e o branco dos azulejos, compõem o espaço com jardim interno e aberturas na estrutura de concreto projetadas por Lelé, favorecendo a ventilação e iluminação naturais e amenizando o efeito de enclausuramento neste ambiente, que ocupa o subsolo da edificação. No seu piso, observamos também a utilização do paviflex característico do hospital na cor "verde itamaraty".

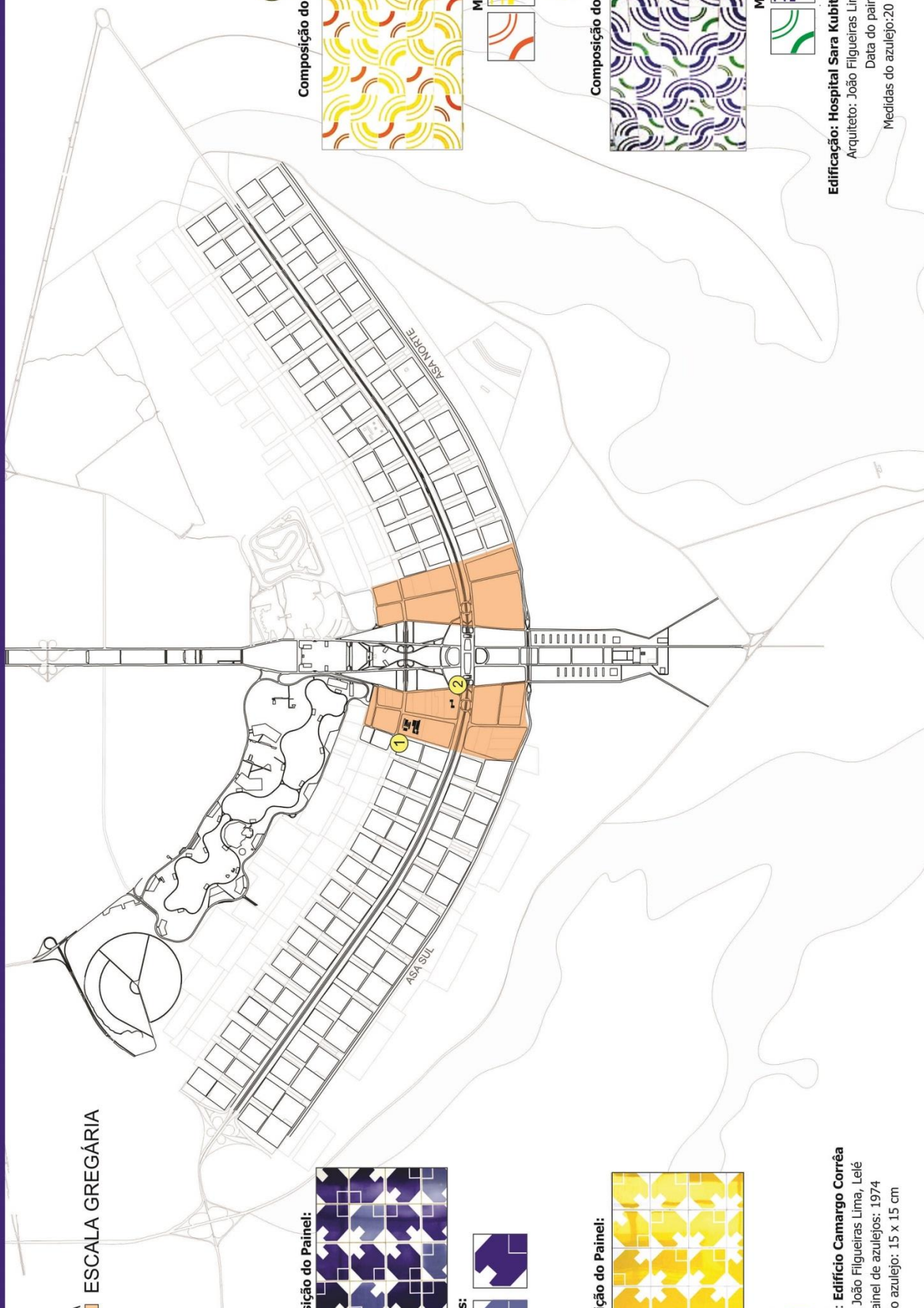
Estes ambientes são exemplos de como Bulcão usa a criatividade para compor seus painéis, visando a sua adequação às funções dos espaços aos quais estão integrados. Para poder criar seus painéis, fazia considerações sobre o local de instalação e o tipo de atividade que seriam exercidas no espaço. Para Frederico Moraes essa atitude do artista, cria uma síntese perfeita entre a expressão artística e as funções do edifício, contribuindo para que seus espaços se tornem mais eficientes.

"Isto ocorreu por exemplo, no Hospital Sarah Kubitschek de Brasília, em que os signos geométricos adotados como padrão induzem imediatamente a leitura das funções do edifício, contribuindo significativamente para tornar o ambiente mais aconchegante ou funcional." (MORAIS, 1988, p.114)

Utilizando a linguagem geométrica de forma lúdica, Athos cria espécie de simbiose com a arquitetura de Lelé, utilizando o azulejo não somente como revestimento, mas como obra de arte, estimulando a apreensão sensível dos espaços por parte dos usuários/espectadores. A idéia de Lelé de que os espaços hospitalares não devem ser apáticos e sim terem cores vivas, como encontramos na natureza, está traduzida no trabalho do artista, ao qual podemos também atribuir relações terapêuticas com os pacientes.

PAINÉIS DE ATHOS BULÇÃO NA ESCALA GREGÁRIA

LEGENDA ESCALA GREGÁRIA



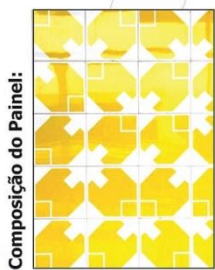
1a



Módulos:



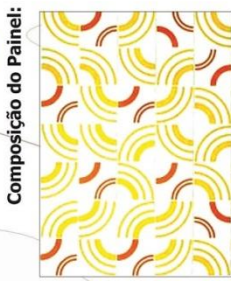
1b



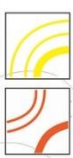
Módulo:



2a



Módulos:



2b



Módulos:



Edificação: **Edifício Camargo Corrêa**
 Arquiteto: João Figueiras Lima, Lelé
 Data do painel de azulejos: 1974
 Medidas do azulejo: 15 x 15 cm

Edificação: **Hospital Sara Kubitscheck**
 Arquiteto: João Figueiras Lima, Lelé
 Data do painel: 1981
 Medidas do azulejo: 20 x 20 cm

4.5. Escala Monumental

A escala monumental de Brasília corresponde à área administrativa projetada em torno ao Eixo Monumental, via principal da cidade situada na direção Leste-Oeste, conforme implantado por Lucio Costa. Esta delimitação pode ser observada no mapa esquemático do Plano Piloto da página 178. Lucio Costa descreve a organização dos setores de atividades ao longo do percurso desde a extremidade leste do Eixo Monumental até a área central da cidade:

"... Quanto à parte administrativa e coletiva da cidade, ou seja, o seu eixo monumental, ela se caracteriza por diferentes níveis escalonados: 1) o terreno agreste; 2) o terraplano triangular onde se assentam os três poderes autônomos da democracia, espaço tratado com a largueza e o apuro de um "Versalhes do povo"; 3) a esplanada dos ministérios e o setor cultural; 4) a grande plataforma no cruzamento em 3 níveis dos eixos da cidade e onde será construído o centro urbano referido acima; 5) o terreiro da torre de TV." (COSTA, 1957, p. 2)

Entre as escalas que determinam as estruturas de Brasília, a escala monumental é a que ganha maior importância no desenho do arquiteto. *"O monumento, no caso de uma capital, não é coisa que possa deixar para depois, o monumento ali é o próprio conjunto da coisa em si."* (COSTA, 1995, p.304) O Eixo Monumental não somente contém as estruturas administrativas como organiza os espaços urbanos do Plano Piloto como um todo, regendo a sua disposição de maneira interconectada com o Eixo rodoviário.

O projeto de Lucio Costa possui como composição urbana principal da escala monumental a perspectiva centralizada da Esplanada dos Ministérios, constituída de volumes prismáticos regulares em direção ao Palácio do Congresso, ápice da promenade, que termina no terraplano triangular da Praça dos Três Poderes, na cota inferior próxima ao Lago. Através da delimitação de gabaritos e a co-modulação de espaços maiores nesta região, Costa criou a dimensão coletiva da arquitetura de Brasília em meio à vastidão de horizontes proporcionada pelo relevo do planalto central.

A escala dita Monumental, em que o homem adquire dimensão coletiva; a expressão urbanística desse novo conceito de nobreza – que não se opõe ao individual, mas o acrescenta e enriquece – traduz-se no jogo mais livre do espaço e numa co-modulação arquitetônica maior. Se a Praça dos Três Poderes corresponde, em termos de espaço e por intenção, a Versalhes, a majestade é outra, é o povo – é o Versalhes do povo." (COSTA apud GOROVITZ, 1985, p.64)

A proporção e disposição urbana de Brasília permite o efeito de contraste na relação fundo-figura (arquitetura - céu de Brasília), presente em todas as obras monumentais do Plano Piloto. No documento redigido em 1987, *"Brasília Revisitada"* Costa fala da importância do céu para Brasília:

"6 – A presença do céu

Da proposta do plano-piloto resultou a incorporação à cidade do imenso céu do planalto, como parte integrante e onipresente da própria concepção urbana — os "vazios" são por ele preenchidos; a cidade é deliberadamente aberta aos 360 graus do horizonte que a circunda."
(COSTA,1987)

Nesse sentido, o potencial plástico das formas presentes na arquitetura de Oscar Niemeyer tona-se mais evidente.



Fig.41
Fig. 41 – Palácio do Planalto, Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2014 **Fig. 42- Catedral Metropolitana**,
foto e edição por Camila Xavier, 2014 **Fig. 43 - Panteão da Pátria**, foto e edição por Camila Xavier, 2014

Lucio Costa criou os espaços monumentais de Brasília utilizando a escala em relação ao observador como fator determinante em seu projeto e propiciando em Brasília um exercício de apreensão sensível do espaço onde predomina a dimensão coletiva da cidade. Na escala monumental de Costa, a dimensão simbólica está não somente na organização do espaço, nos eixos de circulação e perspectivas, mas também na beleza formal das edificações. Nas colunas projetadas por Niemeyer no Palácio do Planalto ou na estrutura parabolóide da Catedral de Brasília. Podemos percebê-la também nos relevos monumentais do artista Athos Bulcão presentes na fachada do Teatro Nacional Cláudio Santoro. Um dos exemplos mais significativos da relação utópica de síntese entre arte e arquitetura, o Teatro Nacional demonstra a indissociabilidade das atuações de ambos, Bulcão e Niemeyer respectivamente, e evoca o célebre "*Primeiro lembrete aos senhores arquitetos*", de Le Corbusier, segundo o qual "*a arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz*".

Na Escala Monumental podemos citar diversas obras arquitetônicas de valor histórico e simbólico cujos espaços contêm criações artísticas de Bulcão. Os Palácios do Congresso, do Planalto e do Itamaraty, o Panteão da Liberdade e da Democracia Tancredo Neves, edifícios da Esplanada dos Ministérios, a Catedral Metropolitana, a Torre de TV e a Rodoferroviária. As obras de arte de Athos Bulcão que participam da arquitetura contribuem através de suas formas e cores para a percepção do caráter solene e monumental dos espaços simbólicos das edificações representativas e governamentais, criando relações estéticas com as mesmas. O estudo do inventário realizado pelo IPHAN (2009) mostra que a maioria das obras tombadas do artista na cidade está presente nesta escala, uma vez que fazem parte de monumentos protegidos.

4.5.1. Torre de TV

A relação de contraste entre o horizonte da cidade e suas construções monumentais está presente na Torre de Televisão de Brasília. A edificação consiste no elemento de maior altura na composição do conjunto urbanístico do Plano Piloto. As linhas que determinaram sua forma já estavam presentes no Relatório de Costa (1957), com o croqui do seu partido arquitetônico, que revela a planta em triângulo equilátero e demonstram a intenção de destacar a construção como elemento plástico de caráter dominante na composição geral das vistas para o Eixo Monumental.

"(...) a torre radioemissora, que se prevê de planta triangular com embasamento monumental de concreto aparente até o piso dos studios e mais instalações, e superestrutura metálica com mirante localizado a meia altura."
(COSTA,1957, p.8)

A Torre de TV, como mais comumente chamamos em Brasília, possui embasamento triangular em concreto aparente implantado em um terrapleno situado em ponto mais elevado no Eixo Monumental, o que a coloca em destaque na paisagem. Centralizada em relação ao perímetro do Plano Piloto de Lucio Costa, como podemos localizar na página 178, consiste em um marco visual para a cidade, tanto na composição de sua planta de urbanismo, quanto a partir de diversos pontos de observação do Plano, principalmente daqueles próximos do encontro dos eixos Rodoviário e Monumental, como a Rodoviária, os setores de comércio e serviços da escala gregária e os espaços do centro cívico da cidade.

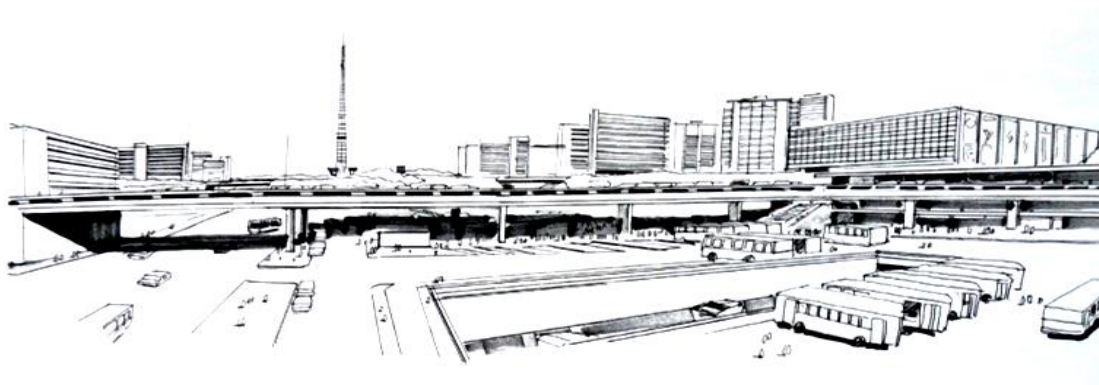


Fig.44 – Perspectiva da plataforma rodoviária no centro de Brasília, e seus diferentes níveis com a presença da Torre de TV marcando a paisagem; fonte/autor: Eliel Américo(2012)

A estrutura vertical da edificação é composta por elementos metálicos que a levam à altura de 230 metros. Nesta estrutura metálica, que cumpre a função de radiotransmissora, existe um mirante que assume a forma triangular do embasamento e pode ser acessado através de elevadores. Quando chega ao mirante, o observador situado a 75 metros de altura, tem a visão a 360 graus do urbanismo setorizado da cidade que é impressionante e também didática. Podem ser reconhecidas as diferentes estruturas urbanas criadas por Costa para cada

escala, seja a escala residencial que se distribui ao longo das Asas Sul e Norte, sejam os edifícios em altura da escala gregária ou a dimensão coletiva da escala monumental, que ganha destaque com a Esplanada dos Ministérios.



Fig.45 – Vista do mirante para a Esplanada dos Ministérios; fonte: foto e edição por Camila Xavier

Lucio Costa ambicionava a instalação de um restaurante na plataforma triangular elevada sobre a base monumental da Torre. Segundo observações de Eliel Américo (2012), este espaço, com esquadrias em aço e grandes panos de vidro que davam para a cidade, foi considerado, na época da sua inauguração, em um dos mais sofisticados de Brasília, pela contemporaneidade do uso de materiais novos e nova linguagem arquitetônica. No local funcionou por muitos anos o Museu de Gemas, com a exposição de pedras semipreciosas produzidas na região. Hoje abriga espaço de exposições e um café. O mezanino possui em sua parte central a caixa de circulação vertical com os elevadores, depósitos de serviço e banheiros para os funcionários. Já nas extremidades, o visitante tem livre circulação frente às três fachadas inclinadas de vidro e a percepção da continuação dos pilares de concreto aparente avançando no espaço.

A implantação da Torre de Televisão no projeto de Costa determinou a orientação de uma de suas faces para o leste, cuidadosamente situada de maneira perpendicular ao Eixo Monumental, de onde é possível a visão panorâmica da Praça das Fontes, da plataforma Rodoviária e da Esplanada dos Ministérios, centro cívico da cidade, com a marcação simétrica em perspectiva dos edifícios e ponto focal fixado no Palácio do Congresso Nacional. Esta fachada da Torre situa-se, portanto, alinhada com a principal paisagem monumental de Brasília. O painel de Athos Bulcão na edificação é datado de 1966 e situa-se diante desta imagem, paralelo ao plano de vidro inclinado desta fachada. A superfície parietal onde foram assentados os azulejos permanece solta, não chega a encostar o teto, nem as faces dos pilares monumentais que a ladeiam. Os tons cinza do piso em granito, da pintura do teto e do concreto aparente ajudam a destacar o contraste azul e branco dos azulejos de Bulcão. O pé-direito alto

do espaço permite que o espectador, com a estatura média de 1,70m, se insira em meio aos triângulos e linhas da superfície azulejada que atinge a altura de 3,59m e possui 12,95 m de comprimento.



Fig.46



Fig. 47



Fig.48

Fig.46– Croquis de Lucio Costa da Torre de TV; fontes: Costa, 1957; **Fig.47 Torre de TV, com antiga feira de artesanato;** <http://www.brasil.gov.br/imagens/brasil-50-anos/guia-turistico/turismo-cultural>; **Fig. 48 Pannel de Athos Bulcão no antigo Museu de Gemas** Fonte: www.fundathos.com.br, acesso em 2012

Assim como identificamos as relações de percepção por contraste e escala criadas pelo urbanismo de Costa, no painel de Bulcão também encontramos a utilização desse conhecimento. O painel de azulejaria de Bulcão para a Torre apresenta a cor azul-escuro, cor número 52 na sua escala de cores, presente nos elementos geométricos linha e triângulo, intensificando o contraste com o branco e valorizando as formas simples de seu desenho. O painel foi criado a partir de somente dois módulos de 15 x 15 cm: um deles contém dois triângulos que surgem a partir da divisão diagonal do azulejo em duas partes, sendo um triângulo na cor branca e outro na cor azul; o segundo módulo possui uma faixa azul localizada em sua mediana, que divide o azulejo em duas áreas retangulares na cor branca. No jogo de combinações aleatórias dos módulos são formados triângulos maiores e menores.



Módulo 1



Módulo 2

Fig.49 – Módulos do painel de azulejos da Torre; fonte: IPHAN 2009

A composição também apresenta linhas formadas pela união dos módulos na vertical e na horizontal, conduzindo o olhar constantemente. Podemos comparar o seu efeito à tensão elementar presente em Mondrian, porém com interrupções, determinando direcionamentos e ritmos. Observando em sua composição as relações espaciais e formais da arquitetura criada por Costa, podemos relacionar as formas dos módulos cerâmicos com as formas da edificação. O triângulo do primeiro módulo, que aparece em diversas posições no painel, pode ser relacionado à forma geométrica da planta da Torre. Já a forma contida no segundo módulo

pode ser entendida como uma alusão ao elemento vertical da construção quando a linha na cor azul está posicionada na vertical, ou uma alusão ao horizonte marcado nas visuais da cidade, quando esta se encontra na posição horizontal.

Com um olhar mais abrangente, poderemos descrever relações não somente com a edificação, mas entre as formas do painel de Bulcão e o espaço urbano ao qual pertence. A perspectiva da escala monumental em frente ao painel está impressa de forma análoga em sua composição. Em planta, a Praça dos Três Poderes também é formada por um triângulo equilátero situado na extremidade leste do Eixo Monumental, cujas vias consistem em duas linhas paralelas. Essa marcação pode ser vista no mapa esquemático da página 178 e em perspectiva no desenho abaixo. Ao olharmos para o painel é como se fizéssemos mentalmente o trajeto entre a Praça dos Três Poderes e a Torre, em um vai e vem constante entre os triângulos maiores e menores e linhas verticais e horizontais. Temos novamente a representação referencial poética da percepção espacial das escalas de Brasília traduzida na composição modular vertiginosa de Athos Bulcão.

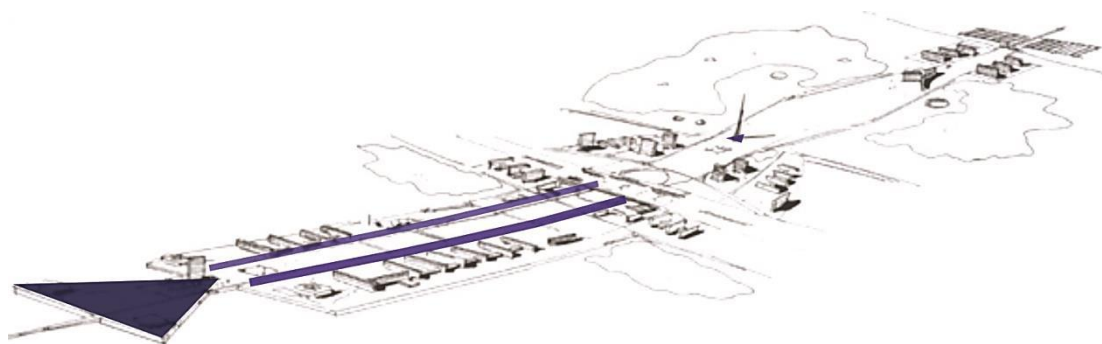


Fig.50 - Perspectiva do Eixo Monumental com edificações e Torre em ponto mais elevado que a Esplanada. fonte: adaptado de Eiel Américo (2012, p. 43)

A expressão artística do painel, de inspirações abstratas alinhadas ao que se produziu no concretismo e neoconcretismo, é construída a partir de entidades geométricas simples, dialogando, portanto, com as formas do projeto da Torre e o projeto do espaço urbano ao qual pertence. Os azulejos exercem função plástica junto ao ambiente ao qual se integram, tornando-se simbólicos enquanto representação do espaço construído moderno da escala monumental.

O trabalho de Bulcão na Torre de Televisão é um exemplo de suas composições de ordem complexa que começam a surgir na década de 60. Diferentemente dos seus primeiros painéis de composição mais rígida, como os do Palace Hotel e da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, Bulcão utiliza da aleatoriedade na manipulação geométrica dos módulos. O desenho original do painel⁹⁷ mostra que Athos planejou a modulação de toda a superfície parietal,

⁹⁷ O desenho original da Torre de Televisão faz parte do acervo da Fundação Athos Bulcão, desenhado em nanquim sobre papel vegetal de 86 x 65 cm

diferentemente do que fez em outros de seus trabalhos, sejam os primeiros da década de 50 ou os mais recentes, em que determinava a proporção matemática 3:1 de seus módulos, permitindo a coparticipação dos pedreiros. Realizando operações de reflexão, inversão, rotação e translação, sem qualquer constância das mesmas, criou a partir de duas formas geométricas simples uma infinidade de combinações em uma composição abstrata de ritmo dinâmico, o qual Herkenhoff chama de ordem do acaso:

"Athos compreende o azulejo como módulo, como elemento constitutivo de espaço arquitetônico, com sua área individual, com sua matéria própria, com sua luz e superfície, como regra e como jogo. Assim, Athos Bulcão desamarra a liberdade de pensar visualmente ao reverter a mecânica da regra modular em potencialidade de invenção poética. Athos fará o caminho da pré-visualização para a ordem do acaso e dos resultados virtuais." (HERKENHOFF, 2009:3)

Como afirma Herkenhoff, o painel é "constitutivo do espaço arquitetônico" e permite ao espectador a criação de "resultados virtuais". Podemos, portanto, aproximar este exemplo da azulejaria de Bulcão da linguagem neoconcretista, na medida em que sua aparição se dá no espaço real e por conta de sua aleatoriedade, que permite diferentes leituras pelo observador e estimula a sua imaginação criando espécie de interação perceptiva, cuja mensagem não se esgota em si mesma, podendo ser recriada infinitas vezes durante a sua contemplação. Nesse sentido, a capacidade de trabalhar suas criações azulejares de forma a qualificar o espaço arquitetônico demonstra o apurado pensamento espacial de Bulcão. O conhecimento gestáltico, quando utilizado na linguagem visual concretista, aparece na condição de um ordenamento racionalista do qual Athos não participa, pelo contrário, o artista procura quebrá-lo, brincando com as regras de percepção a todo o momento de forma lúdica e intuitiva.

Neste projeto de Costa, o trabalho de união entre artista e arquiteto contém o uso renovado do azulejo através da linguagem geométrica de Bulcão. Não podemos deixar de lembrar que este elemento de nossa tradição arquitetônica já havia sido reintroduzido sob novas ideias estéticas no projeto do Ministério da Educação e Saúde na década de 40, sob sua coordenação. É dessa época a célebre frase de Lucio Costa que justifica o uso dos azulejos na arquitetura moderna: "*O revestimento de azulejo tem a função muito clara de amortecer a densidade das paredes, a fim de tirar-lhes qualquer impressão de suporte.*" (COSTA, 1962, p.257) Nas palavras de Farias (2009), a parede azulejada torna-se "um plano ativado" o que vemos como uma contribuição para a sua desmaterialização enquanto fechamento arquitetônico e sua ressignificação como objeto estético.

Portanto, na integração entre painel e espaço arquitetônico vemos a continuação do trabalho coletivo de arquitetos e artistas brasileiros iniciado na década de 40, no âmbito da síntese das artes. Existe uma diferença entre o trabalho de Bulcão e o de outros pintores e escultores modernos que trabalharam na construção de Brasília: a atuação do artista assume

funções arquitetônicas e faz parte da tectônica da edificação. Ou seja, suas criações são elementos construtivos que qualificam esta arquitetura esteticamente e ao mesmo tempo recebem as qualidades simbólicas e espaciais da edificação e do espaço urbano ao qual pertencem, tornando-se indissociáveis dos mesmos, como vemos no caso da Torre.

4.5.2. Palácio do Congresso Nacional

O Palácio do Congresso consiste no ponto focal da perspectiva da composição urbana monumental de Lucio Costa. Edificação sede do poder legislativo brasileiro, seu projeto foi realizado por Oscar Niemeyer logo após a escolha do projeto no concurso para o Plano Piloto de Brasília, em 1957. Nessa época, os projetos do Palácio da Alvorada e o Brasília Palace Hotel já estavam concluídos e começavam a ser construídos. As formas do Congresso são assimétricas e se definem pelo sistema estrutural em concreto do edifício. As diferentes funções são expressas formalmente: as duas cascas de diferentes tamanhos abrigam os plenários da Câmara e do Senado sobre uma plataforma que assume o nível do solo. As duas torres prismáticas correspondem aos anexos. Niemeyer as posicionou com leve deslocamento para o sul, aproximando-as do Senado, mantendo a harmonia do conjunto. O arquiteto propôs, através da utilização das formas geométricas simples, gerar o caráter monumental através de atributos simbólicos e responder às necessidades próprias das estruturas administrativas brasileiras a serem transferidas de suas antigas sedes no Rio de Janeiro.

A idéia da plataforma alinhada ao nível das avenidas e a ligação espacial e visual com a Praça dos Três Poderes estão presentes nos croquis do projeto de Lucio Costa, no qual a edificação compõe com o Palácio do Planalto e o Supremo Tribunal Federal a representação simbólica dos três poderes: Legislativo, Executivo e Judiciário. Podemos ver sua localização como vértice da praça triangular criada por Lucio Costa no mapa esquemático da página 178.

"Destacam-se no conjunto os edifícios destinados aos poderes fundamentais que, sendo em número de três e autônomos, encontraram no triângulo equilátero, vinculado à arquitetura da mais remota antiguidade, a forma elementar apropriada para contê-los. Criou-se então um terrapleno triangular, com arrimo de pedra à vista, sobrelevado na campina circunvizinha a que se tem acesso pela própria rampa da autoestrada que conduz à residência e ao aeroporto. Em cada ângulo dessa praça — Praça dos Três Poderes, poderia chamar-se — localizou-se uma das casas, ficando as do Governo e do Supremo Tribunal na base e a do Congresso no vértice, com frente igualmente para uma ampla esplanada disposta num segundo terrapleno, de forma retangular e nível mais alto, de acordo com a topografia local, igualmente arrimado de pedras em todo o seu perímetro." (COSTA, 1957)



Fig. 51 - Congresso Nacional, fachada voltada para a Esplanada dos Ministérios

Fonte: foto e edição por Camila Xavier

O projeto do Congresso traz em sua arquitetura as influências racionalistas modernas no Brasil, porém com o tratamento plástico próprio das obras de Niemeyer, que referencia e identidade e autenticidade brasileiras, como a presença das curvas, a fluidez de espaços e a inserção de obras de arte. No edifício, tanto na Câmara dos Deputados como no Senado Federal, o conjunto de inserções de obras de Athos Bulcão aparece das mais diferentes formas participando dos espaços arquitetônicos. Divisórias, painéis decorativos, murais escultóricos, forros, entre outros. Realizados em diversos materiais, como pedras, madeira, metais e azulejos, demonstram a versatilidade do artista no trabalho junto ao arquiteto. Athos Bulcão utiliza em todas as suas criações a geometria e seu domínio das cores, criando artefatos que trazem a estética abstrata de origem construtivista ao cenário de decisões políticas da capital do país.



Fig.52

Fig. 52 - Painel em alumínio, metal esmaltado nas cores verde e amarelo e vidro espelhado preto no Plenário Ulysses Guimarães, Câmara dos Deputados; Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013



Fig.53

Painel em alumínio e vidro preto no Senado Federal, Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013

O Palácio sofreu uma reforma entre dezembro de 1970 e março de 1971, devido à necessidade de mais espaço para os congressistas e demais funcionários. Na ocasião foram acrescentados 15 metros de profundidade em direção à Praça dos Três Poderes e construídos novos gabinetes em sua lateral leste em frente das torres de anexos, criando ligeira assimetria da base retangular plana em relação às cúpulas de concreto armado da Câmara e do Senado, como pode ser visto na foto aérea da figura 57, onde aparece a abertura de iluminação que fica logo acima do muro em concreto construído no interior do prédio, cujo comprimento corresponde a toda a lateral do edifício.



Fig.54 – Vista aérea do Congresso Nacional Fonte:www.google.com.br

A fachada leste do projeto original era envidraçada e possibilitava vista livre para a Praça do interior do Palácio, mantendo a comunicação visual com os outros Palácios e proporcionando luz natural para os espaços. A ampliação refletiu nos acessos e circulação gerais do edifício e principalmente, na ligação visual simbólica do Congresso com os outros poderes na Praça. Atualmente a vista da Praça dos Três poderes é possível pelos gabinetes que se instalaram na parte posterior ao painel. Por outro lado, este fechamento deu lugar à instalação de um dos maiores painéis azulejares de Bulcão no Brasil. A obra, que ganhou o nome de "*Ventania*", ocupa uma área parietal de mais de 600 metros quadrados, participando dos dois pavimentos contidos na plataforma semienterrada.

A organização do primeiro piso semienterrado determina a configuração de três salões como áreas de recepção e circulação: o Salão Negro, que corresponde à entrada principal; o Salão Azul, área que antecede os gabinetes do Senado e dá acesso ao plenário e o Salão Verde, que recebe para o plenário da Câmara dos Deputados e seus gabinetes. Neste último espaço é onde encontramos o painel de Bulcão. Segundo informações do inventário do IPHAN (2009), o painel possui pé-direito duplo e apresenta 79,8m de comprimento por 7,68m de altura. Em sua grande extensão, participa também dos espaços de agências bancárias e gabinetes de deputados e senadores. Contudo, o espaço onde ganha maior importância é no Salão receptivo da Câmara, ou Salão Verde.

No Salão Verde estão dispostos móveis de desenho moderno, de autoria de Oscar Niemeyer e sua filha Ana Maria Niemeyer, além da cadeira "Barcelona" de Mies van der Rohe. Também foram incorporadas ao espaço obras de artistas brasileiros como a escultura em bronze de Alfredo Cesquiatti, de nome "Anjo", a escultura "Pássaro" e o vitral escultural de Marianne Peretti, de nome "Araguaia" e a grande tela a óleo de Di Cavalcanti, sem título, que ocupa a parede norte do Salão. O painel "Ventania" está presente em toda a sua extensão longitudinal leste. No extremo oposto ao painel de azulejos, funcionando como divisor de espaços há um painel escultórico modulado de Bulcão que separa o espaço da galeria de presidentes e do hall de elevadores. A amplitude dos espaços no Salão e a presença de obras de arte como se formassem uma galeria são artifícios utilizados pelo arquiteto que transmitem a imponência necessária a esta parte da edificação sede do poder legislativo governamental, indicando que este não é um lugar comum.

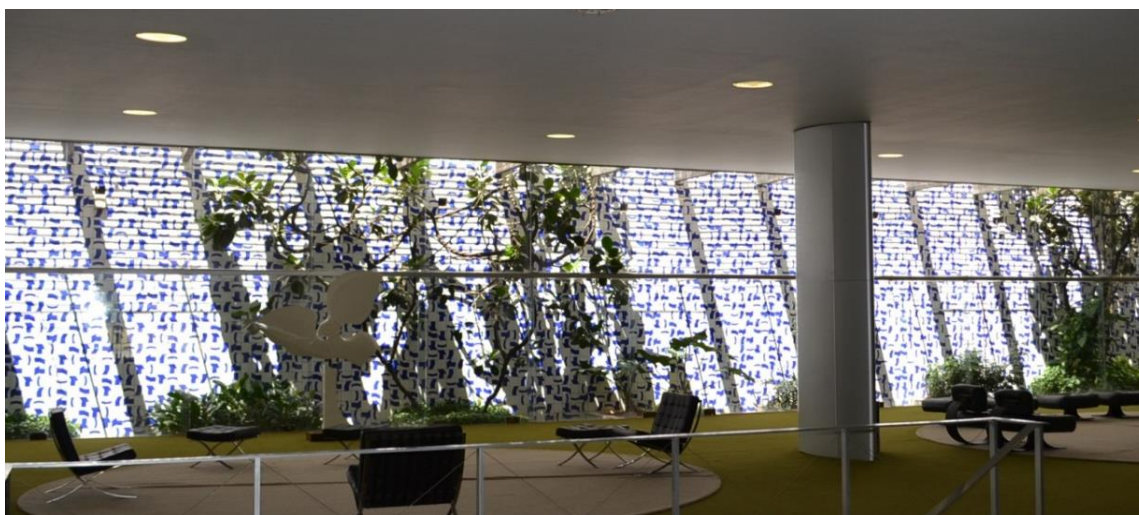


Fig. 55 – Espaço do Salão Verde da Câmara dos Deputados com painel de azulejos Ventania e mobiliário. Fonte: foto e edição por Camila Xavier

As cores predominantes no espaço são o azul e o verde, cores presentes na bandeira brasileira e utilizadas por Bulcão em suas obras. Os azulejos iluminam o ambiente refletindo a luz solar pela leveza das suas formas geométricas azuis sobre fundo branco. O quadro de Di Cavalcanti também possui o predomínio de tons de azul. Já o mural escultórico possui um verde mais fechado e o conjunto de seus módulos transmite a idéia de peso, mesmo que possa deixar entrever os espaços através de pequenas aberturas. Neste trabalho escultural, o artista também utiliza a manipulação de formas geométricas, porém, cria a partir de um único módulo de madeira de 87 x 87cm disposto em posições diversas. Atualmente o piso do salão é totalmente coberto por carpete na cor verde e tapetes circulares em um tom de amarelo pálido próximo ao bege.



Fig.56

Fig.57

Fig. 56 – Painel escultórico modular de Athos Bulcão Fonte: foto e edição por Camila Xavier

Fig. 57 – Tela a óleo de Di Cavalcanti no Salão Verde. Fonte: foto e edição por Camila Xavier

No painel “*Ventania*”, podemos descrever o efeito criado pela união das cores azul-escuro e branca como uma referência às cores do céu. O azul utilizado nos módulos do painel consiste na cor nº 52 na escala utilizada por Bulcão, um tom de azul mais escuro que aumenta o contraste com o branco. Segundo Porto (2009) nos estudos de cores de Le Corbusier, os tons de azul remetem “*a profundidade do céu e do mar*”, ou seja, fazem a parede recuar, proporcionando essa idéia de profundidade à superfície parietal. No painel de Bulcão a impressão de “céu aberto” é acentuada pela presença do jardim de autoria do artista e paisagista Burle Marx, conhecido por valorizar a flora brasileira em suas criações modernistas. A entrada de iluminação natural ao longo de toda a sua extensão acentua esse efeito.

A presença da vegetação ao lado da obra de azulejaria termina por compor espécie de paisagem que desmaterializa o muro. Nesse ponto podemos referenciar novamente a relação característica que se estabeleceu na arquitetura moderna brasileira, na qual se retira densidade das superfícies parietais evidenciando que estas não fazem parte do sistema estrutural da edificação, como pudemos observar em exemplos anteriores em outras escalas de Brasília.



Figs. 58 e 59 - Composição com azulejos de Bulcão e jardins de Burle Marx com espécies do clima tropical, com iluminação zenital. Fonte: foto e edição por Camila Xavier, 2013

A obra como elemento constitutivo da arquitetura, compõe com o jardim e as aberturas de iluminação zenital, espécie de simulação de espaço aberto. Podemos caracterizá-la como uma mimese de luz, texturas e movimento que vai de encontro ao muro estático que veio substituir os grandes fechamentos em vidro transparente nesta fachada. A obra de Bulcão, neste sentido, minimiza a sensação de enclausuramento junto aos espaços arquitetônicos com os quais interage. Principalmente no caso do amplo Salão Verde da Câmara dos Deputados, que consiste em extensa área de recepção, bem como de passagem. Matta (2013) enfatiza a importância da qualidade ambiental deste espaço em contraponto às subdivisões de salas e gabinetes da edificação:

"(...) aquela área de decompressão que é o Salão Verde, que funciona como uma praça, onde as pessoas tem referência de onde elas estão. Uma área em que podem se sentir mais tranquilas, descansar. E que atenua esse efeito de você estar enclausurado em um prédio, dentro de salas o tempo todo." (MATTÁ, 2013, p.1)

A azulejaria do painel "Ventania" apresenta as características compositivas da linguagem artística de Bulcão: a criação a partir de formas geométricas e o uso de cores puras, sem efeito de luz e sombra, chapadas. Apesar das cores azul e branco serem também uma referência dos tradicionais azulejos portugueses da época colonial, suas formas conversam tanto com a arquitetura de Niemeyer em sua concepção moderna do edifício, como com o sistema de produção industrial na arquitetura e o próprio diálogo desenvolvido entre arte e indústria no século XX, veja-se a produção concreta brasileira. Desta maneira os azulejos apresentam linguagem muito diferente daquela empreendida pelos artesãos de séculos passados, como afirmou Bulcão em entrevista:

"Basicamente sou contrário à estetização de desenhos tradicionais, o que antigamente resultava de uma trama rica, de um desenho sutil, produzidos pela própria irregularidade da mão que utilizava penas de pato e pincéis, não podem ser reduzidos a carimbo. Parece-me tão absurdo quanto tentar fazer uma máquina de escrever que imite a letra de D. Pedro II. E já que o processo é "silk-screen", por que não utilizar desenhos geométricos simples e de superfície chapada?" (Bulcão, 1972, p.3)

O material utilizado no painel consiste em azulejos de 15 x 15 cm, estampados em serigrafia ou *silk-screen*, e assentados sobre a área parietal de concreto por meio de argamassa comum, tendo recebido o acabamento de rejunte branco comum a todas as suas obras. Athos Bulcão utilizou padrões geométricos compostos por formas simples: o quadrado, o paralelogramo e o arco e realizou a composição modular de forma aberta, sem utilizar operações simétricas rígidas típicas da azulejaria de tapete, como no Brasília Palace Hotel. Ao invés disso, cria sequências aleatórias permutacionais baseadas nas proporções matemáticas de seus módulos. No efeito do conjunto, onde cada azulejo parece uma pincelada, a peça cerâmica aparece como módulo ativo, subvertendo as tradicionais relações modulares de exemplares

coloniais. Os módulos utilizados por Athos Bulcão para este painel consistem em três padrões geométricos criados nas cores azul-escuro e branco e um azulejo branco liso. Como podemos ver no esquema da página 178.

O módulo 1 possui maior superfície na cor azul, seu desenho é formado por um polígono irregular que surge da junção de um paralelogramo e de um quadrado, que tem a proporção de um dos submódulos do azulejo dividido em quatro partes iguais e está descentralizado em relação às medianas. O módulo 2 apresenta um polígono irregular de cor azul configurado também a partir da junção de um paralelogramo e de um quadrado de mesmo tamanho de um dos submódulos do azulejo, porém este encontra-se centralizado em relação às medianas. O módulo 3 é composto de um arco de cor azul escuro, com espessura regular localizado de forma descentralizada na peça com fundo branco. O módulo 4 consiste na peça cerâmica esmaltada.

A base da composição abstrata do painel do Salão Verde é formada pela repetição dos módulos dispostos em sentidos variados. Este trabalho do início da década de 70 é uma das primeiras criações de Bulcão em que a aleatoriedade passa a ser utilizada através da inserção da proporção matemática 3:1 como traçado regulador da composição. Dentro de seu esquema compositivo, os módulos podem ser todos diferentes entre si ou não, sendo que um deles terá obrigatoriamente de ser um módulo branco liso. Este módulo mantém o campo neutro, sem a presença de figuras, pode ser considerado como a representação de pausas em meio ao ritmo da composição do painel. Ou seja, a proporção 3:1 está intimamente ligada às cores dos azulejos e ao ritmo de leitura das formas. Em comparação com exemplos posteriores como os azulejos do Parque da Cidade (1978) e do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (2008), essa proporção passou a se desenvolver de maneiras diferentes. Por vezes com o uso de dois módulos ou pela variação entre duas ou mais cores.

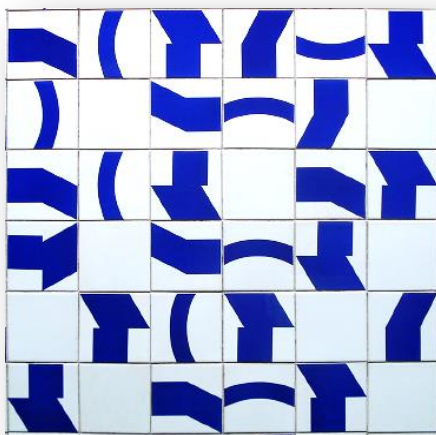


Fig. 60 - Composição com 36 azulejos que contém a proporção matemática implícita em sua liberdade e movimento. Fonte: foto e edição por Camila Xavier. 2013

Assim, podemos dizer que a composição evolui de forma aberta, ou seja, não possui uma sequência rígida que crie formas fixas a partir de um jogo de operações simétricas rotatórias como vemos na azulejaria europeia de tapete em sua maioria. Pelo contrário, sua fluidez e liberdade controlada geram infinitas possibilidades de posicionamentos a partir de seu traçado regulador e seus módulos, permitindo a coparticipação dos pedreiros no assentamento das peças. Estes, obedecendo aos princípios matemáticos de proporção, podem decidir a posição final de cada módulo. Podemos entender esta característica do processo criativo de Bulcão aplicado ao painel "Ventania" como uma abertura da obra à participação coletiva dentro das regras pré-estabelecidas pelo artista:

"No caso particular da Câmara dos Deputados foram usados três padrões decorados e um ladrilho branco, na mesma proporção. Isso quer dizer que a quarta parte do painel não foi "decorada". Coube assim aos operários, a composição do painel com a observação de uma só regra: em cada 36 ladrilhos, 9 são brancos."
(Bulcão, 1972, p.3)

Essa relação proporcional, que gera uma co-modulação com 36 peças, está no estudo realizado por Bulcão em grafite e em guache azul sobre papel, mesma técnica usada pelo artista desde seus primeiros estudos no atelier de Burle Marx, na década de 50. Esse estudo, que faz parte do acervo da Câmara, está hoje no escritório do arquiteto Maurício Matta. A sua estruturação formal de influência construtivista pode ser comparada às criações geométricas de Hélio Oiticica da série "Metaesquemas", em que o artista utilizava também o guache sobre papel-cartão, trabalhando os elementos estruturais da pintura: a cor, os planos, a simetria. Nesta fase de transição entre a arte concreta e o neoconcretismo de Oiticica, seus trabalhos já evidenciam a tendência à superação do espaço pictórico e a preparação para estudos tridimensionais no âmbito do espaço e da cor.



Fig. 61

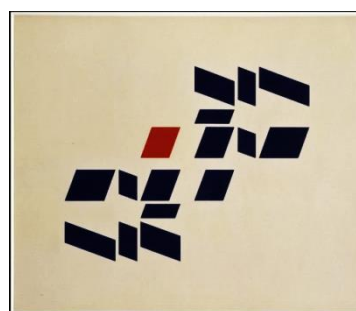


Fig. 62

Fig. 64 - Esquema de montagem do painel Ventania em guache e grafite sobre papel, no escritório de M. Matta, na Câmara dos Deputados Fonte: foto por Maurício Matta, 2013

Fig. 65 – Metaesquema de Hélio Oiticica, 1957 Fonte:www.museoreinasofia.es

A obra de azulejaria de Bulcão possui características em comum com muitos exemplos da extensa série de Oiticica, como o uso das cores chapadas, a modulação e a impressão de movimento eminente. Porém, a estruturação modular do Metaesquema utiliza a simetria especular e de rotação que aparece também em composições azulejares mais rígidas de Bulcão da década de 60, mas que já não são elementos da composição azulejar do "Ventania". O artista quebra essas organizações estruturais e baseia a sua composição na proporção matemática das cores. Devemos observar que, além das semelhanças, existem grandes diferenças entre estes dois artistas. Como dito por Gullar em entrevista, esta diferença reside principalmente na relação de Athos Bulcão com a arquitetura. Podemos afirmar que seu estudo em guache pode ser considerado como uma obra de arte em si, assim como o Metaesquema. Porém, no caso de Bulcão ele é apenas uma parte do seu processo criativo, consiste em desenho técnico para a aplicação no espaço arquitetônico, no caso, o Salão Verde da Câmara dos Deputados.⁹⁸ Os desenhos de Athos Bulcão não são carregados da expressão gestual à mão livre, são mais o resultado de uma análise condensada das formas e dos espaços arquitetônicos. A materialização da obra "Ventania" ocorre, portanto, com a instalação do conjunto de azulejos na superfície parietal do Congresso, o qual adquire também o significado do espaço ao qual se integra e possui, como parte do processo, o assentamento das peças realizado pelos pedreiros.

O painel de azulejos de Bulcão em princípio não recebeu nenhum título do autor, apesar de estar identificado junto ao acervo da Câmara como "*Ventania*". A maior parte de suas criações azulejares integradas à arquitetura não recebem nome. Contudo, acredita-se que esta obra foi batizada com este nome devido a identificação do painel com este fenômeno natural, já que a modulação geométrica e a disposição dos azulejos cria esta ideia de movimento em toda a superfície parietal que reveste. Não existe em Athos Bulcão, mesmo estando ao fundo do Salão Verde, onde ocorre a recepção da imprensa e público no Congresso Nacional, a tentativa de uma narrativa, seja ela épica ou que relembre fatos históricos e sociais relativos ao país, ou mesmo que contenham motivos figurativos relacionados a crenças religiosas, como é o caso exceção no conjunto de sua obra, dos painéis da Igreja Nossa Senhora de Fátima. Para compreendermos a representatividade do painel de azulejos de Athos Bulcão neste espaço simbólico da política nacional, podemos traçar uma comparação com os espaços das igrejas barrocas construídas pelos jesuítas no início de nossa colonização portuguesa. Essas consistiam nas edificações de maior importância, dentro da organização social e urbana de nossas cidades, veja-se a organização do Terreiro de Jesus em Salvador. Os azulejos encontrados em nossas igrejas barrocas da época colonial são em sua maioria do tipo historiados, como descreve abaixo a historiadora Maria Eduarda Marques (2001) em estudo iconográfico dos azulejos presentes no Claustro e no Consistório da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, na Bahia,

⁹⁸ No estudo de Bulcão, o módulo 2 aparece espelhado quatro vezes, o que geraria a produção de mais um azulejo, caso fosse implantado de modo idêntico.

relatando a diferente temática dos mesmos, a qual, ao invés de trazer o tema religioso de caráter devocional, possui temas laicos, mas que contribuem para evidenciar traços históricos sobre a dominação cultural de Portugal sobre a colônia:

"As temáticas dos azulejos presentes no Claustro e do Consistório dos azulejos da Ordem Terceira de Salvador se articulam, elas são partes integrantes de um mesmo "discurso", de uma mesma "mensagem" . O seu estudo iconográfico revela que, assim como os painéis do Claustro foram feitos para reproduzir e perpetuar a magnificência do casamento real, consagrando o poder metropolitano, o panorama de Lisboa, com seus principais monumentos, estampados nos azulejos da sala do Consistório, também se traduz em uma retórica de afirmação do Império Colonial português, expressão do viés laico da cultura barroca."(MARQUES,2001)

De acordo com Panovski (1979), a iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou da mensagem da obra de arte. Na iconografia, registramos o significado expressional, factual das obras de arte, ou seja, tudo o que se relaciona aos motivos artísticos, da percepção dos gestos, aspectos psicológicos revelados pela obra. Em uma análise, podem ser observados significados principais e secundários. Já a iconologia busca apreender os valores simbólicos, considerando a expressão artística como um *sintoma*. Ela procura descobrir e interpretar os valores simbólicos, com o intento de revelar o significado intrínseco ou o conteúdo de uma obra de arte. Desta forma: *"o conteúdo é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam uma atitude básica de uma nação, de um período, de uma classe social, crença religiosa ou filosófica."* (PANOVSKI,1979:52) O estudo iconológico portanto, possui o diferencial da avaliação da obra de arte como um símbolo, como um sintoma cultural de seu tempo, ou seja, inclui-se na avaliação à dimensão dos processos históricos. Segundo Argan em *História da Arte como História da Cidade* :

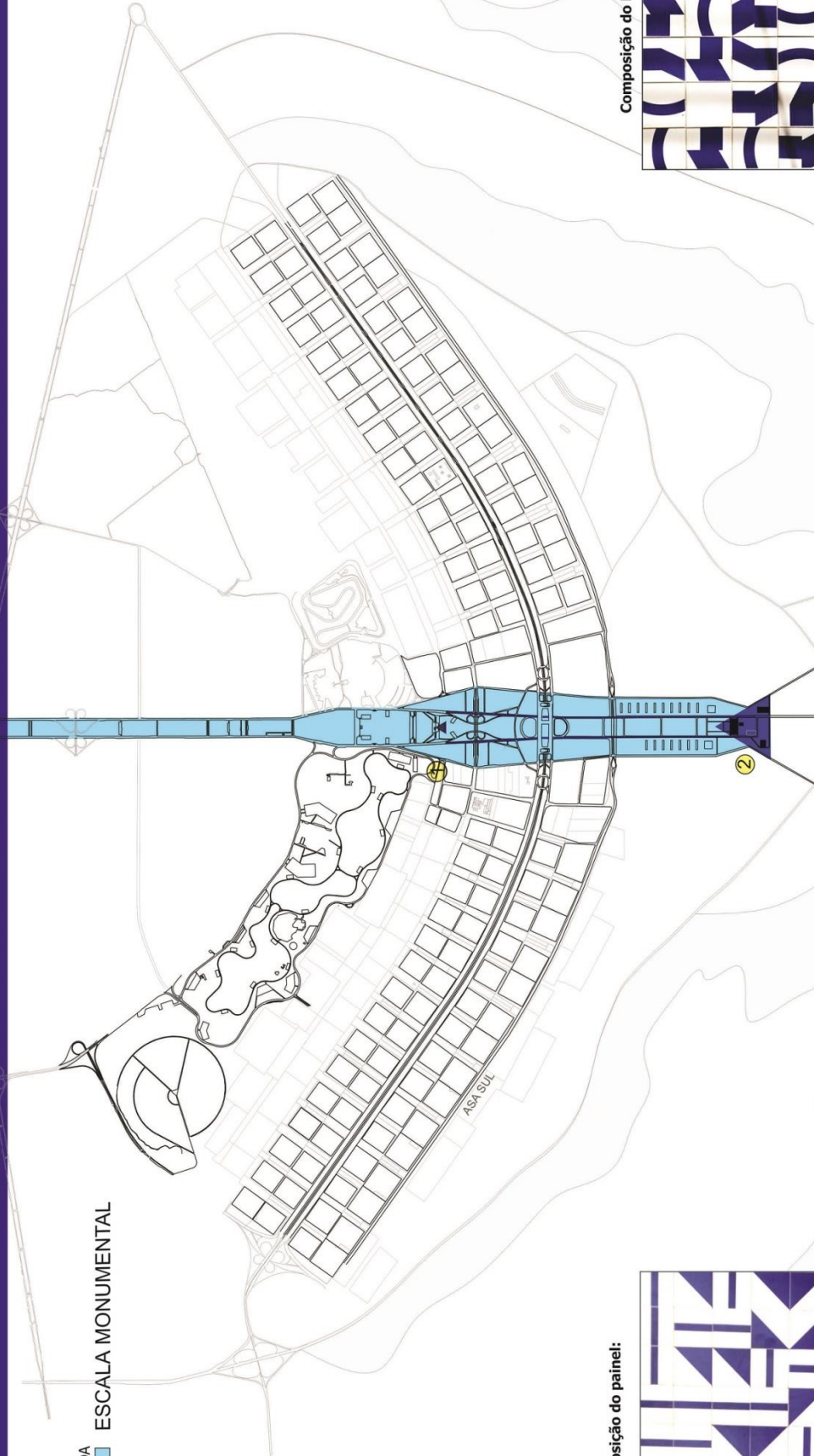
"Intencionalidade e função histórica da arte são sem dúvida os principais fatores da relação existente entre os fatos artísticos de um mesmo período e entre a atividade artística em geral e as demais atividades em um mesmo sistema cultural." (ARGAN, 2005)

Da mesma maneira, a geometria abstrata utilizada por Bulcão nas sequências aleatórias assentadas pelos candangos em seu painel de azulejos fala sobre um momento histórico da arte e cultura brasileiras. Podemos fazer uma analogia com o discurso modernista adotado para o urbanismo e a arquitetura e a presença das artes nos espaços da cidade, como expressão do desenvolvimento cultural e econômico em uma nação que se deseja renovada, como explicitado na revista Brasília nº 13:

"Essa a lição da história da arte. Os criadores de Brasília têm demonstrado compreendê-la. Impõe-se que todas as influências, todos os grupos de pressão se dispam de seus próprios interesses para ajudar Lúcio Costa e Niemeyer a realizar, na alta escala de uma grande cidade, o objetivo até agora aflorado apenas, e em nível diminuto: a integração, em nossa época, das diversas formas artísticas de uma cultura."(REVISTA BRASÍLIA no14, 1958, p. 11)

Nesse sentido, a obra de Athos mostra de maneira simbólica as modificações culturais e produtivas implícitas na implantação da cidade de Brasília. O tema de Bulcão em seus azulejos é a própria arquitetura da cidade e suas novas ideias estéticas. Ideias ligadas à percepção espacial e formal que surgem da união de influências racionalistas e funcionalistas externas com aspectos nacionais brasileiros. As suas formas falam sobre o poder político da época e sobre as mudanças em relação ao predomínio da representação figurativa histórico-religiosa na sociedade. Relembramos aqui as palavras de Mario Pedrosa sobre a posição do artista como agente dentro do ideal coletivo de construção da cidade como obra de arte, inserido na "consciência da dignidade de uma missão social", ou seja, da criação estética alinhada à reconstrução social.

PAINÉIS DE ATHOS BULÇÃO NA ESCALA MONUMENTAL



LEGENDA ESCALA MONUMENTAL

1

Composição do painel:



Módulos:



Edificação do painel: **Torre de Televisão**

Projeto arquitetônico: Lúcio Costa

Data do painel de azulejos: 1966

Medidas do azulejo: 15 x 15 cm

2

Composição do Painel:



Módulos:



Edificação: **Palácio do Congresso Nacional**

Projeto arquitetônico: Oscar Niemeyer

Data do painel de azulejos: 1971

Medidas do azulejo: 15 x 15 cm

5. CONCLUSÃO

O azulejo, elemento tradicional da arquitetura brasileira, esteve presente em diversos momentos da história evolutiva de nossas cidades. Por esse motivo o estudo dos valores estéticos e artísticos ligados a esses revestimentos cerâmicos pode nos revelar muito sobre diversos aspectos da cultura brasileira. Nesse sentido, o trabalho em azulejaria de Athos Bulcão em Brasília, objeto de estudo deste trabalho, pode ser visto como uma continuação do legado de artistas como Burle Marx e Portinari. Contém em si as características da arte abstrata moderna brasileira influenciada pelo construtivismo inseridas como expressão da modernidade junto aos espaços da capital.

Não houve a intenção de se fazer uma crítica com esta pesquisa ao urbanismo de Brasília. Esta dissertação procurou perceber e analisar as relações estéticas entre seu desenho urbano, formas arquitetônicas e composições da azulejaria de Athos Bulcão e sua aproximação com o construtivismo. A criação de Brasília e a sua materialização fizeram surgir uma série de discussões sobre a estética dos espaços a serem construídos na cidade e qual o tipo de expressão artística eles conteriam. Observamos a escolha por criações de artistas de linguagem geométrica abstrata em reportagens e comentários presentes desde as edições iniciais da revista Brasília. O Congresso Internacional de Críticos de Arte, ocorrido antes de sua inauguração, também demonstrou que em Brasília existiu a proposição de ideias modernas, como a síntese das artes e a ligação da arte às novas técnicas de produção industrial.

A ausência de ornamentos de estilo na arquitetura moderna, a superação de paradigmas de suporte e o avanço das investigações espaço-tempo nas diversas linguagens da arte, possibilitaram a discussão sobre a síntese das artes, já que aconteceu a aproximação das atuações de artistas e arquitetos. No conceito utópico de síntese das artes, através do pensamento espacial, as criações de artista e arquiteto podem estabelecer ligações íntimas que não se dissipam. Observamos em Athos a busca pela síntese de seu trabalho com a arquitetura. O artista transcende as tradicionais ideias intimistas de pintura e escultura e consegue pensar e criar espacialmente. Nesse contexto, os painéis azulejares de Athos Bulcão presentes nos Palácios e monumentos, assim como aqueles que atingem outras escalas urbanas da cidade de Brasília, se mostram ainda mais contundentes no sentido do uso da geometria construtiva e do material industrial de construção no seu processo criativo, contribuindo para a percepção dos espaços através de uma nova estética.

Na cidade moderna projetada por Lucio Costa, as diversas funções urbanas interpretadas pelo arquiteto, determinam estruturas físico-espaciais correspondentes, regidas sob o conceito de escala. Essa característica permite que a percepção espacial do espectador/cidadão se modifique, por exemplo, quando este se encontra na escala

monumental, de dimensão coletiva, ou quando desfruta dos espaços do cotidiano entre os blocos residenciais das superquadras. É nesse jogo de percepção espacial engendrado pelas funções da cidade moderna que a arquitetura ocorre. Da mesma forma, a percepção da azulejaria nos espaços arquitetônicos também é influenciada pelas configurações plásticas, espaciais e simbólicas criadas pelo urbanista. Uma vez que o painel interfere espacialmente, as diferentes organizações espaciais e formas das edificações determinarão diferentes qualidades aos painéis em cada escala. As superfícies azulejadas de Bulcão, portanto, trazem novo significado aos espaços arquitetônicos e a recíproca também é verdadeira, adquirem características simbólicas, formais e espaciais das diferentes arquiteturas às quais pertencem. Nesse sentido, sob diferentes interações corporais no espaço e no tempo, os painéis geométricos de Bulcão superam sua condição de revestimento arquitetônico para se tornarem arte na cidade.

Na escala residencial, ao visualizar os azulejos da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima na superquadra 308 Sul; os painéis da Escola Classe 407 Norte; ou aqueles nos pilotis dos blocos residenciais da superquadra 107 Norte, o espectador/cidadão pode apreciar formas e cores abstratas alinhadas com as produções concretistas e neoconcretistas que interagem com os espaços do seu cotidiano, de caráter mais recolhido e íntimo. Athos Bulcão apresenta ao observador a representação referencial de uma organização maior, esta organização corresponde ao espaço onde vive, seja o próprio desenho do Plano Piloto ou a co-modulação das superquadras, com seus cheios e vazios compostos pelos volumes regulares dos blocos residenciais, comparável às obras neoplasticistas de Mondrian.

Na escala bucólica, os azulejos existentes no Brasília Palace Hotel evidenciam, através de sua linguagem geométrica, uma proximidade com as tradicionais composições dos azulejos de tapete nas cores azul e branco. Já os azulejos do Parque da Cidade e as fachadas azulejadas no edifício de Oficinas Especiais do IDA da Universidade de Brasília, Bulcão subverte a tradicional composição azulejar de tapete e utiliza a proporção matemática, criando um traçado regulador, o qual permite a coparticipação dos pedreiros no assentamento das peças. As suas cores e geometria convidam o espectador/cidadão ao exercício de percepção visual das formas e espaços arquitetônicos e/ou urbanos que os contêm em meio as áreas verdes livres da cidade.

Na escala gregária, as superfícies azulejadas encontradas no edifício Camargo Correa e no Hospital Sarah Kubitscheck, trazem a identidade geométrica aos espaços arquitetônicos de caráter privado ou mais restrito, mantendo o diálogo com a pré-fabricação e modulação da arquitetura moderna de Lelé. Nos dois exemplos, os painéis aparecem em duplas de composições em cores quentes e cores frias, que ocupam espaços diversos, outra característica do desenvolvimento composicional de Bulcão.

Na escala monumental de Brasília, onde está presente a dimensão coletiva do projeto de Costa, ao visitar os espaços da Torre de TV, de localização central no Plano Piloto, o espectador/cidadão depara-se com as formas geométricas simples dos azulejos de Athos Bulcão. Ele é convidado a participar do exercício de percepção visual proposto pela sua composição abstrata, alinhada com o que se produziu no concretismo e neoconcretismo brasileiros na medida em que sua aparição se dá no espaço real e por conta de sua aleatoriedade, que permite diferentes leituras pelo observador e estimula a sua imaginação criando espécie de interação perceptiva. Ela contém as formas do projeto da Torre, de planta triangular e estrutura vertical em altura, e referencia de maneira poética o projeto do espaço urbano ao qual pertence. Exerce função plástica junto ao ambiente arquitetônico de forma indissociável, construindo o seu significado, e torna-se simbólica enquanto representação do espaço construído moderno da escala monumental. Temos novamente a representação referencial poética da percepção espacial das escalas de Brasília traduzida na composição modular vertiginosa de Bulcão.

No Palácio do Congresso, ponto focal da perspectiva da composição urbana monumental de Lucio Costa, a azulejaria de Bulcão participa dos espaços do Salão Verde. A composição de módulos geométricos de formas irregulares azuis de "Ventania" cria, juntamente com o jardim de Burle Marx e a abertura zenital espécie de cenário que ilumina o ambiente e desmaterializa a parede ao longo do Salão. A presença da azulejaria traz novo significado ao ambiente e adquire também o seu valor simbólico. A proporção matemática de seu traçado regulador permite a coparticipação dos pedreiros na finalização do painel. Portanto, a obra "Ventania" apresenta, assim como em outras criações azulejares de Bulcão na cidade, abertura à participação coletiva na materialização da obra. A geometria abstrata utilizada por Bulcão, que parte dos tradicionais azulejos de tapete e transforma-se nas suas sequências aleatórias na década de 70, representa um período histórico da arte e cultura brasileiras. A presença simbólica de "Ventania" no Salão Verde contém a renovação dentro da tradição no uso dos azulejos, o seu tema é a própria arquitetura da cidade e suas novas concepções estéticas e espaciais. O painel relembra o ideal coletivo de construção de uma cidade como obra de arte e da criação estética como forma de renovação social.

Ao estudarmos e estabelecermos estas ligações estéticas entre a azulejaria de Athos Bulcão e as formas e espaços arquitetônicos de cada escala urbana de Brasília, seja residencial, bucólica, gregária ou monumental, percebemos que a construção da cidade foi determinante, influenciando o desenvolvimento do trabalho do artista e as transformações de seu repertório em conjunto com os arquitetos. A percepção da cidade e sua arquitetura na proposta do urbanista Lucio Costa é seu tema e objeto de criação. Athos Bulcão consegue dialogar e/ou referenciar em seu trabalho as formas arquitetônicas e organizações espaciais urbanas, seja a

composição geométricas das superquadras, as formas simples da Torre de TV, a composição da escala monumental de Brasília, as formas do Plano Piloto. Podemos afirmar que a intenção criativa presente nos painéis azulejares de Bulcão com relação ao espectador/cidadão supera a sua condição de simples revestimentos e a sua funcionalidade junto a arquitetura, trazendo a tona elementos que os tornam obras de arte muito próximas da produção artística ligada ao construtivismo brasileiro.

As aproximações entre Athos Bulcão e as produções do concretismo e do neoconcretismo são comuns, mas é interessante tentar estabelecer algumas diferenças e semelhanças entre suas criações. Esse exercício é o que nos permite compreender o artista e os pormenores de suas expressões únicas, antes mesmo de tentar encaixá-lo ou classificá-lo junto a um ou outro movimento artístico. Encontramos semelhanças quanto ao uso de cores chapadas, a modulação de formas geométricas ou a impressão de movimento eminente tanto na composição dos azulejos de Bulcão, como no exemplo da série "Metaesquemas" concretista, de Helio Oiticica. Assim como podemos relacionar a leitura dos painéis de azulejos de Bulcão à poesia concreta no sentido da apropriação do espaço com expressão junto aos vocábulos e símbolos, do uso da geometria, da sua estruturação formal dinâmica e da multiplicidade de sentidos. Podemos comparar, em certa medida, o envolvimento do espectador no neoconcretismo com a criação artística através da interação corporal com o espaço criado e as cores presentes nos "Penetráveis" de Oiticica, com a interação do espectador/cidadão junto às superfícies azulejares de modulações coloridas de Bulcão nos espaços de Brasília.

Por outro lado, também percebemos e devemos ressaltar que as intenções e obras dos artistas concretos e neoconcretos são muito diferentes das de Bulcão, uma vez que não estão necessariamente ligadas à arquitetura. A interdependência dos azulejos de Bulcão com a arquitetura, característica de todos os painéis azulejares, torna a sua produção distinta de um artista concretista, como Luiz Sacilotto ou neoconcretista, como Oiticica. Em Brasília, ela está ligada à ideia de síntese das artes na modernidade e ao seu trabalho em conjunto com os arquitetos, criando composições que influenciam esteticamente junto aos espaços arquitetônicos e urbanos modernos para criar sensações particulares. É neste ponto que reside a relação do espectador/cidadão com a azulejaria de Bulcão na cidade. Bulcão pode ter sido o artista que concretizou a ideia de Costa de tornar a cidade um "*centro para a experimentação das artes*", proporcionando uma nova percepção estética através de sua arte com os azulejos.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCÂNTARA, Dora. **Azulejos Portugueses em São Luís do Maranhão**, Rio de Janeiro, Ed. Fontana, 1980
- ALCÂNTARA, Dora. **Azulejo, documento de nossa cultura**. In DIAS, M.;WEFFORT, F.et al. *Patrimônio azulejar brasileiro: aspectos históricos e de conservação*. Brasília: Ministério da Cultura, 2001, p.27 a 73
- AMARAL, Aracy. **Projeto construtivo na arte: 1950-1962**, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977
- ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 1992
- ARGAN, G.C. **Guia de História da Arte**. Lisboa, Ed. Estampa, 1977 – 2 edição
- ARGAN, G. C. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1995
- CAMPOS, A.,CAMPOS, H.,PIGNATARI,D. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**, Cotia, Ateliê Editorial, 2006
- BEEBY, T.H., **The Grammar of Ornament/Ornament as Grammar**, in Kieran, S. (org.), Ornament, Graduate School of Fine Arts, University of Pennsylvania, 1977, p. 11à28
- BILL, Max, **O Pensamento Matemático na Arte de Nosso Tempo**, in AMARAL, Aracy. Projeto construtivo na arte: 1950-1962, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo - Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo, ed. Cosac e Naify, 1999
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**, São Paulo, Ed. Perspectiva S.A., 1981
- BULCÃO, A. **Habitante do silêncio em Brasília**, in Cabral, V. (org.) *Athos Bulcão*, Brasília, Fundação Athos Bulcão, 2009. (entrevista concedida ao Jornal de Brasília, publicada 2 de julho de 1998)
- BULCÃO, A. **Bulcão Depõe**. Correio Brasiliense, Suplemento Especial da Câmara dos Deputados, pág. 3, 31 de março de 1972
- CALADO, R.S. **Azulejo - 5 Séculos do Azulejo em Portugal** - Trad. José A. N. Tavares, Correios e Telecomunicações de Portugal, Edições ASA, 1986
- CAMPOFIORITO, I. **Apresentação da exposição individual de Pintura de Athos Bulcão**, Galeria do Hotel Nacional, Brasília, 1967, in Cabral (org.) *Athos Bulcão*, Brasília, Fundação Athos Bulcão, 2009.
- CAMPOS,A; CAMPOS,H; DÉCIO,P. **Plano Piloto para Poesia Concreta**, in Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960, (originalmente publicada em Noigandres 4, 1958, São Paulo, edição dos autores) Cotia, Ateliê Editorial, 2006
- CARDOSO, Joaquim. **Azulejos no Brasil: alguns exemplos de antigas e modernas aplicações na arquitetura**. In MACEDO, D.M; SOBREIRA, F. org. Forma estática-forma estética: ensaios de Joaquim Cardoso sobre arquitetura e engenharia. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009.
- CARPINTERO, A.C.C. **Brasília: Prática e Teoria Urbanística no Brasil, 1956-1988**. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo-USP, São Paulo, 1998
- CAVALCANTE, N. **Da arte à arquitetura: um poeta de formas e cores**, in CABRAL, V. (org.) *Athos Bulcão*. Brasília. Ed. 2ª. Editora Fundação Athos Bulcão, 2009
- COCCHIARALE, F. **Apresentação da exposição Athos Bulcão – Uma Trajetória Plural - 1998** in CABRAL (org.). Athos Bulcão. Brasília, Ed. 2ª. Editora Fundação Athos Bulcão, 2009

- COSTA, Lucio - **Brasília Revisitada**, Anexo I do Decreto nº 10.829/1987 – GDF
- COSTA, Lucio. **Considerações sobre a arte contemporânea**, Os Cadernos de Cultura, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1952
- COSTA, Lúcio. **Considerações sobre o ensino da arquitetura** In: XAVIER, Alberto (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, Editora UniRitter, 1962, p. 111 a 116
- COSTA, Lúcio. **Documentação Necessária** In: XAVIER, A. (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, Editora UniRitter, 1962, p. 86 a 94
- COSTA, Lúcio. **Entrevista à revista Manchete**. In: XAVIER, A.(org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, Editora UniRitter, 2007, p. 252 a 259
- COSTA, Lucio. **Lucio Costa: a vanguarda permeada com a tradição**, in org. Nobre, A. L. Lucio Costa Ed. Beco do Azogue, 2010, p. 147 a 173, entrevista a Hugo Segawa (série Encontros)
- COSTA, Lucio. **Presença de Le Corbusier**, In Nobre, A. L., (org.), Ed. Beco do Azogue, 2010, p.120 a 145, entrevista a CZAJKOWSKI et al. (série Encontros)
- COSTA, Lúcio. **Razões da Nova Arquitetura** In: XAVIER, A. (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, Editora UniRitter, 1962, p. 17 a 41
- COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes e EDUnB, 1995.
- COSTA, Lúcio. **Relatório do Plano Piloto de Brasília**. Brasília: ArPDF, Codeplan e DePHA, 1957.
- COSTA, Lúcio. **Texto apresentado no Congresso Internacional de Críticos de Arte - AICA**, Revista Habitat, no 57, edição de jan/fev 1960
- COSTA, Lucio. **50 anos de arquitetura – Depoimento de um arquiteto carioca**, Os Cadernos de Cultura, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1902
- CORDEIRO et al, **Ruptura**. in AMARAL, Aracy (org.) Projeto construtivo na arte: 1950-1962, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 69
- CUNHA, C. **Athos Bulcão - Geometria, Integração e Identidade em Brasília**. ANAIS do 3º Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus: conservação e técnicas sensoriais/ Cêça Guimaraens Org. – Rio de Janeiro: FAU/PROARQ, 2012.
- DUARTE, B.P, **Ventania, de Athos Bulcão, Ruptura e Integração**. dissertação de mestrado apresentada no Instituto de Artes da UnB., Brasília, 2009
- DUARTE, P.S, **Sentido e Urbanidade**. in Athos Bulcão. CABRAL, V. org. Brasília. Ed. 2ª. Editora Fundação Athos Bulcão, 2009
- ECO, U. **Obra Aberta, São Paulo**, Editora Perspectiva, 1969
- FARIAS. A. **Construtor de Espaços**, in Athos Bulcão. CABRAL, V. org. Ed. 2ª. Editora Fundação Athos Bulcão. Brasília. 2001
- FERREIRA, M.M. **A invenção da Superquadra: o conceito de Unidade de Vizinhança em Brasília**, Ferreira, M.; Gorovitz, M., Brasília, DF: IPHAN- Superintendência do IPHAN no Distrito Federal-DF, 2007
- FISCHER, S. **Cidades têm história** in SEGRE R.et al (org) 8º Docomomo - Arquitetura +Arte+Cidade – Um debate internacional. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2010
- FRANCISCO, S. **Habitante do silêncio**. In Athos Bulcão. CABRAL, V. (org.) Brasília, Fundação Athos Bulcão, 2001.
- FREITAS, G. **Brasília e o Projeto Construtivo Brasileiro**. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2007

- FURLANIS, G., **Educacion Visual**. Roma, Centro Analisis Sociale Progetti, 1990
- GOMES FILHO, J. **Gestalt do Objeto: sistema de leitura visual da forma**. 9º ed. São Paulo. Ed. Escrituras, 2009
- GROPIUS, W. **O Programa da Bauhaus** in AMARAL.A. org. Projeto construtivo na arte: 1950-1962, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977 p.46
- GROPIUS, W. **Bauhaus: Novarquitectura**, trad. Guinsburg, J.; Dormien,I. São Paulo, ed. Perspectiva, 2009, (Coleção Debates-47)
- GULLAR, F. **Etapas da Arte Contemporânea – Do cubismo à arte neoconcreta**; Rio de Janeiro, ed. Revan, 1999
- GULLAR, F. **Experiência Neoconcreta: momento limite da arte**; São Paulo, Ed. Cosac Naify, 2007
- GULLAR, F. **Tentativa de Compreensão**, in AMARAL.A. (org.). Projeto construtivo na arte: 1950-1962, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977 p.55à57(Originalmente publicado no Suplemento Dominical - Jornal do Brasil – SDJB, Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1959)
- GOROVITZ, M. **Brasília, uma questão de Escala**; São Paulo, Projeto, 1985
- HERKENHOFF, P. **Apresentação da exposição individual Pinturas, Máscaras e Objetos – Para ver melhor Athos Bulcão** - Espaço Capital, Brasília e Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1987 in Cabral (org.) Athos Bulcão. Ed. 2ª. Editora Fundação Athos Bulcão. Brasília. 2009
- HUGUES,H.M. **A Crítica de arte amadurece : Brasília, AICA e o Congresso Extraordinário de 1959** in SEGRE,R,.; LOBO, M.S., Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte – Cidade Nova: Síntese das Artes, UFRJ,FAU, 2009
- JONES, Owen. **The Grammar of Ornament**, New York, DK Publishing, 2001
- KAMITA, J. M. **Arquitetura Moderna e Neoconcretismo: uma experiência da geometria** in SEGRE R. et al (org) 8º Docomomo - Arquitetura +Arte+Cidade – Um debate internacional. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2007; p.223 a 229
- KANDINSKY,W. **Do Espiritual na arte e na pintura em particular**, Tradução: Cabral, A., Danesi, A. São Paulo: Martins Fontes, 2015 (3ªEdição)
- KANDINSKY, **Ponto e Linha Sobre Plano**, São Paulo. ed. Martins Fontes, 1997
- KNOFF, Udo, **Azulejos da Bahia**. Salvador, 1986
- KRUFF, Hanno-Walter. **A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present**. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1994, cap. 21 "Nineteen-century France and the Ecole des Beaux-Arts",
- LE CORBUSIER, **Por uma arquitetura**, trad. Ubirajara Rebouças. São Paulo, Editora Perspectiva, 2011 (Coleção estudos)
- LE CORBUSIER, **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo**. Trad. Carlos E. M. de Moura, São Paulo, Editora Cosac e Naify, 2004
- LOBO,M.S. **Brasilia, da Utopia à Distopia**. Tese de Doutorado apresentada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo – FAU- USP, São Paulo, 2002
- LOBO, M.S. Ensaio para uma história da arte construtiva no Brasil como Brasília in Espaço e debates estudos regionais e urbanos, vol.23. n. 43/44, jan/dez 2003
- LOOS, A. Ornamento e Delito y Otros Escritos, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1980

MALEVITCH, K. **"O mundo sem objetos"** in AMARAL, A. org. Projeto construtivo na arte: 1950-1962, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977 p.32 a 34

MARQUES, M.E. **Uma Interpretação Iconológica. Os azulejos do Claustro e Consistório da Ordem Terceira dos Franciscanos de Salvador** in DIAS, M.;WEFFORT, F.et al. Cristina org. *Patrimônio azulejar brasileiro: aspectos históricos e de conservação* Brasília: Ministério da Cultura, 2001.p.93 a 109

MARX, K. **Sobre literatura e arte**. Trad. Albano Lima. Lisboa, ed.Estampa, 1971.

MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Os pensadores).

MERLEAU-PONTY, M. **O Olho e o Espírito**, São Paulo. Ed. Cosac Naify, 2013

MONDRIAN, P. **Realidade natural e realidade abstrata**.in AMARAL.A. org. Projeto construtivo na arte: 1950-1962, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977 p.40

MONTANER, J.M. **As formas do século XX**, ed. Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002

MORAIS, F. **Azulejaria contemporânea no Brasil**. São Paulo, Editoração Publicação e Comunicações, 1988.

NIEMEYER, O. **As Curvas do Tempo: memórias**, Rio de Janeiro, ed. Revan, 1998 (2ªed.)

NUNES, C. **Monteiro Lobato e Fortunato Bulcão: O sonho do aço Brasileiro**. Brasília, Ed. Thesaurus, 1985

OTTICICA, H. **Aspiro ao Grande Labirinto**, Rio de Janeiro: Rocco, 1986

PANITZ, M. et al, **Azulejos em Brasília, azulejos em Lisboa: Athos Bulcão e a tradição da azulejaria barroca**, Org. Cabral, V. Martins R., Panitz M., Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2013

PANOVSKI, Erwin. **Significado das Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PEDROSA, Mario. **"Arquitetura Moderna no Brasil"** . in AMARAL, Aracy org.– Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981, p. 255 a 264

PEDROSA, Mario. **"Brasília, a cidade nova"** . in AMARAL, Aracy org.– Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981, p. 345 a 364

PEDROSA, Mario. **"A Primeira Bienal I"** . in AMARAL, Aracy org.– Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981, p. 39 a 42

PEDROSA, Mario. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. AMARAL, Aracy org.– Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981

PESSÔA J. S.B. **Brasília e o Tombamento de uma Ideia**. 5º Seminário DOCOMOMO Brasil Arquitetura e Urbanismo Modernos: Projeto e Preservação. São Carlos, 2003

PLAZA, J. **Arte e Interatividade: autor – obra – recepção**. In Concinnitas, Rio de Janeiro, ano 4, n. 4, p. 7-34, mar. 2003.

RODRIGUES,C. **"A Arquitetura e as Artes Menores"**. In VIII Seminário DOCOMOMO Brasil - Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes, 2009

ROSA, R.B., **Arquitetura, a síntese das artes, um olhar sobre os pontos de contato entre a arquitetura e a arte na modernidade brasileira**, dissertação de mestrado – PROPAR – UFRGS-2005 **São Carlos 2005**

ROSSETTI, E. P. **Brasília, 1959: a cidade em obras e o Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte** in SEGRE R.et al (org) 8º Docomomo - Arquitetura +Arte+Cidade – Um debate internacional. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2010; p.164 a 179

SCRUTON,R. **Estética da Arquitetura**, Lisboa, Edições 70, 1979

SEGRE,R. **A Espiral da Historia: 1959-2009** in SEGRE,R,.; LOBO, M.S., Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte – Cidade Nova: Síntese das Artes, UFRJ,FAU, 2009

SEGRE,R, LOBO.M.S. (org) **Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959, Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro) Cidade Nova: Síntese das Artes**, DOCOMOMO – Rio, Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009

SEGRE, R. **Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira (1935-1945)**, São Paulo: Romano Guerra Editora, 2013

SILVA, E.A.S. **O tempo e o espaço: transformações no desenho do Plano Piloto de Brasília**, Tese de doutorado, Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2012

SILVA, F. **Educação Patrimonial: Um olhar sobre a integração da obra de Athos Bulcão na arquitetura Brasiliense**. Dissertação de Mestrado, FAU/ UnB, Brasília, 2009

SIMÕES, J.M.S. **Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)**. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1965

SIMÕES, J.M.S. **Azulejaria no Brasil**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, nº 14, 1959, p. 9 a 18

SIMÕES, J.M.S. **Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI**, 2ªedição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990

SITTE, Camillo. **A Construção das cidades segundo seus princípios Artísticos**. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 1909 (trad. Ricardo F. Henrique, em 1992)

VAN DOESBURG, T. **'Towards a plastic architecture'**. In: *De Stijl*, XII, pág. 6/7, Rotterdam, 1924

VAN DOESBURG, T., **Arte Concreta** in AMARAL, Aracy. Projeto construtivo na arte: 1950-1962, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p.42 à 44

_____. **Abril Coleções, Cezzane** - Coleção grandes mestres; v.15; tradução José Ruy Gandra. São Paulo. Ed. Abril, 2011

_____. **Carta de Atenas**, Assembleia do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna - 4 ° CIAM - Atenas, 1933

_____. **Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão Em Brasília – ICOABB–1957/2007**, Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados - INBMI –Brasília, Superintendência do IPHAN no Distrito Federal – DF, 2009

Webbibliografia

Fundação Athos Bulcão - www.fundathos.org.br

Projeto Portinari - www.portinari.org.br

Docomomo - www.docomomo.org.br

Azulejos antigos do Rio de Janeiro - www.azulejosantigosrj.blogspot.com.br

Portal Vitruvius. – www.vitruvius.com.br

Poesia Concreta – o projeto Verbivocovisual – www.poesiaconcreta.com

Rede de Investigação em Azulejo - <http://redeazulejo.fl.ul.pt>

Porcelana Brasil - <http://porcelanabrasil.blogspot.com.br>

Vídeos

Documentário **Oscar Niemeyer: a Vida é um Sopro (2007)** – www.youtube.com.br - Oscar Niemeyer: A Vida é um Sopro (Completo) /Life is a Breath (Full)/english subtitles

Pesquisa no Arquivo Público do Distrito Federal – Brasília em 2013

Revista Brasília

___Revista Brasília número 1-2, Brasília, Arq. P. DF, 1957

___Revista Brasília número 13-15, Brasília, Arq. P. DF, 1958

___Revista Brasília número 27, Brasília, Arq. P. DF, 1960

Vídeo

___*Brasília, terra de todos nós*, sem data, Arq. P. DF

Entrevista

Bulcão, Athos. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília, Arq. P. DF, 1988.

Entrevistas Realizadas Durante a Pesquisa

1. **Valéria Cabral** – Diretora executiva da Fundação Athos Bulcão - entrevista concedida em Brasília, 03 de setembro de 2013
2. **Maurício da Silva Matta** - Coordenador do Departamento Técnico da Câmara dos Deputados - entrevista concedida em Brasília, 05 de setembro de 2013
3. **Ferreira Gullar** - Poeta, fundador do neoconcretismo, escritor e crítico de arte - entrevista concedida no Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 2013