



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES – IdA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**

**A integração da arte e da arquitetura em Brasília: Lucio Costa e  
Athos Bulcão**

**Camila Christiana de Aragão Tavares**

Brasília/DF  
2016



**CAMILA CHRISTIANA DE ARAGÃO TAVARES**

**A integração da arte e da arquitetura em Brasília: Lucio Costa e  
Athos Bulcão**

Dissertação desenvolvida na Linha de Pesquisa Teoria e História da Arte, da Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB) e apresentada como requisito para obtenção do título de mestre em Arte.

Orientador (a): Prof. Dr.<sup>a</sup> Vera Marisa Pugliese de Castro

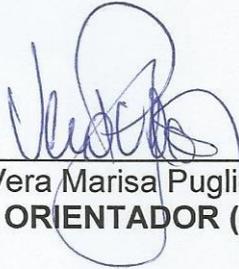
Brasília/DF  
2016



**CAMILA CHRISTIANA DE ARAGÃO TAVARES**

**A integração da arte e da arquitetura em Brasília: Lucio Costa e  
Athos Bulcão**

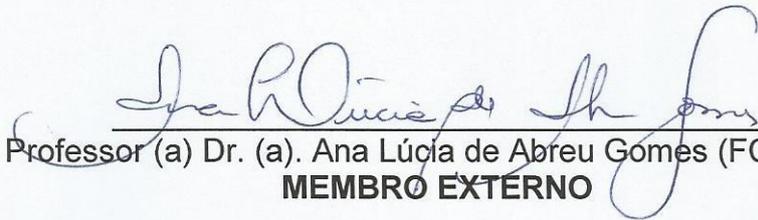
**BANCA EXAMINADORA**



Professor (a) Dr. (a). Vera Marisa Pugliese De Castro (VIS/UnB)  
**ORIENTADOR (A)**



Professor (a) Dr. (a). Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (IDA/UNB)  
**MEMBRO INTERNO**



Professor (a) Dr. (a). Ana Lúcia de Abreu Gomes (FCI/UNB)  
**MEMBRO EXTERNO**

**A Eurípedes Júnior e Davi Aragão**

## AGRADECIMENTOS

A minha mãe Elina, meus irmãos Thomaz e Priscila pela força e compreensão nos momentos de ausência.

À professora orientadora Dr.<sup>a</sup> Vera Pugliese Marisa de Castro pela dedicação, pelos ensinamentos e pela contribuição à pesquisa.

Aos amigos do programa de Pós-Graduação em Arte, Marco Antônio, Pedro Ernesto e Cleber Xavier, pelos momentos de conforto e contribuição mútua.

À Renata Monteiro Lima e Bruna Rocha Ferraz, pelos desabafos e caminhos de pesquisa.

Ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) do Distrito Federal pela liberação e disposição das fontes de pesquisa.

Ao Arquivo Público do Distrito Federal (ARPDF) pelas fotografias concedidas.

À Fundação Athos Bulcão (Fundathos) pelo auxílio às referências do artista.

À Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (Capes) pelo financiamento e apoio financeiro.

A Eurípedes Júnior pelo apoio incondicional.

## RESUMO

A presente pesquisa busca compreender a proposta de integração da arte e da arquitetura de Lucio Costa e Athos Bulcão para Brasília. Sabe-se que o projeto urbanístico para a nova capital trouxe diferentes elementos da arte moderna e contemporânea para o interior da construção. O direcionamento artístico da cidade teve, assim, a participação de diversos artistas que integraram ao projeto a contribuição de diferentes linguagens artísticas, desde a pintura, a escultura e os painéis em azulejos. O objeto da pesquisa direciona-se para as percepções sobre o conceito de integração, a respeito do qual Lucio Costa e Athos Bulcão propunham para a cidade, ambos intermediados por Oscar Niemeyer. Lucio Costa e Bulcão conjugaram trajetórias particulares aos elementos da construção e a investigação desta pesquisa objetiva percorrer os caminhos individuais do arquiteto e do artista para compreender o cerne de suas escolhas. O contexto da pesquisa parte dos principais movimentos artísticos europeus que dialogaram com o projeto construtivo brasileiro, até a formação da arquitetura moderna no Brasil. No que concerne a Brasília, importa a ênfase dos movimentos construtivos e funcionais, provenientes das vanguardas. Como recurso metodológico, a pesquisa apresenta o estudo de caso da Igreja Nossa Senhora de Fátima em Brasília sob o conceito de integração dos envolvidos, para o qual se discutiam as diferentes acepções de Lucio Costa, Athos Bulcão e Oscar Niemeyer. Desta forma, apontam-se as acepções de integração de Lucio Costa e Bulcão, assim como se questiona o direcionamento de Niemeyer.

**Palavras-chave:** Brasília. Athos Bulcão. Lucio Costa. Integração da arte e da arquitetura. Igreja Nossa Senhora de Fátima.

## ABSTRACT

The present research work seeks to understand the prospect of integration of art and architecture put forward by Lucio Costa and Athos Bulcão for Brasília. We know that the urban design for the new capital brought different elements of modern and contemporary art into its construction. The artistic direction for the city had, as such, the participation of several artists who introduced different artistic languages into the project, such as painting, sculpture and tile panels. The research subject looks at the preceptions on the concept of integration regarding what Lucio Costa and Athos Bulcão had in mind for the city, both brokered by Oscar Niemeyer. Lucio Costa and Bulcão have conjugated particular trajectories to the elements of construction, and the investigation we propose aims at following the individual paths of the architect and the artist in order to understand the core of their choices. The context of the research taps from the main artistic movements in Europe that had a rapport with the Brazilian construction practices up until the birth of modern architecture in Brazil. Concerning Brasília, this research emphasizes the constructive and functional movements put forward by the vanguards. As a methodological device, we will present the case study of the Church of Our Lady of Fatima in Brasília in light of the concepts of integration embraced by those involved, revolving around the different meanings championed by Lucio Costa, Athos Bulcão and Oscar Niemeyer.

**Keywords:** Brasília; Athos Bulcão; Lucio Costa; Integration of art and architecture; Church of Our Lady of Fatima.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 – Funcionalismo europeu e Brasília.....	15
1.1 Brasília a cidade moderna.....	26
CAPÍTULO 2 – Arquitetura e Arte: Lucio Costa e Athos Bulcão.....	33
2.1 Lucio Costa.....	33
2.2 Concurso Nacional do Plano Piloto.....	47
2.3 Athos Bulcão .....	51
2.4 Athos Bulcão e Brasília .....	59
CAPÍTULO 3 – A integração da arte e da arquitetura na Igreja Nossa Senhora de Fátima: Estudo de caso .....	65
3.1 Da Igreja São Francisco de Assis da Pampulha à Igreja Nossa Senhora de Fátima: polêmica e afirmação.....	79
Considerações Finais .....	90
LISTA DE FIGURAS .....	93
REFERÊNCIA .....	96

*"A experiência humana não seria  
tão rica e gratificante se não existissem  
obstáculos a superar. O cume ensolarado  
de uma montanha não seria tão  
maravilhoso se não existissem vales  
sombrios a atravessar."  
Helen Keller (1880-1968)*

## INTRODUÇÃO

Paralelo aos movimentos de arte contemporânea no Brasil, Brasília surgiu a partir de uma experiência inovadora, pensada e articulada por meio dos seus principais projetistas, o arquiteto e urbanista Lucio Costa (1902-1998) e o também arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012). O traçado de Niemeyer dialogou com as ideias da arquitetura moderna de Lucio Costa, sendo integrados a esses projetos elementos da arte moderna. Assim, a partir do ideário modernista, Brasília foi concebida para ser uma obra de arte em pleno Planalto Central, podendo ser compreendida como uma cidade progressista. Para o desenho da nova capital, Lucio Costa direcionou o plano urbanístico da cidade para ser moderno e dotado de uma visualidade monumental.

Sabe-se que, antes da transferência da capital, já havia toda uma discussão em torno das tendências do moderno e das suas ramificações no campo da arte e, também, da arquitetura. É possível depreender dos escritos de Lucio Costa<sup>1</sup> que, desde a década de 1930, o arquiteto almejava inserir a tendência construtiva no Brasil e, em especial, no intercâmbio de ideias com Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1887-1956), mais conhecido por Le Corbusier, oferecendo ao traço urbanístico o caminho para o moderno (COSTA, 1995). O direcionamento artístico da cidade teve, assim, a participação de diversos artistas que integraram ao projeto a contribuição de diferentes linguagens artísticas, desde a pintura até a escultura. Nesse contexto, o epíteto de cidade modernista concedido a Brasília tem suas razões pelo próprio constructo de ideias articuladas por esses artistas. No Brasil, a tendência modernista teve suas causas elencadas pelo movimento das vanguardas artísticas na Europa e na Rússia. Muitos artistas brasileiros vivenciaram a experiência com as vanguardas na Europa e trouxeram questionamentos ao ambiente brasileiro.

Brasília possui, portanto, vários legados; muitos dos quais atribuem a sua história ao conjunto de suas diversas memórias.

A presente pesquisa busca compreender a proposta de integração das artes em Lucio Costa e Athos Bulcão para a nova capital. Sabe-se que o projeto urbanístico para a nova cidade do Planalto trouxe diversos elementos da arte moderna e contemporânea para o interior da construção. Na problemática da pesquisa, cabem as percepções sobre o conceito de

---

<sup>1</sup> Os escritos mencionados se encontram no livro “Sobre Arquitetura” de Lucio Costa.

integração das artes, sobre o qual Lucio Costa e Oscar Niemeyer propunham para a cidade. Cada um dos citados conjugou sua trajetória particular aos elementos da construção; e a investigação desta pesquisa objetiva, assim, percorrer os caminhos individuais do artista e do arquiteto para compreender o cerne das escolhas, principalmente no cenário artístico brasileiro.

Oscar Niemeyer foi convidado a planejar Brasília pelo então presidente da época Juscelino Kubitschek (1902-1976) (OLIVEIRA, 1962). O arquiteto projetou o Palácio da Alvorada, o Palácio do Planalto, o Congresso Nacional, a Catedral, os prédios dos ministérios, além dos edifícios residenciais e comerciais para a nova capital. Nessa época, o arquiteto organizou o Concurso Nacional do Plano Piloto, que foi divulgado oficialmente pelo Edital publicado em 30 de setembro de 1956 (RELATÓRIO DO PLANO PILOTO, 1957).

O projeto urbanístico de Lucio Costa foi selecionado entre sete projetos premiados (BRAGA, 2010, p.35). A partir do concurso, deu-se início às discussões para decidir quais artistas participariam do projeto. Os convites ficaram, então, a cargo de Niemeyer (MADEIRA, 2013). Athos Bulcão participou de forma presente e ativa, trabalhou pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital – Novacap<sup>2</sup> e fixou residência em Brasília no ano de 1957, tendo acompanhado de perto a construção dos edifícios no que se referia à aplicação dos seus painéis (BULCÃO, 1988). Além das orientações recebidas por Oscar Niemeyer e Lucio Costa, os artistas recebiam o auxílio da Novacap e de Israel Pinheiro (1896-1973), designado por Kubitschek para ser responsável pela construção, sendo o primeiro administrador de Brasília.

No recorte temporal, foi estipulado o ano de 1957 como a data de início para análise da pesquisa. Todavia vale ressaltar que a data considerada como marco inicial da construção de Brasília é 3 de novembro de 1956. Nos primeiros anos após a inauguração, a cidade foi administrada pelos governos de Kubitschek, Jânio Quadros (1917-1992) e João Goulart (1918-1976). Em 1964, no entanto, a cidade recém-inaugurada como moderna e progressista passou a ser a capital federal sob o regime militar.

---

<sup>2</sup> A Novacap foi criada pela Lei nº 2.874, sancionada pelo então presidente, em 19 de setembro de 1956, com o objetivo de construir a nova capital federal.

Os objetivos desta pesquisa é identificar a participação dos movimentos de vanguardas artísticas na construção de Brasília; relacionar o suporte dos artistas aos elementos da modernidade em Brasília e investigar a constituição das escolhas e decisões sobre o diálogo entre a produção visual e a concepção de Brasília como monumento modernista. Esta pesquisa (investigação) busca afirmar a monumentalidade de Brasília diante dos discursos dos artistas e arquitetos envolvidos. Como parte da fonte de investigação, será utilizada a pasta de entrevistas do arquivo público do Distrito Federal, intitulado *Memória da Construção*<sup>3</sup>.

O material de pesquisa reúne uma série de entrevistas de artistas e arquitetos que participaram da construção e de muitos membros da Novacap. As entrevistas foram realizadas no ano de 1988, 31 anos depois da construção. Esta passagem de tempo é importante para a compreensão dos artistas e arquitetos sobre a cidade. Também dá espaço e maturidade para a visualidade, pois, em 1988, a cidade já se estabelecia como capital e metrópole desenvolvida.

A investigação irá primar por entrevistas como componentes da fortuna crítica sobre a construção e a relação com a arte, mas os depoimentos serão analisados sem a pretensão de encontrar neles valor de verdade. Os depoimentos orais dos artistas envolvidos seguem como referencial para análise dos discursos.

Nessa investigação, a justificativa da pesquisa relaciona-se com a integração dos elementos artísticos com as memórias fundantes da cidade e com a importância das relações entre a arte e a arquitetura moderna. Brasília foi construída como uma cidade-monumento – monumentos a céu aberto que contracenam com o cenário urbano. Lucio Costa, assim como Le Corbusier, já entendia arquitetura como uma categoria das artes plásticas (COSTA, 1995). A partir daí, é importante coletar as narrativas que a arte registra por meio do desenho particular de Brasília. A arte pode expressar a sensação de lugar e espaço, pode construir relações de identidade e relações históricas.

O capítulo 1 propõe a análise e o referencial teórico sobre os principais movimentos funcionais e construtivos, advindos das vanguardas que são de grande importância para a compreender a linguagem estética em Brasília. O andamento desses movimentos artísticos segue como direcionamento ao desenvolvimento da arquitetura moderna, sendo o funcionalismo europeu elemento-chave em questão. Na Europa, a relação da arquitetura com

---

<sup>3</sup> Arquivo Público do Distrito Federal. Gerência de Pesquisa. Projeto Memória da Construção de Brasília.

movimentos ligados às artes visuais representou novos parâmetros construtivos no Brasil. Lucio Costa e Oscar Niemeyer realizaram o intercâmbio das ideias construtivas nos projetos para nova capital.

O capítulo 2 aborda os percursos individuais de Lucio Costa e Athos Bulcão com o intuito de compreender as escolhas para Brasília. Lucio Costa foi um dos responsáveis pela abertura do moderno na arquitetura, além de associar a arquitetura ao estudo das artes plásticas. O arquiteto foi protagonista de uma série de ações que representaram a mudança da orientação artística no Brasil, ou seja, a própria passagem do movimento neocolonial para o moderno. Suas escolhas para Brasília evidenciam o envolvimento com a prática e a busca pelo moderno na arte e na arquitetura. Athos Bulcão teve contatos com os movimentos modernos e construtivos que foram responsáveis pela criação da sua linguagem plástica. Também se envolveu com projetos que visavam à implantação do moderno no Brasil. A parceria com Niemeyer projetou o artista para uma gama de trabalhos no Brasil. Bulcão elaborou o próprio vocabulário artístico por meio dos seus painéis em azulejos e em outros materiais. Ambos, arquiteto e artista, propunham a integração das artes em diferentes visões.

O capítulo 3 envolve o problema da pesquisa; nele busca-se compreender e contestar o próprio conceito de integração, no que concerne a Brasília. Na análise do projeto para a Igreja Nossa Senhora de Fátima, observa-se a percepção da integração nas propostas de Lucio Costa e Athos Bulcão com o intermédio de Oscar Niemeyer. A integração das artes foi anteriormente proposta por Le Corbusier e Walter Gropius (1883-1969), além de outros arquitetos relacionados ao funcionalismo. Gropius apresentou a síntese da integração das artes nos princípios da Bauhaus; e Le Corbusier fez o mesmo na prática e nos princípios do Purismo. Sob esses direcionamentos, Lucio Costa, Athos Bulcão e Niemeyer aplicaram o conceito de integração a uma plástica individual.

O intuito não é apresentar a Igreja Nossa Senhora de Fátima como símbolo de integração e sim questionar as propostas e revelar as particularidades na materialidade artística dos arquitetos e dos artistas. Dessa maneira, como Patrimônio Cultural da Humanidade, Brasília tem também a sua importância diante do conceito de integração, o que torna seus espaços públicos e apreciáveis.

## **CAPÍTULO 1 – FUNCIONALISMO EUROPEU E BRASÍLIA**

A respeito do modernismo na Europa, apontam-se as correntes artísticas que, ao final do século XIX, se propunham a interpretar o desenvolvimento econômico, tecnológico e industrial da sociedade. Nesse contexto, muitas correntes modernistas entrecruzaram-se sob diferentes aportes. Por volta de 1910, formaram-se as vanguardas que revolucionaram as modalidades e também as finalidades da arte (ARGAN, 1992, p. 185).

No âmbito do moderno, as vanguardas artísticas representaram os principais movimentos artísticos da Europa e da Rússia. Seguidas por diversas etapas e por diferentes recortes temporais, as vanguardas tornaram-se bases conceituais para a modernidade. No sentido da pluralidade, muitos conceitos foram produzidos pela repercussão de cada movimento artístico. A convicção dos artistas nesses movimentos representou um novo parâmetro sobre as formas expressão artística da arte que associou as vanguardas históricas ao período da modernidade e dos seus questionamentos.

As consequências da modernidade aceleraram as modificações na sociedade. A Revolução Industrial que eclodiu a partir do século XVIII alterou os modos de convivência e estrutura, gerando novas configurações para o campo da arquitetura e do urbanismo. Não há dúvida de que, depois de pouco tempo, após a eclosão da Primeira Guerra Mundial, a vida urbana do mundo ocidental já se encontrava marcada pelos efeitos do modernismo.

Da arte moderna na Europa surgiram diversos movimentos artísticos que demarcaram as novas configurações na arte e na arquitetura. Esses movimentos seguiram com importantes características para linguagem construtiva na arte. As análises destes (alguns dos quais com características funcionalistas) tornam-se fundamentais para demonstrar de que forma a linguagem construtiva e funcional pôde ser percebida na construção de Brasília.

Segundo Freitas (2007, p. 11), para elaborar o projeto urbanístico de Brasília, Lucio Costa se fez valer de todo um contingente de experiências e para isto buscou fontes nos movimentos construtivos e funcionais mencionados a seguir.

Como propôs Giulio Carlo Argan (1992), o funcionalismo começou a se desenvolver em meados de 1910, período no qual diversas correntes se propunham a compreender a

relação entre o funcionamento interno e a função social da obra de arte. A urgência em desenvolver a funcionalidade inseriu-se na tendência geral da sociedade. A intervenção da arte no desenvolvimento da sociedade e da própria arquitetura propunha à arte um modelo de função e não mais de representação: “Pode se dizer, pois, que nesse período se realiza a transformação do sistema ou da estrutura da arte, passando de representatividade a funcional” (ARGAN, 1992, p. 301).

Um dos aspectos relevantes para a objeto desta pesquisa é a relação da arquitetura moderna com importantes movimentos que se desenvolveram na linguagem das artes visuais. Nas relações entre pintura, arquitetura e escultura, é possível depreender que, após o Expressionismo, a arte não se posicionou mais com representação do mundo, o seu funcionamento passou a depender da própria função da obra de arte. O significado estético do movimento, aliado à figuratividade dramática e deformadora da aparência naturalista, construíram uma das bases do abstracionismo. Sobre a óptica da pesquisa, é importante mencionar que o Expressionismo alemão teve particular impacto no Modernismo brasileiro.

Seguindo o curso das vanguardas, o Cubismo também se inseriu nas transformações entre pintura, arquitetura e escultura. De acordo com Gillo Dorfles (1986, p. 41), o Cubismo proporcionou a substituição da pintura naturalista do Pós-Impressionismo pelo teor mais abstrato na arte. Nessa perspectiva, o espaço seria transformado sob a distorção síncrona do objeto, visto e fixado nos seus aspectos dimensionais. O movimento é compreendido como alicerce de criação para uma nova linguagem plástica e também como suporte teórico e prático para as mais diferentes vanguardas e movimentos. Em seus termos iniciais, recusava a ideia de arte como imitação da natureza, trazendo para a tela novos elementos na configuração do espaço pictórico.

O Cubismo foi composto estruturalmente por dois períodos consecutivos – o Cubismo analítico e o sintético. Na fase analítica, houve a preocupação com a decomposição dos objetos e a forte tendência à monocromia. Especificamente na pintura, reuniam-se na tela diversos aspectos do mesmo objeto. No Cubismo sintético, os elementos heterogêneos eram agregados à superfície das telas, uma ruptura com a figuração naturalista e tradicional.

Existiram inúmeras tentativas pelos artistas envolvidos para compreender as teorias ligadas ao conteúdo (proposta dos artistas) do Cubismo. Dessa forma, não se pode tomar uma

visão particular para o vocabulário cubista. Os artistas que se associaram ao movimento partiam de diferentes abordagens. Os procedimentos plásticos dos movimentos serviram como base para as experiências do Purismo e do Construtivismo russo, entre outros. Estes movimentos pontuaram o projeto construtivo brasileiro no que concerne à Brasília. Este projeto atuou na expectativa de inserir as práticas construtivas e funcionais da Europa no Brasil, mais especificamente nas décadas de 1930 e 1940. Para tratar do projeto construtivo brasileiro, é importante mencionar o Futurismo, o Construtivismo russo, a Bauhaus, o Purismo e o Concretismo europeu.

Com o propósito de alterar as configurações e as linguagens artísticas, o Futurismo assim como o Cubismo marcaram a crise da arte figurativa e ofereceram subsídios para o surgimento da linguagem abstrata. Inicialmente foi orientado por Filippo Marinetti (1876-1944) com a publicação do Manifesto do Futurismo (1909). Para Argan (1992), o movimento pretendia não só romper com a tradição, mas se orientar pelo suporte da era mecânica e da eletricidade. Seguindo as ideias de Marinetti, Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Russolo (1885-1947) e Carlo Carrà (1881-1966), redigiram o Manifesto dos Pintores Futuristas (1910). Boccioni também elaborou o Manifesto Técnico da Pintura Futurista. No teor dos manifestos, permanecia a ligação do homem com a máquina, a velocidade e a dinâmica que se propagava na época. Ferreira Gullar oferece uma particular reflexão sobre os propósitos formulados ao Futurismo:

Assim nasceu a pintura futurista, sem compromisso com o passado e, por isso mesmo, sem uma base sólida sobre a qual construir um novo edifício. Em compensação, condenados ao futuro, à invenção, os futuristas ajudariam a quebrar alguns preconceitos que retinham os próprios cubistas e precipitariam movimentos estéticos decisivos para arte contemporânea como foram o Dadá e o Construtivismo. Esses dois movimentos encarnam duas tendências contraditórias que, ligadas ao seio do futurismo, constituíam sua força: de um lado, o repúdio a toda tradição na antiarte dos dadaístas, de outro, o fascínio do dinamismo que geraria um número enorme de experiências utilizando o movimento mecânico e a luz (GULLAR, 1985, p. 123).

Sob as concepções para as novas linguagens plásticas na arte, os movimentos construtivos surgiram da subordinação artística e da finalidade produtiva que unia arte e indústria. A figura do arquiteto voltava-se para uma nova perspectiva; e a arquitetura moderna projetou-se a partir de novos termos. A estes propósitos, cabe a importância do desenvolvimento tecnológico e industrial que dialogaram com os conceitos do movimento. Nos propósitos do conteúdo ideológico e do teor revolucionário, o Construtivismo russo

surgiu também da ambição interdisciplinar de abrigar a arquitetura, as artes gráficas, a escultura e a pintura no mesmo conjunto.

A prioridade do planejamento urbano sobre o planejamento arquitetônico; a rigorosa racionalidade das formas arquitetônicas, entendidas como deduções lógicas (efeitos) a partir das deduções objetivas (causas); o recurso sistemático à tecnologia industrial, à padronização, à pré-fabricação em série, isto é, a progressiva industrialização da produção de todos os tipos de objetos relacionados à vida cotidiana (desenho industrial); a concepção da arquitetura e da produção industrial qualificada como fatores condicionantes do progresso social e da educação democrática e da comunidade. (ARGAN, 1995, p. 264).

A respeito desse ponto, é importante compreender que cada movimento constituiu seu ideário. Os movimentos da Vanguarda Russa trouxeram representatividade para a nova linguagem, uma espécie de síntese entre arte, ideologia e revolução. A Revolução de 1917 acarretou mudanças na estrutura artística e cultural, estimulando também o espírito construtivo. No contexto social, a arte seguiu para novos parâmetros. Os novos projetos assumiram a perspectiva de princípios socialistas sob inspiração e teor revolucionário. Ao sentido contrário, o advento do nazismo e o do fascismo reprimiram movimentos e artistas, alterando a lógica de processos artísticos e de representação. Muitos artistas foram impedidos de utilizar determinadas linguagens artísticas<sup>4</sup>.

Em movimentos paralelos e levando adiante a procura por uma linguagem autônoma, também sobre orientação revolucionária, Kasimir Malevich (1878-1935) seguiu na elaboração do Suprematismo (1910)<sup>5</sup>, e Vladimir Tatlin (1885-1953)<sup>6</sup> apontou para o Construtivismo. Este último possuía uma ligação com o movimento revolucionário russo de 1917, fundamental para o ideário construtivista que buscava mudanças não só na arte, mas também na vida social em geral. Aos antecedentes do movimento, Carlos A. Ferreira Martins (2003, p. 61) afirma que as experiências iniciais da pintura moderna, que pairavam entre o Romantismo, o Realismo até chegar a Paul Cézanne (1839-1906), e também o Cubismo, esboçavam os novos paradigmas plásticos.

---

<sup>4</sup> Apesar da repressão, ressalta-se a importância e a vasta produção artística no período entreguerras.

<sup>5</sup> Para Malevich, o Suprematismo representava a supremacia da sensibilidade na arte. O suprematismo foi criado com a Exposição 0.10 (1914-15), que delimitou o rompimento do Cubismo e Futurismo. O movimento foi dedicado à abstração pura, com a utilização de formas geométricas (GULLAR, 1985, p. 135).

<sup>6</sup> Na prática artística e opondo-se à tendência metafísica do Suprematismo, Tatlin elaborou o célebre *Monumento a Terceira Internacional*. A obra trazia em sua concepção novos valores ligados ao momento de expansão da arte. Era a oposição da concepção conformista do monumento-estátua e a negação da exaltação da personalidade singular em nome da coletividade. O sentido coletivo que o monumento exaltava era expressão da modernidade (ARGAN, 1992, p. 328).

O Construtivismo teria sido consequência desse processo e estruturou-se como princípio de um novo sistema estético. De início, os principais artistas no debate do Construtivismo foram Tatlin, Aleksander Rodchenko (1891-1956), Naum Gabo (1890-1977), El Lissitzky (1890-1941), Nikolaus Pevsner (1902-1983), entre outros.

Em 1921, Rodchenko e outros construtivistas renunciaram à dita *arte de cavalete* para se dedicar à produção de objetos de caráter utilitário e ao compromisso revolucionário (FREITAS, 2007, p. 21). Na polêmica que se criou entre os artistas que se consideravam de esquerda, propõe-se um novo patamar prático e reflexivo para o movimento. A partir daí, proclamou-se a fase produtivista do Construtivismo. Essas considerações seguem como importantes eixos de análise para os conceitos metodológicos da pesquisa, pois o Construtivismo seguiu como uma das bases para a linguagem plástica da arquitetura moderna.

A dissidência do Construtivismo que se encaminhou para os elementos do Produtivismo pairou nas discussões entre o utilitarismo e a ausência do objeto. A discussão dos conceitos do Produtivismo iniciou-se com a oposição intrínseca entre as ideias de composição e de construção. A composição compreendia as operações ilusionistas (elementos da pintura, do volume, da profundidade etc.) enquanto a construção lidava com o material e com os elementos concretos da pintura. Para os produtivistas, a superação da composição do princípio estético puro estava vinculada à bidimensionalidade e à associação da articulação dos elementos materiais e reais (MARTINS, 2003, p. 67).

Nesse contexto, os artistas reuniram-se em grupo para debater e discutir os temas da modernidade e do socialismo como ferramenta de organização para as forças coletivas e produtivas. A elaboração gradual do construtivismo como ideologia foi teorizada nos manifestos de Gabo e Antoine Pevsner (1884-1962) (realismo-construtivismo) e de Tatlin (produtivista).

Dada a clareza formal com que Gabo revelava a estrutura, seus objetos, bem como suas teorias estéticas passaram a ser designados como “obras construtivistas”. Krauss (1998, p. 72) denominou as obras de Gabo e Pevsner de construtivistas, ampliando a expressão de modo a incluir os termos da Bauhaus.

Para Tatlin, a tecnologia estaria visivelmente posta a serviço de uma ideologia revolucionária, por meio da qual a história poderia ser moldada. Para Gabo, seria um modelo

de conhecimento absoluto por meio do qual o futuro seria dado e não encontrado. No início da década de 1920, esses vértices do Construtivismo russo começaram a ter repercussão na Europa ocidental.

Entre estas repercussões podemos pontuar a Bauhaus<sup>7</sup>, que foi uma escola de arte e um centro de cultura artística que esteve em contato com as mais diversas tendências, entre elas o próprio Construtivismo russo, como aponta Argan (1992).

A respeito dessas diversas tendências que envolviam os movimentos, o Purismo intensificou o debate que compreendeu as novas configurações da arte e da arquitetura. No contexto da arte funcionalista, Le Corbusier e Amédée Ozenfant (1888-1966) publicaram o manifesto do Purismo – *Après le Cubisme* na revista *De Stijl*<sup>8</sup>, em 1917. O manifesto debruçava-se no questionamento da proposta do Cubismo. O termo Purismo veio da depuração da linguagem plástica. Caberia ao Cubismo representar a expressão do tempo presente e do espírito moderno. Ao pintor concernia a tarefa de revelar a lógica formal da natureza por meio da pintura. A superação do Cubismo foi a alternativa proposta por Le Corbusier e Ozenfant para os princípios do Purismo. Essa superação estava no fato de que a composição purista era proveniente da composição cubista, e no Cubismo o objeto de partida era modificado. Ao Purismo interessava a importância de conservar os objetos para norma da constituição (PITA 2012, p. 26).

O Purismo abriu caminhos para a arte funcional na França e, carregado de racionalidade, era avesso às qualidades decorativas. O objetivo do Purismo era transpor para a tela a percepção dos mais diversos objetivos encontrados no mundo. O Cubismo posicionou-se na origem da nova concepção plástica do Purismo, no qual a organização do campo plástico permanecia na percepção do racional e do moderno. Todas essas concepções tiveram grande desdobramento na arquitetura moderna.

Le Corbusier intensificou os estudos sobre arquitetura e buscou o entendimento do moderno sob a reorientação de escolhas formais na arquitetura. Suas propostas em relação à

---

<sup>7</sup> A proposta múltipla da Bauhaus permanecia na síntese das artes e no direcionamento do ensino artístico para formação do artista no contexto mecânico e industrial eclodido na época.

<sup>8</sup> *De Stijl*, nome da primeira revista publicada pelo Neoplasticismo holandês, que foi um dos principais movimentos do Funcionalismo, tratava da união das Artes Plásticas com a Arquitetura. Partindo da depuração do Cubismo, o movimento buscava a pureza, o equilíbrio, a objetividade, a impessoalidade e a formalização de um código com elementos que reduziam a variabilidade do mundo, tendo forte ligação com o Construtivismo russo e com a Bauhaus (PUGLIESE, 2012, p. 31).

concepção urbanística trouxeram aporte para a tendência moderna no Brasil. Na década de 1930, veio ao Brasil a convite de Lucio Costa para realizar a consultoria no projeto do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde (posteriormente Palácio Gustavo Capanema) no Rio de Janeiro.

A compreensão do Purismo é necessária para a constituição dos movimentos da arte moderna, em especial na vertente construtiva abordada por Le Corbusier. As premissas da Arte Concreta partiram de movimentos formalistas e funcionalistas como o De Stijl, o Construtivismo, o Purismo e a Bauhaus.

No período entreguerras, os movimentos de vanguarda continuaram por se perpetuar na Europa, produzindo os mais distintos processos artísticos. Novos movimentos passaram a existir e muitos destes dedicados à abstração. Muitos seguiram como continuidade de outros, abraçando conceitos formais, críticos e formulando novas propostas, a exemplo da Arte Concreta, que teve os termos formulados a partir da crítica à arte abstrata.

Em 1930, a exposição *Cercle et Carré*, ocorrida em Paris, representou significativa importância para o Abstracionismo europeu. A exposição culminou com a cisão entre os abstracionistas formalistas-geômetras, direcionados por Theo Van Doesburg (1883-1931), que criou o Concretismo<sup>9</sup>. Havia no artista a intenção de afirmar o Abstracionismo puro, racionalista, construtivo, especificamente geométrico para se diferenciar da vertente espiritual de Piet Mondrian (1872-1944). A vertente de Van Doesburg diferenciava-se da abstração expressiva de Kandinsky e da abstração onírica. A arte concreta foi, de certa maneira, uma tentativa de redefinição da pintura não figurativa. Essa denominação não foi compreendida pela totalidade dos artistas e críticos envolvidos, que continuavam a usar o termo em referência à arte abstrata.

Van Doesburg faleceu em 1931, o que dificultou uma organização mais consistente do grupo. As diferenças teóricas entre os termos arte abstrata e arte concreta começaram a se manifestar mais especificamente em 1936, quando Max Bill (1908-1994) direcionou a expressão arte concreta para definir a arte construída a partir da ligação com problemas

---

<sup>9</sup> No final da década de 1920, Wassily Kandinsky (1866-1944) criou o termo arte concreta para nomear a arte abstrata em termos gerais, termo sustentado por Theo Van Doesburg para designar essas correntes formalistas geômetras (GULLAR, 1985, p. 208).

matemáticos. Max Bill reorganizou o movimento em 1940 dando nova força ao grupo. Para reafirmar os termos da arte concreta, o artista fundou a Escola de Design Ulm (*Hochschule fur Gestaltung Ulm*), que pretendia dar continuidade às premissas da Bauhaus.

Na América Latina, os principais braços da Arte Concreta europeia surgiram por meio dos grupos *Ruptura*, de São Paulo, *Frente*, do Rio Janeiro e o grupo *Madí*<sup>10</sup>, da Argentina. Nos efeitos da modernidade no Brasil, movimentos do entreguerras propiciaram um novo debate, dando surgimento aos grupos concretistas.

Este fato deve ser destacado, pois esses impactos se encaminharam para o ideário plástico na construção de Brasília. Na década de 1950, a arte brasileira estreitou relações com os conceitos da arte moderna europeia, a partir da relação com esses conceitos, produziram-se os discursos e a produção da arte concreta e neoconcreta.

A perspectiva baseava-se na compreensão da atividade artística intimamente ligada aos novos meios de produção, às novas técnicas e às noções científicas. A arte concreta deriva, entre outros elementos, de um compromisso da época moderna com a sociedade industrial, dentro da qual o planejamento e o conhecimento teórico contam como fatores relevantes.

As primeiras manifestações do Concretismo no Brasil surgiram no final da década de 1940. Essas ideias representaram o início de uma mudança no que tange à expressão artística no país. Nesse contexto, a exposição *19 Pintores*, ocorrida no ano de 1947, em São Paulo, apresentou uma leva de artistas jovens formados no período da Segunda Guerra Mundial<sup>11</sup>, sendo importante por esse fato.

Ivan Serpa (1923-1976), Almir Mavignier (1897-1985) e Abraham Palatnik também podem ser considerados responsáveis pela abertura do Concretismo no Brasil. Segundo Ferreira Gullar (1985, p. 232), o conhecimento das primeiras obras abstratas pelo público em geral se deu a partir da I Bienal Internacional de São Paulo em 1951, na qual Max Bill ganhou

---

<sup>10</sup> Na Argentina, as tendências e as experiências ligadas ao Concretismo europeu foram estimuladas por Tomás Maldonado. O movimento promoveu a arte concreta inicialmente em Buenos Aires, a partir de 1946, onde abrangeu diversos campos da arte (GRADOWCZYK, 2006, p. 165).

<sup>11</sup> Entre os 19 artistas participantes estavam Lothar Charoux (1912-1987), Luís Sacilotto (1924-2003), Maria Leontina (1917-1984), Flávio-Shiró, entre outros. Tempos depois, esses artistas citados destacaram-se como importantes expoentes do Abstracionismo no Brasil (ZANINI, 1983, p. 649).

o Grande Prêmio de Escultura, por *Unidade tripartida*, o que direcionou e tornou visível a arte concreta no Brasil.

Formaram-se dois núcleos da arte concreta no Brasil. O grupo dos artistas do Rio de Janeiro era representado pelo Grupo Frente que, em determinado momento, passou a se manifestar contra a rigidez programática dos concretistas paulistas. Ainda no Rio de Janeiro, a atuação do crítico de arte Mário Pedrosa (1901-1981) fomentou o fortalecimento da difusão do abstracionismo e sustentou a representação da linguagem para o círculo de artistas cariocas, muito antes da formação do grupo.

De São Paulo partia o Grupo Ruptura, que se aproximava da linguagem construtiva, sendo na prática mais envolvido com os elementos plásticos, preocupados com as premissas do desenho industrial e com a sintaxe formal. Havia também uma aproximação do grupo com as formulações teóricas e racionalistas da Escola de Design de Ulm.

Com a Exposição Nacional de Arte Concreta, em São Paulo e no Rio de Janeiro, no final de 1956 e no início de 1957, houve certo desacordo entre os representantes dos grupos que divergiam sobre posições teóricas, direcionamentos e procedimentos plásticos. Em 1959, com o desdobramento do Grupo Frente e após divergências internas, surgiram as primeiras manifestações do Neoconcretismo.

O Neoconcretismo pretendia romper com o caráter racionalista e mecanicista do Concretismo. A ideia central era revitalizar as propostas construtivas e, de certo modo, funcionou como importante ação da produção da arte brasileira no sentido de conquistar uma autonomia mais ampla em face dos modelos culturais dominantes. Segundo, Ronaldo Brito (1999) *Neoconcretismo vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, o movimento foi representado pelo “vértice” da consciência construtiva no Brasil, sendo evidente que foi um dos últimos movimentos plásticos ligados à tendência construtiva no país.

Os neoconcretos rejeitavam qualquer formulação que considerasse a obra de arte como objeto, para assim aproximá-la a uma noção orgânica. Também optavam por mergulhar na natural ambiguidade do mundo para descobrir nele novas significações; rejeitavam o primado da razão sobre a sensibilidade. Os artistas não tinham por meta negar as experiências passadas (Concretismo) e sim abrir novas possibilidades da linguagem plástica.

Por volta da formação e do andamento do movimento neoconcreto em 1957, iniciou-se a seleção dos projetos para a construção de Brasília. A cidade inseriu-se no meio do debate que envolveu a sua criação e a discussão sobre o que significaria a proposta da arquitetura moderna proveniente do funcionalismo europeu, no interior da modernidade brasileira. Mais do que contextualizar a produção artística da construção de Brasília em determinada categoria e/ou herdeira dos movimentos construtivos, intenta-se atribuir o legado desses movimentos ao intercâmbio das ideias e das produções artísticas direcionadas ao projeto da cidade.

Para Mário Pedrosa, os artistas e os arquitetos brasileiros possibilitaram a interpretação e a transformação dos movimentos que vinham de fora, dessa forma, projetando a arquitetura brasileira à vanguarda internacional. O crítico de arte postulou que Brasília seria o espaço e o lugar para fazer desabrochar a cultura regional de linguagem internacional. Como síntese das artes, a nova cidade estaria na fusão proposta pela arte de vanguarda do século XX (PEDROSA, 1981 apud FREITAS, 2007, p .41).

No intercâmbio das ideias construtivas, oriundas do Purismo e de outros movimentos, Lucio Costa e Oscar Niemeyer davam às formas de Brasília o direcionamento do moderno. Niemeyer, arquiteto responsável pela construção, tornou o conjunto monumental de Brasília uma referência mundial. Estudou arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes – ENBA onde conheceu Lucio Costa e iniciou uma parceria de trabalho com o arquiteto na colaboração para o projeto do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro – de grande importância para ambos (1936-1944). Nesse projeto, tiveram a oportunidade de conhecer a figura de Le Corbusier e dos seus postulados. O projeto da construção do ministério é de autoria de Lucio Costa.

Yves Bruand afirma que a ascensão de Niemeyer se deu em grande parcela pelo apoio recebido de Lucio Costa. No projeto para o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York em 1939, o júri de arquitetos do evento deu o primeiro lugar a Lucio Costa e o segundo a Niemeyer. Lucio Costa julgou o projeto de Niemeyer como de melhor qualidade e não acatou o resultado. O arquiteto foi autorizado pela comissão para elaborar um novo projeto em parceria com Niemeyer (BRUAND, 1981, p. 105). Lucio Costa também pontuou o incentivo dado na carreira de Niemeyer:

Levei o Oscar comigo para Nova York afim de elaborarmos o novo projeto para o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de 1939, porque foi depois da vinda de Le Corbusier em 36, por iniciativa minha, que a sua criatividade se revelou subitamente, com grande força inventiva; entendi então que era o momento dele desabrochar e ser reconhecido internacionalmente. O meu objetivo na época era contribuir fazendo o melhor possível, naquilo que dependesse de mim, para o bom êxito da adequação arquitetônica às novas tecnologias do aço e do concreto. (COSTA, 1995, p. 190).

Logo após 1940, Niemeyer elaborou o projeto para o Grande Hotel de Ouro Preto; este projeto o colocou em visibilidade com as autoridades do governo de Minas Gerais. Depois disso, Juscelino Kubitschek convidou Niemeyer para projetar o Conjunto da Pampulha. De suas produções, o projeto para Pampulha, em Belo Horizonte, tornou o nome de Niemeyer mundialmente conhecido, sendo bastante elogiado pela crítica internacional, o que, de fato, o confirmou para projetar Brasília. O conjunto arquitetônico e artístico da Pampulha é importante pela utilização de novos materiais de construção e também pela utilização da proposta de integração entre as artes na Igreja São Francisco de Assis.

Lucio Costa também estudou na ENBA; na década de 1920, realizou trabalhos voltados à arquitetura colonial – o que, de fato, lhe rendeu bases para a busca do moderno e construtivo na arquitetura brasileira. A passagem pela diretoria da ENBA (1930-1931) e o projeto para o Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, representaram fases importantes para a produção plástica do arquiteto.

Nas intermediações e no diálogo com a obra de diversos artistas e arquitetos, Lucio Costa apresentou a arquitetura como obra de arte e organismo vivo da sociedade. O arquiteto procurou destacar as duas posições que, sob o seu olhar, denominavam-se “diversionista e construtiva”. A visão diversionista comprometia a paixão reivindicadora das massas, e a visão construtiva seria a contribuição para o equilíbrio coletivo e o bem-estar individual (FREITAS, 2007, p. 13).

Com o olhar de Oscar Niemeyer e a ideia proposta pela integração, Athos Bulcão fomentou a contribuição para a visibilidade de Brasília como síntese das artes. Nesta discussão é importante pontuar a diferença entre síntese e integração no contexto da pesquisa. A síntese se refere a fusão ou reunião das artes (arquitetura, pintura e escultura); a integração relaciona a própria integração das artes no espaço arquitetônico. No diálogo com as práticas construtivas, o artista expandiu sua visibilidade por meio dos seus painéis na capital. Bulcão adaptou a sua obra aos aprendizados recebidos com diversos artistas e, desta aproximação,

formulou critérios particulares para sua própria obra. Frequentou o ateliê do húngaro Arpad Szènes (1897-1985) e de Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), quando estes residiam no Rio de Janeiro no período correspondente à Segunda Guerra Mundial e ao pós-guerra. O contato com esses artistas representou para Bulcão certa aproximação com os postulados do Abstracionismo. Sua produção em azulejaria compartilha elementos depreendidos do Concretismo e também dos movimentos construtivos europeus.

Em Brasília, a materialidade plástica de Lucio Costa e de Athos Bulcão foi seguida a todo o momento pelo olhar atento e transformador de Niemeyer. A percepção e a colaboração do arquiteto nas obras de Lucio Costa e Bulcão seguem como ferramenta para análise crítica das propostas de integração.

## 1.1 Brasília a cidade moderna

A construção de Brasília impõe questões relativas aos conceitos já elaborados pela própria arquitetura moderna e pela transferência da capital do Brasil para o Planalto Central. A ideia de uma capital moderna, pensada anteriormente desde 1789, foi concretizada por Juscelino Kubitschek, quando presidente da República nos anos de 1956 a 1961. A mudança da capital do Rio de Janeiro para o Centro-Oeste do país foi indicada em destaque nas Constituições de 1891, 1934 e 1946. Toda essa discussão trouxe referências e estudos preliminares para a efetiva construção (OLIVEIRA, J. K., 1962, p. 57).

Art. 3 Fica pertencendo a União, no planalto central da Republica, uma zona de 14.400 quilômetros quadrados, que será oportunamente demarcada, para nela estabelecer-se a futura Capital Federal (CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1891).

Art. 4 Será transferida a Capital da União para um ponto central do Brasil. O Presidente da República, logo que está Constituição entrar em vigor, nomeará uma comissão, que, sob instruções do Governo, procederá a estudos de várias localidades adequadas a instalação da Capital. Concluídos tais estudos, serão presentes a Câmara dos Deputados, que escolherá o local e tomará sem perda de tempo, as providências necessárias a mudança. Efetuada está, o atual Distrito Federal passará a constituir um Estado (CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1934).

Art. 4 A Capital da União será transferida para o planalto central do País. (CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1946).

Os estudos preliminares ficaram a cargo da Comissão Exploradora do Planalto Central, mais conhecida como Missão Cruls. Chefiada por Luiz Cruls (1848-1908), a expedição

indicou o local mais adequado para transferência da capital como estabelecia a Constituição de 1891. A pesquisa e a demarcação realizadas pelos integrantes da comissão duraram cerca de dois anos; entre 1892 e 1893, eles percorreram mais de quatro mil quilômetros, realizando um relatório com riqueza de detalhes sobre a região<sup>12</sup>.

Ao apresentar o acontecimento da transferência da capital em 1956<sup>13</sup>, Kubitschek encontrou uma gama de opositores. Muitos políticos e também alguns órgãos da Imprensa não acreditavam no plano audacioso de construir a capital no vazio em que se encontrava o Centro-Oeste do país. Além disso, não se tinha a certeza dos prazos para inauguração e a própria inflação afetaria os cofres públicos, devido aos gastos com o empreendimento.

Havia em Kubitschek todo um direcionamento sobre o que representaria a construção de Brasília para a modernização do Brasil, além do aumento de sua visibilidade no cenário brasileiro e internacional. A gestão de Kubitschek como prefeito de Belo Horizonte/MG havia envolvido uma série de programas voltados à ação cultural. Ele contribuiria com o processo de modernização das artes por meio de investimentos em eventos de promoção à arte, como a Exposição de Arte Moderna de Minas Gerais no ano de 1944 e a fundação do Instituto de Belas Artes, sob a direção de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962). O Instituto de Belas Artes consagrou nomes de grande importância para o cenário artístico brasileiro, entre eles Mário Silésio (1913-1990), Amílcar de Castro (1920-1002) e Mary Vieira (1927-2001) (BAHIA, 2004, p.131).

Nesta mesma década, Kubitschek se propôs a contemplar as necessidades do progresso e da própria modernização no Complexo da Pampulha.

Como então se processaria a transformação do local? Na época, eu acompanhava, com o maior interesse, a revolução arquitetônica iniciada por Le Corbusier. Um prefeito não pode pensar tão somente no aspecto prático ou imediato: tem de lançar suas vistas mais longe. E a beleza, sob todas suas formas, tem de fazer parte de suas cogitações (OLIVEIRA, J. K., 1975, p. 14-19).

---

<sup>12</sup> Relatório da Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil. **Relatório Cruls**. Rio de Janeiro, 1894. Brasília: Codeplan, 1992.

<sup>13</sup> Em campanha para Presidente da República, na cidade de Jataí no Estado de Goiás, Juscelino Kubitschek anunciou que construiria a nova capital no Planalto Central.

O Conjunto arquitetônico da Pampulha, projetado pelo jovem Niemeyer, foi construído nos anos 1942 a 1944. O arquiteto apresentou novas possibilidades do modernismo para a arquitetura. Distanciou-se do racionalismo, no que tange às técnicas e materiais. Aproximou-se das novas formas estruturais inaugurando uma nova linguagem na arquitetura (CAVALCANTI, 2008).

Com os estudos preliminares e a efetivação por Juscelino Kubitschek, a nova capital foi então estruturada e pensada nos moldes da arquitetura moderna e na plasticidade de Lucio Costa e Niemeyer. Este foi convidado por Kubitschek para projetar Brasília com intuito de repetir a experiência bem-sucedida da Pampulha (OLIVEIRA, 1962).

O direcionamento artístico da construção de Brasília foi pautado também pelo aporte das tendências da arquitetura de Lucio Costa. Este recebeu do Purismo e dos demais movimentos de tendência construtiva a base para implantação da arquitetura moderna em Brasília, como apontado na primeira parte do capítulo. O arquiteto foi o vencedor do concurso que elegeu o projeto urbanístico para a nova capital. A monumentalidade em Brasília foi explicitada na proposta do seu projeto arquitetônico, na integração entre a arte e a arquitetura que envolvia, além dos arquitetos, diversos artistas que comporiam, então, o seu ideário juntamente com a produção artística<sup>14</sup>.

Nas análises de Angélica Madeira (2013), com a falta da presença de uma instituição voltada para arte e cultura e na cidade, que ainda era um canteiro de construção, a escolha dos artistas que realizariam as obras em Brasília ficou a cargo de Niemeyer. Seu olhar estético em artes plásticas, como se é popularmente conhecido, foi modelado nos preceitos do modernismo brasileiro, dessa maneira, não incluía as experiências mais ousadas das vanguardas. Essas considerações podem ter determinado o peso sobre a escolha dos primeiros artistas na colaboração dos espaços públicos da cidade. Talvez a motivação estivesse no fato de que os artistas escolhidos faziam parte do mesmo círculo de relações e envolvimento que vinham desde a década de 1930 (MADEIRA, 2013, p. 13).

---

<sup>14</sup> Em 1959, o Congresso Internacional de Críticos de Arte que se realizou em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, foi de grande colaboração para o ímpeto modernista dado a Brasília. Houve no evento, uma estreita colaboração de críticos de arte, arquitetos e urbanistas (PEDROSA, 1981, p.365).

No desenho urbano, na arquitetura e até nos interiores de muitos edifícios públicos e residenciais, percebe-se a grande importância atribuída à arte pelas elites políticas e intelectuais responsáveis pela construção de Brasília. Dotar a cidade da nobreza exigida a uma capital era também pontuar o espaço com marcos simbólicos e obras de arte integradas à arquitetura. Esculturas, tapeçarias e painéis, obras de muitos artistas que contribuíram com trabalhos especialmente elaborados para ocupar os espaços ou edifícios públicos. Grande parte desses trabalhos concentra-se em palácios do governo e quase todos – apesar de adequarem-se perfeitamente aos espaços arquitetônicos a que se destinam – cumprem papel de dotar a arquitetura de mais beleza e distinção (MADEIRA, 2013, p. 39).

Alfredo Volpi (1896-1988), Mary Viera, Sérgio Camargo (1930-1990), Franz Weissmann (1911-2005), escultores voltados para o concretismo e também Athos Bulcão, Bruno Giorgi (1905-1993), Alfredo Ceschiatti (1918-1989), Maria Martins (1894-1973), Marianne Peretti entre outros artistas contribuíram para o aparecimento de arte pública que viria a valorizar a cidade. Volpi tem particular destaque na pesquisa, pois foi um dos artistas participantes da proposta de integração no projeto para Igreja Nossa Senhora de Fátima (1958).

Di Cavalcanti (1897-1976) e Candido Portinari (1903-1962), considerados artistas modernistas no Brasil, também produziram obras para a capital. Di Cavalcanti envolveu-se em esforços para promover a arte nacional, “reforçando uma estética figurativa” (MICELI, 1999 apud MADEIRA, 2013). As propostas que envolviam o Modernismo brasileiro podem ter impedido a construção da escultura móvel de Alexandre Calder para a Praça dos Três Poderes. Calder concebeu em 1959 um móvel de hastes móveis para dialogar com as formas do Planalto Central.

As escolhas de Niemeyer podem ser analisadas por sua percepção do papel da arquitetura moderna no desenvolvimento da sociedade. Embora não seja o escopo do trabalho, é digno de menção e sem maiores aprofundamentos, as pretensões políticas do arquiteto merecem destaque quando associadas a sua produção em arquitetura<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), desde 1945, apresentava-se avesso às injustiças sociais. Militou no Partido Comunista Francês, onde projetou a sede dessa organização. Na Argélia, como militante do partido comunista brasileiro, auxiliou na construção de prédios e universidades. Havia uma associação íntima entre Niemeyer e o PCB, e dessa relação nasceu a admiração de uma gama de jovens arquitetos que, posterior a Niemeyer, compartilhavam da simpatia pelo PCB. Amigo próximo de Luiz Carlos Prestes (1898-1990), figura notável da esquerda brasileira, Niemeyer chegou a ser presidente de honra do partido em 1992 (PEREIRA, 1997).

Niemeyer não costumava tirar proveito teórico das suas ideologias ou da doutrina marxista para defender ou justificar a sua produção no campo estético. As referências realizadas possuíam um teor pessoal e político a ser defendido. Nas análises de Miguel Pereira (1986) o arquiteto não se pronunciava de modo a abraçar uma explicação para as suas ideologias no campo da arte e da arquitetura. Como bem explicitou Karl Marx e Friedrich Engels no princípio da contradição: “as perspectivas políticas de um autor podem caminhar em sentido contrário ao que seu trabalho revela objetivamente” (EAGLETON, 1986, p. 172 apud PEREIRA, 1995, p. 214-215). O discurso partidário de Niemeyer na sua autonomia pode ser compreendido sem necessariamente se aprofundar na questão estética e espacial das suas obras.

Para o arquiteto havia uma quebra e uma contradição entre as forças produtivas do Estado e a própria produção cultural (PEREIRA, 1997, p.124). Em uma sociedade capitalista em que se afirma o desequilíbrio dessas forças, o conteúdo social da arquitetura provavelmente se verá prejudicado. Dessa forma, enquanto a revolução social não se estabelece, a arquitetura toma-se de dilemas e angústias. Um dos dilemas de Niemeyer como militante do partido comunista era explicar o conteúdo da sua arquitetura. Seria uma arquitetura com caráter social ou uma arquitetura para burguesia? Essa era uma das angústias que o arquiteto carregava para si. A relação das injustiças sociais com objetivos da sua produção não se resolvia ou muito menos se compreendia. O arquiteto procurava equilibrar os problemas da arquitetura com a sua forma de entender as contradições sociais. A justificativa permanecia na afirmativa de que fazer arquitetura social em uma sociedade repleta de injustiças sociais seria quase uma farsa. Era claro o fato de que por trás da arquitetura brasileira havia um contexto social, em que o particular predominava sobre o coletivo (PEREIRA, 1997).

Sobre essas percepções, no âmbito do coletivo e do social, a década de 1950 indicou a referência dos movimentos modernos na arte e na arquitetura, e neste período começaram a se expor as ideias sobre a cidade moderna. Na Europa, por meio das reconstruções do pós-guerra, o vínculo entre arte e arquitetura surgiu como elo para recuperação do valor simbólico das cidades destruídas pelos efeitos da Segunda Guerra Mundial. A exemplo da reconstrução do bairro *Hansaviertel*, em Berlim, na Alemanha no ano de 1957, o parâmetro moderno e

funcionalista para o bairro representou as novas possibilidades de habitação para a cidade moderna. Oscar Niemeyer foi um dos arquitetos requisitados para o projeto<sup>16</sup>.

A construção de Brasília alinhou-se a esses debates e também às propostas da *Interbau*, o ideário da cidade moderna apresentada como símbolo da integração entre arte e arquitetura.

A proposta da integração entre a arte e a arquitetura representa um dos propósitos essenciais para afirmação monumental de Brasília. A monumentalidade da cidade foi acentuada pelos arquitetos participantes e ficou mundialmente conhecida. A nova capital foi declarada Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), em 1987, pelo seu conjunto arquitetônico e urbanístico. O fato relaciona-se com a preservação das características específicas do plano original de Lucio Costa. A documentação de tombamento foi baseada na estruturação espacial de Brasília e no equilíbrio entre as quatro escalas urbanas definidas no relatório do Plano Piloto (SANTOS, 2007, p. 2).

Que o Conjunto Urbanístico de Brasília foi inscrito pela UNESCO em 1987 na Lista do Patrimônio Mundial com base nos critérios (I) – representar uma obra-prima do gênio criativo humano; e (IV) – ser um exemplo de um tipo de edifício ou conjunto arquitetônico, tecnológico ou de paisagem, que ilustre significativos estágios da história humana (IPHAN; MEC, Portaria nº 68, de 15 de fevereiro de 2012).

Além da monumentalidade acentuada, Brasília destaca-se pela arquitetura modernista e pelo urbanismo. Na cidade, o urbanismo do projeto pode ser considerado como instrumento de mudança na convivência social. Essas propostas foram realizadas pela arquitetura moderna e estão contidas nas premissas da Carta de Atenas<sup>17</sup>. Na arquitetura e no urbanismo, encontram-se lacunas e problemas estruturais como em qualquer outra área. Nas formas que o Modernismo propôs estruturalmente para vida urbana em Brasília, interroga-se de que modo as pretensões da cidade moderna estão ligadas à visualidade artística da cidade. Certo é que

---

<sup>16</sup> A requalificação urbanística do bairro foi realizada por meio da *Interbau – Internationale Bauausstellung*, primeira Exposição de Arquitetura pós-Segunda Guerra (ESKINAZI, 2007, p. 9).

<sup>17</sup> A Carta de Atenas representa o conteúdo do Urbanismo Racionalista, também chamado de Urbanismo Funcionalista. A carta apresenta as contribuições de mais de um século da arquitetura, incluindo as propostas do socialismo utópico e da Bauhaus. Em 1933, na cidade de Atenas, foi realizado o IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM). Neste Congresso, foram estabelecidos determinados princípios para uma Carta de Urbanismo, porém essas determinações precisavam de formulações mais pontuais. Dessa maneira, a Carta de Atenas foi publicada na França no ano de 1941, onde se pesam as considerações de Le Corbusier (DANTAS, 1964, p. 3).

havia toda uma orientação artística no projeto urbanístico de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, além das pretensões plásticas de Athos Bulcão.

## **CAPÍTULO 2 – ARQUITETURA E ARTE: LUCIO COSTA E ATHOS BULCÃO**

O presente capítulo trata dos percursos de Lucio Costa e Athos Bulcão. As trajetórias do arquiteto e do artista seguem para depuração da compreensão e da visualidade em Brasília, além da análise das propostas de integração entre a arte e a arquitetura. As vanguardas funcionalistas foram repercutidas e direcionadas para além das linguagens artísticas no Brasil. As repercussões também foram percebidas na arquitetura, especificamente na década de 1930 quando o sentido da obra de arte começou a se manifestar nos espaços urbanos e arquitetônicos. Nesse contexto, a integração das atividades artísticas na arquitetura teve representação no Brasil em diversos projetos de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Athos Bulcão, entre outros artistas e arquitetos. A integração das artes na arquitetura foi suscitada na Europa por Walter Gropius no programa da Bauhaus, por Le Corbusier nos princípios do Purismo, na associação dos elementos da pintura e da escultura com os conceitos plásticos e construtivos da arquitetura, houve, ainda, a proposta de integração na materialidade de outros artistas e arquitetos não citados na pesquisa. Lucio Costa foi responsável por divulgar as ideias de Le Corbusier no Brasil, e Athos Bulcão realizou diversos projetos de integração posteriormente, em Brasília.

### **2.1 Lucio Costa**

Lucio Costa ingressou na ENBA no ano de 1917, logo de início optou pela arquitetura e começou a elaborar projetos na área aos 20 anos de idade, antes mesmo da conclusão do curso. Na década de 1920, o jovem arquiteto realizou projetos voltados para a arquitetura colonial. Nesse momento, os projetos desenvolvidos por ele seguiram a prática eclética no uso de referências da arquitetura europeia e das normas do ensino das *Beaux-arts* que possuem suas origens no pensamento clássico francês. Em 1922, o arquiteto foi comissionado pela Sociedade Brasileira de Belas Artes para conhecer a cidade de Diamantina, em Minas Gerais. Seu intuito foi absorver as experiências da viagem para conhecer com mais profundidade o

passado até então desconhecido por ele, que foi ainda, um dos primeiros arquitetos modernistas a entrar em contato com a arquitetura colonial do Brasil.

Foi uma revelação: casas, igrejas, pousadas dos tropeiros, era tudo pau-a-pique, ou seja, fortes arcabouços de madeira – esteios, baldrames, frechais, - enquadrando paredes de trama barreada, a chamada taipa de mão, ou de sebe, ao contrário de São Paulo onde a taipa de pilão imperava (COSTA, 1995, p. 27).

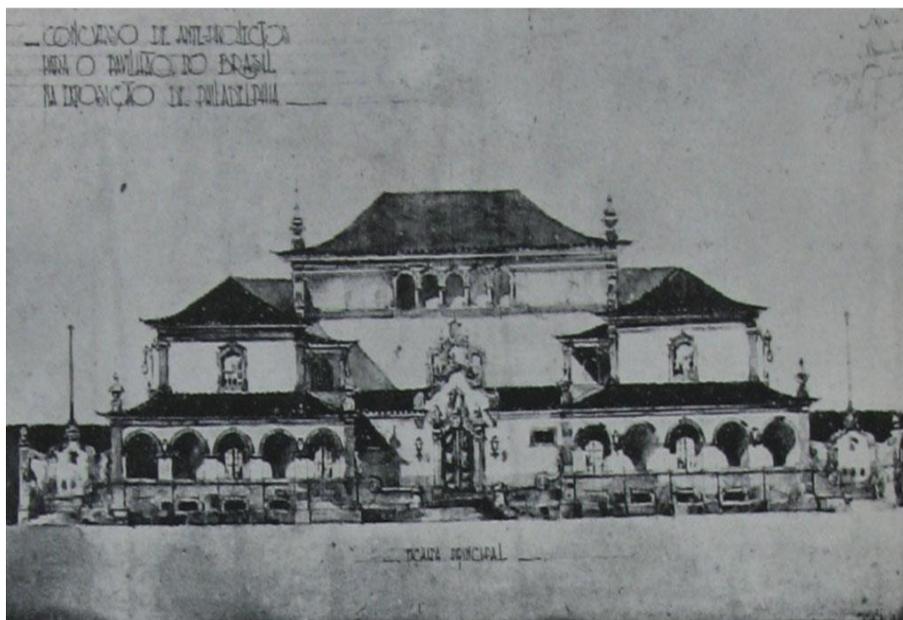
A experiência em Diamantina trouxe questionamentos para Lucio Costa. A dúvida estava na própria reflexão sobre o que seria a arquitetura típica brasileira, qual seria o papel funcional da arquitetura no Brasil, não ignorando, nesse momento, toda herança portuguesa. Segundo Yves Bruand (1981, p. 52), o movimento neocolonial foi na realidade a primeira manifestação de uma tomada de consciência, por parte dos brasileiros das possibilidades e originalidades do país.

A arquitetura neocolonial teve a sua importância na produção construtiva de Lucio Costa, uma vez que o estudo do estilo clássico e colonial representou as bases para a implementação da arquitetura moderna no Brasil. O movimento neocolonial associado à arquitetura foi impulsionado pelo português Ricardo Severo (1869-1940). Em 1914, a conferência “A Arte Tradicional no Brasil”, realizada em São Paulo, reforçou as bases do movimento em que se destacaram as origens portuguesas para formação e modernização da arquitetura brasileira (KESSEL, 1999, p. 66). O estilo neocolonial também foi defendido por diversos artistas, arquitetos e intelectuais brasileiros, entre eles Archimedes Memória (1893-1960) e José Marianno Filho (1881-1946). Este direcionou os caminhos do movimento como presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes em 1923 e também como diretor da Escola Nacional de Belas Artes (1926-27). Na década de 1930, realizou embates acirrados quando se manifestou contra a abertura da arquitetura moderna, proveniente do movimento das vanguardas artísticas.

O estilo neocolonial encontrou afirmação oportuna na Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922. A exposição organizada para exibir os avanços do país e afirmar a identidade da nação foi realizada no Rio de Janeiro. Alguns dos pavilhões brasileiros eram acadêmicos e prendiam-se ao estilo, considerado na época, símbolo da emancipação estética do país. A partir daí o movimento teve grande repercussão. Em 1926, o Ministério da Agricultura instituiu um concurso para a escolha do anteprojeto do Pavilhão do Brasil na Exposição da Filadélfia; a primeira condição da seleção foi a adoção do estilo

neocolonial. Lucio Costa teve o projeto vencedor; suas ideias conservaram o parentesco formal com a arquitetura da época colonial (BRUAND, 1981, p.56)

**Figura 1: Lucio Costa, proposta para o Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional da Filadélfia, 1925.  
Fonte: BRITO 2014.**



**LUCIO COSTA (1902-1998): Pavilhão do Brasil na Exposição de Filadélfia, 1925**  
Nanquim e aquarela  
Fonte: *Architectura no Brasil*, v. 5, n. 28, abr-maio 1926, p. 126

Gregori Warchavchik (1896-1972) – no artigo *Futurismo?*, no jornal *Il Piccolo*, em São Paulo (1925 apud XAVIER, 2007, p. 37) – realçou a importância do estudo da arquitetura clássica e neocolonial para a devida configuração dos métodos na arquitetura moderna. Em sua compreensão, o arquiteto deveria estudar a arquitetura clássica para desenvolver o sentimento estético e poder refletir sobre o equilíbrio das composições. No estudo da arquitetura clássica, poderá se observar como os arquitetos de épocas anteriores correspondiam às exigências formais. O cunho original da arquitetura moderna deveria direcionar-se para o estudo minucioso das formas. Segundo Warchavchik, o arquiteto moderno deveria deixar de copiar os estilos antigos.

Em determinados momentos, Lucio Costa apresentou críticas ao estilo neocolonial adotado no Brasil ao demonstrar a falta de harmonia na cópia dos estilos europeus nas construções brasileiras. Na adaptação dos seus projetos, procurou ajustar o seu entendimento sobre o nacionalismo na própria arquitetura que se produzia naquele momento. As

experiências adquiridas com as viagens, os projetos da década de 1920 e os conceitos assimilados no ambiente acadêmico permaneceram como norteadores nas escolhas de Lucio Costa. As considerações sobre o presente deveriam ser pautadas pelas experiências do passado e pelas propostas das novas tendências.

Paralelamente à abertura da arquitetura moderna na Europa, é importante considerar as diferentes repercussões das vanguardas e as visões do moderno no Brasil. Segundo Néstor García Canclini (2011), a primeira fase do Modernismo na América Latina e no Brasil foi promovida por artistas que haviam presenciado na Europa a experiência das vanguardas. O modernismo não foi uma influência direta transplantada das vanguardas para o Brasil, mas sim a tentativa dos artistas brasileiros de tornar a experiência compatível com o ímpeto vanguardista no Brasil. Dessa forma, enfraquece um argumento recorrente que os artistas podem ser acusados de imitadores de estéticas importadas. Nesse sentido, o movimento deu impulso para a construção da identidade nacional. A ideia era construir criticamente uma nação oposta ao que queriam as forças consideradas conservadoras. Essas contradições expressam a heterogeneidade sociocultural e a dificuldade do desenvolvimento em meio aos conflitos da sociedade brasileira. Não se pode depreender que o Brasil tenha adotado tardiamente o modelo das vanguardas e da modernidade. A modernidade no país precisa ser compreendida sob condições socioeconômicas, políticas e culturais da época.

A respeito das iniciativas no campo das artes, o esforço dos participantes da Semana de Arte Moderna de 1922 projetaram resultados para além de seus objetivos iniciais; segundo Aracy Amaral (1998, p. 18), os efeitos da Semana atravessaram a década de 1930 e representaram um marco na arte contemporânea do Brasil<sup>18</sup>. A Semana fez parte da agenda oficial comemorativa do Centenário da Independência. Do ponto de vista referencial, o evento não exerceu atuação direta sobre a arquitetura. Compreende-se que se criou um novo clima e os objetivos foram adquiridos em longo prazo. É importante pontuar que, mesmo com as manifestações da Semana de Arte Moderna que não houve uma ruptura com o academicismo, as manifestações do modernismo, muitas vezes, não se pontuavam de maneira “tão moderna”, sendo de maneira problemática afirmar o posicionamento do Modernismo e da própria arte acadêmica naquele momento (OLIVEIRA, 2001, p. 14).

---

<sup>18</sup> A Semana de Arte Moderna ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo, de 11 a 18 de fevereiro.

O Modernismo causou impacto não somente nas artes visuais e na arquitetura, mas também teve forte representação na política, pois tornou-se um conceito articulador para as diversas expressões estéticas no Brasil. A partir de um construto de ideias, o termo surgiu em meio a conflitos e polêmicas e confirmou-se em lugares sociais e particulares (FARIA, 2009, p. 28).

Houve outras manifestações geradas pelo Modernismo após o ano de 1922. Os anos consecutivos à Semana envolveram outros eventos e manifestos que foram responsáveis pela difusão do Modernismo. Os principais manifestos foram publicados nas revistas de vanguarda. As revistas paulistas com maior notoriedade foram a *Klaxon* (1922) e a *Revista de Antropofagia* (1928). Entre os manifestos significativos, estavam o Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924-1925), Grupo Verde-Amarelismo ou escola de Anta (1916-1929), o Manifesto Regionalista em Recife (1926) e o Manifesto Antropofágico (1928). É importante citar, nesse contexto, a adaptação da Semana de 1922 por outros territórios do cenário brasileiro fora o eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo Emerson Dionísio, outras instituições-evento propunham reconfigurar e apropriar a Semana em diferentes cenários artísticos e em tempos diferentes, entre eles Belo Horizonte, Recife, Florianópolis, Campinas, Curitiba e Campo Grande (OLIVEIRA, 2011, p. 1). Nestas cidades, o Modernismo foi proposto posteriormente a 1922.

No transcorrer do Modernismo e, Lucio Costa posicionou-se no limiar dessa discussão, ao debater a situação da arquitetura brasileira em meio às novas propostas da arquitetura moderna. Em 1929, a Casa Modernista de Gregori Warchavchik direcionou Lucio Costa para novos rumos, esta construção repercutiu consideravelmente. O projeto para a casa da Rua Santa Cruz em São Paulo é considerado como o primeiro exemplar da arquitetura moderna no Brasil. Warchavchik encontrou certas dificuldades para a adequação dos materiais da técnica construtiva. Sendo assim, realizou adaptações para não sacrificar a concepção estética (BRUAND, 1981, p. 66).

**Figura 2: Gregori Warchavchik, Casa do arquiteto, São Paulo, 1927-1928. Fonte: BRUAND, 1981, p.66.**

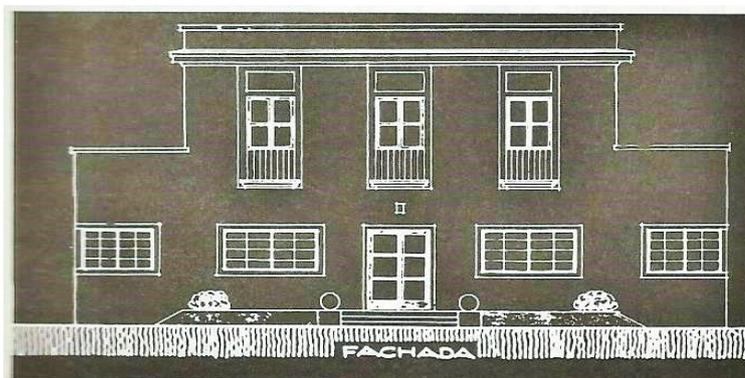


Fig. 28. Gregori WARCHAVCHIK. *Casa do arquiteto*. São Paulo. 1927-1928. Projeto da fachada apresentada ao serviço de censura.

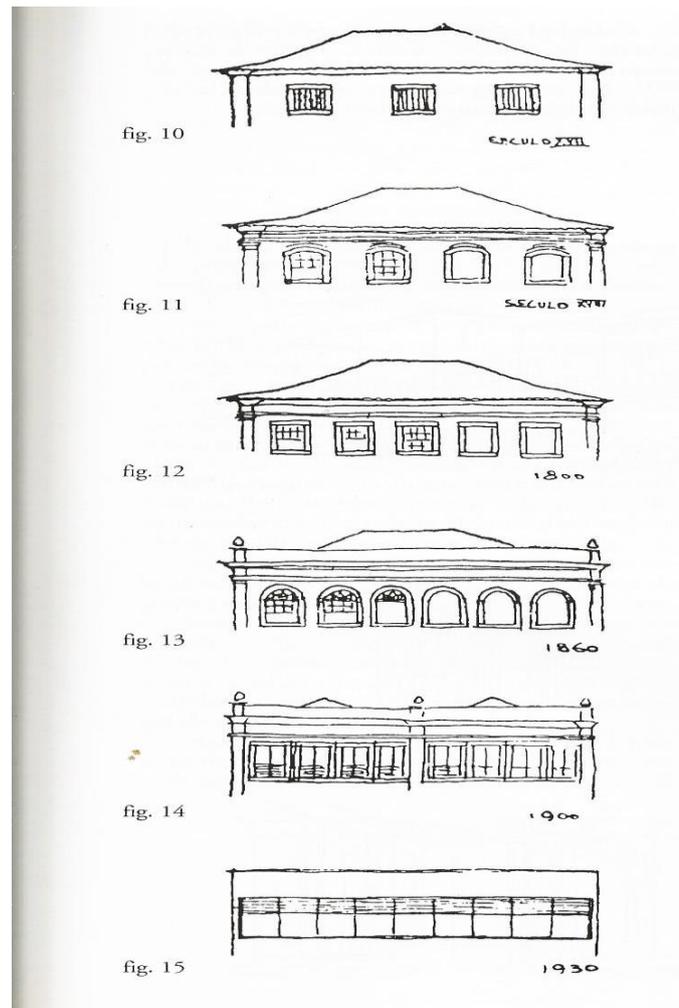


Fig. 29. Gregori WARCHAVCHIK. *Casa do arquiteto*. São Paulo. 1927-1928. Fachada da casa construída.

Em diálogo com a arquitetura moderna e com as respectivas técnicas construtivas, Lucio Costa passaria e se posicionar de modo mais criterioso em relação ao estilo neocolonial. Os critérios do arquiteto baseavam-se no questionamento das tradições na arquitetura. A respeito dessas reflexões, Mário Barata (1921-2007), em texto apresentado no IV Congresso Brasileiro de Arquitetos em São Paulo, no ano de 1954, pontuou que a arquitetura não deveria ser encarada exclusivamente sob o ângulo da tradição, ela deveria ser enxergada sob o aspecto das exigências concretas da realidade nacional (apud XAVIER, 2003, p. 202). Os esforços de Lucio Costa permaneciam na adequação de novos materiais para a realidade da sociedade brasileira naquela época, a começar pelo desenvolvimento industrial e socioeconômico.

As considerações do arquiteto debruçavam-se sobre os conceitos formais da arquitetura, não pretendia ignorar a arquitetura colonial e sim compreendê-la para a adaptação das mudanças necessárias. Como se vê na figura a seguir, Lucio Costa realizou intensos esforços para compreender o contexto da arquitetura brasileira.

**Figura 3: Lucio Costa, Documentação necessária, 1938. Fonte: COSTA, 1995, p.461.**



As janelas das figuras demonstram a apropriação do arquiteto aos conceitos da arquitetura moderna, e em especial aos parâmetros de Le Corbusier. A cortina de vidro foi adotada a partir da década de 1930 no Brasil para as devidas condições climáticas e também para o abrigo de luz interna.

Ainda nesta época, o arquiteto viajou para Europa para compreender os acontecimentos em especial no que se tratava da renovação artística e da arquitetura moderna. Já na década de 1930, é possível perceber a mudança de orientação do arquiteto, a começar pela reforma na Escola Nacional de Belas Artes<sup>19</sup> e pelo Salão Revolucionário de 1931 (COSTA, 1995, p. 43).

Lucio Costa assumiu a direção da ENBA em 8 de dezembro de 1930, empenhou-se em contratar novos professores, entre eles Alexander. S. Buddeus, Leo Putz (1869-1940), Warchavchik e Celso Antônio (1896-1984). Ao mesmo tempo em que renovava o currículo, mantinha o contato com professores já consagrados. Anteriormente à reforma proposta pelo arquiteto, a escola foi dirigida por José Marianno Filho e permanecia envolvida pelo estilo neocolonial e pelas propostas da antiga Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro<sup>20</sup>.

Lucio Costa lançou muitas mudanças, e isso causou uma reação adversa de grupos considerados ditos conservadores. Essas mudanças provocaram confrontos inevitáveis. Por este fato o antigo corpo docente retomou a direção da instituição sobre o comando de Archimedes Memória em setembro de 1931 (PINHEIRO, 2005, p. 14). Após o início da reforma na ENBA, havia ainda um desgosto do arquiteto em relação ao que se seguia na arquitetura brasileira. Em suas palavras, mencionou o desencontro entre a nova tecnologia construtiva de concreto armado com as estruturas metalúrgicas (COSTA, 1988, p. 7).

Neste ínterim, o arquiteto organizou a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, que se tornaria conhecida como Salão Revolucionário de 1931. Este salão foi um retrato da variada produção artística brasileira<sup>21</sup>. A proposta do arquiteto permitia o acesso aos artistas modernos ainda não aceitos pelas correntes conservadoras.

---

<sup>19</sup> Na conjuntura que envolve a reforma da escola, PINHEIRO (2005) enfatizou diversas contradições e desentendimentos que envolveram a nomeação de Lucio Costa para diretor da ENBA. Primeiramente, foi Francisco Campos, então ministro da Educação do governo de Washington Luís, que convidou o jovem arquiteto com apenas 29 anos para o cargo de diretor. É importante frisar que o convite foi realizado anterior ao início da Revolução de 1930. A nomeação efetiva da posse de Lucio Costa à diretoria da ENBA em data anterior à Revolução de 30 é ignorada na bibliografia específica. O próprio Lucio Costa não fez referências ao assunto.

<sup>20</sup> Para Aracy Amaral (1998, p.21), o que diferencia o artista acadêmico do modernista, é o fato do primeiro ser vinculado à Academia Imperial de Belas Artes - AIBA desde o período da formação até a oficialidade na produção das obras. A formação do modernista, muitas vezes encarada de maneira autônoma, buscava o novo e se direcionava a públicos variados.

<sup>21</sup> Para a organização do Salão, Lucio Costa foi a São Paulo. Convidou Manuel Bandeira, Anita Malfatti, Celso Antônio e Portinari para a comissão organizadora. O Salão foi aberto a todas as tendências artísticas e não teve

Na busca por mudanças, Lucio Costa envolveu-se em projetos com diversos arquitetos, firmando parcerias que viriam a direcionar o seu trabalho. Nesse período, firmou sociedade com Warchavchik, seguindo com produções direcionadas para a arquitetura moderna. Entre 1932 e 1936, a sua principal preocupação era o gosto da sua clientela, normalmente à procura de casas de “estilo” francês, inglês e, é claro, colonial. Não conseguindo se entregar a esses projetos, optou por formular projetos individuais para terrenos convencionais, a exemplo das *Casas sem dono*<sup>22</sup>.

Nessa conjuntura, Lucio Costa estudou de forma mais específica as propostas e obras de Walter Gropius, Mies van der Rohe (1896-1969) e, em especial, de Le Corbusier. A arquitetura moderna no Brasil, apesar de seu repentino aparecimento, não foi em si um acontecimento instantâneo. Como em várias outras manifestações de origem cultural, foi na Europa que se buscou a sua origem (PEDROSA, 1981).

Em 1934, o arquiteto dedicou esforços para desenvolver o projeto “Vila Operária Monlevade”, cidade mineira próxima a Belo Horizonte. Os anteprojetos de arquitetura das casas, armazém, escola, cinema, clube e igreja integravam elementos da arquitetura moderna. O concurso foi promovido pela Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira. O projeto foi recusado. A nova arquitetura passaria por testes para então se firmar. O objetivo principal era adaptar à nova arquitetura as condições reais e atuais da sociedade (1934).

Assim, todas as vezes que uma grande ideia acorda o povo ou, melhor ainda parte da humanidade – senão, propriamente, a humanidade toda – os artistas, independentemente de qualquer coação, inconscientemente quase, e precisamente porque são artistas, captam essas vibrações coletivas e a condensam naquilo que se convencionou chamar obra de arte, seja esta de que espécie for. São antenas, embora nem sempre sejam melhores, os que melhores técnicas dispõem. Não há como reecar pela tranquilidade das gerações futuras. “As revoluções – com seus desatinos – são, apenas, o meio de vencer a encosta, levando-nos de um plano já árido a outro, ainda fértil” (COSTA, 1995, p. 109).

A nova técnica conferiu à arquitetura uma intensidade de expressão, porém, no Brasil e naquele momento, a arquitetura moderna com suas formas e fundamentos permaneciam ainda

---

júri de seleção e nem limite de obras por artista expositor. O resultado foi uma exposição com um número elevado de obras, dos mais diversos estilos.

<sup>22</sup> Lucio Costa pretendia vender os anteprojetos das “Casas sem dono” em bancas de jornal, o que não aconteceu. Em sua maioria, a clientela estava ainda arraigada aos moldes do colonial (COSTA, 1995).

à espera de afirmação. Ela partia de uma revisão de formas tradicionais e dos materiais construtivos tradicionais, ou seja, seria uma transformação nos processos de construção.

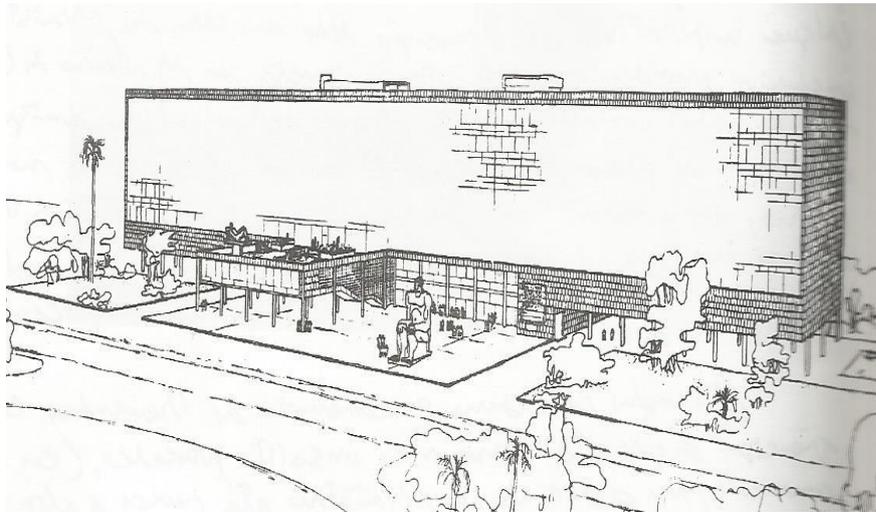
Pode-se afirmar que a negação dos novos conceitos e materiais pelos ditos conservadores na reforma da ENBA e de outros projetos começou a ser revertida cinco anos depois, com o projeto para o Ministério da Educação e Saúde no Rio Janeiro. A construção do edifício ocorreu entre 1936-1945<sup>23</sup>. A adequação da arquitetura com a nova tecnologia construtiva do aço e do concreto armado teve a direção de Lucio Costa. A equipe do projeto foi composta também por Oscar Niemeyer, Carlos Leão (1906-1983), Affonso Reidy (1909-1964), Ernani Vasconcellos (1912-1989) e Jorge Machado Moreira (1904-1992). O projeto foi realizado a convite do então ministro na época, Gustavo Capanema (1900-1985). Nessa proposta, os conceitos arquitetônicos seriam assimilados em sua materialidade (COSTA, 1995).

Mesmo com o projeto já concluído, foi decidida a participação de Le Corbusier para a consultoria, ele veio ao Brasil para elaborar dois projetos e emitir seu parecer. De início o arquiteto considerou o terreno impróprio pela localização. Para ele, o edifício deveria ficar de frente para o mar, e não no centro da cidade.

---

<sup>23</sup> Para a criação do prédio, foi realizado um concurso nacional para escolha do projeto. Archimedes Memória teve o projeto vencedor. Ele possuía características acadêmicas e referências à arte Marajoara. O ministro, Gustavo Capanema não acatou a decisão do júri, premiou o vencedor e não executou o projeto, desta maneira, realizou o convite a Lucio Costa, um dos desclassificados, para apresentar um novo projeto. A escolha de Lucio Costa pareceu arbitrária na época, porém o arquiteto destacava-se naquele momento como um dos principais representantes da arquitetura moderna. O arquiteto convidou outros participantes desclassificados para compor a sua equipe (BRUAND, 1981, p. 81).

**Figura 4: Risco inicial de Le Corbusier para outro terreno, 1936. Fonte: COSTA, 1995, p.122.**



A transferência do terreno não foi possível por entraves burocráticos. Sendo assim, o novo projeto foi baseado e adaptado segundo as proposições de Le Corbusier, porém em outras condições. Na busca pela horizontalidade e pela fachada livre, o arquiteto acabou por sacrificar a vista da Baía. Lucio Costa e sua equipe não concordaram com a orientação e encontraram uma solução mais apropriada. A equipe brasileira conservou seus elementos essenciais, alterou as disposições e aplicou a fórmula dos cinco pontos da arquitetura de Le Corbusier (MACIEL, 2002, p. 2):

- 1) *Pilotis*: permite liberação do uso do solo e torna público o espaço para a circulação. O emprego dos pilotis é bastante usado no Ministério da Educação e Saúde e, também, foi utilizado por Lucio Costa como referência aos prédios residenciais em Brasília.
- 2) *Terraço-jardim*: transforma as coberturas em terraços habitáveis, uma oposição aos telhados inclinados das construções tradicionais. O jardim do Palácio Gustavo Capanema é de autoria de Roberto Burle Marx (1909-1994).
- 3) *Planta livre*: sobre uma estrutura independente, fornece a livre locação das paredes, possibilitando a diversidade dos espaços internos.
- 4) *Fachada livre*: possibilita a separação entre estrutura e vedação, permitindo a abertura das paredes externas em vidro.

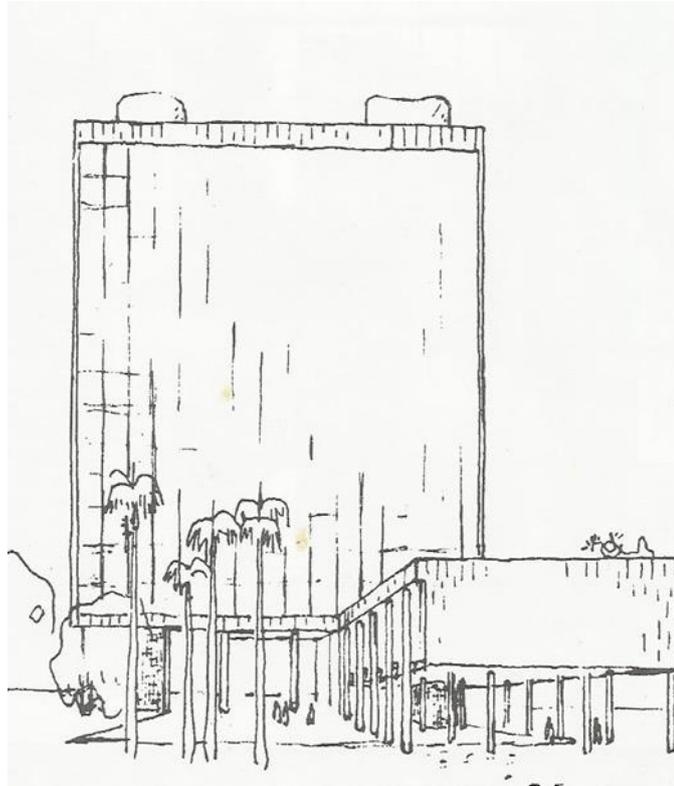
5) *Janela em fita ou janelas na horizontal*: aberturas que cortam toda a extensão da edificação, permitindo a iluminação uniforme e a vista panorâmica.

Além do emprego dos cinco pontos da arquitetura estabelecido por Le Corbusier, há também a utilização do *Brise Soleil*, que foi uma solução adotada pelo arquiteto para resolver o problema do superaquecimento em países quentes. O *Brise Soleil* atua como um filtro que cria uma película permeável ao redor da edificação, o que permite a penetração do espaço interno e suaviza o impacto da forma (BAKER, 1998, p. 344).

A elaboração do projeto definitivo partiu do esboço e das proposições do Le Corbusier. Dessa maneira, reconhece-se e enaltece-se a qualidade plástica das contribuições do arquiteto e também de Lucio Costa e sua equipe. Sobre o trabalho em conjunto com os outros arquitetos, Lucio Costa afirmou que:

Éramos todos ainda moços e inexperientes – Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Afonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos; o mais velho e já vivido profissional era eu. Entretanto agimos como donos da obra, construída sem a interferência de um empreiteiro geral, pela própria Divisão de Obras do ministério, chefiada então por Souza Aguiar, e tivemos como técnico principal para as instalações Carlos Stroebel. Foi uma experiência difícil, tanto mais que a concepção arquitetônica do prédio era tida pela crítica e opinião pública como exótica, imprópria para a ambientação local, além de “absurda” por deixar o térreo em grande parte vazado (COSTA, 1995, p. 136).

Figura 5: Lucio Costa, desenho do edifício efetivamente construído. Fonte: COSTA, 1995, p. 123.



Lucio Costa gostaria que Le Corbusier fosse interlocutor e consultor, e não o responsável pelo projeto<sup>24</sup>. Mesmo que Le Corbusier tenha pregado a síntese das artes quando se tratou das suas concepções arquitetônicas, ele agiu sozinho. A equipe brasileira agiu em conjunto, reuniu arquitetura e artes, convocando Paulo Rossi Osir (1890-1959), Jacques Lipchitz (1891-1973), Adriana Janacópulos (1897-1978), José Pancetti (1902-1958), Alberto Guignard, Candido Portinari, Bruno Giorgi (1905-1993) e Roberto Burle Marx (BRUAND, 1981, p. 93; FABRIS, 2000, p. 169).

Mesmo seguindo os propósitos de Le Corbusier, Lucio Costa propôs o conceito de integração das artes à sua óptica. Desde o início das negociações, agiu em interlocução

---

<sup>24</sup> Lucio Costa e sua equipe preocuparam-se em enviar o projeto por correspondência para Le Corbusier com as novas disposições. Além das dificuldades de adequação dos materiais, houve também certo desentendimento em relação à comunicação com Le Corbusier. Em virtude das consequências da Segunda Guerra Mundial, o arquiteto só teve notícias sobre as modificações após a conclusão da obra. A divulgação do edifício pelas revistas internacionais de arquitetura fez com que as primeiras notícias omitissem a participação do arquiteto, Le Corbusier interpretou as ocorrências como usurpação da parte que lhe cabia. O mal-entendido foi desfeito tempos depois por iniciativa de Lucio Costa, que enviou uma correspondência com os devidos créditos mencionados (COSTA, 1995, p. 137).

com os artistas escolhidos. O projeto para o Ministério pode ser considerado como obra inaugural não só do moderno na arquitetura, mas também como um dos primeiros a abrigar a proposta de integração no conjunto da obra.

Outro fato importante a ser mencionado é a relação de Lucio Costa com o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan<sup>25</sup>) que ocorreu de 1937 a 1972. Ele realizou suas atividades no instituto desde o início da criação, quando dirigiu a Divisão de Estudos de Tombamentos, colaborando com a constituição e regulamentação das políticas de preservação, bem como com as pesquisas em história da arte e arquitetura. Lucio Costa auxiliou o órgão, assim como outros colaboradores, a estabelecer bases importantes para a preservação do patrimônio nacional (RUBINO, 2002, p. 8). Entre os colaboradores da instituição, estavam Mário de Andrade (1893-1945), Manuel Bandeira (1896-1968), Afonso Arinos (1905-1990) e Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982). Além das contribuições no Sphan, Lucio Costa acrescentou conhecimentos específicos por meio de suas publicações na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*<sup>26</sup>.

Ao longo de sua trajetória intelectual e da sua profissão como arquiteto, Lucio Costa escreveu textos considerados como pesquisas referenciais em história da arte e da arquitetura, que são subsidiados tanto da sua formação quanto da sua vasta experiência em arquitetura.

Que os enunciados “históricos” de Lucio Costa têm como fundamento uma concepção idêntica ou semelhante à de seus supostos congêneres no que concerne à história entendida como o conjunto de feitos e acontecimentos do passado e a história entendida como narrativa que trata desses mesmos feitos e acontecimentos. Que a história escrita ou, se quisermos, a construção histórica desempenha no âmbito de suas práticas discursivas o mesmo papel, ou ao menos um papel similar ao que tipicamente ocupa para um historiador moderno, e em particular para os historiadores *modernistas*, sobretudo no sentido das intenções subjacentes a essas práticas (LEONÍDIO, 2004, p. 182).

O objetivo de Lucio Costa, em sua maioria, era tornar compreensível os novos rumos da arquitetura moderna no Brasil. Segundo os parâmetros do arquiteto, não havia como aderir ao

---

<sup>25</sup> Em 1936, o ministro Gustavo Capanema aprovou o projeto de Mario de Andrade para a criação do Sphan, Ele indicou Rodrigo Melo de Franco Andrade para a direção do órgão. O Sphan foi criado em 13 de janeiro de 1937 e regulamentado pelo Decreto-Lei nº 25 (ANDRADE, 1937). Em 1970, passou a ser denominado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

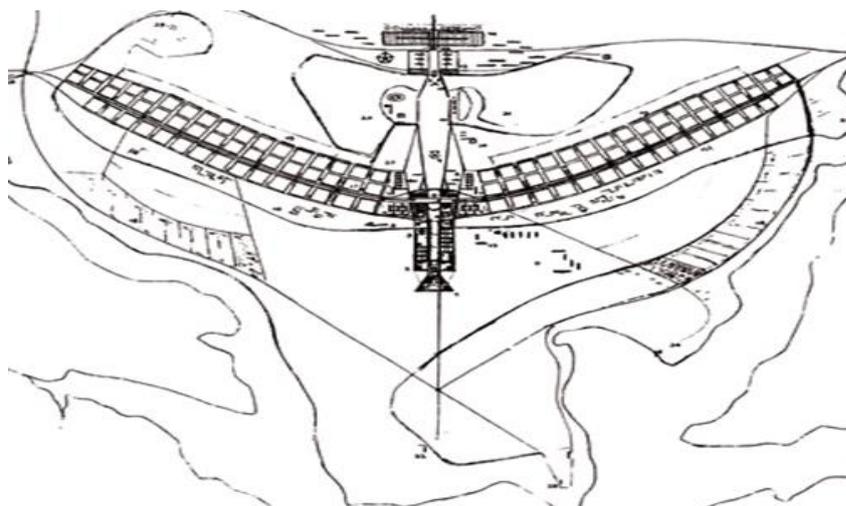
<sup>26</sup> A *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* foi criada após a fundação do SPHAN. O conteúdo da revista abrigou artigos e ensaios sobre o patrimônio nacional, arte, arquitetura e história. Entre os seus colaboradores estavam, Lucio Costa, Mário de Andrade, Gilberto Freire (1900-1987), Joaquim Cardoso entre muitos outros. A primeira colaboração de Lucio Costa ocorreu na primeira edição da revista em 1937, com o artigo intitulado *Documentação Necessária*.

moderno sem conhecer a fundo o passado histórico. No reforço para as ideias do moderno, Lucio Costa percorreu a sua trajetória participando de projetos que pontuavam o alcance das técnicas construtivas e dos novos materiais; o Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova York, o Palácio Gustavo Capanema, entre outros projetos pessoais, representam o ideário e o caminho trilhado pelo arquiteto até a decisão de participar do Concurso Nacional para o projeto urbanístico de Brasília.

## 2.2 Concurso Nacional do Plano Piloto

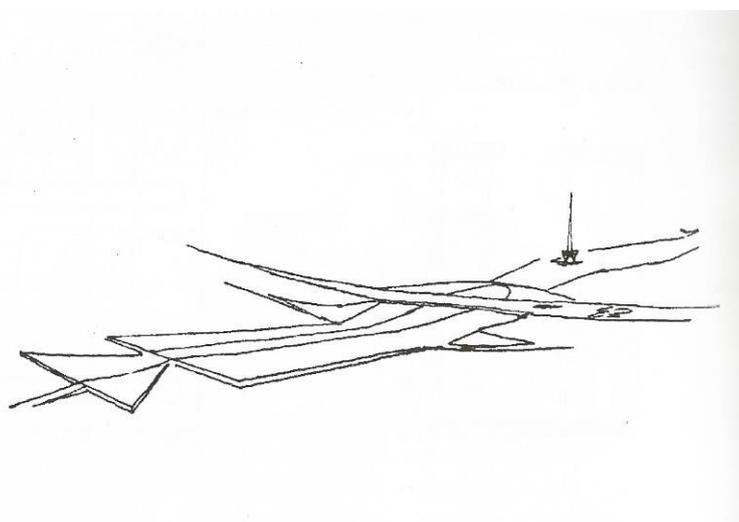
Após a decisão de Kubitschek em efetuar a transferência e construir a capital, a escolha de Oscar Niemeyer e dos administradores que conduziram a construção, o ponto de partida para o projeto urbanístico da capital, foi dado pelo lançamento do edital. O Concurso Nacional do Plano Piloto foi publicado em setembro de 1956. O edital impunha que o projeto dispusesse sobre os pretendidos equilíbrios e a estabilidade econômica da região, além da previsão de um desenvolvimento progressivo e da distribuição conveniente da população de modo a criar condições adequadas à convivência social.

**Figura 6: Lucio Costa, Projeto Plano Piloto, 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.**



Após os trâmites da seleção, Lucio Costa teve o seu projeto aprovado pela comissão. Ao reafirmar a ideia inicial do projeto, revelou a ideia espontânea, simples e funcional. Em relato, o arquiteto mencionou que, no momento da elaboração do projeto para a construção de Brasília, teve em mãos dois volumes de autoria de um fotógrafo alemão sobre a arquitetura chinesa em 1904. “As fotos mostravam extensas muralhas, os terraplenos em meio à arquitetura secular de beleza notável” (COSTA, 1995, p. 306).

**Figura 7: Lucio Costa, memória descritiva do Plano Piloto, 1957. Fonte: COSTA, 1995, p.282.**



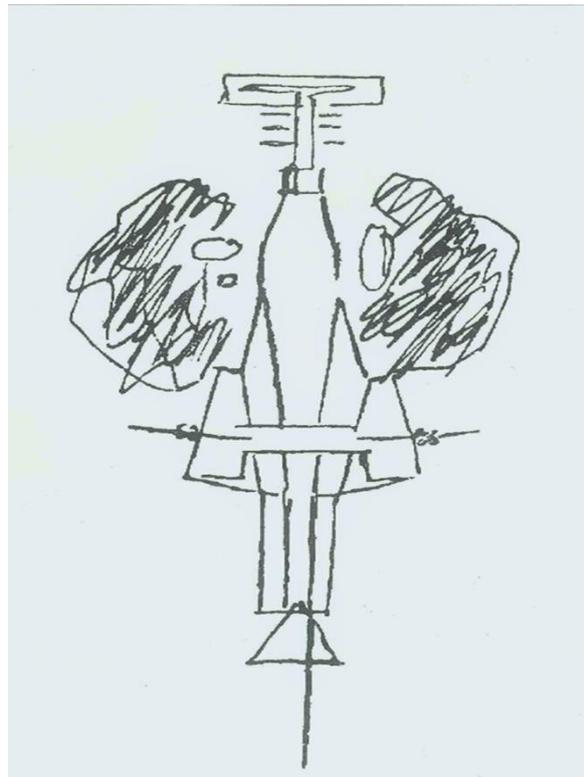
Lucio Costa visualizou os terraplenos e aplicou ao seu entender no projeto para o Plano Piloto. Dessa maneira, o cruzamento dos eixos em três níveis na Plataforma Rodoviária (700 m de extensão) e a medida do lado da Praça dos Três Poderes iriam impor a retirada de muita terra, logo surgiu a ideia de recriar uma solução milenar dos terraplenos, partindo do escalonamento do terreno em níveis diferentes e em patamares sucessivos.

Além dos terraplenos, Lucio Costa propõe a divisão do Plano Piloto em escalas, o que confere a Brasília um caráter peculiar. São quatro escalas:

- 1) *Escala monumental*: composta pelo eixo monumental, pela Praça dos Três Poderes, pela Esplanada dos Ministérios, além dos extensos gramados que atravessam a cidade.
- 2) *Escala gregária*: surge na interseção dos eixos, a qual abriga a Plataforma Rodoviária e objetiva a ligação da capital com as cidades-satélites.

- 3) *Escala residencial*: compõe as entrequadras dispostas entre o eixo rodoviário e o residencial.
- 4) *Escala bucólica*<sup>27</sup>: representa as áreas livres destinadas ao lazer, conferindo a Brasília o caráter de cidade-parque.

**Figura 8: Lucio Costa. Desenho que representa os espaços das escalas e os setores da cidade. Fonte: COSTA, 1995, p. 285.**



Neste projeto é possível compreender a intenção artística na proposta da divisão das escalas. Os espaços livres são direcionados para a própria integração. Não há uma linha reta ou uma estrutura de concreto que separe os espaços, ou seja, a integração subordinada ao urbanismo. A Esplanada dos Ministérios, o setor cultural, a grande plataforma no cruzamento dos três eixos reafirmam a proposta da convivência social. A ordenação geométrica das

---

<sup>27</sup> O conceito de escala bucólica foi dado por Lucio Costa após a inauguração de Brasília. A escala bucólica permeia e integra as outras três escalas por meio das áreas de livre circulação.

quadras residenciais e os espaços largos dos eixos permitem também a integração dos princípios de Le Corbusier.

As propostas do projeto do Plano Piloto representam todo o esforço e percurso de Lucio Costa para afirmar a arquitetura moderna no Brasil, processo que se iniciou na década de 1930 e culminou na consagração de Brasília como cidade moderna. O depoimento do arquiteto, em 1988, demonstra a sua compreensão sobre a cidade 31 anos depois da construção (COSTA, 1988, p.18).

Além do projeto urbanístico, Lucio Costa teve participação em obras arquitetônicas, como a Torre de Televisão e a Plataforma Rodoviária, consideradas como elementos importantes para compreensão do projeto. Em sua visualidade, concebeu a Plataforma Rodoviária<sup>28</sup> para ser um centro cosmopolita.

Com o projeto aprovado, era mais rápido nessa estrutura, de dois eixos ortogonais. E quando foi... esses eixos já estavam abertos. Essas trilhas já estavam bem riscadas, inclusive o triângulo, a Praça dos Três Poderes. E eu me lembro de ter-me acovardado no sentido do tamanho, a extensão, o tamanho, compreende? Mas felizmente, o que eu... primeiro: o que eu concebi assim a capital como, na escala definitiva, quer dizer, de um Brasil definitivo, compreende? Isso é que é importante, porque capital é uma cidade construída pra toda vida, não é uma coisa para estar sendo mudada assim, já passou desta fase. Já houve a mudança de Salvador, do Rio, período colonial, coluna imperial, mas aí era uma mudança definitiva e eu concebi uma capital, uma cidade com características de capital, uma escala de capital. De modo que quando um carioca ou um paulista que fosse lá, mesmo no início, não se sentisse numa cidade-província, mas a capital da República, ainda que numa vida precária, uma vida um tanto regional (COSTA, 1998, p. 15).

A respeito do futuro de Brasília, Lucio Costa permanecia positivo, apesar das críticas. Diversos artistas e intelectuais manifestaram-se sobre a realização da cidade. Entre eles, Max Bense (1910- 1990), que se destacou, pois realizou críticas à arquitetura brasileira e também a Brasília. Esta cidade foi um dos temas do livro *Inteligência brasileira* (1971). Max Bense procurou interpretar a realidade nacional brasileira, no caso da capital. Segundo Bense (1971, p. 19), a construção da cidade representou a marca incontestável da proclamação brasileira da inteligência cartesiana.

---

<sup>28</sup> O tráfego nessa plataforma é local, no terminal de ônibus da Rodoviária do Plano Piloto circulam as linhas que vão para todo o Distrito Federal (COSTA, 1995, p. 289).

A inteligência é a decisão pela clareza consciente a despeito de se ter à disposição a terna obscuridade. Mas, por inteligência brasileira, entendo o desenvolvimento da clareza espiritual do país na direção de uma produtividade e de uma esperança autoconfiante naquilo que diz respeito ao método e ao estilo, à alegria e a melancolia (BENSE, 1971, p. 18).

É importante mencionar que Bense criticou Brasília a partir de um olhar concretista e exigiu da cidade algo que ela não poderia ser naquele momento, a cidade representava ainda um modelo inaugural de cidade moderna.

Para Lucio Costa, era natural receber as críticas pela construção de Brasília, uma vez que os problemas e as contradições estão no cerne do desenvolvimento tardio do Brasil, no que diz respeito à questão industrial. A cidade representou o coroamento de um esforço coletivo para o desenvolvimento nacional de um povo empenhado na construção de um novo Brasil (COSTA, 1995, p. 301).

Pode-se considerar que, na proposta urbanística de Lucio Costa para o Plano-Piloto, permaneceu o conceito de integração sugestionado por ele com o intermédio de Niemeyer, uma vez que este era o arquiteto responsável pela construção de Brasília. Diferentemente do ocorrido no Ministério da Educação e Saúde, onde Lucio Costa foi diretor do projeto e deu outros direcionamentos para o conjunto da obra. Para Brasília, Athos Bulcão trabalhou a todo momento sobre as considerações de Niemeyer, viabilizando sua plástica aos aportes do arquiteto.

### 2.3 Athos Bulcão

Athos Bulcão pode ser considerado como o artista que mais propôs obras de arte integradas para Brasília. No corpo geral de suas obras, assumiu uma solução equivalente que reflete o humano e as suas relações com o espaço. Sua poética permanece no vocabulário plástico que abrange diversas linguagens e diferentes materiais – mármore, granito, madeira, ferro, concreto e azulejo (FREITAS, 2007, p. 55).

O artista percorreu uma trajetória particular. Coursou Medicina até o terceiro ano para, então, decidir pelas artes plásticas. Chegou a ter contatos com o teatro para depois se dedicar

ao desenho e à pintura<sup>29</sup>. Seu interesse pelas artes plásticas ocorreu na década de 1930, por meio das amizades com Carlos Sciliar (1920-2001), Roberto Burle Marx e Candido Portinari. Com o último, aprendeu lições importantes sobre desenho e pintura. Portinari teve grande importância na carreira de Athos Bulcão, uma vez que Bulcão soube assimilar uma gama de conceitos sobre a prática artística no convívio com o artista.

Bulcão conheceu Oscar Niemeyer no Ateliê de Burle Marx e, dessa amizade, surgiu o convite para os desenhos em azulejo no Teatro Nacional de Belo Horizonte no ano de 1943. O projeto para o Teatro Nacional de Belo Horizonte não foi efetivado, o prédio não foi construído. Foi, ainda, assistente de Portinari na construção do Mural da Igreja São Francisco de Assis no Complexo da Pampulha em 1943. No ano de 1948, estudou na École de Beaux-Arts na França, com bolsa concedida por recomendações de Portinari. A experiência em Paris proporcionou significativa base aos conceitos plásticos do artista.

A linguagem artística de Bulcão desdobrou-se em pinturas, desenhos, gravuras, máscaras e fotomontagens. Todas possuem a capacidade de demonstrar a diversidade plástica do artista.

---

<sup>29</sup>Athos Bulcão em entrevista com Georgete Medleg e Sebastião Afonso Moreira Fonseca. A entrevista faz parte do projeto *Memória da Construção de Brasília*, o projeto foi realizado pela Gerência de Pesquisa do Arquivo Público do Distrito Federal no ano de 1988.

**Figura 9: Athos Bulcão. Sem título, 54 x 65 cm, acrílico sobre tela. Coleção particular, 1963. Fonte: Fundathos: <http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=88>.**



É importante mencionar que Athos Bulcão trabalhou com diversas propostas de integração da arte parietal com a arquitetura. As obras direcionadas para o interior dos espaços arquitetônicos são divisórias, portas, paredes pivotantes, muros etc. (FARIAS 2001, p. 45). Desta maneira, o artista propunha a compreensão e o debate sobre espaços integrados. Suas intervenções apontavam para sensação de amplitude e de diálogo com os espectadores

A percepção em arquitetura partia da intuição e dos aprendizados individuais. Athos Bulcão compreendeu a aproximação das linguagens como uma relação de mútua cooperação. Existe uma gama de exemplos das propostas de integração entre a arte e a arquitetura em sua produção artística. Em princípio, o termo integração representa a incorporação do elemento artístico ao conjunto arquitetônico. Os painéis seguem como proposta desse conceito, pois sugerem representar a comunhão do espaço público com as escalas arquitetônicas, o que dá o sentido monumental à obra artística.

A década de 1950 assistiu ao surgimento dos painéis como uma espécie de ação integradora entre política, estado e cultura. O VII Congresso Pan-Americano de Arquitetura, ocorrido no México, em 1952, reforçou o sentido das obras parietais (LOURENÇO, 1995, p. 266). Nesse evento, Walter Gropius chamou atenção para a necessidade da prática integradora

entre pintura, escultura e arquitetura. Gropius acreditava em uma atividade sincronizada, em que a solicitação de pintores e escultores não deveria ocorrer ao final da edificação.

O painel conquistou o sentido proposto pela síntese das artes quando foi conjugado à arquitetura. Bulcão procurou seguir o conceito de integração ao propor a mescla dos painéis no conjunto arquitetônico.

No México a pintura dos murais constituiu uma profunda tendência generalizada, social, criando uma verdadeira escola e um estilo nacional. No Brasil, porém, ela não teve esse caráter generalizado, limitada que ficou a uma fase de evolução de um pintor. Não chegou até aqui a ser um movimento. Ao artista brasileiro, esse gênero se apresentou, sobretudo, como um meio de desenvolver em campo mais vasto as qualidades de estrutura e todas as possibilidades da plástica monumental a que havia chegado em sua pintura a óleo. Ele queria simplesmente, movido por intrínsecas intenções monumentais, poder entregar-se à vontade, às experiências de deformação do plástico. E compreendeu que para isso precisava também, senão de um conjunto arquitetônico, ao menos de um muro, fora do qual não poderiam ser essas intenções expressas ou satisfatoriamente resolvidas (PEDROSA, 1981, p. 15).

A arte parietal teve diferentes sentidos no Brasil e no México<sup>30</sup>. As proposições dos murais de Bulcão e Portinari seguiam a lógica da síntese das artes e das propostas da arquitetura moderna na apresentação dos edifícios como monumentos.

Mesmo Bulcão tendo compreendido diversos conceitos plásticos com Portinari, percebe-se a diferença clara na finalidade dos painéis de cada artista. As propostas de Portinari não eram puramente construtivas, em termos estruturais. Há uma série de painéis do artista que parte dos temas brasileiros de forma a compreender o viver brasileiro, e seus temas podem ser considerados como séries alegóricas (LOURENÇO, 1995, p. 266).

Assim como os murais de Bulcão, os painéis de Portinari debruçam-se sobre a função social da arte, segundo a historiadora da arte Annateresa Fabris (1996, p. 117) – o artista opta pelo figurativo não apenas na concepção estética, mas também pela função “pedagógica” que se posiciona como uma estratégia de conquista do público (pintura parietal), ao apresentar os valores da arte moderna.

---

<sup>30</sup> O muralismo mexicano nasceu sob uma revolução política e social. O fio condutor entre os muralistas é a intenção ideológica aliada a uma manifestação identificada com princípios históricos (LOURENÇO, 1995, p. 254). Segundo Mario Pedrosa, foram os artistas mexicanos os primeiros que se utilizaram das experiências resultantes das necessidades do alargamento do campo pictórico. Eles constataram as limitações da pintura de cavalete, puseram de lado a pintura a óleo e se entregaram aos afrescos. O ativismo político dos artistas despertou a necessidade de ir à praça pública em busca dos muros para pintura (PEDROSA, 1981, p. 15).

A respeito das experiências baseadas na abstração geométrica, Fabris (1996, p. 153) considera os resultados de Portinari pouco satisfatórios no campo formal e expressivo. Percebe-se a demonstração de que não havia compatibilidade entre o artista e o tipo de arte direcionada por critérios geométricos e antinaturalistas. O que se pesa nessa comparação não é qualidade plástica de Portinari ou Bulcão e sim o uso das diferentes linguagens e do próprio sentido de integração. Pode-se considerar que os painéis de Bulcão foram incorporados pela arquitetura, no sentido da arte parietal. Os painéis de Portinari não assumem o mesmo sentido, em determinados momentos, suas pinturas parietais assumiram a característica decorativa perante o suporte da arquitetura.

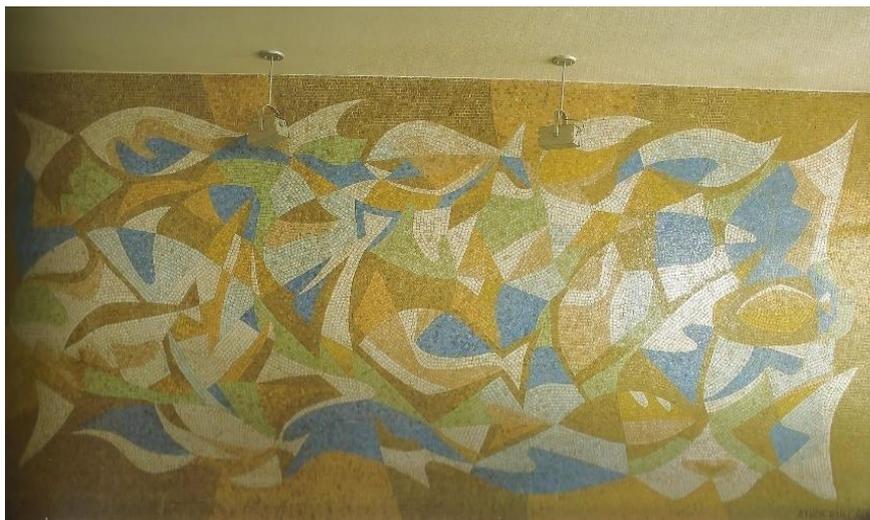
Assim como Bulcão, Portinari também trabalhou com o material azulejar. A técnica foi uma das novas proposições da arquitetura moderna no Brasil. A aplicação dos azulejos após a arte colonial ocorreu de diferentes maneiras. Na maioria dos edifícios, a cerâmica foi utilizada nas fachadas como parte da composição deles. Como inaugurador da proposta moderna na arquitetura, o edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro marcou o retorno da azulejaria nos espaços públicos, assim também como na Igreja São Francisco de Assis no Complexo da Pampulha em Belo Horizonte (SILVEIRA, 2009). O Palácio Gustavo Capanema possui painéis em azulejos da autoria de Portinari.

**Figura 10: Cândido Portinari. Estrela-do-mar e peixes, Palácio Gustavo Capanema, 1942. Fonte: Projeto Portinari, Acervo: <http://www.portinari.org.br/>**



Anterior a Brasília, Bulcão trabalhou com pastilhas e azulejos para montagens dos painéis. Em 1955, realizou a montagem do mosaico mural para o edifício de apartamentos em Copacabana, na Rua Bolívar, no Rio de Janeiro.

**Figura 11: Athos Bulcão. Painel Mural em Vidrotil. Edifício de apartamentos, Rua Bolívar, Rio de Janeiro, 1955. Fonte: FARIAS, 2001.**



O painel em mural Vidrotil<sup>31</sup> mescla abstração e figuração. As cores trabalhadas dialogam com as formas dando sentido de interpretação. O tom pastel predominante realça com a figura de vários peixes em movimento. A orientação do painel é apresentada na horizontal, o que oferece a sensação de amplo espaço. Mais próximo da linguagem plástica que utilizou em Brasília, o painel em azulejo do Hospital da Lagoa, no Rio de Janeiro, possui traços do Concretismo. Nas cores azul e branco, as formas geométricas seguem uma regra de posicionamento. A combinação das cores e das formas nesse painel iniciou as composições em Brasília. Nota-se o uso do azul e branco nos primeiros trabalhos para a capital. Logo depois, Bulcão utilizou-se de outros princípios plásticos, adotando mais cores e formas em relevo.

---

<sup>31</sup> Revestimento de massa para aplicação de mosaicos e pisos. Produzido artesanalmente com vidro pigmentado pela empresa Vidrotil.

**Figura 12: Athos Bulcão. Painel em azulejo. Hospital da Lagoa, Rio de Janeiro, 1955. Fonte: FARIAS, 2001.**



Especificamente em Brasília, sua preocupação com a receptividade do público orientava-se segundo a forma como seus azulejos seriam aceitos pela população. Sua proposta de integração com a arquitetura trazia um teor de coletividade e convite à apreciação

Athos Bulcão estabeleceu-se como artista protagonista na cidade não somente por abrigar seus painéis aos espaços da capital, mas também por fixar residência em Brasília e fazer parte da construção da cidade como obra de arte. Em 1963, foi convidado por Darcy Ribeiro (1922-1997) e Alcides da Rocha Miranda (1909-2001) a lecionar no Instituto Central de Artes (ICA) da Universidade de Brasília (UnB). Em 1965, integrou o pedido coletivo de demissão juntamente com um grupo de professores por causa das imposições da Ditadura Militar ocorrida em 1964 (FREITAS, 2007, p. 72). Em 1988, foi reintegrado à UnB, onde lecionou no Instituto de Artes até receber aposentadoria compulsória em 1990, pela Lei da Anistia.

Já em Brasília e no complemento de sua produção, o artista estabeleceu parcerias com vários arquitetos. Além do trabalho em conjunto com Niemeyer, realizou projetos com Glauco Campelo, Ítalo Campofiorito, Fernando Burmeister e João Filgueiras Lima (1931-2014), mais conhecido como Lelé (CARVALHO, 2013, p. 44). Com o último, os trabalhos foram realizados em sincronia, pois o constructo dos painéis foi idealizado desde as ideias

iniciais dos projetos. Além dos trabalhos formulados para os espaços urbanos da cidade, Athos Bulcão e João Filgueiras realizaram as obras da Rede de Hospitais Sarah Kubitschek. Na sede de Brasília, os murais objetivavam atenuar o peso do ambiente hospitalar. Os módulos coloridos possuem pequenas aberturas que dialogam com a luz direta e com os jardins. As cores despertam as mais diferentes sensações. As formas sugestivas propõem aos pacientes um diálogo com a leveza e com a interdisciplinaridade da arte.

**Figura 13: Athos Bulcão. Divisória, Hospital Sarah Kubitschek, Brasília, 1995. Fonte: FARIAS, 2001, p.245.**



As divisórias do ambiente no hospital representam a multiplicidade das produções do artista. Além do diálogo com as cores, as formas geométricas criam espaços para ventilação e para comunicação visual entre as áreas do hospital.

Para Athos Bulcão (1988), quando Niemeyer o convidou para compor em Brasília, sua experiência em integração ainda necessitava de certo amadurecimento. Na capital, seu trabalho foi executado em proximidades com à arquitetura. Além da aplicação dos seus painéis, Bulcão cuidou pessoalmente das decorações festivas para comemorações públicas na cidade, pois foi contratado pela Novacap como decorador de interiores, envolvendo demasiadamente com a cidade que veio residir na capital (BULCÃO, 1988, p. 13). O artista veio para Brasília em 1958 e residiu em uma das quadras recém-construídas. Niemeyer costumava encomendar os painéis pouco tempo antes da aplicação, com curtos prazos e

também por causa da ideia surgida no momento da visualização do espaço. Bulcão possuía pouco tempo para elaborar o teor plástico das composições, fazia a ligação do espaço com o conteúdo artístico dos azulejos (BULCÃO, 1988).

Em Brasília, possui um conjunto com mais de 200 obras de integração (IPHAN, 2010). Suas proposições direcionavam-se para o entendimento do espectador. O artista procurou construir sua plástica a partir dos conceitos artísticos apreendidos com sua experiência e encaminhou o seu fazer artístico para a funcionalidade e praticidade, no equilíbrio das formas.

## 2.4 Athos Bulcão e Brasília

O convite para colaborar em Brasília veio pelo próprio Niemeyer. Dessa forma, no ano de 1957, o artista plástico começou a trabalhar para Novacap já instalada em Brasília, onde fixou residência. Bulcão realizou um número considerável de obras na cidade. Suas composições, geralmente com teor abstrato e geométrico, procuravam propor a ideia de síntese das artes sugestionada pela proposta do projeto construtivo brasileiro e também pelo movimento moderno da arte e da arquitetura.

O artista desenvolveu sua técnica em azulejos por meio das pesquisas sobre formas geométricas e intervenção artística nos espaços públicos. Nos azulejos de Athos Bulcão, encontram-se traços da correspondência entre a arte, a arquitetura e a preocupação social, no que se refere ao convívio e à receptividade de suas obras.

Bulcão compreendia que a azulejaria não se reduziria a um suporte para imagem, mas seria uma estrutura em si. Entendia o azulejo como parte constitutiva da visualidade dos muros. O artista criou desenhos abstratos nos azulejos e, em alguns dos seus painéis, não definiu a conformação final a ser seguida<sup>32</sup>. Havia uma preocupação do artista em não determinar a constituição exata dos seus azulejos. Em determinados painéis, entregou a montagem para os operários de construção, e eles decidiam as formas de composição. Como

---

<sup>32</sup> No início da sua produção em Brasília, Athos Bulcão seguiu certa rigidez nas composições, a aplicação dos primeiros painéis seguiu com sequências padronizadas.

exemplo dessa prática, há os painéis de azulejos da Fundação Getúlio Vargas no Rio de Janeiro (1962), os painéis da Escola Classe 407/408 norte (1965) e o painel do Salão Verde no Congresso Nacional (1971), ambos em Brasília (FARIAS, 2010, p. 89).

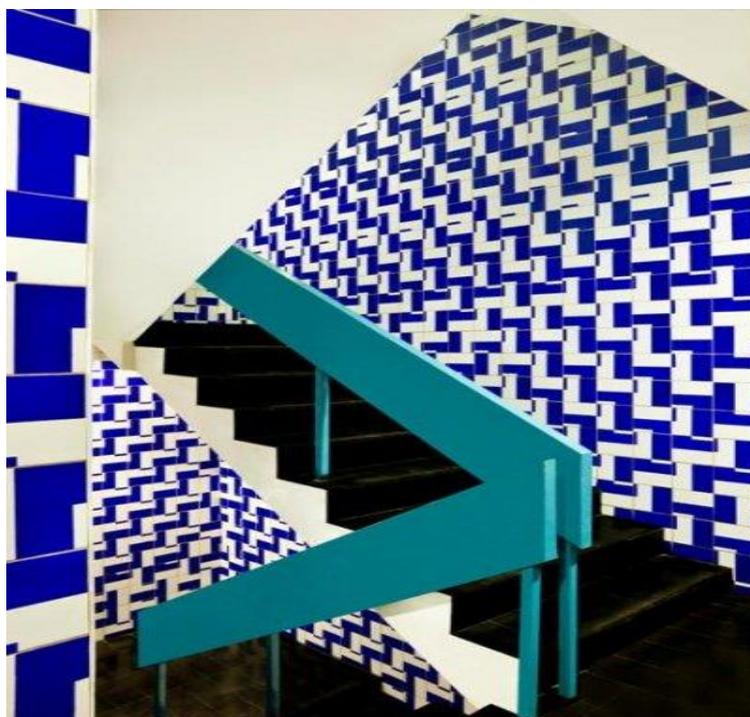
**Figura 14: Athos Bulcão. Escola Classe 407/408 Norte, Brasília, 1966. Fonte: Fundação Athos Bulcão <http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=162>.**



Dessa forma, enxergava nesses trabalhadores não só a colaboração braçal, mas também a capacidade de contribuição e compreensão no sentido da materialidade dos muros. A linguagem e a representação dos azulejos nos painéis sinalizavam a leveza do ambiente.

Além dos painéis realizados para obras monumentais que se conhecem (Teatro Nacional, Congresso Nacional, Torre de Televisão etc.), Bulcão realizou um número considerável de murais entre os edifícios residenciais e também em residências em Brasília. Percebe-se a impressão do artista adotada no modelo artístico e arquitetônico, a obra de Bulcão está como referência para os espaços residenciais da cidade.

**Figura 15: Athos Bulcão. Revestimento interno e externo das torres de circulação vertical do prédio (térreo ao quinto andar) localizado na SQN 107-Bloco F. Brasília, 1966. Fonte: Fundação Athos Bulcão: <http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=157>.**



Como evidenciado na imagem anterior, a escadaria do prédio localizado na SQN 107 da Asa Norte<sup>33</sup> é revestida pelos azulejos do artista. O painel em azulejos esmaltados, nas cores branca e azul, possui o mesmo padrão. Em algumas partes, as peças seguem uma disposição preestabelecida, nas faixas verticais e horizontais, o que gera uma composição regular e escalonada ao longo do painel. Porém, em outras partes, as peças são dispostas de forma aleatória, seguindo apenas uma regra de alternância (IPHAN, 2010, p. 341).

---

<sup>33</sup> Os condomínios dos respectivos blocos F, G, e I da SQN 107 não permitem o acesso ao público para tiragem de fotografias onde estão localizadas as obras de Athos Bulcão.

**Figura 16: Autor desconhecido. Portaria, SQS 308-Bloco C. Brasília, 1962. Fonte: Arquivo Pessoal.**



Sugere-se a interpretação do padrão plástico das obras de Athos Bulcão, uma vez que os paradigmas dos seus painéis foram seguidos pelo estilo da arquitetura estabelecida na cidade. Como exemplo significativo, a portaria do Bloco C da SQS 308<sup>34</sup> exemplifica essas referências. Todos os edifícios da quadra possuem painéis com o padrão similar de modulação e figuração, porém percebe-se a diferença na linguagem utilizada por Bulcão. A autoria dos azulejos é desconhecida, porém nota-se a clara recepção da obra de Bulcão, embora não conserve os conceitos plásticos do artista. Os edifícios da quadra construída a partir 1960, posteriormente, afirmou-se como modelo de superquadra pela unidade de vizinhança integrada, especificada por Lucio Costa no Relatório do Plano Piloto (FERREIRA, 2007, p. 316). Além dos modelos de azulejos, a quadra propõe o conceito de integração pelos jardins da autoria de Burle Marx. A relação externa com a livre circulação nos pilotis dos prédios possui as características das propostas de habitação de Le Corbusier. Dessa forma, Bulcão estabeleceu um modelo de trabalho em mútua colaboração com a arquitetura da cidade.

É importante mencionar todo o envolvimento do artista com a cidade, não só no momento da construção, mas também no que se refere à arte. A representatividade da arte em Brasília aliou-se, portanto, à visualidade da cidade. As obras de Bulcão tornaram-se uma

---

<sup>34</sup> Foi confirmado junto ao inventário das obras do artista e junto a Fundação Athos Bulcão que os painéis da SQS 305 não são de autoria do artista. Durante as buscas no Arquivo Público do Distrito Federal, não foi encontrada a autoria desses azulejos.

espécie de *slogan* da capital; os painéis do artista estão diretamente ligados à imagem plástica da cidade. Como afirmação de seu trabalho, foi criada a Fundathos, entidade com direitos privados que objetiva a promoção e a preservação das obras do artista, assim também como a divulgação do patrimônio histórico da cidade<sup>35</sup>.

As análises da relação da visualidade plástica de Lucio Costa e Athos Bulcão visa compreender o sentido das escolhas, tanto no sentido artístico quanto no quesito arquitetônico. Dessa maneira, integração e síntese das artes podem ser definidas de diferentes maneiras. No entender de Lucio Costa, a síntese das artes propõe a ideia de fusão que a própria integração não compreendeu. A fusão somente poderá acontecer quando a arquitetura adquirir a mesma consciência plástica do artista. Segundo Carvalho, o ideal de fusão foi proposto por Frank Lloyd Wright<sup>36</sup> no início do século XX (CARVALHO, 2013, p. 79).

Os termos síntese e integração tornaram-se importantes conceitos operatórios nas propostas apresentadas por Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Neste preceito e na produção plástica para Brasília, Bulcão apresentou características próprias. Como já pontuado anteriormente, o artista criava os painéis após a conclusão dos projetos. Niemeyer convocara Bulcão nos momentos em que a estrutura arquitetônica já se encontrava concluída no projeto. A proposta de integração foi realizada por partes. Desse modo, não estariam as obras de Bulcão destoando das propostas de Oscar Niemeyer?

Como bem propôs Walter Gropius (LOURENÇO, 1995, p. 266) no ideal de integração, a atividade entre as áreas deveria ocorrer em sincronia e não ao final da edificação. É importante interrogar as obras de Athos Bulcão sobre o próprio diálogo da proposta de integração. De que forma as obras do artista podem ser compreendidas quanto ao significado de integração?

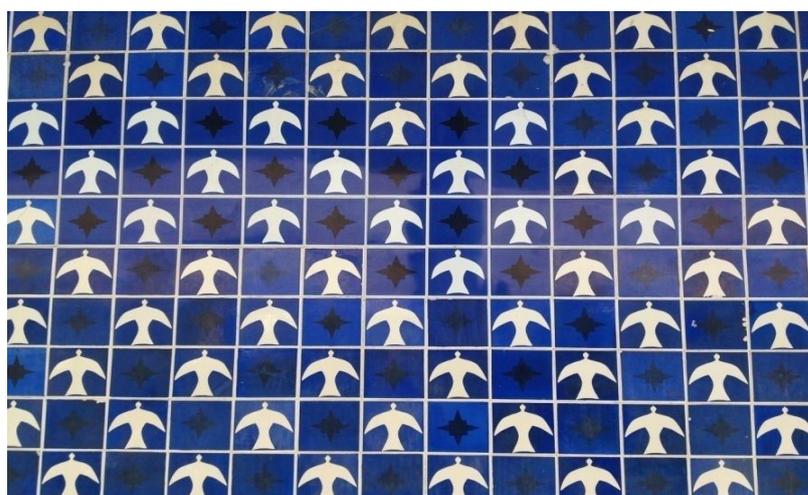
---

<sup>35</sup> Em 2009, o Palácio do Planalto iniciou uma reforma que remanejou os painéis do artista para o 4º saguão do Palácio. A Fundathos posicionou-se contra a reforma, afirmando a destruição e o desrespeito à obra do artista, uma vez que o mesmo definiu pessoalmente o local exato dos painéis. Com a transferência dos painéis, a obra ficou descaracterizada. A reforma teve aval do Iphan, o órgão alegou que o remanejamento não causou danos à obra.

<sup>36</sup> Arquiteto, escritor e educador estadunidense. Lloyd Wright visitou o Brasil, em 1931, por ocasião do concurso Internacional para o Farol de Colombo na República Dominicana, o arquiteto participou do júri de seleção, o concurso ocorreu no Rio de Janeiro (NEDELYKOV; MOREIRA, 2001). Nessa visita, teve contatos com Lucio Costa e Gregori Warchavchik, onde teve a oportunidade de visitar a Vila operária da Gamboa (COSTA, 1995, p. 69).

O primeiro projeto para a capital foi o painel da Igreja Nossa Senhora de Fátima localizada na entrequadra EQS 307/308. A composição para a Igrejinha, como é popularmente conhecida, é uma das poucas com um caráter figurativo. A simbologia da Pomba marca o gesto de benção e proteção, o Espírito Santo, segundo a iconografia cristã (FARIAS 2001, p. 334). Os murais do artista partiam de conceitos estruturais previamente concebidos.

**Figura 17: Athos Bulcão. Painel Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 1958. Fonte: Arquivo Pessoal.**



No terceiro capítulo, é feita a análise do projeto da Igreja Nossa Senhora de Fátima. O objetivo é investigar e problematizar as propostas de integração em Lucio Costa e Bulcão e também relacionar as diferenças no processo criativo de ambos com intermédio do autor do projeto, Oscar Niemeyer.

## CAPÍTULO 3 – A INTEGRAÇÃO DA ARTE E DA ARQUITETURA NA IGREJA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA: ESTUDO DE CASO

O projeto para a Igreja<sup>37</sup> Nossa Senhora de Fátima em Brasília é da autoria de Oscar Niemeyer<sup>38</sup>. Além de posicionar-se como estudo de caso da pesquisa pelos conceitos urbanísticos envolvidos na sua construção, destaca-se pelas obras de arte que compõem o conjunto arquitetônico. Construída em 1957<sup>39</sup>, marca produção inaugural de Athos Bulcão em Brasília. A Igrejinha, como ficou popularmente conhecida, possui uma estrutura em concreto armado na qual três pilares sustentam a laje e a cobertura, que dão a forma de um chapéu de freira<sup>40</sup>. A planta da igreja possui a forma de ferradura, o interior compõe uma pequena nave, além da sacristia e da secretaria. Está localizada na EQS 307/308, quadra referência e modelo dos padrões de integração na cidade.

**Figura 18: Oscar Niemeyer. Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 1958. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.**



<sup>37</sup> Embora a igreja possua pequenas proporções, não pode ser chamada de capela, pois há a distinta diferenciação entre ambas. Igreja: local onde se desenvolvem os atos de culto da paróquia que é a célula-mater da vida comunitária e religiosa. Podem ser matriz, filial, colegiada conventual, abacial ou irmandade. A Igreja Nossa Senhora de Fátima é considerada uma filial. Capela: templo de dimensões menores, destinado a um número de pessoas, preparado para a santa missa. Pode ser pública, semipública ou particular (SCHUBERT, Mons. Guilherme, 1982, p. 28 apud SCOTTÁ, 2010, p. 12).

<sup>38</sup> Arquiteto responsável: Oscar Niemeyer; engenheiro: Joaquim Cardozo.

<sup>39</sup> A igreja católica da Superquadra 307/308 sul foi consagrada à Nossa Senhora de Fátima em cumprimento a uma promessa realizada por D. Sarah Kubitschek (LIMA, 2013).

<sup>40</sup> O formato dos chapéus de abas largas é usado pelas freiras da Congregação das Irmãs Vicenta Maria (LEAL, 2008, p. 20).

O revestimento externo da igreja é composto por azulejos de Athos Bulcão. Os azulejos de 15 por 15 cm, nas cores azul, branco e preto seguem uma regra padronizada de posicionamento<sup>41</sup>. São estilizados dois desenhos para os azulejos; a pomba que simboliza o Divino Espírito Santo na cor branca sob fundo azul; e a estrela da Natividade, na cor preta também sob fundo azul. O estado de conservação é regular, há algumas peças faltantes e outras em desgaste. Em Brasília, o padrão desses azulejos é o único do artista com caráter figurativo (IPHAN, 2009).

**Figura 19: Athos Bulcão. Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 1960. Fonte: Arquivo Pessoal.**



A respeito da linguagem visual do artista é possível compreender a importância da cor em seus elementos. Para essa igreja, como demonstra a figura 19, percebe-se a utilização de cores primárias, sem mistura (azul e branco). Bulcão procurava escolher meticulosamente as cores, para isto criou a própria paleta, baseado em uma escala cromática (SILVA, 2009, p. 78).

Pode-se deduzir que a paleta de cores do artista possuía a função principal de gerar diferentes combinações, o intuito era utilizar no máximo três cores para o mesmo painel. Estas composições propunham diferentes formas, linhas e curvas. Bulcão especificou as cores

---

<sup>41</sup> Foi realizada a técnica de impressão serigráfica industrial para a aplicação dos desenhos. No caso da Igreja Nossa Senhora de Fátima, os azulejos foram produzidos artesanalmente com a mescla de matérias-primas, argila, talco e carbonatos (IPHAN, 2009, p. 2).

a partir de números para enviá-las às indústrias que executavam os seus trabalhos, desta forma os jogos cromáticos predeterminados mantinham-se durante a produção da obra. A proposta debruçava-se sobre o uso da policromia para o destaque da volumetria dos detalhes no espaço arquitetônico (OLIVEIRA, 2013, p. 78).

**Figura 20: Athos Bulcão. Escala de cores para azulejos, sem data. Fonte: Acervo da Fundação Athos Bulcão.**



Além dos painéis, Bulcão desenhou e projetou a porta-vitral de madeira que se dividia em cinco partes móveis que, mais tarde, na década de 1960, foi substituída por uma treliça. Esta porta era pintada de branco com vidros coloridos igualmente ordenados para promover o jogo de luz. A porta-vitral da igreja permite a iluminação indireta no interior do local por meio dos vidros. Esse tipo de iluminação remete a uma das paredes da capela de Notre-Dame-du-Haut (1951-1955) projetada por Le Corbusier.

**Figura 21: Athos Bulcão. Porta-vitral original da Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 1958. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.**



**Figura 22: Le Corbusier. Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, França, 1955. Fonte: Fondation Le Corbusier: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5147&sysLanguage=en&itemPos=3&itemCount=5&sysParentName=Home&sysParentId=11>.**



**Figura 23: Le Corbusier. Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, França, 1955. Fonte: Fondation Le Corbusier: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5147&sysLanguage=en&itemPos=3&itemCount=5&sysParentName=Home&sysParentId=11>.**



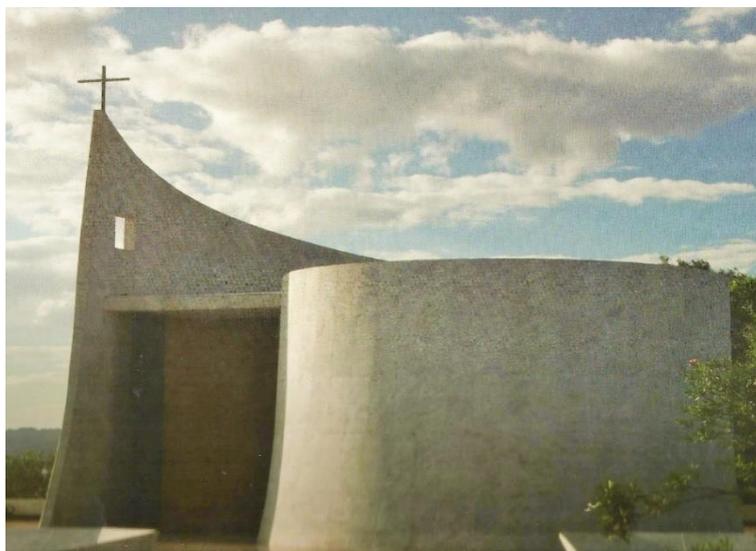
A capela de Notre-Dame-du-Haut foi inaugurada em 1955 e pode ser considerada com uma das representantes do movimento moderno, no que diz respeito à arquitetura religiosa, principalmente pela dimensão simbólica de suas formas e estruturas. Podemos considerar Ronchamp como um dos exemplares arquitetônicos do século XX que causou maior controvérsia e dificuldade de entendimento por parte da crítica e do público. A capela foge à regra das formas da arquitetura religiosa tradicional.

Yves Bruand (1981, p. 210) afirmou que, no projeto para a Capela Nossa Senhora da Conceição (1959), localizada no Palácio da Alvorada, Niemeyer optou por relevar as considerações de Le Corbusier na capela de Ronchamp. Pode existir certa semelhança entre a arquitetura considerada informal de Notre-Dame-du-Haut com as formas e a estrutura da pequena capela do Palácio da Alvorada. Nas considerações de Bruand, Niemeyer manifestou diversas vezes o entusiasmo com Ronchamp<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Notre-Dame-du-Haut está associada ao conjunto de igrejas modernistas da década de 1950, a exemplo da Capela do Rosário concebida por Henri Matisse (1869-1964) de 1948 a 1951 em Vence, no sul da França. Além das obras artísticas, Matisse monopolizou a concepção espacial da construção, mesmo não possuindo os conhecimentos técnicos necessários. Na época foi sugerido ao artista o nome de Le Corbusier para o auxílio na parte arquitetônica, porém Matisse optou por Auguste Perret (1874-1954), pois Le Corbusier poderia impor sua própria concepção arquitetônica, se diferenciando de Matisse (PUGLIESE, 2013, p.168-169).

**Figura 24: Oscar Niemeyer. Capela Nossa Senhora da Conceição, 1959. Palácio da Alvorada, Brasília.**  
**Fonte: As Igrejas de Oscar Niemeyer, 2011. Fotografia: Kadu Niemeyer e Fundação Oscar Niemeyer.**



No projeto e na construção original da Igreja Nossa Senhora de Fátima, encontravam-se os afrescos de Alfredo Volpi (1896-1988) no altar e nas paredes do templo. Os afrescos de Volpi foram baseados no ideal de religiosidade popular das festas juninas, sobretudo na utilização das bandeirinhas. Por meio da linguagem geométrica e figurativa, o artista objetivou representar a Virgem embalando o Menino Jesus. Na visualidade da igreja, compreende-se o diálogo de Volpi com a arquitetura modernista de Niemeyer.

É importante destacar o teor construtivo do painel na visualidade do artista. Segundo Zanini (1983, p. 679), Volpi manifestou certas afinidades com o concretismo na década de 1950<sup>43</sup>. As soluções construtivas e as concepções geométricas evidenciam a linguagem plástica do artista. Como explicitado na Igreja Nossa Senhora de Fátima, Volpi produziu uma série de obras baseadas em bandeirinhas coloridas, típicas de Festa Junina, além das imagens de santos que foram adaptadas a um contexto visual construtivo.

---

<sup>43</sup> Alfredo Volpi fez parte do grupo Santa Helena na década de 1930. Os integrantes descendiam quase todos de famílias de imigrantes italianos, eram autodidatas e ex-alunos do Liceu de Artes e Ofícios, e, por este aspecto entre outros motivos, se diferenciavam da geração pioneira dos modernistas da década de 1920 (ZANINI, 1983).

**Figura 25: Alfredo Volpi. Sem título, meados da década de 1960, têmpera sobre tela, 73 x 144 cm. Fonte: MAMMI, 2001, p. 101.**



Para Lorenzo Mammi (2001, p. 36), as bandeirinhas apresentam a síntese mais conhecida entre o figurativo e o abstrato. A aparição das bandeiras na linguagem do artista prenuncia o fim de sua aproximação com o concretismo. As bandeirinhas geralmente dispostas em quantidades discretas representam unidades indivisíveis que se relacionam por repetição, não dependendo da superfície do quadro e nem da diagramação que as reúna em uma figura unitária. Ainda para Mammi, no final da década de 1950, Volpi compreendeu que a pintura contemporânea inauguraria um novo tipo espaço, que não poderia ser organizado pela concretude “artesã” de suas antigas fachadas e nem pelas dimensões “engenhosas” de seus quadros concretos. O novo espaço se posicionaria aberto e indeterminado.

Mesmo com a importância artística da obra de Volpi e no próprio sentido que buscava a integração das artes, os painéis não permanecem mais na igreja. Há duas hipóteses sobre o sumiço dos afrescos. A primeira diz que – no final da década de 1960 e início de 1970, a partir dos relatos de antigos moradores e párocos da época – os afrescos foram apagados. Os padres que assumiram a igreja cobriram as imagens com tinta branca. Freis capuchinhos<sup>44</sup> concluíram que as pinturas divergiam do sentido religioso e sagrado (SILVA, 2009, p. 48). Dessa forma, as paredes internas que abrigavam os painéis foram lixadas e revestidas com camadas de tinta branca (IPHAN, 2009). A segunda hipótese encontrada nas referências do *Correio Braziliense* afirma que, em nota atribuída a Athos Bulcão, o artista destaca que a

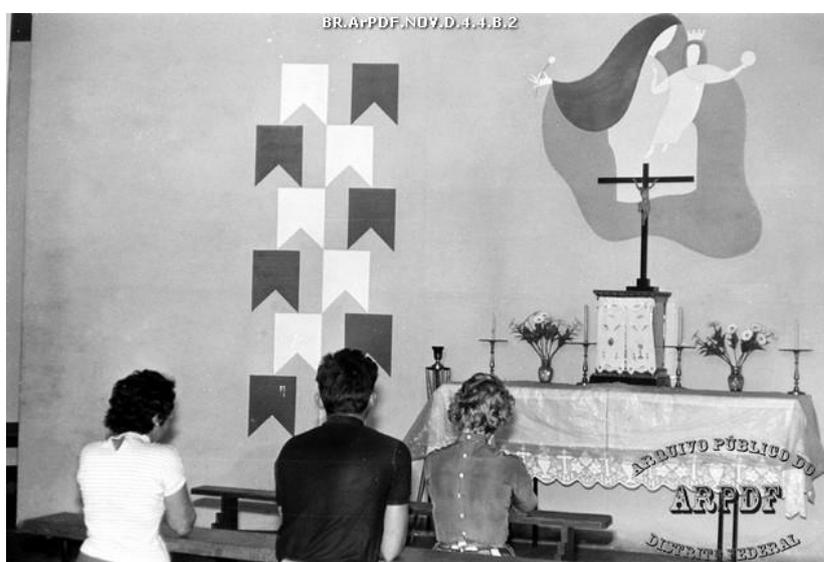
---

<sup>44</sup> Frei Demétrio de Encantado era o responsável pela gestão da igreja quando ocorreu o desaparecimento dos afrescos (LEAL, 2008, p. 31).

intenção de cobrir os painéis por não agradar ao público é inconsistente. Segundo Nahima Maciel, da equipe do Correio Braziliense, Bulcão pontuou que o problema foi técnico, pois os afrescos foram realizados apressadamente. A tinta usada na parede ficou pouco tempo no processo de tratamento e isto danificou as imagens, e que a única solução seria refazer os painéis, o que não ocorreu (CORREIO BRAZILIENSE, caderno dois, p. 5, 28 jun. 1998).

Mesmo não havendo a possibilidade de se confirmar e de prevalecer uma hipótese à outra, pesa o fato da falta de proteção e importância dada à obra de Volpi pelos órgãos patrimoniais e pela própria comunidade eclesial que se responsabiliza pela manutenção das igrejas. No ano de 2009, anterior à restauração realizada pelo Iphan, a igreja foi acometida por um incêndio na sua área externa, parte do painel de Athos Bulcão foi danificado. Neste ocorrido não foram encontradas causas criminosas e ninguém foi responsabilizado. Após inquérito da Delegacia Especial do Meio Ambiente, apontou-se que o fato decorreu de um acidente (CARDOZO, 2009, p. 11).

**Figura 26: Alfredo Volpi. Altar localizado no interior da Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 1960.  
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal**



De acordo com análise do Iphan (2009), não é possível recuperar o painel interno com as pinturas de Volpi. Ao dar início às obras de restauro, a equipe responsável realizou uma prospecção nas paredes do local com o intuito de recuperar algum vestígio dos afrescos de Volpi e não foi encontrado qualquer vestígio do antigo painel. Devido à impossibilidade de

recuperação dos originais, a coordenação do projeto de restauração buscou formas de recuperar a ambientação do painel por meio das propostas de Volpi.

Apenas no final da década de 2010, sob intenso trabalho de pesquisa da equipe de restauração, chegou-se ao artista plástico Francisco Galeno. Este é piauiense, residente em Brasília desde 1975, onde mantém um ateliê e destaca-se como um dos artistas da cidade. Assimilou suas concepções modernistas por meio das obras de Volpi, Bulcão Niemeyer e Rubem Valentim (1922-1991). Nos conceitos plásticos de Galeno é possível compreender o encontro da arte popular com a arte contemporânea (IPHAN, 2009). O painel de Galeno mantém um lastro religioso e parte do próprio vocabulário plástico do artista, além propor o diálogo com as obras de Volpi, percebe-se que Galeno evidenciou os mesmos tons de cores utilizados por Volpi.

**Figura 27: Francisco Galeno. Altar da Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 2009. Fonte: Arquivo Pessoal.**



O altar é representado pela figura de Nossa de Senhora de Fátima sob um manto branco com folhas e flores verdes aos seus pés, os quais remetem à iconografia da aparição em Fátima. Sob o manto branco, há um terço composto por carretéis coloridos que remetem às contas do rosário.

**Figura 28: Francisco Galeno. Lateral esquerda da Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 2009. Fonte: Arquivo Pessoal.**



**Figura 29: Francisco Galeno. Lateral direita da Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 2009. Fonte: Arquivo Pessoal.**



Novamente, três décadas depois, o altar da igreja foi motivo de polêmica. A linguagem dos painéis de Galeno foi questionada pelos fiéis, como será abordado mais à frente. Cabe

ressaltar que os painéis de Galeno estão sobrepostos às paredes originais, a pintura foi realizada sob placas de MDF<sup>45</sup> (IPHAN, 2009).

A Igreja Nossa Senhora de Fátima está localizada na SQS 308 sul, posicionada na escala residencial proposta por Lucio Costa. O projeto da quadra é de autoria de Marcelo Graça Couto Campello e Sérgio Rocha (FERREIRA; GOROVITZ, 2007, p.316). Ao longo do denominado eixo-rodoviário residencial, o arquiteto projetou as superquadras com aproximadamente 300 x 300 m para serem emolduradas pela arborização e pelos gramados (BRAGA, 2010, p. 160). Além das residências, há o abrigo de instalações direcionadas ao comércio, à educação e ao lazer. As superquadras possuem em sua composição vários conceitos aplicados sob o ideário do moderno. Os fragmentos dependentes desenhados pelo arquiteto para os parâmetros da superquadra demonstram a intenção sobre o objeto de integração no plano urbanístico. Segundo Bruand (1981, p. 362), nas unidades de vizinhança, revelou-se a preocupação funcional e plástica.

Nas propostas que constam do Relatório do Plano Piloto, Lucio Costa direcionou a igreja para a confluência das unidades de vizinhança que foram constituídas pela associação de quatro superquadras e duas faixas entre as quadras. A igreja católica da superquadra define-se como estrutura constituinte do conjunto residencial do Plano Piloto. A pequena igreja, assim como as outras do Plano Piloto, constitui o núcleo de vizinhança pretendido por Lucio Costa, onde se posiciona como unidade social de seguimento religioso.

O conceito original de unidade de vizinhança em Brasília foi reformulado por Lucio Costa, o arquiteto retomou o exemplo de outras cidades planejadas. A ideia foi proposta inicialmente por Clarence Perry (1872-1944) na década de 1920 e reiterada por Le Corbusier na Carta de Atenas. A ideia surgiu para promover a sociabilidade das relações de vizinhança nos bairros das antigas cidades tradicionais (FERREIRA; GOROVITZ, 2007, p. 16).

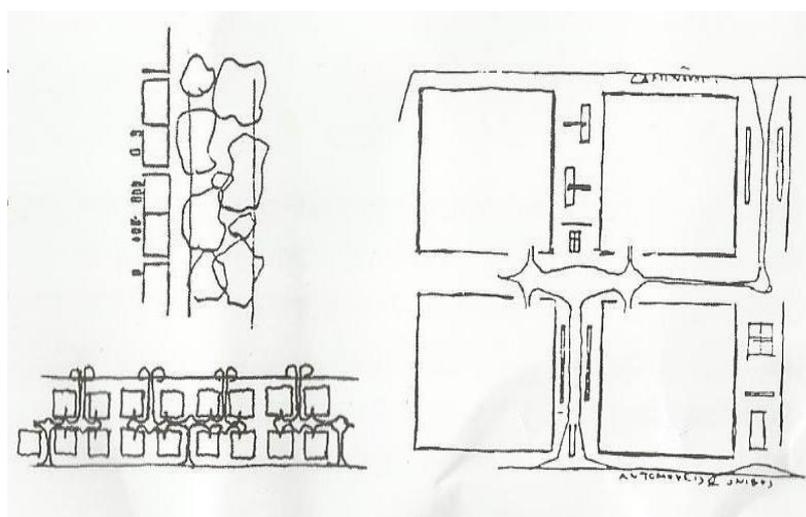
Para as unidades de vizinhança, Lucio Costa apresentou uma solução funcional para as disposições. As escolas primárias localizam-se à margem do sistema viário. Nas vias secundárias, encontram-se comércios das entrequadras, clube da vizinhança, postos de serviços e abastecimento. Esta funcionalidade promove o intercâmbio das relações de

---

<sup>45</sup> *Medium-Sensity Fiberboard*, conhecido popularmente pela sigla MDF, é um material derivado da madeira, geralmente moldado em placas de média densidade.

vizinhança com os espaços de mediação entre o domínio do morador e o domínio do cidadão. A implantação alternada dos comércios locais propõe a superposição das áreas de influência, pois cada superquadra pertence a duas unidades de vizinhança; isso também ocorre com o comércio das entrequadras, da capela, do cinema e do clube (FERREIRA; GOROVITZ, 2007, p. 22). Há uma integração funcional nessa organização espacial. O modelo das superquadras oferece um padrão de integração em que Lucio Costa materializou esse conceito entre as quadras para conveniência e acessibilidade dos moradores.

**Figura 30: Lucio Costa. Croquis, superposição das áreas de vizinhança, 1957. Fonte: FERREIRA; GOROVITZ, 2007, p.22.**



É importante mencionar que o Parque Eduardo Guinle (1948-1954), projetado por Lucio Costa no Rio de Janeiro, serviu como modelo para a origem das superquadras. Esse projeto foi a primeira experiência de um conjunto residencial de apartamentos destinados a classes mais abastadas e também foi aonde se aplicou, de forma sistemática, um dos cinco pontos da arquitetura moderna de Le Corbusier: pilotis, térreos livres para circulação independente (COSTA, 1995, p.208).

**Figura 31: Lucio Costa. Parque Guinle, 1948-1954. Fonte: COSTA, 1995, p.208.**



Na escala dessa superquadra, localizam-se também os jardins de Roberto Burle Marx. É importante mencionar, a respeito do conceito de integração, a articulação dos jardins do paisagista com as propostas de Lucio Costa, Bulcão e Niemeyer. Burle Marx, assim como o artista e os arquitetos citados na pesquisa, participou de projetos direcionados para a arquitetura moderna no Brasil. Em 1938, realizou a implantação dos jardins para o Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. A ideia na superquadra foi reunir paisagismo, urbanismo e arquitetura.

A participação de Burle Marx em Brasília foi posterior a 1964; a realização dos jardins do paisagista ocorreu depois da inauguração da cidade. Burle Marx desenvolveu canteiros semelhantes a ilhas de vegetação, ideia realizada sob cuidadoso estudo do Cerrado. Os jardins de Burle Marx trabalham conceitos plásticos de espacialidade e movimento com as linhas arquitetônicas de Brasília. Além de não sugerir a imitação do mundo natural, o artista propunha o diálogo entre a dinâmica da natureza e a ordenação urbana da cidade (SIQUEIRA, 2009, p. 92).

**Figura 32: Burle Marx. Paisagismo 308 sul, Brasília, 1964. FERREIRA; GOROVITZ, 2009, p.325.**



Na compreensão do que foi proposto por Lucio Costa no que se referia ao urbanismo e à monumentalidade da cidade, os jardins de Burle Marx adequam-se ao sentido moderno e construtivo da espacialidade arquitetônica em Brasília.

Cabe destacar que a Igreja Nossa Senhora de Fátima foi objeto de pesquisa em consideráveis trabalhos. Francisco Lauande Junior (2011), Luciane Scottá (2010), Riether Arakaki (2012), arquitetos formados pela UnB, entre outros pesquisadores, analisaram diversos aspectos estruturais e arquitetônicos da igreja. Além da representação para a arquitetura moderna, a construção do templo remete a questões no campo da arte e suscita diversas interpretações para a arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer. A Igreja São Francisco de Assis na Pampulha, projetada por Niemeyer, inaugurou a arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer. Embora se considerasse ateu, não deixou de se preocupar com o sentido e as possibilidades destinadas aos templos religiosos (BRUAND, 1981).

### 3.1 Da Igreja São Francisco de Assis da Pampulha à Igreja Nossa Senhora de Fátima: polêmica e afirmação

**Figura 33: Oscar Niemeyer. Igreja São Francisco de Assis, Pampulha, Belo Horizonte, 1943. As Igrejas de Oscar Niemeyer, 2011. Fotografia: Kadu Niemeyer e Fundação Oscar Niemeyer.**



Juscelino Kubitschek convidou Oscar Niemeyer para projetar o conjunto arquitetônico da Pampulha (1942-1944). A Pampulha foi um marco na arquitetura nacional e mundial, além de anunciar a projeção e a afirmação de Oscar Niemeyer, fato também representado pela participação do arquiteto no projeto para o Pavilhão do Brasil (1939), na feira internacional de Nova York.

No projeto para a Igreja São Francisco de Assis da Pampulha, Niemeyer apresentou uma proposta de inovação das formas plásticas, porém manteve as características tradicionais eclesiais, no que diz respeito à disposição espacial interna. A capela é composta por cinco arcos, as abobadas podem ser visualizadas como conchas de concreto que funcionam como arcos paralelos (BRUAND, 1981).

Niemeyer, porém, modificou o enfoque decidindo empregar essa forma com finalidades plásticas, já que, sob o ponto de vista funcional, ela se prestava perfeitamente para uma igreja. Sem rejeitar a fraqueza da escola racionalista no campo da estrutura – dado que a simplicidade desta impõe à primeira vista –, lançou-se a pesquisas que lembram as preocupações barrocas com a perspectiva e a criação de espaços grandiosos: a nave vai se estreitando e declinando da fachada em direção ao coro, onde se produz uma brusca dilatação do espaço, resultado do movimento contrário quase imperceptível e, principalmente, de um notável jogo de luz que contrapõe o revestimento de madeira escura da nave a um coro inundado de luz, cuja fonte não é visível; com efeito, os raios de luz concentrados na vasta pintura de Portinari, que ocupa toda a parede do fundo, caem do lanternin situado na intersecção das duas abobadas parabólicas, pois a que cobre o coro tem uma seção um pouco mais larga da nave (BRUAND, 1981, p. 113)

Para Bruand (1981), o esforço de Niemeyer foi utilizar ao máximo as possibilidades plásticas do concreto armado. Os materiais e as formas utilizados na Pampulha propunham a superação de antigos princípios da arquitetura.

Para a proposta de integração, Niemeyer recebeu a contribuição de artistas plásticos para a composição interna e externa da igreja. A área externa da capela é envolvida pelos jardins e paisagismo de Burle Marx. As fachadas laterais são revestidas pelos painéis de Paulo Werneck (1907-1987). No interior, permanece o painel do altar e os desenhos em azulejos que revestem o púlpito, todos da autoria de Portinari. Athos Bulcão auxiliou o artista na composição dos azulejos. O interior do batistério possui o baixo-relevo de Alfredo Ceschiatti.

Apesar da grandiosidade das formas e também da própria repercussão, a Igreja São Francisco de Assis passou por um longo período de ocultação até a celebração da primeira missa. Fabris (2000) analisou o confronto de afirmação da capela sob a óptica das representações culturais. Segundo a historiadora, em 1945, quando Portinari concluiu o mural *São Francisco de Assis se despojando das vestes*, e Ceschiatti concluiu os baixos relevos do batistério (com o tema sobre a criação de Adão e Eva e a expulsão do paraíso), esperava-se então a inauguração da obra. Porém tal fato não ocorreu, a igreja não foi consagrada, dando início a um intenso debate.

O estopim da polêmica reside na recusa do arcebispo de Belo Horizonte, dom Antônio Santos Cabral, em consagrar o templo. Numa entrevista concedida ao jornal carioca *A Noite*, dom Cabral enumera pontualmente suas objeções, que vão de motivos jurídicos a motivações de ordem religiosa. A primeira consideração do arcebispo diz respeito ao estatuto jurídico do edifício: tratava-se de “uma obra inteiramente particular, no qual o clero não teve mínima participação”. A construção da igreja “não dependeu da opinião das autoridades eclesásticas. Não foi feita a doação do terreno à paróquia nem foram apresentados planos para aprovação prévia” (FABRIS, 2000, p. 186).

**Figura 34: Cândido Portinari. São Francisco de Assis se despojando das vestes, 750 x 1060 cm, Igreja São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, 1945. Fonte: Projeto Portinari, Acervo: <http://www.portinari.org.br/>.**



**Figura 35: Alfredo Ceschiatti. Criação do homem e pecado original, baixo-relevo. Igreja São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, 1945. Ceschiatti, Catálogo da exposição do Museu de Arte moderna de São Paulo, 1976.**



Existe a objeção do arcebispo sobre a representação dos painéis de Portinari para o interior da igreja que teriam desagradado os fiéis e os representantes da Igreja:

Fantasia de artistas. Extravagâncias que podem ficar muito bem nos Salões de Arte; motivos para estudos, polêmicas e discussões entre artistas, jornalistas e escritores. Acredito que tanto os adeptos do modernismo como os defensores da arte antiga, do chamado academismo, estão com razão, pois todos lutam pela evolução artística. Mas, para um templo, aquilo não fica bem; não podemos desvirtuar a obra do Senhor nem a igreja é lugar para experiências materialista, embora artísticas (FABRIS, 2000, p. 187).

Depois do posicionamento, o arcebispo realizou a proposta de instalar no local da igreja um museu de arte. A ideia de dom Cabral passou pelas análises do prefeito de Belo Horizonte na época, Gumercindo Couto e Silva (1893-1972), que se propôs a construir uma nova igreja no local onde pretendia reunir os ícones tradicionais das igrejas mineiras. Sobre essas declarações, o Departamento de Minas Gerais do Instituto de Arquitetos do Brasil solicitou a doação do imóvel para instalação do museu de arte, o que possibilitaria reunir no local um acervo de arte e uma sede para exposições comemorativas do cinquentenário de Belo Horizonte em 1947. Porém Couto e Silva não aderiu a essa ideia (FABRIS, 2000, p. 187).

Em contrapartida, em 1947, o Iphan realizou a proposta de tombamento preventivo da igreja. O órgão alegou o perigo de ruína precoce da edificação, uma vez que estava sob situação de abandono por parte das autoridades municipais e eclesiásticas. A proposta do Iphan foi também evidenciar a monumentalidade do complexo da Pampulha pela própria repercussão internacional.

Nos apontamentos de Annateresa Fabris (2000), Juscelino Kubitschek deu início à resolução do problema. Ele dirigiu uma carta a dom Cabral solicitando a revisão da decisão das autoridades eclesiásticas, pois, mesmo após o tombamento, a igreja permanecia por situação próxima ao abandono.

Fabris (2000, p. 192) ainda reafirma que a ascensão à cadeira pontifícia de João XXIII que solicitou o empréstimo da *Via Sacra* de Portinari para a exposição no Vaticano acabou por findar a questão. Em 11 de abril de 1959, realizou-se a consagração da Igreja São Francisco de Assis em cerimônia solene.

A partir da análise desses acontecimentos, a proposta de integração suscita questionamentos quanto à própria interpretação. Sob contextos diferentes, a Igreja São Francisco de Assis, em Belo Horizonte, e a Igreja Nossa Senhora de Fátima, em Brasília,

passaram por problemas consideráveis, no que diz respeito à representação das artes no espaço arquitetônico e também religioso. O complexo da Pampulha foi construído na década de 1940 em meio ao processo de modernização da arte e da arquitetura, quando a discussão sobre integração estava no início. As obras de Portinari e Ceschiatti dividiram o espaço “sagrado” do templo religioso com a arte moderna – eis um dos pontos cruciais da integração. Pode-se cogitar que havia uma resistência da sociedade sobre a percepção da arte moderna naquele momento.

O que pode ser questionável, pois 20 anos depois, na década de 1960, a Igreja Nossa Senhora de Fátima em Brasília passou por problemas similares. Na polêmica envolvida pelos painéis de Alfredo Volpi e posteriormente pelas pinturas de Francisco Galeno, parte da comunidade católica da cidade apresentou certa rejeição diante das obras.

Fiéis e representantes católicos de Brasília apresentaram um abaixo-assinado ao Ministério Público Federal (MPF), demonstrando a insatisfação com as pinturas. De novembro de 2008 a junho de 2009, Galeno modificou três vezes o desenho de Nossa Senhora de Fátima. O MPF solicitou explicações ao Iphan a respeito. O Iphan decidiu por não interferir na obra de Galeno, pois tratava-se da obra de restauração da edificação (IPHAN, 2009).

A igreja foi inaugurada em 28 de junho de 1958 e tombada pelo Governo do Distrito Federal em 1982, tornando-se patrimônio da comunidade. Pesa o fato de que a igreja não possuía, na década de 1960, o título do tombamento do Iphan, ela só foi tombada décadas mais tarde, no ano de 2007. Como já pontuado, o processo de modernização das artes no Brasil enfrentou barreiras para se estabilizar. A integração das artes fez parte desse processo e pode ser considerada como um dos elementos-chave do problema da pesquisa. O Plano Piloto foi tombado anteriormente, como pontuado no capítulo 2 deste trabalho, justamente por reunir os princípios do modernismo no plano urbanístico, e são estes os princípios que se pretendeu preservar na igreja.

É importante mencionar que o tombamento é um instrumento de preservação do patrimônio cultural, e que a legislação de proteção classifica os bens culturais como materiais e imateriais. O tombamento é um ato administrativo realizado pelo poder público com o

objetivo de preservar os bens de natureza material e de valor histórico, impedindo que venham a ser destruídos ou descaracterizados (IPHAN, 2007, p. 21).

Daí a importância do tombamento, pois, na década de 1960, o Iphan não possuía os dispositivos legais para intervir no desaparecimento dos afrescos de Volpi. Já em 2009, o instituto posicionou-se de maneira assertiva ao proteger as pinturas de Galeno de possíveis descaracterizações em meio às polêmicas.

Segundo Sant'Anna (2014 p.349), no Brasil, após a criação do Sphan em 1937, identificou-se uma autonomia da cidade em relação aos monumentos históricos que se direciona para a seleção dos objetos patrimoniais, porém essa autonomia não alcançou as operações de conservação. As experiências do patrimônio urbano ainda permanecem ligadas à percepção estética da obra da arte. A estrutura de referências que considera as várias dimensões do espaço urbano e a sua linguagem específica precisam ainda de fortalecimento. As políticas de preservação, assim como as operações de conservação da área urbana, apresentam resultados poucos apreciáveis, pois desconsideram o caráter pluridimensional e a natureza dinâmica do espaço urbano. Para se preservar esse espaço é necessário compreendê-lo como fenômeno.

Embora os casos de Pampulha e Brasília dispusessem sobre a questão religiosa, a polêmica apontada possibilita discutir a respeito da integração da arte e da arquitetura. O que se revela nessa questão é o encontro da modernidade com a tradição na arte religiosa brasileira.

É importante mencionar que, em ambos os casos, na Pampulha e em Brasília, se acentuaram os problemas estruturais da proposta de integração, e, dentro desses problemas, encontram-se também as dificuldades de conservação material das edificações. No caso das igrejas, Niemeyer elaborou os projetos e posteriormente realizou o convite aos artistas. Esses não tinham participação na criação primária dos projetos. Pode-se considerar os problemas estruturais a partir da análise de Walter Gropius. Segundo Lourenço (1995), Gropius pontuou que o ideal de integração estaria na sincronia das atividades. A parte artística da obra deveria ocorrer em sincronia e não ao final da edificação, pois esta prática é prejudicial à harmonia e à conjugação das concepções. O ideal seria a prática integradora entre pintura, arquitetura e escultura (LOURENÇO, 1995, p. 266).

No caso específico da Igreja Nossa Senhora de Fátima, a entrada posterior de Athos Bulcão no projeto apresentou problemas na própria conservação do templo. Os painéis e a porta-vitral criados pelo artista não possuem mais as características originais da fundação. A porta-vitral foi substituída por outro modelo e os azulejos foram trocados por peças que possuem a mesma característica figurativa dos originais, porém não foram feitos artesanalmente como os primeiros.

**Figura 36: Restauração da Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 2009. Fonte: Superintendência do IPHAN do Distrito Federal.**



**Figura 37: Reposição dos azulejos de Athos Bulcão na Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 2009. Fonte: Superintendência do IPHAN do Distrito Federal.**



O que se pode sugerir é que, se o ideal de integração proposto Gropius fosse aplicado à igreja, talvez alguns problemas na estrutura de conservação pudessem ser evitados. Como se pode visualizar nas figuras anteriores, peças faltantes e sem acabamento prejudicaram a estrutura da obra original. Arquiteto e artista poderiam realizar projetos juntos? Seria uma possibilidade, pois a visão do artista poderia assegurar as condições necessárias à durabilidade da obra. A integração de Athos Bulcão ficou subordinada a Niemeyer. Nesse caso, a arquitetura veio primeiro. Sobre esta questão, Yves Bruand afirmou a importância da arquitetura na integração:

Escultura, pintura mural e azulejos são o complemento quase obrigatório e, em geral, de grande efeito. Mas a arquitetura conserva a liderança; é o arquiteto quem decide qual o papel atribuído ao pintor, ou ao escultor, quem o posiciona no lugar adequado. A participação destes jamais afeta a parte estrutural do edifício, tendo sempre a decoração o objetivo de sublinhar o caráter de simples vedação das paredes que nunca são portantes (BRUAND, 1981, p. 115).

Mesmo sendo a arte um complemento quase obrigatório, como afirma Bruand, em muitos momentos, a arquitetura assumiu a liderança e a arte ganhou o caráter meramente decorativo. O ideal de integração que posiciona a arquitetura como base de liderança pode ser questionável. É correto que as estruturas prediais em sua normalidade não são prejudicadas em longo prazo, porém a conservação das obras de arte não, como demonstrado na Igreja Nossa Senhora de Fátima.

Pode-se sugerir, segundo as análises das plantas e dos projetos arquitetônicos que Niemeyer posicionou o local que deveria abrigar os azulejos na igreja e respectivamente a posição do paisagismo de Burle Marx na superquadra 307/308. Tanto a concepção de Athos Bulcão, quanto a de Burle Marx foram realizadas posteriormente ao projeto (FERREIRA; GOROVITZ, 2007, p.316). Bulcão concluiu os painéis em azulejos em 1960 e Burle Marx em 1964. O trabalho entre urbanismo, arquitetura, arte e paisagismo foi realizado em diferentes etapas.

**Figura 38: Oscar Niemeyer. Maquete da Igreja Nossa Senhora de Fátima, 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.**



Sob esse parâmetro, é importante tecer comparação sobre o direcionamento dos arquitetos. Tomamos o exemplo do Palácio Gustavo Capanema, em que Lucio Costa dirigiu o projeto e foi acompanhado por sua equipe. O arquiteto agiu em conjunto com os demais integrantes (Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Affonso Reidy, Ernani Vasconcellos e Jorge Machado Moreira), reunindo arquitetura e artes, convocando desde o início do projeto Paulo Rossi Osir, Jacques Lipchitz, Adriana Janacópulos, José Pancetti, Alberto Guignard, Candido Portinari, Bruno Giorgi e Roberto Burle Marx. (BRUAND, 1981, p. 93; FABRIS, 2000, p. 169).

Além dos ruídos relativos às diferentes concepções de integração, têm-se as tensões apresentadas entre as artes “mecânicas” e “liberais” apontadas por Bazin (1989), e a diferenciação entre as artes *menores* e *maiores* indicadas por Argan (1994).

O reconhecimento das Belas-artes como artes “liberais” é útil para compreender essa tensão. Bazin (1989, p. 6) aponta que, desde o século XV, a arquitetura, a pintura e a escultura são invocadas pelo título de artes *liberais*. Sobre essas categorizações, Argan (1994, p. 14) apresenta que a distinção entre artes *maiores* e *menores* é válida apenas para as culturas que se estabeleceram, e que isto não torna a questão resolutive. Existem obras de arte de diferentes materiais (cerâmica, esmalte e tecido) que artisticamente se destacam mais que obras da

arquitetura, da pintura e da escultura. Essas considerações tornam por equalizar os painéis de azulejos de Athos Bulcão diante da arquitetura de Niemeyer em Brasília.

Pode-se considerar que, em muitos momentos, os elementos, como os painéis em azulejos, por exemplo, foram considerados e alocados na categoria das artes menores e utilitárias. Porém, como pontuado no capítulo 2 deste trabalho, a referência aos painéis e aos murais em azulejos passou a ter um novo sentido para a arquitetura moderna brasileira, mas especificamente na década de 1950.

Compreende-se que o projeto da Igreja Nossa Senhora de Fátima abrigou diferentes visões sobre a integração. Niemeyer, Athos Bulcão e Lucio Costa empregaram conceitos plásticos advindos de trajetórias diversas. No seu trabalho sobre integração, Bulcão afirmou que:

Olha, eu tenho impressão que isso veio com a experiência, aos poucos. E eu devo ter desenvolvido isso a grande quantidade de oportunidades que eu tive, principalmente com o Oscar. E o projeto, a meu ver, quer dizer, como eu imagino, o artista que faz um projeto integrado no prédio, ele deve se manter como um músico que faz música de acompanhamento para um filme, o principal é o filme. Como era o caso do Nino Rotta do Fellini. Foi o que mais deu certo com ele, quer dizer, não era o Fellini que ia fazer um... montar uma música, é uma música de acompanhamento. Eu acho que tem que ser assim. Muitas vezes até umas pessoas dizem: Você não assina o seu trabalho, não deixa seu nome lá, pensam que é o arquiteto. “Eu digo: ótimo que pensem que é arquiteto, ficou como eu queria.” Porque se a gente faz isso, a gente consegue compreender o espírito do projeto. Por exemplo, o que eu faço para o Oscar não serve pro projeto do João do Filgueiras, que é outro grande arquiteto, e eu gosto muito de trabalhar com os projetos. E, no fundo, eu acho que é isso. É uma espécie de atitude que a gente se impõe de tentar interpretar (BULCÃO, 1988, p. 18)

Percebe-se, na obra de Bulcão, a adaptação aos moldes da arquitetura, ou seja, ele procurava compreender a plasticidade de cada arquiteto para depois maturar a sua percepção. Como já demonstrado no capítulo 2, o trabalho em parceria com João Filgueiras Lima abordou outro tipo de concepção, arquiteto e artista trabalharam ao mesmo momento. O que difere dos trabalhos com Niemeyer, que foi em diferentes etapas.

Na ideia proposta por Lucio Costa, na escala onde se abriga a igreja, atenta-se para a visão do arquiteto sobre a própria integração. Nesse contexto, ele aponta a legitimidade da intenção plástica no conceito funcional da arquitetura moderna. Em sua qualidade plástica, a arquitetura não poderia apenas satisfazer as exigências técnicas e funcionais. Os arquitetos deveriam incumbir-se do aprendizado técnico além de se dedicar igualmente ao estudo dos problemas da expressão arquitetônica. Deveriam se dedicar a participar dos debates artísticos

contemporâneos para a capacitação do fundamento plástico. Assim como os pintores e os escultores, se deixariam possuir pela paixão de conceber, projetar e construir (COSTA, 1952, p. 33).

A Igreja Nossa Senhora de Fátima compõe a escala residencial e também monumental. A monumentalidade das escalas também permanece na participação do conjunto da obra – arquitetura, urbanismo e arte. O intuito da análise desta pesquisa não é apresentar a igreja como símbolo de integração e sim apontar as afinidades e os problemas entre as áreas, posicionando Brasília e respectivamente a Igreja Nossa Senhora de Fátima como experimento da integração das artes dentro da materialidade plástica de Athos Bulcão e Lucio Costa, ambos intermediados por Oscar Niemeyer.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo as análises realizadas depreende-se que Lucio Costa e Athos Bulcão se utilizaram do conceito de integração de diferentes acepções. Oscar Niemeyer atuou tanto com Lucio Costa quanto com Athos Bulcão na direção e intermediação artística para a criação plástica em Brasília. Na capital, o conceito ou o termo integração das artes foi sustentado por Niemeyer segundo o seu entender, embora isto seja aqui questionado. Como arquiteto responsável pela construção de Brasília, projetou os espaços para logo em seguida entregar a parte artística aos artistas.

Na relação que se estabeleceu entre Niemeyer e Bulcão, percebe-se que o trabalho de integração era realizado por etapas. Como já pontuado no capítulo 2 desta dissertação, Bulcão possuía pouco tempo para criar os seus painéis, principalmente os primeiros (Igreja Nossa Senhora de Fátima, Palácio da Alvorada e Brasília Palace Hotel), pois os prazos para a inauguração da cidade eram curtos. Neste caso, a arquitetura veio primeiro, o que abre as portas para a consideração de artefato decorativo para a arte e para o conceito de suporte relacionado à arquitetura. Se, por um lado, a relação de seus painéis com a arquitetura foi questionada, por outro, o conjunto de sua obra adquiriu um elemento representativo para Brasília.

Quanto a Lucio Costa, há diferenças na sua atuação. A importância da sua participação está na própria qualidade plástica que ele ofereceu para a arquitetura. Em suas pesquisas, principalmente nos artigos que escreveu para a *Revista do Patrimônio*, pode-se perceber a importância da arte e dos debates artísticos na profissão dos arquitetos. Sua percepção sobre a integração da arte e da arquitetura foi calcada pelos princípios dos movimentos construtivos e funcionais, como pontuado no primeiro capítulo desta pesquisa. Trabalhou com Niemeyer em diferentes momentos, e o reforço à integração foi permitido de forma inaugural no edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. Especificamente neste trabalho, percebe-se a diferença da concepção sobre a integração de Lucio Costa e Oscar Niemeyer.

Na direção do projeto para o Palácio Gustavo Capanema, Lucio Costa solicitou a participação dos artistas desde o início. De maneira orgânica, as atividades entre a arte e a arquitetura foram realizadas em sincronia. Os artistas tiveram tempo necessário para compor

as diferentes linguagens. Em Brasília, o convite oficial aos artistas por Niemeyer foi realizado posteriormente, com o projeto arquitetônico já concluído. A participação de Lucio Costa foi inaugurada por meio da realização do concurso para o projeto do Plano Piloto, em que o arquiteto foi vencedor. Lucio Costa deu ao desenho da cidade uma visualidade plástica, permitindo não só a integração das artes nos espaços em que foi permitido, mas também a integração das unidades de vizinhança nas escalas residencial e monumental do Plano Piloto.

O intuito desta pesquisa foi compreender a integração da arte e da arquitetura nas obras de Athos Bulcão e Lucio Costa, porém não como há como abordar a compreensão destes sem mencionar a figura de Oscar Niemeyer. A arquitetura de Niemeyer em Brasília é possuidora de uma monumentalidade explícita, e a sua percepção plástica foi responsável pelos direcionamentos da arte na cidade. Niemeyer foi convidado por Kubitscheck para ser o arquiteto responsável pelo ocorrido na Pampulha. O Palácio Gustavo Capanema e sucessivamente o Complexo da Pampulha representaram marcos importantes em termos públicos e oficiais para a arquitetura moderna no Brasil. Há a diferença perceptível na monumentalidade de Lucio Costa e Niemeyer. Para este, o monumental está explícito na espacialidade e na dimensão simbólica arquitetônica e, para Lucio Costa, o monumental refere-se, entre outras coisas, a plasticidade da arquitetura e a intenção artística ligada a ela.

Sobre monumentalidade e integração, não se pode deixar de relacionar a situação da Igreja São Francisco de Assis no Complexo da Pampulha e da Igreja Nossa Senhora de Fátima em Brasília. Em Belo Horizonte, Niemeyer reuniu artistas para então estabelecer a integração das artes no espaço. Na sua percepção plástica, realizou o convite a Portinari com a igreja já concluída, e novamente com os prazos reduzidos, como já foi indicado no capítulo 3. Portinari, Ceschiatti e Werneck concluíram as obras sem alterar a qualidade plástica da obra. Porém a igreja passou por polêmicas até ser consagrada. O painel de Portinari foi mal recebido, assim como o painel de Volpi e posteriormente as pinturas de Francisco Galeno na Igreja Nossa Senhora de Fátima. Cabe ressaltar que a integração ainda gera polêmicas sobre o seu significado. O que tange aqui é a recepção do caráter plástico e moderno das obras e dos painéis. Dessa forma, trata-se de questões pertinentes que envolvem a iconografia católica. Sendo importante afirmar que a integração permitiu o acesso aos temas da modernidade.

Ao longo da pesquisa, buscou-se compreender a relação de Lucio Costa com Le Corbusier. Lucio Costa se utilizou da funcionalidade professada por ele, desenvolvendo uma

recepção específica para o contexto da realidade brasileira. Athos Bulcão criou sua linguagem particular para os painéis e azulejos, sob uma perspectiva construtiva em aproximação ao Concretismo. O que se considera na pesquisa é que o recorte da integração das artes em Brasília partiu de três concepções diferentes, Lucio Costa, Athos Bulcão e Oscar Niemeyer. Não houve um padrão estabelecido como modelo, embora se pese a força da direção específica de Niemeyer. A integração realizada por etapas sugerida por ele interrompeu um diálogo contínuo entre as linguagens. Volta-se a questão da sincronia proposta por Walter Gropius, em que as atividades dos artistas não devem ocorrer ao final da edificação. Não há um discurso sobre a integração e sim “discursos” que devem ser analisados sob a óptica de diferentes artistas e arquitetos. Em Brasília, se conjugaram a prática integradora de Lucio Costa e Bulcão, ambos direcionados por Niemeyer.

Nota-se um ruído entre as concepções de integração, pois o conceito de Lucio Costa se aproximou da proposta apresentada por Gropius na década de 1950 e a noção de Niemeyer apresentou resultados semelhantes às concepções apresentadas por Le Corbusier. Este, como demonstrado ao longo da pesquisa, mais especificamente na consultoria para o projeto do Ministério da Educação e Saúde, propôs a arquitetura como base e direção para a integração, não permitindo aos artistas a sincronia dos trabalhos. Walter Gropius, vinculado às experiências da Bauhaus, direcionou a integração sob os moldes interdisciplinares da escola de *design*.

Estas concepções relacionam-se com o conceito de síntese das artes, das antigas artes maiores ou liberais e das artes menores ou mecânicas, também sustentada pelo Construtivismo Russo.

Cabe salientar que Niemeyer apresentou resultados importantes para a arquitetura brasileira que se tornaram símbolo de uma modernidade. O que pode ser compreendido nesta questão é a relação entre arte e arquitetura, em que a arquitetura não se estabelece apenas como um suporte para os ornamentos nem como área mestra para a integração. Em Brasília, a plasticidade de Athos Bulcão e Lucio Costa é entendida no conceito de integração como obra de arte, e não como arte e arquitetura em termos separados.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Lucio Costa, proposta para o Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional da Filadélfia, 1925. Fonte: BRITO 2014.....	35
Figura 2: Gregori Warchavchik, Casa do arquiteto, São Paulo, 1927-1928. Fonte: BRUAND, 1981, p.66. ....	38
Figura 3: Lucio Costa, Documentação necessária, 1938. Fonte: COSTA, 1995, p.461. ....	39
Figura 4: Risco inicial de Le Corbusier para outro terreno, 1936. Fonte: COSTA, 1995, p.122. ....	43
Figura 5: Lucio Costa, desenho do edifício efetivamente construído. Fonte: COSTA, 1995, p. 123. ....	45
Figura 6: Lucio Costa, Projeto Plano Piloto, 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. ....	47
Figura 7: Lucio Costa, memória descritiva do Plano Piloto, 1957. Fonte: COSTA, 1995, p.282. ....	48
Figura 8: Lucio Costa. Desenho que representa os espaços das escalas e os setores da cidade. Fonte: COSTA, 1995, p. 285.....	49
Figura 9: Athos Bulcão. Sem título, 54 x 65 cm, acrílico sobre tela. Coleção particular, 1963. Fonte: Fundathos: <a href="http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=88">http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=88</a> .....	53
Figura 10: Cândido Portinari. Estrela-do-mar e peixes, Palácio Gustavo Capanema, 1942. Fonte: Projeto Portinari, Acervo: <a href="http://www.portinari.org.br/">http://www.portinari.org.br/</a> .....	55
Figura 11: Athos Bulcão. Painel Mural em Vidrotil. Edifício de apartamentos, Rua Bolívar, Rio de Janeiro, 1955. Fonte: FARIAS, 2001.....	56
Figura 12: Athos Bulcão. Painel em azulejo. Hospital da Lagoa, Rio de Janeiro, 1955. Fonte: FARIAS, 2001.....	57
Figura 13: Athos Bulcão. Divisória, Hospital Sarah Kubitschek, Brasília, 1995. Fonte: FARIAS, 2001, p.245.....	58
Figura 14: Athos Bulcão. Escola Classe 407/408 Norte, Brasília, 1966. Fonte: Fundação Athos Bulcão <a href="http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=162">http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=162</a> .....	60

Figura 15: Athos Bulcão. Revestimento interno e externo das torres de circulação vertical do prédio (térreo ao quinto andar) localizado na SQN 107-Bloco F. Brasília, 1966. Fonte: Fundação Athos Bulcão: <a href="http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=157">http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=157</a> . .....	61
Figura 16: Autor desconhecido. Portaria, SQS 308-Bloco C. Brasília, 1962. Fonte: Arquivo Pessoal. ....	62
Figura 17: Athos Bulcão. Painel Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 1958. Fonte: Arquivo Pessoal. ....	64
Figura 18: Oscar Niemeyer. Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 1958. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. ....	65
Figura 19: Athos Bulcão. Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 1960. Fonte: Arquivo Pessoal. ....	66
Figura 20: Athos Bulcão. Escala de cores para azulejos, sem data. Fonte: Acervo da Fundação Athos Bulcão. ....	67
Figura 21: Athos Bulcão. Porta-vitral original da Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 1958. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. ....	68
Figura 22: Le Corbusier. Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, França, 1955. Fonte: Fondation Le Corbusier: <a href="http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&amp;IrisObjectId=5147&amp;sysLanguage=en&amp;itemPos=3&amp;itemCount=5&amp;sysParentName=Home&amp;sysParentId=11">http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&amp;IrisObjectId=5147&amp;sysLanguage=en&amp;itemPos=3&amp;itemCount=5&amp;sysParentName=Home&amp;sysParentId=11</a> . ....	68
Figura 23: Le Corbusier. Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, França, 1955. Fonte: Fondation Le Corbusier: <a href="http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&amp;IrisObjectId=5147&amp;sysLanguage=en&amp;itemPos=3&amp;itemCount=5&amp;sysParentName=Home&amp;sysParentId=11">http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&amp;IrisObjectId=5147&amp;sysLanguage=en&amp;itemPos=3&amp;itemCount=5&amp;sysParentName=Home&amp;sysParentId=11</a> . ....	69
Figura 24: Oscar Niemeyer. Capela Nossa Senhora da Conceição, 1959. Palácio da Alvorada, Brasília. Fonte: As Igrejas de Oscar Niemeyer, 2011. Fotografia: Kadu Niemeyer e Fundação Oscar Niemeyer. ....	70
Figura 25: Alfredo Volpi. Sem título, meados da década de 1960, têmpera sobre tela, 73 x 144 cm. Fonte: MAMMI, 2001, p. 101. ....	71
Figura 26: Alfredo Volpi. Altar localizado no interior da Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 1960. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. ....	72
Figura 27: Francisco Galeno. Altar da Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 2009. Fonte: Arquivo Pessoal. ....	73

Figura 28: Francisco Galeno. Lateral esquerda da Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 2009. Fonte: Arquivo Pessoal.....	74
Figura 29: Francisco Galeno. Lateral direita da Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 2009. Fonte: Arquivo Pessoal.....	74
Figura 30: Lucio Costa. Croquis, superposição das áreas de vizinhança, 1957. Fonte: FERREIRA; GOROVITZ, 2007, p.22. ....	76
Figura 31: Lucio Costa. Parque Guinle, 1948-1954. Fonte: COSTA, 1995, p.208.....	77
Figura 32: Burle Marx. Paisagismo 308 sul, Brasília, 1964. FERREIRA; GOROVITZ, 2009, p.325. ....	78
Figura 33: Oscar Niemeyer. Igreja São Francisco de Assis, Pampulha, Belo Horizonte, 1943. As Igrejas de Oscar Niemeyer, 2011. Fotografia: Kadu Niemeyer e Fundação Oscar Niemeyer. ....	79
Figura 34: Cândido Portinari. São Francisco de Assis se despojando das vestes, 750 x 1060 cm, Igreja São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, 1945. Fonte: Projeto Portinari, Acervo: <a href="http://www.portinari.org.br/">http://www.portinari.org.br/</a> .....	81
Figura 35: Alfredo Ceschiatti. Criação do homem e pecado original, baixo-relevo. Igreja São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, 1945. Ceschiatti, Catálogo da exposição do Museu de Arte moderna de São Paulo, 1976.....	81
Figura 36: Restauração da Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 2009. Fonte: Superintendência do IPHAN do Distrito Federal. ....	85
Figura 37: Reposição dos azulejos de Athos Bulcão na Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 2009. Fonte: Superintendência do IPHAN do Distrito Federal. ....	85
Figura 38: Oscar Niemeyer. Maquete da Igreja Nossa Senhora de Fátima, 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. ....	87

## REFERÊNCIA

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Ed.34, 1998.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Apresentação. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 1, 1937.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Editora Martins, 1995.

BAHIA, Carlos. JK: política, arte e arquitetura – uma experiência modernista. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, PUCMG, Belo Horizonte, v. 11, n.12, p. 119-137, 2004.

BAKER, Geoffrey. **Le Corbusier: uma análise da forma**. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

BANDEIRA, Manuel. O Salão dos Tenentes. *Diário Nacional*; São Paulo, 5 set. 1931 *in*: FROTA, Lélia Coelho. **Alcides da Rocha Miranda caminho de um arquiteto**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, 232 p.

BAZIN, Germain. **História da história da arte: De Vasari a nossos dias**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BENSE, Max. **Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana**. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

\_\_\_\_\_. **Pequena Estética**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BRAGA, Milton. **O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital**. São Paulo: Cosac Naify, Imprensa Oficial do Estado, Museu da Casa Brasileira, 2010.

BRASIL. **Constituição Federal de 1891**. Promulgada em 24 de fevereiro de 1891. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao91.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao91.htm)>. Acesso em: 1º jun. 2015.

\_\_\_\_\_. **Constituição Federal de 1934**. Promulgada em 16 de julho de 1934. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao34.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.htm)>. Acesso em: 1º jun. 2015.

\_\_\_\_\_. **Constituição Federal de 1946**. Promulgada em 18 de setembro de 1946. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao46.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao46.htm)>. Acesso em: 1º jun. 2015.

**BRASÍLIA, CIDADE PENSAMENTO**, Revista Humanidades, Brasília, Editora UnB, n. 56, dez. 2009.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

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

CARDOZO, Gleison. **Igrejinha, mais que um problema de conservação. Um problema social**. Documento em revista. Ano I – Edição n ° 1 – Abril /Maio de 2009.

CASTRO, Vera Marisa Pugliese de. **Os Sudários de Bené Fonteles, o Chemin de la Croix de Henri Matisse e as Stations of the Cross de Barnett Newman: pathos e anacronismo na historiografia da arte**. 2013. xxviii, 385 f., il. Tese (Doutorado em Artes)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

CAVALCANTI, Lauro. **Oscar Niemeyer: trajetória e produção contemporânea**. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2008.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós-moderno**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

COSTA, Lucio. **Considerações sobre arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

\_\_\_\_\_. Depoimento – **Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1988. 20 p.

\_\_\_\_\_. **Registro de uma Vivência**, São Paulo, Empresa das Artes: 1995.

\_\_\_\_\_. **Relatório do Plano Piloto de Brasília**. Brasília: GDF, 1991.

\_\_\_\_\_. **Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1962.

DORFLES, Gillo. **A arquitetura moderna**. Lisboa: Edições 70, 1986.

ESKINAZI, Maria Oliveira. **A Interbau e a requalificação moderna do oitocentista Hansaviertel em Berlim – 1957**. In: 7º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 2007, Porto Alegre. **Anais...**, p. 1-20, 2007.

FABRIS, Annateresa. **Candido Portinari**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos urbanos: representações culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FARIA, Daniel. **Do modernismo a Brasília**. Humanidades, Brasília, v. 56, p. 28-40, 2009.

FARIAS, Agnaldo. Construtor de espaços. In: FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO (Org.). **Athos Bulcão**. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001. p. 35-53.

FARIAS, Agnaldo; FERNANDES, Fernanda (Org.). **Fórum Brasília de Artes Visuais. Arte e Arquitetura: balanços e novas direções**. Brasília: Fundação Athos Bulcão; Editora Universidade de Brasília, 2010.

FERREIRA, Marcílio. **A invenção da Superquadra: o conceito de unidade de vizinhança em Brasília**. Brasília: Superintendência do Iphan no Distrito Federal, Brasília, 2007.

FREITAS, Grace de. **Brasília e o projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

GRADOWCZYK, Mario H. **Arte Abstracto: cruzando líneas desde el Sur**. Caseros: Universidad Nacional de Tres Febrero, 2006.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985.

HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLSTON, James. **Cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

IPHAN. **Plano Piloto 50 anos: Cartilha de preservação – Brasília**. -Brasília, DF: IPHAN/15ª Superintendência Regional, 2007.

IPHAN; MEC. **Brasília, patrimônio cultural contemporâneo: critérios de preservação para o conjunto urbanístico do Plano Piloto de Brasília**. Portaria nº 68, de 15 de fevereiro de 2012.

INOJOSA, Joaquim. **Os Andrades e outros aspectos do modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1974.

KAMITA, J. M. Arquitetura Moderna e Neoconcretismo: uma experiência da geometria. In: 8º SEMINÁRIO DOCOMOMO-BRASIL, **Cidade Moderna e Contemporânea: síntese e paradoxo das artes**, 2009, Rio de Janeiro. Anais, Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. p. 1-11.

KESSEL, Carlos. **Estilo, discurso, poder: arquitetura neocolonial no Brasil**. História Social, Campinas, v. 6, n. 1, p. 65-94, 1999.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAUANDE, F. **A Igrejinha de Oscar Niemeyer**. *Arquitextos*, São Paulo, v. i, p. 125.06-125.06, 2011.

LEAL, Edite. **Igrejinha. Cinquenta anos**. Brasília: Charbel, 2008.

LE CORBUSIER. **A Arquitetura e as Belas-Artes**. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 19, p. 53-68, 1984.

\_\_\_\_\_. **A Carta de Atenas/ Le Corbusier**. São Paulo: Hucitec, 1993.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

LIMA, Elizabeth Ervatti Rocha de. **Integração das artes na obra de Oscar Niemeyer: três espaços consagrados em Brasília**. 2013. 187 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) –Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

MACIEL, Carlos A. B. **Villa Savoye: arquitetura e manifesto**. São Paulo: Arquitextos, 2002.

MADEIRA, Angélica. **Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília: 1958-2008**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

MARI, Marcelo. **Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950)**. 284 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 17 ago. 2013.

MAMMI, L. **Volpi**. São Paulo: Cosak & Naify, 1999. 109p.

NEDELYKOV, Nina; MOREIRA, Pedro. **Caminhos da Arquitetura Moderna no Brasil: a presença de Frank Lloyd Wright**. *Ambiente*, La Plata, Argentina, n. 88, 2001.

NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: memórias**. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

NOBRE A. L. et al. **Um modo de ser moderno. Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

OLIVEIRA, E. D. G. **Diferentes Semanas de Arte de 1922: apropriações periféricas**. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2011, São Paulo. *Anais...* Associação Nacional de História (Anpuh). São Paulo: Anpuh, 1922. p. 1-15.

OLIVEIRA, F. C. **Os painéis de Athos Bulcão na arquitetura de Brasília: uma tradução candanga do projeto construtivo brasileiro?** In: 21º ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. *Anais*. Rio de Janeiro, 2012.

\_\_\_\_\_. **Ressignificações das obras de Athos Bulcão nos espaços de Brasília:** entre a obra de arte e o ornamento. 177 p. Dissertação (Mestrado) –Universidade de Brasília (UnB), Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Brasília, 2013.

OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek. **A marcha do amanhecer.** São Paulo: Bestseller, 1962.

PEDROSA, M. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

\_\_\_\_\_. **Mundo, homem, arte em crise.** Aracy Amaral (Org.). 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

PEREIRA, Miguel Alves. **Arquitetura, texto e contexto: o discurso de Oscar Niemeyer.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

PINHEIRO, M. L. B. **Lucio Costa e a Escola Nacional de Belas Artes.** In: 6º SEMINÁRIO DOCOMOMO-BRASIL, 2005, Niterói. **Anais...** 2005.

PITA, Maria Eliza de Castro. **Le Corbusier: o cristal e concha.** 269 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 17 ago. 2006.

PUGLIESE, Vera; COSTA, M. E.; BARJA, W. **Caderno Interativo para Estudantes do Projeto Educativo. O Bê-a-Bá de Lucio Costa, para a Exposição "Lucio Costa-Arquiteto"** (15/maio a 30/julho/2010). Brasília, 2010. (Material Didático para Projeto Educativo em Espaço Museal).

RUBINO, Silvana. **Lúcio Costa e o patrimônio histórico e artístico nacional.** Revista USP, São Paulo, v. 53, p. 6-17, 2002.

SANT'ANNA, Márcia. **Da cidade-monumento à cidade documento.** Salvador: Oiti Editora, 2014.

SANTOS, M. A. **Brasília e o Tombamento: Patrimônio e Especulação na Cidade Modernista.** In: 8º SEMINÁRIO NACIONAL – DOCOMOMO – BRASIL, 2009, **Anais...** Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Iphan, 2009.

SCOTTÁ, Luciane. **A arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília.** 319 p. Dissertação (Mestrado) –Universidade de Brasília (UnB), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasília, 2010.

SILVA, Fábio. **Educação patrimonial: um olhar sobre a integração da obra de Athos Bulcão na arquitetura brasileira.** 2009. 138 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) –Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SILVA, Valdirene Fátima. **As cores de Alfredo Volpi: o caso das obras murais da Capela do Cristo Operário.** 269 páginas. Dissertação (Mestrado) –Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2007.

SILVEIRA, M. C.; **O azulejo na modernidade arquitetônica**. In: 8º SEMINÁRIO NACIONAL – DOCOMOMO – BRASIL, 2009, **Anais...** Rio de Janeiro, 2009.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Burle Marx: paisagens transversas**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SUPERINTENDÊNCIA DO IPHAN NO DISTRITO FEDERAL. **Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão para Brasília**: INBMI/ Coordenação Daniela Castro. Brasília, DF: 2010.

SUPERINTENDÊNCIA DO IPHAN NO DISTRITO FEDERAL. **Restauração da Capela de Nossa Senhora de Fátima**. Brasília, 2009. (OFÍCIO).

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

XAVIER, Alberto (Org.). **Lucio Costa: sobre arquitetura**. Porto Alegre: UniRitter, 2007.

XAVIER, A.; KATINNSKY, J. (Org.). **Brasília: antologia crítica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

ZANINI, Walter (Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2 v.