

**Universidade de Brasília**  
**Instituto de Ciências Sociais**  
**Departamento de Sociologia**

**O ARTISTA E A CIDADE: ATHOS BULCÃO E BRASÍLIA**

**DEBORAH VON JAKITSCH**





UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

**DEBORAH VON JAKITSCH**

**O ARTISTA E A CIDADE: ATHOS BULCÃO E BRASÍLIA**

BRASÍLIA/DF  
2011

## **O ARTISTA E A CIDADE: ATHOS BULCÃO E BRASÍLIA**

Monografia apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília como exigência final para obtenção do grau de Bacharel em Sociologia.

Orientadora: Professora Mariza Veloso Motta Santos

**DEBORAH VON JAKITSCH**

**O ARTISTA E A CIDADE: ATHOS BULCÃO E BRASÍLIA**

Monografia apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília como exigência final para obtenção do grau de Bacharel em Sociologia.

Brasília, 11 de novembro de 2011.

**Banca examinadora**

---

**Professora doutora Mariza Veloso Motta Santos**

---

**Professora doutora Christiane Machado Coelho**

## AGRADECIMENTOS

À professora Mariza Veloso, pela sua dedicação, humildade e disposição para me ajudar;

À minha família, pelo ensinamento mais precioso - o amor incondicional, e por me proporcionarem, em todos os momentos em que estou com eles, meu mais pleno estado de paz de espírito e de felicidade;

Ao Gabriel Falcão Rozenwald, por tudo o que fez por mim, não só durante este trabalho, mas durante todo o curso, mostrando sempre o seu amor e seu respeito por mim, dos quais nunca duvidarei;

Ao Billy, anjo de alma pura, por me provar todos os dias que simplicidade e *joie de vivre* são indispensáveis;

À Fundação Athos Bulcão e à Tríade Patrimônio Turismo Educação, pela boa vontade e colaboração;

A todos que me deram qualquer tipo de apoio.

## **RESUMO**

Qual a parcela da população de Brasília que conhece e que preserva o patrimônio de Athos Bulcão? A forma com a qual o seu acervo é visto e considerado pelos habitantes da cidade foi a grande questão motivadora desta pesquisa, o que engendrou uma pesquisa sobre a gestão do seu patrimônio na cidade, sobre o impacto das suas obras em Brasília, e sobre como sua arte apresenta elementos de alguns dos principais movimentos artísticos da primeira metade do Século XX. Para isso, foi analisado o contexto da construção da capital federal e a evolução da sua carreira como artista, na tentativa de compreender o porquê das suas obras de arte serem vistas de determinada forma pelos brasilienses, e de propor a educação patrimonial como forma de valorização do conjunto de obras de Athos Bulcão na cidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Brasília, Athos Bulcão, educação patrimonial

## Lista de ilustrações

Figura 1 – A invasão dos Marcianos, 1952. Fonte: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=84>>. Acesso em 03 Nov 2011.

Figura 2 – Paineis do Brasília Palace Hotel, de 1958. Fonte: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=53>>. Acesso em 03 Nov 2011.

Figura 3 – Escala residencial de Brasília. Detalhe para a porcentagem de área verde. Fonte: <<http://www.camara.gov.br/internet/tvcamara/?lnk=BAIXE-E-USE&selecao=BAIXEUSE&nome=baixeAmbienteInt>>. Acesso em 03 Nov 2011.

Figura 4 – Azulejos do painel de Athos Bulcão no Instituto de Artes da UnB. Fonte: <<http://www.unb.br/noticias/unbagencia/unbagencia.php?id=505>>. Acesso em 03 Nov 2011.

Figura 5 – Detalhe da atenção de Bulcão para setores infantis do Hospital da Rede Sarah, em Brasília. Fonte: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=76>>. Acesso em 03 Nov 2011.

Figura 6 – Paineis Ventania, Salão Verde no plenário do Congresso Nacional. Fonte: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=64>>. Acesso em: 30 Out. 2011.

Figura 7 – Detalhe dos azulejos da Igreja Nossa Senhora de Fátima. Fonte: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=86>>. Acesso em: 30 Out. 2011.

Figura 8 – Igreja Nossa Senhora de Fátima. Fonte: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=86>>. Acesso em: 30 Out. 2011.

Figura 9 – Fachada do Teatro Nacional Cláudio Santoro. Obra: *O Sol faz a festa*. Fonte: <<http://www.sc.df.gov.br/?sessao=materia&idMateria=41&titulo=TEATROS-E-CASAS-DE-SHOWS>>. Acesso em: 31 Out. 2011.



Figura 10 – Hidroterapia, unidade Sarah do Lago Norte. Fonte: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=76>>. Acesso em: 31 Out. 2011.

Figura 11 – Painel de azulejos demolido da sauna do Clube do Congresso. Fonte: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=56>>. Acesso em 26 Out. 2011.

Figura 12 – Projeto da nova sede da Fundação Athos Bulcão. Arquiteto: Lelé. Fonte: <<http://www.fundathos.org.br/novasede/novasede.php>>. Acesso em: 26 Out. 2011.

Figura 13 – Projeto da nova sede da Fundação Athos Bulcão. Arquiteto: Lelé. Fonte: <<http://www.fundathos.org.br/novasede/novasede.php>>. Acesso em: 26 Out. 2011.

Figura 14 - Patrícia Herzog (uma das idealizadoras do Programa BrasiliAthos) em pesquisa e entrevista na casa do artista Athos Bulcão. Fonte: CAMPOS, Tatiana Petra da Motta (2005).

Figura 15 - Crianças na excursão de BrasiliAthos. Fonte: CAMPOS, Tatiana Petra da Motta (2005).

## Sumário

<b>1. Introdução .....</b>	<b>12</b>
1.1 A pesquisa .....	12
1.2 Os objetivos .....	14
1.3 A metodologia .....	15
<b>2. O cenário artístico no Brasil das décadas de 1950 e 1960 .....</b>	<b>18</b>
2.1 Os principais movimentos artísticos da arte contemporânea .....	18
2.2 Análise da Sociologia da Arte em relação ao campo artístico.....	22
2.3 O Concretismo .....	30
2.4 O Neoconcretismo .....	34
<b>3. Athos Bulcão: vida e obra .....</b>	<b>40</b>
3.1 Uma breve biografia .....	40
3.2 Tendências neoconcretistas .....	44
3.3 Obras marcantes de Bulcão e a representação do azulejo para o artista .....	47
<b>4. Brasília: cidade de Athos .....</b>	<b>62</b>
4.1 Importância de Athos na cidade .....	62
4.2 Contribuição para a utopia de Lúcio Costa .....	68
4.3 Brasília, realização dos projetos modernistas .....	71
4.4 Análise de algumas obras brasilienses .....	73
4.4.1 Igreja Nossa Senhora de Fátima .....	73
4.4.2 Teatro Nacional Cláudio Santoro .....	78
4.4.3 Hospital Sarah Kubitschek, unidade Lago Norte .....	81
4.5 Preservação de seu patrimônio .....	84
<b>5. Fundação Athos Bulcão e a gestão patrimonial .....</b>	<b>89</b>
5.1 Formas de atuação da Fundação Athos Bulcão .....	89
5.2 Principais projetos da Fundação Athos Bulcão .....	95
5.2.1 Projetos educacionais e a questão da educação patrimonial .....	95
5.2.2 Outros projetos .....	101
5.3 O Governo do Distrito Federal em relação à Fundação Athos Bulcão .....	103

5.4 Parcerias com a Tríade – Patrimônio Turismo Educação .....	108
5.4.1 A empresa: Tríade Patrimônio Turismo Educação e a relação com a Fundação Athos Bulcão .....	108
5.4.2 O programa BrasiliAthos .....	111
<b>6. Considerações finais .....</b>	<b>115</b>
6.1 Impressões .....	115
6.2 A construção do patrimônio de Brasília .....	117
6.3 A relevância da educação patrimonial para a sua preservação .....	118
<b>7. Referências .....</b>	<b>120</b>

## 1. Introdução

### 1.1 A pesquisa

A motivação da pesquisa foi a falta de reconhecimento da contribuição de Athos Bulcão para Brasília. Bulcão foi um artista de extrema importância na construção da identidade brasiliense, mesmo assim, sua obra não é amplamente conhecida pelos habitantes de Brasília, que dirá dos seus visitantes. A questão que conduziu a pesquisa foi o porquê do seu acervo (não) ser visto dessa forma, e quais são os motivos do valor da arte patrimonial ser tão secundário na história dos habitantes de Brasília. A consciência coletiva, conceito de Durkheim em *Lições de Sociologia* (1983), que consiste no conjunto de crenças comuns de uma sociedade, foi um conceito relevante para a compreensão da atribuição de valor aos bens patrimoniais de Brasília. Toda sociedade categoriza o que é sagrado, o que é importante, além de padronizar o comportamento e o pensamento. Assim, a consciência coletiva se confronta com a consciência individual no momento em que a ética e a moral da sociedade não permite determinado comportamento individual. As duas formas de consciência são inevitáveis em qualquer grupo social, pois uma é intimamente relacionada à outra, embora a consciência coletiva possua uma realidade *sui generis*.

O foco do estudo foi na consciência coletiva, pois é esta a responsável pela atribuição de valores que priorizam o bem-estar da coletividade; no caso da preservação do patrimônio, este preserva sua história e suas memórias afetivas, apego sentimental com os locais e os monumentos em questão. Os interesses coletivos devem ser colocados acima dos individuais, segundo Durkheim, já que esta última categoria implica divergências dos interesses de cada um, os quais, provavelmente, seriam prejudiciais ao bem-estar coletivo, uma vez que a tendência do ser humano é o egoísmo e os interesses pessoais ficam em primeiro lugar, e é a sociedade quem desenvolve o sentido altruísta a seus membros. Dessa forma, a sociedade se torna uma associação onde o objetivo é preservar a coletividade, e a consciência coletiva é, portanto, produto dessa sociedade.

As teorias de Durkheim, com foco nas teorias da educação, da socialização, da metodologia em ciências sociais foram aplicadas à sociedade brasiliense para a realização da pesquisa. A inspiração veio pela razão de ter passado pela experiência de me tornar brasiliense. Como vários outros indivíduos, construí minha identidade a partir

do meu local de nascimento, da origem dos meus pais e do longo tempo na cidade. Perguntei-me, para a pesquisa, como essa forma única dos brasilienses de se relacionarem com a cidade e de se apropriarem dela influencia na gestão do seu patrimônio.

Athos Bulcão foi um dos pioneiros de Brasília, e um dos mais notáveis. Largou o Rio de Janeiro para se dedicar à construção física e ideológica de uma nova capital. Apropriou-se de Brasília, como muitos, hoje em dia, o fazem, por opção ou por acaso do destino. Nesse tempo oferecido à cidade, realizou nada menos que 261 obras, várias delas de livre acesso ao público, essas sim, da forma que ele gostava: democráticas, abertas a qualquer espectador, integradas à paisagem arquitetônica e à natural, como se estas fizessem parte do seu “quadro”. Brasília foi um marco na história do país, um ato que remonta ao desbravamento da época colonial; e o estabelecimento da capital federal no interior do país, toda modernista, demonstrou a vontade do Brasil se firmar no cenário mundial como potência moderna. Foi a capital da esperança, e Juscelino Kubitschek expressou esse sentimento na sua seguinte declaração:

No dia seguinte ao da inauguração, passei sozinho pela Praça dos Três Poderes. Lembrei-me da primeira vez que visitara o Planalto. Uma cidade havia sido construída ali, num ritmo que fora julgado impossível. O Brasil ganhava uma nova capital e dava ao mundo um exemplo de trabalho e confiança no futuro. Era, de fato, uma cidade diferente, e edificada num cenário que lembrava uma paisagem lunar, digno, portanto, da audácia que presidira a sua arquitetura. Não resisti à tentação de evocar o encantamento proporcionado por aquela visão: nas tardes do Planalto, os crepúsculos de fogo se confundem com as tintas da aurora. Tudo se transforma em alvorada nesta cidade, que se abre para o amanhã.

(KUBITSCHEK *apud* UNESCO, 2004:203)

Bulcão foi uma das seletas figuras que construíram e projetaram Brasília, mas foi muito discreto em sua atuação. Tão desapegado a títulos e ao reconhecimento, que não fez questão de afirmar o seu trabalho como arte, nem se preocupou com a autoria de seus trabalhos. A forma com que Athos encarava a arte, somada à cultura da atribuição de pouco valor ao patrimônio no Brasil, se completaram para criar uma sociedade brasiliense que põe a importância da gestão e do reconhecimento patrimonial como algo

secundário na vida urbana da cidade. Assim, analisei os aspectos que definem esse quadro e dei foco à questão da importância da educação patrimonial para a garantia da preservação do mesmo.

## 1.2 Os objetivos

O objetivo foi, em resumo, a análise da gestão patrimonial das obras de Athos Bulcão em Brasília. Para que a pesquisa pudesse ter uma contribuição razoável a respeito do tema, analisei o cenário artístico mundial e brasileiro desde o começo do século XX até meados dos anos 60, com foco no Concretismo e no Neoconcretismo, movimentos de maior relevância na análise das obras brasilienses de Bulcão.

Essa análise foi feita para demonstrar a origem das concepções artísticas de Athos; assim, a compreensão das suas obras é mais profunda e o seu patrimônio pode ser avaliado como a obra de arte que é. Brasília, como um todo, é a tradução dos movimentos modernistas da época considerada na pesquisa, pois foi toda projetada e construída na época em que o meio artístico borbulhava de vanguardas, e foi quando o Brasil, também, começou a buscar a sua identidade nesse campo. As formas abstrato-geométricas foram o ponto mais pertinente dos movimentos modernistas, o que pode ser notado nas curvas de Niemeyer e Lelé e, claro, na arte modular dos painéis de Bulcão. O Neoconcretismo foi o movimento com o qual o artista mais se identificou, utilizando-se de vários elementos do manifesto neoconcretista nas suas obras. A possibilidade de adquirir essa análise foi primordial para mim, que não sou crítica de arte, portanto, tenho um olhar artístico leigo.

A obra de Athos Bulcão é inegavelmente um caso peculiar dos últimos desdobramentos do Modernismo de 22. Período marcado pela crise tanto internacional (Segunda Guerra Mundial) quanto nacional (ditadura do Estado Novo getulista). A década de 40 viu florescerem nas artes plásticas, uma geração de artistas, da qual Athos fazia parte, marcados pelo ideário modernista e a renovação radical representada pela ruptura com o passado, introduzida pelo Abstracionismo Geométrico e Informal.

(COCCHIARALE *apud* SILVA,2009:51)

Conhecer Athos como artista foi apenas um dos pontos. A vida pessoal de Bulcão ajudou a entender o porquê do mesmo ter se identificado com determinadas concepções artísticas, e como suas obras em Brasília foram um reflexo da sua vida e da sua carreira como artista. Como não poderia deixar de incluir em um trabalho sobre o patrimônio deixado por ele, quis mostrar o papel das duas instituições que atuam nessa área: a Fundação Athos Bulcão, ONG que existe desde 1992 e detém os direitos autorais das suas obras; e a Tríade Patrimônio Turismo Educação, empresa de iniciativa privada que trabalha nas três áreas que compõem o seu nome, tendo Athos como foco principal. Alguns dos pontos abordados foram: como essas duas instituições têm poder de atuação, quais providências tomam diante de bens patrimoniais de Bulcão, como se relacionam e como enxergam a questão da educação sobre a arte, a cultura e o patrimônio inserida no contexto brasiliense e no contexto brasileiro.

Por fim, um dos mais importantes objetivos é a análise sociológica do quadro da educação patrimonial insatisfatória no Brasil. Por que os valores da sociedade brasileira não dão muita ênfase ao patrimônio, ainda mais quando se trata do modernismo. Como essa questão afeta o ensino do patrimônio nas escolas, e quais são algumas conseqüências que essa deficiência no ensino traz para a organização e a sociabilidade urbana de Brasília. Por que uma cidade dotada de um enorme valor patrimonial, é vista não como centro turístico, mas apenas como centro administrativo.

### **1.3 A metodologia**

Para a metodologia, separei o trabalho em partes. A primeira, ou seja, os estudos sobre os movimentos artísticos modernos, foram completamente feitos por meio de pesquisas bibliográficas e de análise de imagens. A bibliografia foi, em grande parte, da área de artes plásticas e arquitetura, já que, nesta parte da pesquisa, a preocupação era em compreender os manifestos artísticos e como eles afetaram as artes plásticas e a arquitetura no Brasil. Nesse ponto, destaco Gullar, um dos principais artistas do Neoconcretismo, que oferece uma visão crítica e teórica dos movimentos do Século XX, além de dissertações da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e do Instituto de Artes. Assim, associei esse cenário às teorias sociológicas sobre o meio artístico de Bourdieu.

Para conhecer mais sobre Athos Bulcão – o artista, feita essa pesquisa bibliográfica, comecei a analisar suas obras; as que tive a oportunidade de ver ao vivo, ou seja, algumas em Brasília que são abertas ao público, e outras, por imagens, de

diversas fontes – livros ou via internet, já que a visitação não é aberta ao público ou é restrita, como as obras em residências particulares. Em resumo, pude associar às vanguardas que o influenciaram e dissertar sobre Bulcão, às vezes com uma análise mais descritiva, outras vezes associando a teorias estudadas na bibliografia. Evidentemente, não pude ter nenhum contato direto com Athos, mas fiz entrevistas com quem já teve a chance, com destaque para os funcionários da Fundação Athos Bulcão, que freqüentei durante um período de alguns meses, e conversei com a Diretora Executiva Valéria Cabral, que contribuiu amplamente para o projeto.

Essas entrevistas serviram, além de conhecer o lado artístico de Bulcão, a sua personalidade – como era humilde, desapegado e generoso com projetos que envolviam o seu trabalho. De qualquer forma, essas características também são notáveis nas entrevistas concedidas por ele, onde se mostra um homem simples e religioso. Em adição, há biografias que descrevem a infância e juventude de Athos, além da cronologia detalhada da sua vida pessoal e profissional presente no livro Athos Bulcão, da Fundação Athos Bulcão (2009). Para a análise das obras, escolhi apenas três localidades, com um total de dezoito peças, para uma breve descrição e uma análise do seu estado de conservação, e, assim, retratar, em parte, o nível de preservação das suas obras.

Para tratar das duas instituições que analisei, a Tríade e a Fundação Athos Bulcão, fiz várias visitas, tive várias conversas e algumas entrevistas, com Valéria Cabral, da FundAthos, e Patrícia Herzog, uma das sócias da Tríade. O acolhimento que as duas instituições me proporcionaram facilitou o desenvolvimento das entrevistas, que tiveram como foco a atuação das instituições na preservação do patrimônio e projetos que envolvam a educação patrimonial em Brasília. Dei maior importância, na pesquisa, à Fundação, já que a ONG tem muito mais possibilidades de intervenção no acervo de Bulcão e influência sobre o Iphan do que a Tríade, sua parceira em vários projetos. Mesmo assim, os resultados dos projetos da Tríade têm sido notáveis, dignos de atenção da pesquisa, e vários deles são voltados para alunos da rede pública de ensino, o que é de grande contribuição para este trabalho.

Por último, ao abordar a principal questão sociológica do trabalho – o valor da educação patrimonial na cultura brasiliense, uni pesquisas bibliográficas, com muitas referências da área de Turismo, além, claro, da Sociologia, às experiências pessoais, visto que, devido ao tempo que vivo em Brasília, tive a chance de interagir, falar e pensar como uma brasiliense, de afirmar minha identidade como tal. O fato de ter



estudado tanto em escola privada quanto particular, além da Universidade pública, me proporcionou a capacidade de ter um senso analítico sobre a educação em Brasília, mesmo que limitada às minhas experiências, focando no ensino das artes, onde se encaixaria a educação patrimonial. Ainda considerei os relatos das duas instituições, já que ambas possuem projetos, inclusive grande parte deles, que são voltados para jovens.

Para analisar tais pontos, fui norteada pelas teorias de Durkheim de seu clássico *As regras do método sociológico* (1978), e tratei a minha questão como a explicação de um fato social. Segundo o autor, essa explicação não deve se basear na demonstração de que esse fato social apresenta uma utilidade para a sociedade, já que nem sempre ele é útil. Para explicá-lo, a sua causa e a sua função devem ser estudadas separadamente, já que elas não dependem, necessariamente, uma da outra; e, à medida que a sociedade fica mais complexa, as duas ficam mais independentes. O estudo de certas áreas da Psicologia leva a uma complementaridade com a Sociologia nestes estudos, pois as consciências individuais, objeto de estudo dos psicólogos, são partes constituintes da consciência coletiva. Para isso, contei com a contribuição das teorias do grande psicólogo Vygotsky, e suas pesquisas sobre as formas de aprendizado, aplicando à parte do meu tema de estudo – a questão da educação, com foco no patrimônio. É importante reconhecer apenas que, apesar desta afirmação, a sociedade não é um simples agrupamento, uma soma, dessas consciências individuais, elas formam um todo único. Mas, ainda assim, é nestas consciências individuais que se busca a explicação para as causas próximas dos fatos sociais, ao passo que sua causa determinante deve ser buscada entre os fatos antecedentes, e o mesmo vale para a busca da explicação das suas funções. Os seres humanos são produtos da vida social e a vida coletiva e a individual estão intimamente relacionadas.

## 2. O cenário artístico no Brasil das décadas de 1950 e 1960

### 2.1 Os principais movimentos artísticos da arte contemporânea

A compreensão do cenário artístico das décadas de 1950 e 1960 e do movimento com o qual Athos Bulcão estava envolvido na época da construção de Brasília nos abre portas para uma análise mais apurada de suas obras, visto que suas perspectivas como artista são visivelmente afetadas pelo movimento neoconcretista, movimento este que, contemporâneo à criação de Brasília, tocou Athos. Os artistas que o fundaram e que dele participaram enxergaram, nesse manifesto, uma possibilidade de reação às idéias dos concretistas, que foram considerados os vanguardistas da década de 1950.

É importante remarcar que a tarefa de definir, ou mesmo explicar um movimento artístico, não é de forma alguma simples. Isso porque, visto a complexidade das experiências e relações interpessoais entre os artistas pertencentes a algum movimento, tudo depende da perspectiva de quem o descreve; e, ainda, suas origens geralmente não são publicadas, fazendo com que não tenham um ponto fixo, um começo exato e claro. Portanto, as teorias são apenas aproximações, especulações que surgem a partir de constatações de membros do movimento. Essa questão é sempre pertinente na abordagem histórica de qualquer fenômeno social. Por essa razão, sempre haverá uma dose de humildade de minha parte ao constatar, descrever ou questionar os movimentos artísticos mencionados, ainda mais se considerarmos que não pretendo exercer o papel de historiadora.

Começemos por mencionar o movimento construtivista, que surgiu na União Soviética e defendia o uso da arte para causas sociais. Ao lado desse movimento, podemos citar o grupo *De Stijl*, ou seja, os neoplasticistas, que se formou a partir da revista homônima holandesa, e pregava, assim como vários outros manifestos da época, o culto às figuras geométricas e o racionalismo radical e autoritário. Além, evidentemente, da *Bauhaus*, a qual foi constituída por um grupo de artistas da Alemanha na época da arte pós-cubista, e que tentou inserir a ideologia construtivista na sociedade, assumindo uma postura progressista. A valorização dessas questões que há pouco foram ressaltadas foram pontos marcantes para os concretistas, que fizeram parte do movimento abstracionista moderno.

O Cubismo pode ser considerado o movimento mais marcante do começo do Século XX, além de ter sido o primeiro deste século, influenciando a arte por toda a Europa, inclusive movimentos posteriores também, com destaque para o Neoconcretismo, movimento com o qual Athos Bulcão mais se identificou. O artista cubista que mais ganhou notoriedade dentro e fora do campo da arte foi Picasso, espanhol que pertenceu a vários movimentos contemporâneos, modificando a perspectiva em seus quadros, ao longo de sua carreira. Um pouco menos conhecido para a população foi o pintor Paul Cézanne, mas foi, ainda assim, uma figura importantíssima para o movimento, se não a mais, considerado por alguns o “pai” do Cubismo. Ele foi o marco da transição do impressionismo para as tendências cubistas. O nome do movimento surgiu apenas depois de os artistas que dele participaram o colocarem em prática, ao contrário da maioria das manifestações artísticas, que nascem como resposta a tendências artísticas, concepções bem definidas e um nome definido. Outros integrantes desse manifesto foram: Juan Gris, Apollinaire, Fernand Léger, Lhote, Delaunay, Marcoussis, La Fresnaye e Kupka. Um pintor significativo na história do Cubismo foi Braque, que inovou ao inserir letras e textos na pintura, abrindo as portas para uma das características dos cubistas: a inserção de “recortes” do mundo real no quadro – objetos, colagens de textos, e assim por diante.

Georges Braque marcou sua contribuição ao Cubismo ao experimentar a representação de figuras do mundo real de várias formas e significados, e ao utilizar o espaço bidimensional como forma de criar um novo aspecto da representação da tridimensionalidade, assim como ensinou Cézanne. O uso de figuras geométricas não era aleatório – a forma como são dispostas e os pontos de conexão entre elas são uma forma de expressão da complexidade do mundo real. Nesse aspecto, o Cubismo se relacionava com a pintura majoritariamente, como estímulos visuais, na busca de valores representativos que nos remetem aos do Concretismo, com menos espaço para ambigüidades.

O Construtivismo foi um movimento que influenciou significativamente o Neoconcretismo. Surgiu na Rússia, na década de 1910, fundado por Vladimir Tatlin, em oposição ao Suprematismo – outro movimento russo, fundado por Kasimir Malevitch e outros artistas, que acreditavam na arte como uma experiência metafísica que procura representar a sensibilidade do mundo real. Tatlin teve relações com o Cubismo e, no Construtivismo, explorava o material utilizado nas obras, fundando um movimento centrado nas texturas, relevos e objetos criados com madeira ou plástico, por exemplo.

Os relevos seriam, dentro dos ideais construtivistas, uma faixa de transição entre a escultura e a pintura, e foram bastante utilizados por essa vanguarda, ponto que podemos relacionar com a integração entre a arte de Bulcão e a arquitetura de seus parceiros. É bem característico da arte contemporânea russa a utilização do espaço tridimensional nas suas produções artísticas; não se contentam com o espaço plano de um quadro.

O Construtivismo pode ser relacionado com o Concretismo na medida em que as ideologias dos dois movimentos surgiram em um momento onde a significação da arte na sociedade passava por mudanças marcantes. Foi uma época de reajuste da posição dos artistas na vida social, o que gerou um desequilíbrio e uma resposta dessas vanguardas artísticas, principalmente no que diz respeito à tentativa de inserção da arte no cotidiano e ao esforço em questionar o lugar da arte na sociedade.

Não se pode deixar de abordar o Neoplasticismo, considerando sua importância e sua inovação – a de inserir a arte dita abstrata (ou não-figurativa) na cena contemporânea. Sua origem é holandesa, e representou a maior vanguarda artística do ano de 1917, por tentar pôr em prática uma linguagem “universal” nas artes visuais, ou seja, com a utilização de figuras geométricas. Foi o grupo dos neoplasticistas que criou a revista *De Stijl*, como já foi mencionado. Assim como os construtivistas, eles acreditavam que a arte deveria ter um caráter unicamente plástico, que seria a “pureza” da obra. Essa estética envolvia a eliminação de elementos figurativos, para uma abstração, mesmo que parcial, de visões individualistas da parte dos artistas. Alguns dos integrantes do grupo haviam pertencido ao Futurismo e ao Cubismo, vanguardas que se desfizeram devido aos fatores históricos do início do século XX. Os principais nomes do movimento são Mondrian, Vordemberge-Gildewart, Van Doesburg, Vantogerloo e Van Der Leek. Os princípios do Neoplasticismo influenciaram fortemente a arte contemporânea e, inclusive, eles também podem ser amplamente relacionados a Athos Bulcão, que se utilizou de todos esses elementos em suas obras:

Os elementos básicos da estética neoplástica – tanto na pintura, quanto na escultura, na arquitetura e na tipografia – são: a forma ortogonal (principalmente o retângulo), as cores primárias (vermelho, amarelo e azul) e o equilíbrio assimétrico da composição.

(GULLAR,1985:145)

Por último, mas não menos importante, abordo a Bauhaus. A Bauhaus surgiu como uma escola de artes que inovou nos métodos de ensino e teve sua primeira sede em Weimar, na Alemanha, em 1919, com poucos e seletos artistas que foram privilegiados. O movimento criado a partir dos princípios bauhausianos tem outra dimensão (comparado aos outros movimentos abordados) na cena da arte contemporânea, por não se tratar de um único movimento estético, mas uma forte influência em todos os grandes movimentos artísticos da contemporaneidade. Ela representou uma referência para esses movimentos, inclusive que a grande maioria desses movimentos teve artistas que pertenceram à Bauhaus ou que adotavam as perspectivas bauhausianas. Uma das tendências da arte contemporânea era de devolver o caráter social à arte, ao considerá-la necessária à sociedade, e não ser adepto da “arte pela arte”. O reconhecimento da importância dos espectadores da arte, fora do meio artístico, também foi outro ponto da Bauhaus que marcou todos os outros movimentos e artistas até a atualidade; como não poderia deixar de ser, influenciou Bulcão, que era autor de obras da chamada “arte coletiva”, e acreditava na necessidade da apreciação da comunidade, ou seja, da inserção da estética artística na vida cotidiana.

Em 1924, a escola precisou ser fechada devido a uma ordem governamental, depois de ter realizado exposições e marcado seu nome no cenário artístico. Apenas um ano depois, foi reaberta, em outra cidade (Dessau), por Walter Gropius, marcando uma segunda fase na história bauhausiana onde mesmo a sua sede, obra de Gropius, já foi considerada uma importante construção da arquitetura moderna. A Bauhaus buscava a integração harmônica de diferentes gêneros artísticos e focava em questões sobre a forma, texturas, jogo de sombras e proporção. No seu método de ensino, os artistas tinham aulas teóricas e práticas não só de arte (suas várias formas de se manifestar, abordando vários gêneros), mas também de artesanato.

A partir da década de 1950, a produção artística brasileira começa a ser inserida no mercado internacional graças à aceitação da arte abstrato-geométrica (que já era dominante no interior do campo da arte) em nível internacional fora do meio artístico e à adoção de alguns conceitos construtivos, que foram inseridos no país justamente com a intenção de se internacionalizar a arte. Assim, no Brasil, os movimentos artísticos começaram a ter expressividade própria em meados dos anos 50, na época do Concretismo e do Neoconcretismo:

O concretismo supunha rejeitar modos tradicionais de ver e representar o Brasil, apontando para uma arte que, cultivando a racionalidade, apostava em relações sociais mais modernas. Por oposição à sociedade brasileira rural, patriarcal, patrimonialista, orientada por relações sociais de compadrio, formas pessoalizadas de privilégio, formas tradicionais de produção e de hierarquização, formas sociais resistentes à mudança, o concretismo assinalava uma arte partidária de um modo de vida industrial, urbano, impessoal, contratual, meritório, em suma, moderno. Modo de vida desejado e de que a arte não era senão anunciadora.

(SANT'ANNA, 2007:35)

O trecho de *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1999) evidencia o positivismo, o racionalismo e o mecanicismo dessa tendência que inspirou o movimento concretista: “A vertente construtiva da arte moderna foi a que mais se deteve na evolução da linguagem da arte e a que procurou formalizar com rigor uma visão *progressiva* dessa prática tradicionalmente ligada ao pensamento irracional” (BRITO, 1999:13). Ora, a tendência construtivista se preocupava com a inserção da arte na vida social, no sentido de possibilitar a criação de uma estética no ambiente coletivo, resultando na educação das massas a favor da sensibilidade artística.

## **2.2 Análise da Sociologia da Arte em relação ao campo artístico**

A arte pode ser definida do ponto de vista sociológico como:

Segundo esta abordagem, podemos defini-la como fenômeno social de intuição criadora que se concretiza na obra do artista, com o objetivo de suscitar no homem e na sociedade emoções estéticas, sentimentos de admiração e sublimações coletivas.

(MENDIETA, 1967:54)

Com essa definição, Mendieta afirma a necessidade da presença de uma sociedade no contexto de produção de uma obra de arte, vista que é realizada por um homem enquanto ser social. Assim, estão envolvidos aspectos psicológicos e

sociológicos no processo de criação artística e o artista, por sua vez, busca provocar emoções estéticas e, muitas vezes, especialmente nas artes visuais contemporâneas, com desinteresse em ser “útil” (no sentido de fornecer lucros) para a sociedade. Não que a arte não tenha finalidade, pois não importa se o artista busca produzir a arte pura ou a arte engajada, sempre se transmitirá um tipo de mensagem, e o criador tem consciência desse fato. Isso porque a arte é uma forma de expressão, de linguagem, e pode servir pra comunicar quaisquer tipos de crenças ou de valores sociais. Ela reflete, portanto, a cultura sentimental e emocional de uma comunidade, expressando sentimentos que são existentes na coletividade em questão e a análise da Sociologia da Arte se constitui na arte como produto de uma realidade social, como fato social. Algumas questões importantes surgem a partir dessa perspectiva, como a influência de fatores sociais na arte, a influência da arte na sociedade, e a arte como meio de relação entre indivíduos de uma mesma sociedade ou de sociedades diferentes.

A arte, em sua essência, tem como intenção provocar sensações prazerosas básicas (no caso das artes visuais, pelo estímulo puramente visual), além de provocar sensações psicológicas mais complexas, ou seja, sentimentos em relação à obra de arte – evidência de seu caráter de expressividade da vida real. A relatividade do que é belo já é, por si mesmo, um grande questionamento filosófico, sobre o qual a Sociologia pode contribuir, mas não é o seu foco na análise do campo artístico. A forma de representação da vida nas artes visuais é fator significativo para analisar o conceito de beleza do artista e de uma sociedade, considerando a sua reação à obra de arte em questão. O que pode ser considerado um estímulo visual prazeroso (ou seja, o que é “belo” para o grupo de artistas de um manifesto artístico) varia a cada movimento, a cada tendência artística, mas, de alguma forma, diz respeito às representações subjetivas da vida em sociedade e as condições objetivas (naturais) que possibilitam a existência do mundo (GUYAU, 1909:57). O código moral cultivado em uma sociedade é representado através do olhar do artista, que pode se utilizar da arte como instrumento de linguagem que é suficiente por si mesmo (arte pela arte, ou arte pura), ou como instrumento conservador ou de mudanças sociais (a arte engajada), por exemplo, a serviço de partidos políticos. “Assim, chegamos à conclusão de que, da mesma forma que a arte é produto da sociedade, a emoção estética que suscita, apesar de se manifestar na vida interior dos indivíduos, é essencialmente social” (MENDIETA, 1967:71).

Para a realização de uma pesquisa sociológica na área, é interessante observar a articulação do meio artístico com outras esferas da sociedade (Estado, religião,

economia) – como se relacionam, como dominam ou como são dominadas, entre outros. É importante, contudo, ressaltar a complexidade de classificar um movimento como adepto da arte social ou da arte pura, porque mesmo que o campo artístico seja autônomo, ele é afetado pela hierarquização de outras esferas sociais por meio do *habitus*, conceito sobre o qual Bourdieu tratou para “nomear uma espécie de reservatório individual que sofre influências diretas do meio no qual o agente está inserido” (SOUZA, 2007:13), e que pode ser aplicado em várias esferas da vida social, inclusive no meio artístico. Esse fator pode ser relacionado com o fato de que esse sistema de disposições é marcado pelo diálogo constante entre o objetivo e o subjetivo, oferecendo uma análise sociológica do campo artístico, no caso desta pesquisa, a partir do estudo do *habitus*, conceito estruturado segundo a percepção do mundo por Bourdieu.

O *habitus*, ao mesmo tempo em que é diferente para cada grupo de pessoas de uma comunidade, também têm a função de diferenciá-los, “colocar cada um em seu lugar”. São, portanto, esquemas classificatórios, princípios de divisão. As diferenças constitutivas do *habitus* correspondem, ainda, às diferenças constitutivas do sistema simbólico de uma sociedade, por exemplo, a questão do peso do capital simbólico (ou o reconhecimento) no campo artístico, tema sobre o qual Bourdieu explora em *As Regras da Arte* (1996). A organização da sociedade em torno dos simbolismos faz com que os indivíduos busquem e desejem a consagração no meio social, da imagem de superioridade dentro da sociedade.

Isto é, mesmo que o artista defenda a arte pela arte, o olhar puro, seus valores ainda são controlados pelos grupos dominantes da sociedade, de forma que, como o *habitus* é algo historicamente construído, o campo artístico e suas crenças também o são, inclusive o da estética. Essa vanguarda é, ainda, caracterizada pela possibilidade de se considerar que qualquer coisa pode ser o objeto artístico, e não somente o que é construído pela sociedade como sendo o “belo” (BOURDIEU, 1996). Esse exemplo é um retrato do conceito de Bourdieu de violência simbólica (SOUZA, 2007:19), que implica uma naturalização da estrutura social, impondo determinado padrão de pensamento a todos os indivíduos de uma sociedade.

A relativização da estética é um dos marcos do movimento concretista, que tinha como uma das principais exigências a desvinculação da arte com outros aspectos da sociedade, em uma tentativa de formação de uma estética pura.



Mesmo dentro do campo artístico, principalmente por ser um campo autônomo, as relações de dominação (em relação ao capital cultural e ao econômico) são evidentes. A oportunidade que um futuro artista tem de freqüentar escolas de arte renomadas dependem de fatores como sua origem, já criando uma grande distância entre aqueles que não dispõem de capital econômico e cultural suficientes para estudar nesse tipo de instituições, nem têm a chance de terem artistas renomados como professores. Quanto a isso, Bourdieu destaca a importância do caráter histórico da formação de classes, já que defende o social como resultado desses processos. O empirismo seria uma forma eficiente de estudar as particularidades da sociedade e de campos específicos desta, ressaltando que debates exclusivamente teóricos não são suficientes para retratar sociologicamente um quadro social – esses “retratos”, assim chamados por representar apenas um estudo sobre um momento histórico, visto que a sociedade sempre está em desequilíbrio, se modificando lentamente, devem surgir a partir das questões levantadas por dados empíricos; e a reflexividade, outra ferramenta para as análises sociológicas, deve ser utilizada conciliando dados empíricos com dados teóricos.

O princípio de reflexividade impõe-se aqui por si mesmo: a ciência da produção da obra de arte, isto é, da emergência progressiva de um campo relativamente autônomo de produção que é para si mesmo seu próprio mercado e de uma produção que, sendo para si mesma seu fim, afirma o primado absoluto da forma sobre a função, e, por isso mesmo, ciência da emergência da disposição estética pura, capaz de privilegiar, nas obras assim produzidas (e, potencialmente, em qualquer coisa do mundo), a forma em relação à função.

(BOURDIEU, 1996:322)

A arte pura, ainda na concepção de BOURDIEU (1996), é apenas uma utopia do mundo artístico, uma vez que as relações de hierarquia no interior desse campo fazem dele uma espécie de microcosmos, desde que se buscou a autonomia deste campo. O concretismo, visto por este lado, é uma tentativa de reafirmação da independência do campo da arte, uma vez que ela é exercida através da tentativa de sobreviver à luta política (e ao processo de dominação) de forma a gerar um tipo de consenso que garanta o respeito aos artistas que defendem a arte como uma liberdade de expressão. O uso das figuras geométricas, no caso dessa vanguarda estética, representa a

utilização de uma simbologia que é universalmente compreendida pelas pessoas por ser um padrão de representações de imagens. Ora, o Concretismo e os movimentos da arte contemporânea como um todo, ao utilizar as figuras geométricas são, em geral, uma tentativa de universalização da linguagem artística, revolucionando-a, buscando a mudança e se opondo ao tradicionalismo das representações artísticas no Brasil.

Dessa forma, surgem conflitos de interesses defendendo o espaço para os vários tipos de arte: a arte “pura”, a arte burguesa, a arte comercial, a arte engajada e assim por diante. A criação de seus próprios mecanismos de legitimação é uma evidência do esforço para o reconhecimento não só das suas obras de arte, mas também do estilo de vida e da ideologia do artista. A forma que o prestígio é criado em torno do artista, por exemplo, é uma evidência da autonomia do campo, visto que este é reconhecido como pertencente a um grupo respeitado, que já conta com instituições que funcionam por eles e para a preparação de futuros produtores de obras de arte, como galerias, salões, escola de belas-artes, entre outros. Esses fatores são um reflexo da forma como é organizado o campo internamente, que se utiliza de critérios objetivos para a formação de posições responsáveis pelo sistema de hierarquias que, no caso do meio artístico, é classificatório em relação ao gênero: pintura, teatro, poesia, romance, entre outros.

A particularidade do campo artístico em relação ao surgimento de vanguardas é um ponto da produção desse campo que Bourdieu (1996) colocou como sendo a questão do envelhecimento social. Esse fenômeno ocorre quando a obra perde o caráter de inovação, de experimentação, e começa a ser banalizada. A idade biológica do artista nada precisa ter relação com sua idade social, o importante é essa questão da ruptura do que já é banalizado e, por isso, a existência da oposição interna do campo entre a vanguarda consagrada e a vanguarda em processo de consagração, sendo esta última dotada de maior poder simbólico. A introdução de um novo *habitus*, no caso, de uma nova concepção de arte, e a forma com a qual é recebido pela sociedade depende da necessidade da comunidade e do que já lhes foi socializado, em uma perspectiva que é formada a partir do processo histórico local.

A valorização do intelectual é um exemplo que pode ser associado ao processo de autonomia do campo artístico brasileiro, que buscou, como no campo artístico europeu, uma ligação entre o meio artístico e a formação do campo intelectual, para que o status adquirido ao fazer parte de um pudesse se apropriar do status conquistado no outro – o artista se tornaria, assim, parte da elite intelectual, também. Assim, a exaltação

do *habitus* próprio do artista destacava sua sensibilidade, sua linguagem, na visão da arte como algo supremo, entre outros instrumentos de diferenciação. Forma-se, portanto, uma *Illusio* (BOURDIEU, 1996), que diz respeito às crenças consagradas, compartilhadas e aceitas dentro do campo e, no caso do campo artístico, é o que transforma a arte em fetiche, algo dotado de valor supremo. Um indivíduo só pode ser aceito dentro de um grupo se acredita nas mesmas coisas dos demais membros.

É na relação entre os *habitus* e os campos aos quais estão mais ou menos adequadamente ajustados - na medida em que são mais ou menos completamente o seu produto - que se engendra o que é o fundamento de todas as escalas de utilidade, ou seja, a adesão fundamental ao jogo, a *illusio*, reconhecimento do jogo e da utilidade do jogo, crença no valor do jogo e de sua aposta que fundam todas as atribuições de sentido e de valor particulares.

(BOURDIEU, 1996:199)

A desconstrução do que é esteticamente apreciado, feita pelo concretismo e pela arte moderna em geral, representou uma afirmação da validação das vanguardas artísticas dentro do campo artístico e, em seguida, na sociedade em geral, evidenciando a teoria de Bourdieu (1996) sobre os dois pólos da estrutura do campo artístico – o simbólico e o econômico. Essa estrutura é formada por duas oposições: a principal, entre o pólo comercial e o cultural; e a secundária, formada pela vanguarda consagrada e a “nova” vanguarda. A primeira dualidade representa uma das características mais marcantes do *modus operandi* do campo artístico. É uma relação complexa que surgiu com a história do processo de autonomização do campo, criando uma oposição dos defensores da arte pela arte e dos da arte social à burguesia, campo de poder econômico que, para os artistas, desvaloriza a obra de arte por buscá-la como um símbolo de status, e não para a sua apreciação.

A qualidade da população ou do grupo social é medida por seu volume, em uma tendência elitista. Geralmente, quanto mais a obra possui um caráter comercial, é voltada para o grande público, menos prestígio ela tem no meio artístico. A relação entre a hierarquia econômica e a hierarquia simbólica, ou de prestígio, são, portanto, inversas em grande parte dos casos. Uma obra de arte, para ser valorizada entre os artistas, deve ser, de certa forma, incompreensível para o público em geral, e voltada

para aqueles que dispõem de uma sensibilidade mais aguçada, característica possuída e muito bem conceituada pelos produtores do campo artístico. Assim, a obra fornece muito pouco lucro a seu produtor, sobretudo a curto e a médio prazo, mas o coloca em um status privilegiado entre seus companheiros, pois é uma produção voltada para os próprios produtores. O lucro econômico, para uma produção que procura a consagração pelo campo artístico, representa um objetivo secundário, pois o capital simbólico vale mais, em termos de representações sociais, já que há mais tipos de retorno do que o unicamente financeiro.

Verdadeiro desafio a todas as formas de economismo, a ordem literária (etc.) que progressivamente se instituiu ao fim de um longo e lento processo de autonomização apresenta-se como um mundo econômico invertido: aqueles que nele entram têm interesse no desinteresse; como a *profecia*, e especialmente a profecia de infortúnio, que, segundo Weber, prova sua autenticidade pelo fato de que não proporciona nenhuma remuneração, a ruptura herética com as tradições artísticas em vigor encontra seu critério de autenticidade no desinteresse. O que não significa que não existe uma lógica econômica dessa economia carismática baseada nessa espécie de milagre social que é o ato puro de toda determinação que não a intenção propriamente estética: ver-se-á que existem condições econômicas do desafio econômico que leva a orientar-se para as posições mais arriscadas da vanguarda intelectual e artística, e da capacidade de manter-se aí de maneira duradoura na ausência de toda compensação financeira; e também condições econômicas do acesso aos lucros simbólicos, que são eles próprios suscetíveis de ser convertidos, em prazo mais ou menos longo, em lucros econômicos.

(BOURDIEU, 1996:245)

Bourdieu disserta sobre o Novo Capital, ou seja, o Capital Simbólico em *Razões Práticas* (1996) como poderoso instrumento de formação e de divisão de classes, que funciona de acordo com uma espécie de disputa de forças, para que o poder seja adquirido por aquele que conseguiu dominar via a imposição de regras ou convenções sociais – por isso chama este fenômeno de violência simbólica. A elitização dos grupos sociais, no caso, do meio artístico, separa os dotados de capital cultural

herdado dos que não são, é o que mantêm a ordem preexistente. Assim, as diferenças de classe só se reafirmam, já que as diferenças de aptidão são inseparáveis das diferenças sociais, criando uma tensão, ou um estado de desequilíbrio, entre a classe dominante do campo econômico e a classe dominante do campo cultural. Essa particularidade do campo artístico é retratada também pelo ensino, ou seja, já é comum e aceita socialmente a diferença entre as obras consideradas cultas e aquelas que não são.

A instituição escolar, que reivindica o monopólio da consagração das obras do passado e tanto da produção como da consagração (pelo título escolar) dos consumidores apropriados, concede apenas *post mortem*, e depois de um longo processo, esse sinal infalível de consagração que constitui a canonização das obras como clássicas pela inscrição nos programas. Assim, é total a oposição entre os *best-sellers* sem futuro e os clássicos *best-sellers* na longa duração que devem ao sistema de ensino sua consagração, portanto, seu mercado extenso e duradouro.

(BOURDIEU, 1996:169)

Existem casos, todavia, onde a obra continua a manter seu status mesmo se há muito lucro, ou seja, grande número de vendas, e ainda aquelas que apenas começam a dar lucros depois de um longo processo de reconhecimento de status da obra pela sociedade em geral, mas não são características visadas pelo artista que a compõe. Em todos os casos, há a condição de que a obra, seja ela literária, teatro, artes plásticas ou qualquer outro gênero, respeite as formas impostas pelo campo artístico. O espaço social é um espaço de diferenças, e as classes e grupos autônomos, com seus microcosmos providos de sistemas de hierarquia internos, existem porque são historicamente construídas, e não porque é predeterminado. O espaço social, no nível individual, é um ponto de vista, uma perspectiva a partir de uma posição objetiva que ordena as representações que os agentes sociais têm dele. O próprio pesquisador, ao estudar o campo literário, já precisa definir quem está incluído no meio, ou seja, já está submetido às relações de hierarquia e de reconhecimento dos escritores, pintores e demais artistas que vai estudar. A escolha do conjunto de pessoas que constituirão seu objeto de estudo já reflete parte do campo, nessa perspectiva, já que o controle de entrada das pessoas que compõem o meio se relaciona com a tentativa da hierarquia interna de se sobrepôr à hierarquia externa, lutando pela manutenção da autonomia.

## 2.3 O Concretismo

O movimento em favor da arte concreta surgiu na década de 1930, quando alguns artistas começaram a se questionar acerca do significado de “arte abstrata”, e qual seria o limite entre o abstrato e o *concreto* – daí o nome do movimento. Foi, antes de tudo, um questionamento das ambigüidades dos movimentos artísticos modernos. Na concepção concretista, o conceito de “abstrato” não é muito coerente nem lógico, pois as linhas, as cores, as formas geométricas, tudo pode ser concreto, simplesmente por existir, por ser real e visível. A relativização desses conceitos foi o que motivou a se manifestarem de forma a demonstrar o que seria a “pureza” na arte visual, que deveria estimular uma única área sensorial: a visão. Max Bill, artista plástico suíço que atuou em várias áreas e que foi adepto da Bauhaus, acreditava na arte abstrata como a concepção que surgiu no cubismo, relacionada à inviabilidade da desvinculação da arte abstrata com a representação de elementos da natureza. (GULLAR, 1985)

No cenário internacional, Bill foi um dos artistas que mais conseguiu manifestar suas idéias e influenciar os movimentos de arte da primeira metade do século XX. Foi um artista que soube estar acima das “modas”, das tendências dos manifestos artísticos contemporâneos e soube dialogar com suas próprias experiências artísticas, buscando formas diferentes de expressão que lhe agradassem como artista. Suas obras traduziam claramente suas concepções, desde a época que era da Bauhaus, e ainda foi um dos precursores do Concretismo. A matemática esteve presente em suas produções, pois a utilizava como um dos principais recursos na execução de suas pinturas e esculturas que, mesmo que abstratas, possuem certo rigor geométrico, com uma simetria (ou assimetria) calculada para expressar-se com esse tipo de linguagem, não se utilizando dos conceitos matemáticos apenas por estética. Exemplos de obras onde Bill pôs em prática essa questão foram a *Unidade tripartida* e a *Continuidade*, as quais foram destacadas por Gullar:

Do ponto de vista histórico, da evolução da linguagem plástica moderna, a *Continuidade* é produto da necessidade do artista contemporâneo de consumir os suportes e criar formas livres das antigas conotações que envolviam a obra de arte.

(GULLAR, 1985:218)

Max Bill inspirou-se na Bauhaus para a formação das concepções do Concretismo, onde pôde renovar suas idéias, mas, ao mesmo tempo, seguindo a mesma linha de pensamento, e chamando artistas que seguiam as tendências da escola, mesmo após ter sido fechada, em 1933. Um deles era Josef Albers, que teve uma importância significativa no cenário bauhausiano. A liberdade para a invenção e a livre experimentação foram ideais criados por Bill para o concretismo. Esses experimentos eram em relação não só à forma, mas também ao material, e tentavam se desvencilhar o máximo possível de idéias preconcebidas sobre o que é a arte, como ela deve ser produzida e como deve ser apreciada. Essa relação deve, para esses artistas, evoluir de tal maneira até que forma e material estejam fundidos na obra de arte, onde os recursos como texturas, superfícies e variações de tons.

Um dos princípios trazidos da Bauhaus ao Concretismo é a simplicidade (ou clareza) de enxergar os elementos visuais postos na obra de arte sem sair da dimensão básica visual em que eles se encontram, contando apenas com os dados que eles apresentam – tamanho, estrutura, forma, cor – sem ambigüidades nem questionamentos filosóficos e metafísicos a respeito da figura. Sobre a cor, procura-se experimentar no sentido de manifestar de formas diferentes uma mesma figura geométrica, variando o tom até o experimento ser considerado satisfatório para o artista e, assim, torná-la uma obra de arte. Ora, a cor é vista como uma manifestação do mundo real, portanto, é fundamental que o artista estude a escolha das cores para que estas criem o efeito desejado.

No Brasil, o Concretismo começou a influenciar a arte no começo da década de 1950, como reação à pintura moderna, em um cenário artístico onde Portinari era um dos principais ícones, acima ainda de nomes como Di Cavalcanti. Os artistas adeptos do geometrismo formaram o Grupo Frente, constituído inicialmente por Lygia Clark, Franz Weissmann e ex-alunos de Ivan Serpa. A linguagem concreta foi ganhando adeptos e aumentando sua importância, e o Grupo Frente conquistando o seu lugar ao sol no meio artístico. A segunda exposição do Grupo já foi realizada no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, local de grande prestígio, situado na capital da arte brasileira.

O grupo carioca, diferentemente dos concretistas de São Paulo, tinha uma visão da arte como um campo aberto a experiências, que deveria ser desprovido de amarras em relação a códigos estéticos, utilizando-se do geometrismo como meio para a realização dessas experiências. Os concretistas de São Paulo e os do Rio de Janeiro

apresentavam grandes diferenças de foco na percepção do que deveria ser o Concretismo. “Os cariocas, de modo geral, mostravam uma preocupação pictórica, de cor e matéria, que não havia nos paulistas, mais preocupados com a dinâmica visual, com a exploração dos efeitos da construção seriada.” (GULLAR, 1985:229)

O abstracionismo-geométrico carioca se afirmou com a repercussão desse grupo, que causou impacto principalmente depois do MAM do Rio de Janeiro ter aberto seu espaço para a exposição. O museu tinha como característica, na época, a abertura a projetos inovadores e que, no caso do Grupo Frente, foi seu local principal de encontros e provavelmente de sua consolidação. Para os artistas, ter a oportunidade de estar no MAM do Rio significava poder se classificar como uma vanguarda artística, devido a esse perfil do Museu, além de o grupo ganhar certo grau de reconhecimento, considerando o mercado de bens simbólicos do campo artístico. Os participantes da segunda exposição concretista – a primeira realizada no Museu – foram Ivan Serpa, Franz Weissmann, João José da Silva Costa, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Aloísio Carvão, Lygia Clark, Eric Baruch, Décio Vieira e Abraão Palatnik.

O MAM do Rio foi um dos principais divulgadores da arte moderna no cenário artístico brasileiro do surgimento do Concretismo e do Neoconcretismo onde inclusive sua arquitetura era uma evidência da tentativa de inserção da arte moderna no Brasil, como expressão artística e como ideologia (SANT’ANNA, 2007:39). Um dos questionamentos em relação à forma de operação do MAM e de seleção das suas exposições foi em relação aos especialistas responsáveis pelas escolhas das obras a serem expostas, que no caso do museu carioca, deixou na mão de artistas que demonstram interesses em selecionar parcialmente certos tipos de vanguarda, o que influenciaria o sistema de consagração de vanguardas:

Mario Pedrosa e Ivan Serpa, figuras centrais no concretismo carioca, são correntemente os mesmos que serão chamados a fazer a série de escolhas que constituem o museu. Crítico e professor, eles são simultaneamente aqueles que fazem o museu acontecer e que estão engajados na construção da vanguarda carioca. Eles estão, em verdade, imersos no mundo que deveriam julgar.

(SANT’ANNA, 2007: 41)



Mesmo tendo elementos de outros manifestos artísticos, como a bidimensionalidade do cubismo e o uso de figuras geométricas, que se tornaria a marca da arte moderna na época, o Concretismo inovou através da radicalização de certos conceitos e mesmo da introdução de novas percepções. Uma obra de arte não é bidimensional no sentido figurativo, pois mesmo que, no espaço físico, ela possua duas superfícies, ou seja, duas dimensões, no espaço representativo ela é pluridimensional, assim como, na esfera representativa, a arte abstrata é concreta, pois ela existe na realidade. Uma das principais características do Concretismo – e uma das mais criticadas pelo Neoconcretismo – é o cientificismo, ou seja, a atribuição à objetividade científica à obra de arte. Quanto a isso, acreditam na matemática como a ciência das proporções, uma tradução da natureza na medida em que representa um pensamento primário sobre o mundo, ou, como preferem, sobre a realidade; mais uma vez relacionando o geometrismo e suas proporções à natureza. Essa ciência foi uma inspiração para os concretistas, no que diz respeito à reconstrução do conceito de linguagem na arte.

Foi apenas após a Segunda Guerra Mundial que o abstracionismo na arte foi se alastrando pelo mundo e, no Brasil, começou bem tímido no começo da década de 50, afetando pouco a pouco as vanguardas artísticas do país, que terminou por adotar o geometrismo como grande tendência do modernismo. A diferenciação daqueles que compreenderam, na década de 1950, a arte concreta, é um reflexo da apreciação da sensibilidade artística com a qual, segundo os concretistas, se torna plausível a afirmação de que a arte fala por si mesma, e, assim, não precisa apresentar nenhum vínculo concreto com a realidade, uma vez que, em suas representações, a manifestação artística já é naturalmente inseparável do real. Como dizem os concretistas, a própria linha, a própria cor, está ali, diante do espectador, portanto é real sim, é concreto, sem haver a necessidade de representação do mundo através de figuras.

Ora, o movimento concretista e os movimentos da arte moderna em geral possuíam um caráter social na medida em que se constituíam em uma forma de expressão universalista, devido à facilidade de compreensão das formas abstrato-geométricas. O Grupo Frente, surgido na cidade do Rio de Janeiro em 1952, mesmo que não seguisse todas as regras do concretismo, manifestou seus interesses, ainda que utópicos, na intervenção da arte na vida social, na sociedade industrial. Esta questão já pode ser relacionada com a inserção das obras de Athos Bulcão na arquitetura de Brasília, no sentido que as obras deste artista afetam a coletividade através de sua

funcionalidade, erradicando a elitização da arte, fenômeno que foi alvo de duras críticas por vários grupos do meio artístico.

## **2.4 O Neoconcretismo**

O cenário da década em questão, com a qual coincidiu a construção de Brasília e a criação de várias obras de Athos Bulcão, era favorável ao surgimento de vanguardas artísticas e de debates sobre diferentes formas de manifestação. Um dos motivos era a tentativa de criar uma arte moderna brasileira, espelhada nas vanguardas européias, além da intenção de potencializar a crença na emancipação cultural e no desenvolvimento cultural da América Latina neste período, crença reforçada pelo governo Juscelino Kubitschek. A inserção da *Optical Art* no cenário artístico brasileiro foi outra evidência das influências estrangeiras que passaram a ser apropriadas pelos artistas do país, inclusive por Athos Bulcão, que se utilizou de vários recursos para criar ilusões de ótica em seus trabalhos. O Grupo Ruptura, de São Paulo, mais fiel ao movimento concretista, avesso a qualquer subjetividade na produção da obra de arte, é um dos grandes precursores (ao lado do já citado Grupo Frente) das transformações do campo artístico da década, e representou esse momento de crença no desenvolvimentismo brasileiro. Os debates ocorriam, basicamente, no nível de relativização do movimento concretista e de apropriação e de adaptação dos seus conceitos, gerando uma reconstrução da estética extremamente relevante para a arte brasileira.

Com os conflitos entre os dois grupos (o concretista e o neoconcretista), o Grupo Frente, sentindo a necessidade de liberdade para experimentações, assumiu a ruptura com o Concretismo e, conseqüentemente, com as radicalizações das suas teorias científicas e racionalistas que limitavam a capacidade criativa dos artistas. Formado por Ferreira Gullar, Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Décio Vieira, Theo Spanudis, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Willis de Castro, Hércules Barsotti, Cláudio Mello e Souza, Reynaldo Jardim e Franz Weissmann, se opuseram a diversas concepções surgidas no Concretismo – uma das principais contra a qual se posicionaram foi a concepção de que a objetividade e o cientificismo pudessem ser atribuídos a obras artísticas. Seu primeiro manifesto foi realizado em 1959, por Ferreira Gullar, onde propunha maior flexibilidade das idéias concretistas, de forma a aumentar

a importância da expressividade, da liberdade de invenção e do nível sensorial da obra de arte, criando uma nova dimensão de comunicação através da obra de arte.

A atribuição da complexidade à arte foi uma crítica à crença concretista de que as produções artísticas deveriam ser voltadas apenas para o visual, sem significados mais profundos do que a simples contemplação ótica. Gullar (1985), como membro do movimento neoconcretista, afirma que o cientificismo atribuído às figuras geométricas aconteceu apenas no Concretismo. Os outros movimentos vanguardistas da era moderna viam esse tipo de representação artística como uma linguagem simbólica, substituindo as figuras realistas e impressionistas, criando outro tipo de significação, menos representacional. Em 1959, houve o distanciamento entre os artistas que participaram da exposição e os concretistas; e o Neoconcretismo tornou-se “oficial”, por ter se tornado público. A exposição propunha liberdade para experiências em relação a cores, formas e estilos, desde que estivessem dentro do abstrato; enfim, propunha a mudança da significação que havia sido proposta pelos concretistas resgatando alguns elementos dos movimentos abstracionistas anteriores e inovando em outros.

O Neoconcretismo, como assim foi chamado, ao contrário do Concretismo, punha em evidência a subjetividade do modo de expressão, favorecendo a liberdade de interpretação do espectador, utilizando mesmo a possibilidade de interação com a obra. Significou uma nova posição em relação a outros movimentos artísticos modernos, especialmente os que tinham como base as figuras abstratas geométricas. Por exemplo, o próprio Concretismo, o Neoplasticismo, o Cubismo e o Construtivismo.

Foi com essa humanização da arte que se identificou Athos Bulcão, o qual foi muito influenciado pela ideologia neoconcretista e, mesmo que esta não tenha repercutido com força fora do Rio de Janeiro, o artista levou consigo essa influência na construção de Brasília. A oposição das teorias dos dois movimentos pode ser associada com a oposição ressaltada por Bourdieu (1996) entre a arte pura e a arte social, ou arte engajada. A forma de manifestação do artista faz parte da percepção sinestésica, da identidade e da visão do artista, na medida em que estabelece uma conexão com a realidade, como uma forma de interpretação do mundo e da sociedade onde se vive.

Gullar (1985) define a arte neoconcreta como uma experiência estética, uma resposta às idéias dos concretistas e às indagações postas em função delas. Essa experiência teve fortes opiniões acerca dos movimentos de arte moderna geométrica (esta, por sua vez, foi uma resposta ao impressionismo), ao criar uma nova tendência de pensamento e comportamento artístico e ao questionar as tendências adotadas pelo

Neoplasticismo, o Suprematismo, o Concretismo e o Construtivismo, principalmente no que diz respeito ao culto pelo racionalismo, característica que resultou da relação, no contexto contemporâneo, entre o campo artístico e o científico. Muitos dos artistas que aderiram ao movimento neoconcreto fizeram parte do Concretismo; em outras palavras, ao experimentarem a aplicação prática dos fundamentos concretistas, e por não terem sido capazes de se adaptar a esses fundamentos, se posicionaram contra eles baseados na experiência que tiveram.

A criação da linguagem neoconcreta significou, na década de 50, um convite à reflexão sobre os conceitos de representação das figuras abstrato-geométricas na arte; a desvinculação da produção artística ao caráter objetivo que parte dos modernistas buscava atribuir. Os neoconcretistas se opõem ao mecanicismo atribuído à arte, e acreditam na complexidade desta, visto que é uma forma de retratar o mundo em todas as suas formas e interpretações, com suas representações coletivas e individuais; isto é, a arte está suscetível ao ponto de vista de cada um, da interpretação do artista e é constituída por uma pluralidade de significações. O uso do recurso da tridimensionalidade, por exemplo, é uma das formas de expressão mais marcantes do Neoconcretismo. Mesmo que essa questão já tivesse sido explorada em movimentos anteriores, desta vez, foi diferente, por não se tratar de uma representação da tridimensionalidade através do uso de recursos cromáticos e de sensação de profundidade, tudo dentro de uma pintura. Com os neoconcretistas, essa questão foi abordada no uso de alto e baixo relevo, no uso do espaço em si e não da sua representação com recursos visuais.

Esses artistas, ao adotar essas concepções, abrem as portas para a atribuição de novos significados ao conteúdo das suas produções, que são dados pelos próprios artistas e pelos apreciadores de suas obras, considerando que cada um é formado pela combinação dos fatores externos, de sua personalidade e das experiências vivenciadas. Em outras palavras, os neoconcretistas exacerbam o ser humano como ser complexo e capaz de atribuir valores diferentes a uma obra de arte. “E se assim pensam é por terem do *corpo* a noção de *totalidade simbólica* e *simbolizadora*, que a tudo apreende como significação e toda significação reage e transfere” (GULLAR, 1985:244). Como adotam essa lógica, criticam a idéia concretista de que a obra deve ser um estímulo exclusivamente visual, fazendo com que a preocupação das obras concretas girem em torno da escolha de cores e da estrutura da obra, apenas. Eles não crêem nessa possibilidade da exclusividade de uma única área sensorial, visto que o corpo humano

está interligado em todas suas percepções e sensações; o físico está ligado ao emocional e vice versa.

Por terem experimentado o rigor do concretismo, os artistas neoconcretos adotaram uma concepção sobre a disciplina na arte totalmente diferente: para eles, a mente aberta em relação ao que pode ser considerado “obra de arte” é uma das suas principais características. Um exemplo desse conceito é a utilização do espaço para a realização da obra, como foi mencionado quando foi abordada a questão da tridimensionalidade no Neoconcretismo. Ao invés de quadros e esculturas, ou seja, representações interpretativas do espaço, eles utilizam o próprio como recurso enriquecedor da produção artística, tal qual Bulcão, em várias de suas obras, por exemplo, *O sol faz a festa*, nas fachadas do Teatro Nacional, que brinca com o alto-relevo e seus efeitos visuais. A experiência neoconcretista se forma, então, a partir da experimentação de estímulos de várias naturezas, a exemplo de Lygia Clark, uma das artistas do movimento que mais se engajou e rompeu sobretudo com as idéias sobre forma e conteúdo em artes visuais, sobre o que pode ser considerada uma pintura, mesmo que nas vanguardas artísticas da primeira metade do século XX essas idéias já tivessem sido questionadas.

Outro exemplo a se destacar são as obras de Hélio Oiticica, que exploram uma mesma cor – o branco, em suas diversas tonalidades, exigindo alto grau de sensibilidade para a percepção da variação de tons e os efeitos óticos que esse fenômeno causa. Isto é, o artista pede um tipo de interação da parte do espectador, para que seja apto a compreender a concepção de cor do autor. Um exemplo de Athos Bulcão que remete a essa série de obras na cor branca de Oiticica é o relevo em mármore branco da parede do Foyer da Sala Villa-Lobos, no Teatro Nacional, em Brasília. A cor é a mesma, mas as variações de texturas, figuras geométricas e relevos criam uma diferenciação dentro da única cor utilizada na obra.

O próprio quadro, que serve tradicionalmente como instrumento de apoio para a obra de arte, virou um elemento da obra em si, tamanha a relativização dos conceitos artísticos pelos neoconcretistas. Ganhando outra significação, ele foi posto em destaque, para que chamasse a atenção para como a arte é construída, quais as suas matérias, os seus princípios; e desconstruir, assim, os valores tradicionais desta. Isto porque, como já foi dito, uma das características do Neoconcretismo é utilizar o espaço real, ao invés do espaço representacional. Esse tipo de inovação na utilização do quadro, que é um suporte para a representação do espaço, é uma maneira eficiente de demonstrar e expor

essa característica do movimento não só para o meio artístico em geral, como para o público.

Outra crítica ao movimento concretista é justamente em relação à conquista da autonomia do campo artístico. Os concretistas valorizavam uma ideologia de uma sociedade industrial, racional e laica, ao passo que os neoconcretistas valorizavam a apreciação política das características sócio-históricas do contexto no qual estavam inseridos, enxergando assim, uma possibilidade de denunciar aspectos da sociedade que fossem danosos à liberdade individual. O Neoconcretismo vê a exacerbação da racionalidade científica e o excesso de dogmatismo como formas de submissão ao campo da ciência, pois faz com que a arte perca sua característica de auto-suficiência enquanto forma de expressão e enquanto linguagem, perdendo, também, sua significação subjetiva e emotiva. A não-objetividade diria respeito à pureza da expressão dos sentimentos, causados por inúmeros fatores de diversas naturezas, fazendo com que a arte apresente uma evolução não-linear, e com que seja única tanto no modo de expressão do autor como no da sensibilidade do espectador.

Os movimentos artísticos das décadas de 1950 e 1960 – o Construtivismo, o Cubismo, o Concretismo, o Neoconcretismo e a Bauhaus, por exemplo – tiveram, como um de seus preceitos básicos, o que Zein (2009) chamou de “contra-cultura”, ou seja, a liberdade de criação e de experimentação, o relativismo da idéia cultural do que é uma obra de arte, valorizando, assim, a capacidade artística de invenção e ignorando o rigor das formalidades atribuídas a cada gênero, ao colocar em plano secundário a questão da classificação da produção artística segundo os moldes sociais. Ora, esse fator incentivou a intuição e a capacidade criativa dos artistas, procurando desvencilhar-se de convenções e regras impostas até então. A integração entre as artes foi uma das conseqüências dessa nova forma de encarar a arte. Surgiram, por exemplo, as obras literárias com efeitos visuais, se aproximando das artes plásticas.

A arquitetura moderna e as artes visuais também se aproximaram, estabelecendo uma nova relação – simbiótica, de tão integrada. Athos Bulcão, que sempre trabalhou ao lado de arquitetos, foi o artista brasileiro ideal para a análise dessa relação, visto a quantidade de obras que realizou em parceria com vários deles, e a qualidade da fusão entre as suas obras e as edificações. Os arquitetos simpatizantes do Neoconcretismo e adeptos a ele acreditavam no enriquecimento do conjunto arquitetônico ao integrá-lo com as artes plásticas, nadando contra a correnteza da tendência da arquitetura moderna, que defendia a autonomia, ou seja, a arquitetura seria

auto-suficiente, e não permitiria a superposição de expressões (GULLAR, 1985:251). Quanto a isso, Athos fez parcerias de grande ganho para sua carreira artística, com destaque para os trabalhos com Niemeyer e com Lelé (João Figueiras Lima), que sempre integraram suas obras de forma que elas fossem indispensáveis às edificações.

Para os neoconcretistas, a interpretação que o público dá de suas obras é fundamental para a construção da identidade destas. Isto porque, desde que surgem, elas passam a ser de “domínio público”, argumento do qual Athos Bulcão se utilizou na descrição de seu trabalho para afirmar que este depende essencialmente das formas como são vistas suas obras, e que são instrumentos capazes de modificar sua significação ao longo do tempo. Essa questão reflete a crença neoconcretista do rompimento do elitismo da arte para a construção de uma arte democrática, ou seja, que esteja ao alcance de toda a sociedade, e não somente da elite. As intenções plásticas do artista interferem nos valores culturais e nas práticas sociais predominantes, e o inverso acontece na medida em que esses valores e essas práticas interferem na visão da população acerca da obra, mudando, por essa razão, o seu significado com o passar do tempo.

Essa questão, ao lado de algumas outras, podem ser marcadas como uma das formas de atuação da Sociologia da Arte, ao lado de algumas que podem ser enumeradas como: 1) a relação entre a obra artística e as condições sociais de sua possibilidade; 2) o modo de inserção da obra no mundo social; 3) a relação entre obra artística e o público; 4) a função social do artista; função política da obra; 5) as premissas ideológicas do autor (GÜNTHER ROSA, 2007:29). No caso do Neoconcretismo, compreender as funções históricas dos artistas que dele participaram traça um quadro da *Intelligentsia* da época em questão, onde os signatários do Neoconcretismo (Ferreira Gullar, Theon Spanudis, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape e Reinaldo Jardim) cada um a seu modo, fazem parte dessa constituição do cenário artístico moderno brasileiro, mostrando as relações entre o sistema intelectual brasileiro (a *Intelligentsia* hegemônica naquele período) e os artistas e suas realizações artísticas.

### 3. Athos Bulcão: vida e obra

#### 3.1 Uma breve biografia

A trajetória de vida de Athos Bulcão começa no Catete, em 1918, tendo passado toda a sua infância em Teresópolis. Desde pequeno, os indícios de sua sensibilidade artística surgiam graças à sua timidez e criatividade expressada em desenhos e nas brincadeiras lúdicas, onde fantasia e realidade eram misturadas, como se pode notar mesmo em suas obras realizadas como artista maduro. Viveu a infância com suas duas irmãs, Mariazinha e Dalila, o irmão Jayme, e o pai: sua mãe faleceu quando Athos tinha a idade de cinco anos, sendo necessária, devido às circunstâncias, uma reorganização do seu núcleo familiar. As irmãs, mais velhas, assumiram o papel de mãe para o artista. O estímulo à arte e à cultura era feito por elas, que o levavam a teatros, óperas e exposições. Assim, no seio familiar, Bulcão teve seu primeiro contato com a arte em suas diferentes manifestações. Mesmo tendo sido estimulado desde tão jovem e ter demonstrado interesse pelas artes plásticas, antes de assumir o campo artístico como sua vocação, cursou medicina, porém não concluiu o curso: desistiu em 1939.

Começou, a partir de então, quando se dedicou totalmente às artes, a frequentar o bar Vermelhinho, na Rua Araújo Porto Alegre do centro do Rio de Janeiro, onde pôde conviver com artistas de vários gêneros: pintura, poesia, música, arquitetura, entre outros que compunham a elite intelectual artística dos anos 30 e 40. Lá, conheceu o poeta Murilo Mendes, o arquiteto Oscar Niemeyer (em 1943) e Burle Marx, com os quais trabalharia ainda no Rio de Janeiro. Em 1941, mesmo com o curto período de tempo como artista, ganhou medalha de prata em desenho e pintura no Salão Nacional de Belas Artes – divisão moderna, demonstrando já certo grau de maturidade artística. Antes do maior salto de sua carreira – a construção de Brasília –, realizou diversos trabalhos; dentre eles, capas para as revistas *Módulo de Arquitetura* e *Brasil Arquitetura Contemporânea*, capas de disco e fotomontagens.

Essas fotomontagens são exemplos de obras pouco conhecidas pelo público, mas que representaram bastante para a carreira de Bulcão, devido ao seu caráter inovador e à visibilidade que ele ganhou como artista por causa delas. Podemos destacar *A Invasão dos Marcianos* (1952) como uma das mais notáveis de sua carreira. Morou em Paris (ainda antes da construção de Brasília, em 1948), onde foi para estudar e pôde se aprofundar nas artes plásticas, mais especificamente em desenho. Foi uma grande



oportunidade, sobretudo pelo fato de que a cidade era vista (e assim continua sendo até os dias atuais) como um dos centros mais importantes do campo artístico internacional. Bulcão ainda recebeu Menção Honrosa em um concurso de desenho na Cité Universitaire de Paris.

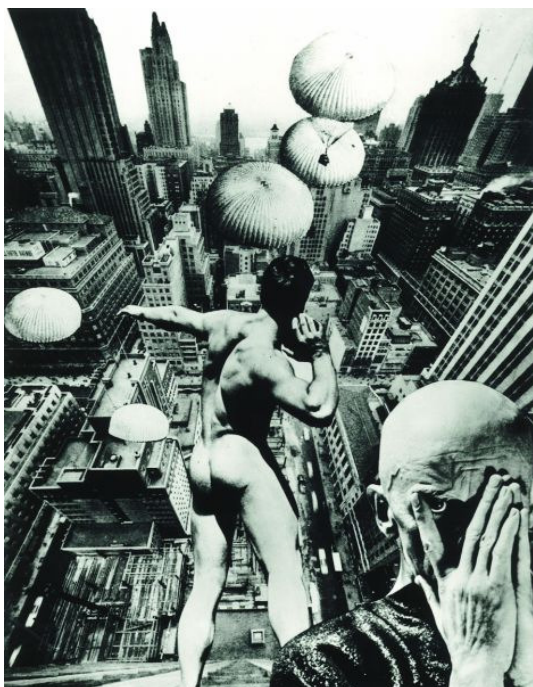


Figura 1: A invasão dos Marcianos, 1952.

Uma vez inserido e estabilizado no meio artístico, Bulcão não parou de aumentar o círculo de amizade e de parcerias, inclusive com artistas renomados, como Cândido Portinari e o próprio Oscar Niemeyer. Essas parcerias o abriram portas para projetos cada vez mais arrojados. Quando começou a se dedicar mais às obras de integração entre arte e arquitetura, foi quando seu reconhecimento no meio artístico foi intensificado – tanto que realizou com Portinari o painel da igreja de São Francisco de Assis, em Belo Horizonte, por exemplo. Dos seus trabalhos em obras arquitetônicas que se espalharam por todo o Brasil, vieram os trabalhos em capitais internacionais – a embaixada do Brasil em Buenos Aires, por exemplo. Já a partir de 1955, três anos antes do início da construção de Brasília, intensificou sua parceria com Niemeyer, no Rio de Janeiro.

Athos Bulcão deixou o Rio, sua cidade de origem, e veio para Brasília, apropriando-se desta como se fosse a sua própria cidade natal, para contribuir na sua

construção e residir no Planalto Central, desde agosto de 1958, e nunca mais tornou a morar na capital fluminense. Participou da equipe de pioneiros de Brasília a convite do arquiteto Oscar Niemeyer, a principal figura a inseri-lo no ramo da arquitetura integrada às artes plásticas, com o qual Bulcão tanto se identificou. O artista plástico teve a capacidade de visualizar uma cidade onde, na época, havia um enorme canteiro de obras, coberto de poeira, o que não era tarefa fácil. Ao mesmo tempo, o céu da futura cidade, parte da gama de cores da natureza do cerrado, foi uma das características que cativou o artista. Acreditou e contribuiu para a utopia do projeto de Lúcio Costa, que sonhava com uma cidade-parque, onde a paisagem bucólica fazia parte da vida urbana e as relações sociais eram mais intensas e frequentes, pois haveria oportunidades frequentes de interações. Para isso, Costa projetou o Plano Piloto com uma imensa e predominante área verde e de forma a permitir a livre circulação de pessoas nas áreas residenciais, projetando prédios com pilotis, criando uma serenidade típica que provêm do contato com a natureza e estimulando as pessoas a caminharem pela cidade, graças à imensa área verde da cidade. Em harmonia com essa concepção, Athos Bulcão teve a sensibilidade de produzir um acervo que, de modo geral, conferiu leveza às obras arquitetônicas nas quais interferiu, quebrando a rigidez do concreto.

Iniciou a concretização dos seus projetos pelos painéis da Igreja Nossa Senhora de Fátima e do Brasília Palace Hotel, no mesmo ano em que chegou. Dois anos depois, foi inaugurada a cidade onde concretizou todos os seus ideais artísticos, e fez com que a arte, em Brasília, seja encontrada nas ruas, e não em museus. Os cinquenta anos como residente na nova capital federal tornam a cidade de suma importância para a biografia de Bulcão. Aqui, realizou as duas maiores parcerias – mais longas e de projetos mais significativos – da sua carreira: com Oscar Niemeyer, com quem trabalhou em grande parte da escala monumental de Brasília, e com João Figueiras Lima, o Lelé, iniciada em 1959, com quem colaborou na elaboração dos projetos arquitetônicos e artísticos da Rede Sarah Kubitschek.

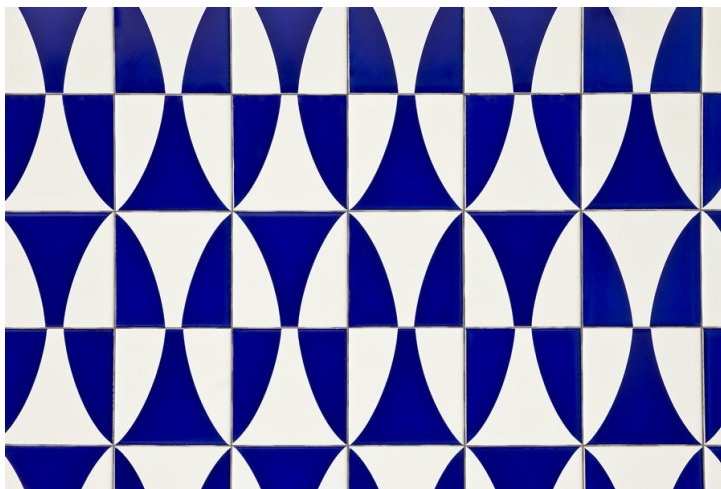


Figura 2: Painel do Brasília Palace Hotel, de 1958

Além das suas peças, Athos atuou como artista de outra forma: foi professor do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, na edificação onde ele próprio realizou um painel. Lecionou em dois momentos: em 1963, deixando o posto quando foi morar em Paris pela segunda vez, em 1971; e em 1988 foi reintegrado à UnB, lecionando por dois anos, até a sua aposentadoria. Sua função de professor foi realizada com louvor: ganhou o título de Doutor *Honoris Causa*.

Athos Bulcão faleceu em 31 de julho de 2008, pouco depois de completar 90 anos, em decorrência do mal de Parkinson, enfermidade contra a qual lutava fazia mais de dez anos, em tratamento no Hospital Sarah Kubitschek. Foi a partir de 1989 que Bulcão foi diagnosticado com o mal, mas por anos ainda foi capaz de realizar vários trabalhos. A perda do controle motor afetou sua capacidade em vários aspectos, impossibilitando-o de realizar, em seus anos finais, trabalhos e projetos artísticos. Seu trabalho foi reconhecido, ao longo de sua carreira, em vários momentos, com medalhas, títulos, prêmios e homenagens, como a feita pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico); a Ordem de Rio Branco; a Ordem do Mérito Cultural e a Medalha Mérito da Alvorada, pela contribuição à construção de Brasília, além das exposições e homenagens in memoriam.

O homem que deu cor e vida à terra de JK morreu desconhecido por muita gente. Há quem o confunda com Oscar Niemeyer e Lucio Costa. Há quem até já ouviu falar dele, mas não sabe exatamente o que ele fez. Tampouco conhece a grandeza da sua obra. E o mais curioso: alguns passam todos os

dias por elas, mas não as reconhecem. O homem que enfeitou e embelezou o concreto frio de Brasília morreu anônimo para tantos anônimos. Restaram seus azulejos azuis e brancos e seus cubos geométricos, sozinhos, em algum lugar da cidade. Ficará a genialidade do carioca que amou Brasília como se filho dela fosse. Athos não teve filhos. Athos teve, sim, uma única filha. E ele a chamou de Brasília. Brasília, por sua vez, teve milhares de filhos. Alguns paridos dela. Outros adotados. Outros ainda que se deixaram adotar. Pena que a maioria não tenha conhecido o insuperável Athos.

(ABREU, 2008)

### **3.2 Tendências neoconcretistas**

O Neoconcretismo foi, para Athos Bulcão, uma expansão da ideologia do Manifesto Ruptura, formado por um grupo que adotava as concepções do Concretismo, mas que vários membros se opuseram a vários pontos, construindo uma nova perspectiva artística. Athos Bulcão, à luz do Neoconcretismo, que acreditava na integração de diferentes gêneros artísticos, se preocupou em mesclar a arte que realizou em Brasília na arquitetura, e em lugares bem distintos, com diversas finalidades: Campus Universitário, hospitais, museus, memoriais, Câmara dos deputados, entre outros. Para isso, cultivou muitas amizades e parcerias com grandes nomes da Arquitetura brasileira e do urbanismo, com destaque para Oscar Niemeyer, Burle Marx e João Figueiras Lima, mais conhecido como “Lelé”, com os quais construiu os principais monumentos do Distrito Federal.

O convívio de Athos com vários artistas foi decisivo para sua formação e amadurecimento, isto é, para sua capacidade de criar suas próprias ideologias e concepções artísticas, desenvolvendo senso crítico próprio. Podemos citar grandes nomes da arte moderna brasileira que fizeram parte da vida dele, como Carlos Scliar, Jorge Amado, Enrico Bianco, Vinicius de Moraes, Fernando Sabino, e Manuel Bandeira. Com Portinari, fez o painel de São Francisco de Assis, na Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte, em 1945, parceria que foi proposta pelo próprio Oscar Niemeyer, que foi capaz de perceber o potencial de Athos Bulcão como um artista sensível o suficiente para adotar os preceitos construtivistas de integração entre as artes. Para os

interesses do artista, desenvolver a capacidade como artista múltiplo foi essencial, podendo assim criar projetos coerentes com suas concepções acerca das artes visuais.

Foi através desse desenvolvimento que foi capaz de conseguir projetos mais arrojados, que começaram por espaços privados, nos quais não gostava de trabalhar devido à submissão necessária em relação ao contratante. Finalmente teve a oportunidade de trabalhar em espaços públicos, e contribuir amplamente na construção de Brasília. A experiência da construção da nova capital federal permitiu um enorme crescimento como artista plástico e permitiu a realização de trabalhos cada vez mais sensíveis, complexos e bem integrados ao espaço. Pouco depois da realização do painel em Belo Horizonte, aprendeu algumas das características de Portinari, participando de um estágio em seu atelier até o fim do ano de 1945, durante o qual foi competente o bastante para preservar suas próprias opiniões, idéias, concepções sobre estética e crenças acerca da arte, resultando em um artista singular e mesmo em um autodidata. Outros artistas que fizeram parte da sua trajetória foram Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szènes, de quem sofreu influência na década de 40. Na França, concluiu o curso de desenho da Académie de La Grande Chaumière e frequentou, como aluno, o ateliê de Jean Pons. Athos ainda retorna à cidade-luz na década de 1970, residindo aí por mais alguns meses.

O geometrismo foi, provavelmente, a característica mais marcante dos movimentos modernos brasileiros, e seu caráter abstrato, junto ao culto às figuras geométricas, foram frequentemente adotados por Athos nas obras de Brasília. O artista, ao apropriar-se também do ideal construtivista, pôs em prática a idéia da desconstrução da obra em módulos, formando assim o todo, de forma a se tornar um dos aspectos mais marcantes da montagem de suas obras. “Um dos princípios construtivistas constitui-se do compromisso do artista – não apenas com a arte -, mas estende-se à criação de objetos utilitários do homem e à sua aplicação na arquitetura” (GEIGER, 2008:27). O trabalho artístico, na perspectiva construtivista, é um trabalho possível de ser aplicado em diversas áreas, estimulando a criatividade dos artistas, visto a maior abrangência de possibilidade de realização dos trabalhos, mas ao mesmo tempo sem perder o foco da sua funcionalidade, uma vez que a arte e a arquitetura devem ser desfrutadas por aqueles que frequentam o local, incorporando-se, também, à linguagem industrial.

A própria ideologia construtivista, como se pode ver, busca a integração da arte com outras esferas da vida social, entre elas a arquitetura, a tecnologia e a ciência, através da construção de uma linguagem única e autônoma das artes, sendo essa

linguagem o abstracionismo. Essa concepção é válida também para a integração da arte com o ambiente urbano e natural de Brasília, visto que, como foi debatido, o ambiente natural oferecido pelo cerrado do Planalto Central foi de suma importância para Lúcio Costa, Niemeyer e Athos Bulcão na realização de seus projetos.

Uma das preocupações mais pertinentes de Athos como artista era justamente acerca do limite entre a arte e a arquitetura e a questão da forma de integração entre as duas, o que justifica, em parte, a simpatia de Bulcão por essas vanguardas construtivistas que surgiram na Europa (a Bauhaus, o Neoplasticismo holandês, entre outros). O projeto construtivista se dissipou no Brasil ao atingir a produção industrial, fazendo com que a experiência artística ganhasse novas dimensões, interagindo com o espaço, o tempo, o movimento e a matéria, podendo, assim, ganhar várias aplicações para o meio artístico e as outras esferas sociais (FARIAS, 2010:83). O artista envolvido com a ideologia construtivista, conseqüentemente, fica mais preocupado com questões não só concernentes à arte, mas a questões políticas e sociais, ponto que pode ser associado a Athos Bulcão, que se preocupou e se envolveu em várias causas sociais, já que, para ele, o artista deveria se envolver com fatores da sociedade onde vive. Nesse ponto podemos fazer uma conexão do artista com a arte engajada, que se envolve com causas sociais, e se opõe à arte pela arte, que defende a arte como linguagem auto-suficiente.

De acordo com os movimentos artísticos da época, o ponto de vista do espectador era muito importante – assim, Athos Bulcão não fez obras para que ficassem em museus, mas para que todos os tipos de público pudessem ter acesso, um público, assim, mais abrangente, atribuindo-lhes uma capacidade de observação e contemplação que poucos artistas oferecem. A vontade de inserir a estética artística no cotidiano e de criar uma arte que de certa forma interagisse com o espectador fez parte da utopia do projeto do Plano Piloto. “[...] o homem sempre norteia seu fazer na busca do ‘belo’, como uma necessidade de complementação positiva para o enriquecimento de seu espírito” (PARADA, 2008:88).

Na pintura, desenho ou escultura e fotomontagem, pode-se observar a elaboração de uma produção que se deixa perpassar pela articulação modernista. Ali, ele não se limitou à *linguagem geométrica*: instaurou um espaço plástico aberto para a experimentação e expressão, assegurando afinidade e coerência na relação entre toda sua obra.

Outro foco de Athos Bulcão em suas produções era na capacidade de combinar as formas arquitetônicas com as formas que criava em seus módulos, fazendo com que esses elementos formassem uma unidade, um todo íntegro, de forma, ao mesmo tempo, a ajudar na construção da identidade e das características da construção, as quais expressavam sua funcionalidade. Por essa razão o jogo entre as figuras das quais se utilizava era tão relevante, formando, assim, em adição à obra arquitetônica em si, um conjunto indissociável. Os painéis em alto e baixo relevo e a utilização de figuras geométricas contribuem para o efeito de ilusão de ótica que algumas de suas obras apresentam, brincando, assim, com o olhar do espectador. Essa característica é própria da *Optical Art*, formas de expressão pelas quais o artista também se sentia interessado. Além dos elementos abstratos e geométricos, as cores foram um fator de importância primordial para Athos. Sempre se utilizando delas de forma a criar um jogo de luminosidade e de outros efeitos visuais, brincando com a vibração das cores das quais se utiliza e como as combina, fazendo o seu jogo de integração entre arte e arquitetura que tanto o caracterizou. O “Mestre das cores” é posto em evidência quando:

O artista revela um ‘olho solar’ por meio da luminosidade e dos elementos que a constituem, por meio de cores que vibram em um tempo mais lento, em oposição às rápidas, ou seja, espaço/tempo, intervalo, intensidade, interferência. Athos expõe os elementos que têm relação com o espectro de cores, como aquelas que avançam em oposição às que recuam, a alternância entre as que expandem e as que contraem, enfim, uma visão prismática da difração vibratória da luz, como trabalhadas em sua obra pública. Para o artista, essas questões expõem ora significados emocionais, ora efeitos formais.

(FREITAS, 2008:39)

### **3.3 Obras marcantes de Bulcão e a representação do azulejo para o artista**

Brasília, como um todo, foi o cenário onde as obras de Bulcão podem ser mais bem analisadas, principalmente pela sua liberdade de criação, visto a relação próxima que tinha com os arquitetos com os quais trabalhou. A cidade é um museu do artista, e o conjunto do seu acervo deve ser considerado a sua “obra” mais marcante. Todo o

ambiente natural e urbano em que Brasília está envolvida faz parte desse conjunto que é a identidade brasiliense. Um exemplo desse contexto no qual suas peças estão inseridas é sobre as superquadras: ao disporem de um aglomerado comercial em suas proximidades, estimulam a utilização de meios de transporte de curta distância, inclusive há a intenção de aumentar a porcentagem de pedestres, já que as quadras comerciais, sempre nas proximidades dos prédios residenciais, foram projetadas para suprir as necessidades básicas dos moradores. Os prédios seriam relativamente padronizados, de forma a diminuir o abismo da segregação social, visto que as classes teriam a possibilidade de estabelecer uma interação mais intensa. As vias de trânsito de carro são distanciadas, quando possível, das vias para pedestres. Foi a partir desse tipo de planejamento que Athos Bulcão acreditou em Brasília como o lugar ideal para a concretização de seus projetos, de se tornar seu museu a céu aberto, considerando que o fato de os moradores da cidade terem a oportunidade de andar livremente pela cidade no dia-a-dia, tanto pela proximidade entre a área residencial e a comercial, quanto pelo uso dos pilotis nos prédios residenciais das superquadras.



Figura 3: Escala residencial de Brasília. Detalhe para a porcentagem de área verde.

Dessa forma, honrou seu compromisso de inserir beleza e arte por onde se passa, e em vários tipos de lugares, com uma sutileza que ao mesmo tempo é imponente, delicada e elegante. Em locais de entrada e saída da cidade, como o aeroporto internacional Juscelino Kubitschek e a Rodoferroviária; locais de grande número de pessoas em trânsito, como a rodoviária do plano piloto; ao longo de todo o eixo monumental – desde as obras do memorial JK ao Congresso Nacional; e assim por diante. Em resumo, não há como os habitantes da cidade não terem contato com Athos Bulcão. O artista está por toda a cidade, mesmo que o seu nome não seja tão falado como o de Niemeyer ou o do próprio Lúcio Costa. Sua arte não é meramente um complemento na arquitetura brasiliense, uma é indissociável à outra. O artista acredita



que assim deve ser para a criação de um projeto de integração entre artes plásticas e arquitetura: uma dupla simbiótica, integrada, já que uma construção deve ser vista como um todo coeso. Aos olhos de quem convive com os espaços onde há obras de Athos, a sensação é de que ela era necessária para aquele lugar, e esse foi justamente um dos objetivos buscados e alcançados pelo artista.

O caráter público e democrático de sua obra gera questões fundamentais sobre a relação da população de Brasília com seus trabalhos, visto que eles são pensados para fazerem parte da vida cotidiana dos cidadãos, que, por sua vez, se tornam passíveis de encontrá-los em locais diversos e corriqueiros, sem haver a necessidade do deslocamento a museus ou galerias de arte. A inserção da arte no cenário urbano condiz com os ideais construtivistas que pregavam a educação artística e a sensibilização através da estetização do ambiente. Athos Bulcão pôde seguir e colocar em prática o movimento com o qual mais se identificava, ou seja, o Neoconcretismo, como poucos seguidores do movimento conseguiram.

De forma geral, seus trabalhos não são notados como obras de arte, mas sim como parte do conjunto arquitetônico. Falta conhecimento artístico na população brasiliense para aprender a identificar as peças de autoria do artista, e para reconhecer o valor do acervo de Bulcão em Brasília. A relação da população de Brasília com os bens patrimoniais, em geral, deveria ser mais profunda, no sentido desse patrimônio conter um significado simbólico e sentimental para a população. Entretanto, como Brasília é uma cidade muito jovem, a construção da identidade e das raízes brasilienses ainda não está madura o suficiente para este tipo de sentimento aflorar. Como conseqüência, o acervo de Bulcão não é valorizado da forma que deveria, isto é, de forma que houvesse uma mobilização dos brasilienses e das políticas públicas para a devida preservação deste.

Athos buscava, diferentemente de um artista plástico comum, a percepção do espaço para poder interferir na arquitetura, visualizando não só a sua parte, mas sendo um pouco arquiteto também. Soube, assim, criar uma harmonia entre a sua arte e o espaço, enriquecendo-o. Por isso a importância das parcerias que realizou ao longo de sua carreira, com destaque aos dois arquitetos que mais realizaram trabalhos com ele em Brasília – Oscar Niemeyer e João da Gama Figueiras Lima (Lelé). Com este último, realizou vários trabalhos, em uma parceria que resultou na rede hospitalar Sarah Kubitschek, onde há várias obras de Athos inseridas nos ambientes. Os elogios dos dois colegas a respeito do artista, além dos de vários outros que com ele trabalharam (Sérgio

Parada e Burle Marx, por exemplo) é uma evidência da importância do bom relacionamento entre os parceiros de trabalho. A amizade que cultivou com cada um deles refletiu nos projetos realizados, graças à liberdade que tinha em discutir questões fundamentais para a realização de um bom trabalho – por exemplo, onde inserir obras de arte, como combiná-las com as formas arquitetônicas ao redor da superfície utilizada para a obra, as cores, materiais, espessuras e técnicas utilizadas, dentre várias outras coisas que tornam o diálogo entre artista e arquiteto essencial.

Em seu referencial ‘Esquema geral da nova objetividade’, de 1967, Hélio Oiticica (apud BUENO; FARIAS, 2002, p.126) formula aquelas que, a seu ver, são as principais características ‘de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual’, sendo as quatro primeiras: 1) vontade construtiva geral; 2) tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3) participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); e 4) abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos.

(FARIAS, 2010:87)

No caso do Brasil, a herança colonial foi um dos fatores que motivou a vontade do desenvolvimento de uma arquitetura brasileira para se desvincular das antigas metrópoles e, na mesma época, da vontade do desenvolvimento de técnicas de integração com a arte. A modernização dos projetos arquitetônicos foi reflexo de uma modernização que ocorreu em várias esferas: política, econômica, social, e a construção de Brasília representou bem este quadro. Para isso Niemeyer foi o parceiro ideal de Athos, criando uma parceria onde essa união foi fundamental e caracterizou toda a estrutura da nova capital, que foi a concretização da ideologia de modernização e progresso dos anos 50. Brasília representou muito mais do que uma nova sede do poder, representou a utopia do construtivismo, por um mundo mais integrado e mais justo, vendo a sociedade como um todo, ideologia que se torna clara nas palavras e no planejamento do plano piloto, realizado por Lúcio Costa.

Com Oscar Niemeyer assinando a criação dos principais monumentos de Brasília, a parceria com Athos Bulcão foi fundamental na inserção das obras de arte no meio da cidade. Trabalhou como funcionário da Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital), onde teve a oportunidade de desenvolver seus projetos ao lado do arquiteto e assim aplicou na prática a ideologia dos movimentos artísticos modernistas.

Brasília foi a representante do desenvolvimentismo no Brasil, foi seu efeito mais concreto, e foi a oportunidade do campo artístico brasileiro de se aproximar das vanguardas européias, ganhando assim um status intelectual e uma visibilidade que antes não possuía. Sua função política atraiu os olhares para a construção de uma identidade brasileira, considerando o contexto de tentativa de desvinculação do período colonial. O vínculo entre a cidade e a arte foi buscado por Athos através da educação do olhar e da forma de construção da sua obra, geométrica e modular, deixando assim uma grande margem para a capacidade interpretativa e imaginativa do espectador, e a utilização de determinados materiais (ferro, vidro) aproxima sua arte da indústria, o que reflete a influência exercida pelos movimentos artísticos da década de 50.

A alegria das cores na obra de Athos é, como já foi mencionado neste capítulo, sua característica marcante. A combinação de azul e verde, por exemplo, uma de suas favoritas, marca peças como o Instituto de Artes da Universidade de Brasília, e ainda as cores amarelo e laranja, presentes no interior do teatro nacional e no aeroporto internacional de Brasília. Assim, apresentam um caráter múltiplo que possibilitam um diálogo com a cidade, através da educação do olhar pelo desenvolvimento da capacidade de imaginação. Aprendeu a utilizá-las por meio da experimentação, desenvolvendo sua própria cartela de cores para seus azulejos. Mesmo com as lições de Portinari a respeito do tema, preferiu chegar a suas próprias conclusões depois de muito testar e buscar informações de várias fontes – dentre elas, artistas e pinturas hindus. Esse jogo cria a sensação de movimento e de vida, o que é um dos grandes pontos buscados pelo artista e foi, para dar um exemplo, o propósito do Centro de Tecnologia da Rede Sarah (CTRS), cujo projeto foi a construção de hospitais em várias cidades do Brasil. Foi um dos trabalhos de maior visibilidade no acervo de Bulcão, exemplificando, também, a questão da associação da funcionalidade da obra com a produção artística de Athos.



Figura 4: Azulejos do painel de Athos Bulcão no Instituto de Artes da UnB.

Um exemplo bem claro de como Bulcão dava importância às cores é o Hospital Sarah Kubitschek. Enquanto na maioria dos hospitais se acredita que há a necessidade do predomínio de cores claríssimas e neutras para estimular a calma, Athos (bem incomodado com o predomínio do branco nesses ambientes), em parceria com o arquiteto Lelé, criaram um novo conceito de ambiente hospitalar, que defende o oposto dessa teoria. Abundante em cores vivas e contrastantes, com a oposição entre o cheio e o vazio (a parede constituída de “buracos”, abrindo espaço para a penetração da luz natural no ambiente, diferenciando-se dos ambientes com luz artificial dos hospitais convencionais) realizados através da técnica de argamassa armada, os hospitais Sarah Kubitschek estimulam os pacientes e auxiliam na sua recuperação a partir da arte, e da vibração da gama de cores escolhida por Athos, evidenciando o seu alto nível de sensibilidade artística e a sua capacidade de domínio das cores. O entrosamento entre os dois parceiros foi tamanho que, no hospital Sarah do Rio de Janeiro, que foi construído quando o mal de Parkinson já impedia o artista plástico de trabalhar, Lelé se sentiu confortável o suficiente para se encarregar da parte de Bulcão na construção, criando obras inspiradas nas dele e nas suas concepções artísticas.

Athos e Lelé investiram na capacidade dos pacientes de adquirirem sensibilidade artística o suficiente para apreciarem e se emocionarem com a presença de obras artísticas no ambiente hospitalar, favorecendo o desenvolvimento de sentimentos otimistas. E foi nos hospitais da Rede Sarah em Brasília onde Athos mais reuniu peças em uma obra arquitetônica, tanto na unidade da Asa Sul quanto na unidade do Lago Norte, explorando a sua capacidade de escolher cores, usando tons como o amarelo e o laranja para transmitir alegria, por exemplo.

Lelé ressalta que “ou o arquiteto cria o local para a obra de arte existir ou então é melhor que ela não exista”. Nos hospitais da Rede Sarah, principalmente nos ambientes de circulação e espera, ela está sempre presente. Os painéis unem-se para criar biombos que delimitam os ambientes. Coloridos e leves, eles são sempre vazados, originando espaços fluidos. O paciente não se sente oprimido dentro de quatro paredes; ao contrário, encontra solidariedade ao dirigir o olhar pelas fendas criadas propositalmente, entrevedo os outros pacientes no ambiente contíguo.

(PORTO, 2010:71)

Há uma atenção especial para os setores infantis, que são ressaltados na rede de hospitais, considerando que Athos sempre manteve uma relação de proximidade com as crianças, graças à capacidade de conexão delas com o lúdico que o artista tanto preza nas suas composições. Criou animais, caixas de madeira e painéis, tudo bastante colorido, onde elas podem brincar e observar figuras alegres, que passam longe de remeter à tristeza da enfermidade. Um dos objetivos de Bulcão era justamente o de poder proporcionar prazer a essas crianças que passam por momentos difíceis, tornando a sua estadia mais amena.



Figura 5: Detalhe da atenção de Bulcão para setores infantis do Hospital da Rede Sarah, em Brasília.

É essa capacidade imaginativa que Bulcão explora nas seções pediátricas do hospital, com abundância de cores e figuras de animais, acreditando assim poder proporcionar uma recuperação mais prazerosa da criança, que acaba por estabelecer uma relação especial de intimidade com as obras. Há elementos móveis, como os painéis pivotantes do Centro de Reabilitação Sarah do Lago Norte, que estimulam as crianças a interagir com o ambiente, fazendo jogos e brincadeiras. Para o arquiteto e o artista, o importante, ali, é a funcionalidade do local. Quanto mais a arquitetura consegue ser útil e se adaptar às mudanças que ocorrem com o passar do tempo, mais ela foi bem estudada e bem feita, uma vez que a arquitetura não é projetada para ser meramente contemplada. A beleza introduzida por Athos é uma complementação, é o resultado da sua crença de que os lugares corriqueiros podem ter uma estética artística, para o estímulo da sensibilidade artística.

Na arquitetura, há o que se chama de superfícies vivas (PORTO, 2010:65), paredes onde há espaço para a inserção de cores, pinturas ou formas, que se contrapõem às superfícies mortas (paredes nuas ou de cores neutras). São nelas onde Athos põe em prática as suas criações, dominando com louvor a capacidade de harmonizar formas e cores, considerando os vários elementos que afetam uma construção arquitetônica: sua função, sua utilidade, a forma com que a luz natural penetra, e assim por diante.

Cada cor causa um efeito em uma parede, por exemplo, criando ilusões ou definindo ambientes. Athos e Lelé, como se deixa em destaque no hospital Sarah Kubitschek, acreditam no poder das cores para o ser humano. Acreditam no seu efeito terapêutico, e na associação de cada cor a um estado de espírito, por isso sentiram a necessidade da inserção de uma razoável cartela de cores nos locais onde trabalharam juntos. Bulcão fez da gama de cores presente na paisagem brasileira sua aliada para a iluminação dos ambientes e para a escolha de seus tons. O avermelhado da terra do cerrado, os ipês da época de seca, a vasta área verde e, principalmente, os tons que colore o céu de Brasília, grande destaque natural da região, foram algumas das principais inspirações, além do alaranjado do nascer e do pôr-do-sol, e do forte azul presente na cidade, muito valorizado por Lúcio Costa, ao estabelecer uma altura máxima para as construções do Plano Piloto, de forma a impedir a obstrução dessa paisagem.

Sua parceria com Lelé iniciou-se em 1959, em Brasília, onde se conheceram em uma festa promovida pelo bar Vermelhinho, o que resultou em vários projetos como creches, escolas, os hospitais Sarah Kubitschek e os Tribunais de Contas da União, em

uma parceria que durou aproximadamente cinquenta anos. Os TCUs também foram parte de um grande projeto de Lelé com o artista, dando-o a oportunidade de explorar seu conhecimento e sensibilidade artística com seu jogo de luzes, sombras e cores, presente em grande parte nos tribunais.

Para os TCUs, Athos inova, criando texturas em relevo para os auditórios, brincando com as sombras e luzes. Vai apurando a cor a ponto de obter o efeito desejado apenas dividindo na diagonal a grande parede lateral do auditório em duas cores no TCU de Alagoas. No TCU de Sergipe, são os desenhos provocados pela incidência de luz na parede azul que animam o ambiente. No TCU da Bahia, Athos utiliza a cor para intensificar o sentido de movimento. Os muros de divisa do lote são recobertos por azulejos de cores vivas: amarelo-laranja e verde-azul. No Tribunal Regional da Bahia, para cada auditório, Athos cria um novo elemento. Sobre fundo vermelho, meios círculos em relevo ameaçam a deslizar entre si ou o espaço pode ser completamente tomado por frisos verticais, como se a parede tivesse sido cortada em um ripado azul. Neste último projeto, a luz, incidindo nas inúmeras placas que pendem da cobertura, origina bolas luminosas.

(PORTO, 2010:74)

Os artistas entraram em sintonia considerando o interesse em transformar a arquitetura em algo não somente útil, mas também algo único, que seja capaz de transmitir uma mensagem, com um poder expressivo semelhante aos de obras de arte em exposições. Puseram em questão as possibilidades do uso da cor na arquitetura, como uma forma de pintura que já surgia nas vanguardas arquitetônicas da década de 1920, mas que só nas décadas de 50 e 60 pôde ser posta em prática através das parcerias criadas para a construção da nova capital administrativa.

Uma parceria que pode ser destacada como fonte inspiradora de Lelé e Bulcão é a do artista plástico Fernando Léger com os arquitetos Le Corbusier e Mallet-Stevens, na França, ao começarem o movimento de integração e harmonização das duas artes em um todo, criando uma nova concepção do espaço público. A fusão entre a arte de Athos Bulcão e a arquitetura de Lelé foi tão bem sucedida que é difícil saber até que ponto uma foi a causa da outra, e até que ponto a construção do arquiteto foi projetada em

razão das obras do artista, e vice-versa. As construções marcadas por linhas curvas, volumes inovadores e espaços impactantes do arquiteto combinam com a delicadeza, as curvas e movimentos dos desenhos de Bulcão. Em grandes superfícies, Lelé sempre gosta de incrementá-las com algum elemento decorativo, onde Athos Bulcão entra, quebrando a monotonia. Só no hospital Sarah do Lago Norte, em Brasília, são 11 obras de Athos, espalhadas por todo o local: ginásio, hidroterapia, centro de estudos, entre outros. Assim, a beleza foi introduzida em todos os ambientes, e os dois enxergaram, com isso, as possíveis interações das pessoas que freqüentam o local. Mesmo que menos conhecidos, os trabalhos em dupla que foram feitos em residências particulares já são significativos o suficiente para se observar o entrosamento entre os dois, devido à criatividade e à inovação desses projetos.

É da mesmice do ver que devemos fugir para ir ao encontro dessa educação do olhar a produção de Bulcão. As obras em azulejo, ou os painéis que estão pela cidade há tempos, apesar da visibilidade que lhes é conferida pela relação que mantêm com o monumento, nos escapam ao olhar, pois de tão visíveis parecem estar dadas, aí, como aparências puras.

(AZAMBUJA, 2008:48)

As formas criadas por Athos em suas peças, ao mesmo tempo geométricas e sinuosas, refletem sua vontade de expressar a essência latino-americana, defendendo uma arquitetura brasileira e a utilização de cores e formas curvas, criando a impressão da expressão das danças, das festas, da mistura étnica e do estilo de vida em geral do Brasil. O artista deixou explícita a importância da admiração das artes e da arquitetura européias, ao mesmo tempo em que acredita na importância da diferenciação e do distanciamento delas, da admiração das artes de países com clima mais próximo ao brasileiro. Essa foi uma de suas características mais apreciadas: a capacidade de interpretação e assimilação de várias formas de expressão artística, mesmo que através do aprendizado com tutores, e ainda assim criar um estilo próprio, independente e único. Seu estilo inconfundível foi responsável pela sua crescente e relativa fama que, se por um lado, suas obras são tão bem integradas à vida cotidiana que passam despercebidas, por outro elas garantiram o seu espaço no meio artístico. Assim, Athos realizou



trabalhos não só em várias cidades brasileiras, mas também em diversos países, por exemplo, na Argentina, na Argélia e na Itália, quase sempre a convite de Niemeyer, arquiteto que se identificou com o artista pela compatibilidade de interesses e de perspectivas sobre a arte:

Na arquitetura de Niemeyer, o Oscar, a mágica *indissociabilidade* entre as categorias da trilogia vitruviana – racionalidade, funcionalidade e estética – parece caracterizar a *unidade* de suas realizações. Pela *intencionalidade* estética, expressa graças à insólita racionalidade estrutural, suas obras são dotadas das mais amplas e imprevisíveis possibilidades funcionais; e isto parece o diferencial da arquitetura, a indissociável interdisciplinaridade do ofício, parecendo que, para aqui *convergem* abstrações nascidas de raríssimas *resultantes* culturais: desde as transcendências africanas imemoráveis, senão pré-históricas, e das autóctones até as européias/mediterrâneas mais antigas. Todas *arquées* são conduzidas pela *presença intercultural* de *alteridade* precoce. E como *resultantes* convergentes (Costa, L., 1995, p.:402), a maturidade identitária da moderna arquitetura brasileira.

(QUEIROZ, 2008:52)

Como o brasiliense que ele mesmo se considerou, teve uma participação fundamental na cidade e na Universidade de Brasília, mais especificamente no Instituto de Artes e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, onde lecionou na década de 1960, a convite de Darcy Ribeiro, e na década de 1980. Suas características, descritas por pessoas próximas a Athos, contribuíram para que cativasse seus alunos. Era tímido, reservado e falava pouco, ao mesmo tempo em que possuía senso de humor; era inteligente, e ainda assim era humilde, característica que pode ser notada nas entrevistas realizadas, onde sequer admite ser um artista. Acredita que a arte deve ser de domínio público e que, uma vez pronta, não importa sua autoria, mas sim sua apreciação. É provável esse seu caráter tenha sido o responsável pelo seu relativo anonimato, recorrente entre os brasilienses e ainda mais freqüente entre os habitantes de outras cidades do país.

É relevante destacar o seu interesse pela utilização dos azulejos para a composição de suas obras, apesar de que, em sua carreira, tenha se utilizado de vários

tipos de materiais (madeira, ferro, vidro, concreto, mármore, granito, cerâmica, entre outros), ao acreditar na importância deles para a forma de expressão da obra. Por permitir a composição modular, aleatória e lúdica, os azulejos representaram bem os traços e as influências das produções do artista.

Nesta técnica, Athos inspira-se na arquitetura colonial, com forte influência portuguesa e árabe, estabelecendo um elo entre a tradição e a modernidade. Mas o produto reflete uma linguagem muito brasileira, profundamente integrada à arquitetura em que se insere.

(PORTO, 2010:67)

Athos já havia assinalado sua simpatia com painéis desse material na Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte. O azulejo é uma herança do colonialismo português aqui no Brasil, e o resultado de sua utilização foi satisfatório, visto que os azulejos não se deterioraram com a maresia, razões pelas quais ele foi amplamente inserido nas fachadas de construções na área costeira do Brasil colônia. Em Brasília, com mais de 260 obras como acervo, várias das que são produzidas com esse material possuem posição de destaque e de grande importância na capital.

A respeito da decoração dos azulejos, é ela o ponto de partida para a sua classificação técnica, e não sua constituição físico-química. As diversas formas de classificação, que podem envolver o local originalmente encontrado, o motivo e o estilo, têm como ponto de partida duas principais: azulejos “padrão” e “peças únicas”. Os primeiros são aqueles cuja decoração é feita num processo industrial, em série, e os segundos, aqueles pintados peça por peça, manualmente.

(DUARTE, 2009:29)

Sobre Athos Bulcão, a grande maioria dos seus azulejos, exceto os da Igrejinha, são azulejos padrão. Os azulejos de peças únicas são mais comuns em edificações com fins religiosos, formando pinturas sacras, remetendo ao estilo Barroco tradicional, como é no caso da Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte. Já a forma de utilização dos azulejos de Bulcão utiliza outra concepção, sugerida por Le Corbusier, adequando os materiais utilizados nas artes plásticas para materiais locais e que tenham

maior funcionalidade na realidade na qual está inserido. No caso dos azulejos de Bulcão, eles se encaixaram perfeitamente nas necessidades do artista, que pôde construir seus painéis em módulos. Para Athos, o sentido do azulejo é mais do que um meio para a apresentação da sua obra. O material, em si, já faz parte dela – ponto defendido também pelo Construtivismo.

A Igreja de Nossa Senhora de Fátima, ou a “Igrejinha”, decorada sob fundo azul nas suas paredes externas em 1957 com o desenho artesanal da pomba branca que representa o divino espírito santo, intercalado com azulejos que representam a estrela da Natividade, de quatro pontas, em preto. É o único painel figurativo e de peças únicas de Brasília. Athos apresenta uma característica de padronização da disposição dos azulejos, segundo uma lógica própria do artista de disposição dos elementos geométricos com os quais trabalha, apesar de que sua composição pareça aleatória, principalmente para os que desconhecem suas obras.

Geralmente, Athos começa o projeto fazendo um desenho – a forma – , vindo em seguida a cor. Para os operários arma, em cartões serigráficos, algumas combinações possíveis, mas freqüentemente libera-os para armar o painel como bem entenderem. Ou seja, ele não se ocupa dos aspectos artesanais do azulejo, mas de sua concepção intelectual – o processo de produção de seus padrões é serigráfico, isto é, industrial, e a implantação na parede ou muro é feita por operários, a partir de esquemas predefinidos ou de forma aleatória, resultando, neste último caso, em arranjos de surpreendente visualidade.

(PORTO *apud* MORAIS, 2010:68)

Um exemplo dessa forma de organização é no sambódromo do Rio de Janeiro, onde figuras curvas se dispõem criando uma alusão às saias da ala das baianas e ao samba – dança que é constituída, majoritariamente, por movimentos giratórios de quadril, como Bulcão expressou em seus círculos incompletos (sem que fechasse a circunferência). Nesses casos, Athos permite a colocação dos azulejos a critério dos trabalhadores, fazendo com que seu resultado final seja uma surpresa até para ele mesmo, mas, ao mesmo tempo impõe condições para que certos padrões não sejam utilizados – evitando a formação de figuras muito óbvias: cataventos, círculos ou

quadrados, por exemplo, fazendo-se necessária, algumas vezes, uma estratégia para a organização do painel.

Assim ele mantém o espaço para a imaginação do público e livre interpretação, estimulando visualmente aqueles que apreciam sua obra, que termina por apresentar formas lineares, retas ou curvas, abertas ou fechadas e contínuas de um azulejo para o outro, intercalados com azulejos na cor branca, de forma a sugerir figuras, sempre dependendo do ponto de vista do espectador. O número de estampas diferentes nos azulejos varia de acordo com o painel, podendo mesmo haver um único padrão (por exemplo, nas paradas de descanso do Parque da Cidade, de 1985), mas que ganha movimento com a mudança de posição de cada módulo, e com a inserção de azulejos de cor branca.

Os elementos figurativos estampados na Igrejinha, que têm a diferença de já representarem elementos, e por conterem um caráter religioso, são totalmente coerentes com o propósito da construção, mesclando o padrão desses azulejos com a sua utilização. Assim também podemos citar, como algumas de suas obras mais marcantes, inovadoras e relevantes para a cidade, onde Athos marca suas concepções através dos seus famosos azulejos, que se tornaram uma marca registrada entre aqueles que o conhecem: as paredes da Câmara dos Deputados e do Senado Federal; do Brasília Palace Hotel; da Torre de Televisão e dos postos de serviço do Parque da Cidade, com elementos geométricos nas cores preta e branca.

Outro elemento muito utilizado por Athos foi o jogo de luzes, visto que o artista valorizava a luz natural, considerando sempre o sol como seu aliado no resultado das suas obras, aliado a construções arquitetônicas que permitiam a penetração desse tipo de luz, como, por exemplo, na treliça do palácio do Itamaraty. Esse fator é bem associável aos ideais neoconcretistas, que enfatizavam a importância do espectador na obra. Ora, quando Athos se utiliza desse recurso, convida o espectador para um tipo de interação visual que não teria em quadros tradicionais, bidimensionais. Nenhuma outra obra seria mais adequada para exemplificar essa questão do que *O Sol faz a festa*, a aplicação de blocos de concreto nas fachadas laterais do teatro nacional.

A pedido de Oscar Niemeyer, Athos realizou essa obra que precisava ter “leveza e peso” ao mesmo tempo, e resolveu o paradoxo com a utilização da luz natural, fazendo com que os blocos de concreto, sempre quadriláteros mas de tamanhos diferentes, criassem sombras que variassem durante o passar do dia, e que à noite ficam sombreados graças à luz artificial. Esse é um dos trabalhos de Athos que, de tão bem

dialogar com o conjunto da obra, não se imagina a sua separação. De que seria o Teatro Nacional sem suas fachadas laterais? A imponência dessa obra, aliada à beleza arquitetônica do Teatro contribuíram para que se tornasse uma das principais atrações de Brasília.

Brasília representa um grande marco na carreira de Athos, por possibilitar colocar em prática as idéias modernistas dos movimentos artísticos que emergiam e que afetavam o Brasil, sobretudo o Rio de Janeiro. Ao construir Brasília, surge um símbolo da modernidade e da identidade da arquitetura moderna brasileira, onde Bulcão se inseriu sem que fosse possível separar sua arte da identidade da cidade.

## **4. Brasília: cidade de Athos**

### **4.1 Importância de Athos na cidade**

Pouco se estuda sobre as obras de Athos Bulcão em Brasília, mesmo com as mais de 260 peças espalhadas pela cidade – em residências particulares, estabelecimentos comerciais, monumentos e prédios administrativos governamentais. Esse seu relativo anonimato, o qual o próprio artista buscou, por ter uma personalidade mais introspectiva e tímida, além dos seus conceitos sobre a arte, e o não reconhecimento da importância dos seus trabalhos se reflete na forma de apreciação e preservação deles. A análise das obras de Bulcão é mais profunda para aqueles que têm um conhecimento com os movimentos artísticos modernos, graças ao diálogo que suas obras fazem com o Concretismo e o Neoconcretismo. Esse tipo de conhecimento é o responsável pelo reconhecimento de Brasília como realização de um sonho modernista, a maior concretização desse tipo de visão artística e arquitetônica no Brasil.

Foi a opção por uma obra deslocada das paredes das salas expositivas, em meio à paisagem natural e construída, obra que desenvolveu curiosas e surpreendentes relações fraternas com escadas e pilares, árvores e a linha contínua do horizonte, que terminou por fazer com que as pessoas frequentemente desconheçam Athos Bulcão. Certamente, ele é conhecido por grande parte dos moradores de Brasília, aqueles que o cultuam como seu artista maior. Mas será que esses mesmos moradores sabem que é dele os azulejos que revestem todas as paredes dos pontos de ônibus do gigantesco Parque da Cidade?

(FARIAS:11)

A maioria de seus trabalhos representa plenamente a alma de Brasília, na sua modernidade e utopia, fazendo parte de lugares essenciais na vida dos brasilienses, e por isso ela se torna tão presente e marcante.

O Athos Bulcão discreto, preocupado fundamentalmente em harmonizar, em compor, sintonizado com a orquestralidade arquitetônica, se engrandece com o Athos Bulcão solista, agente

cultural solitário, envolvido em telas e pincéis, produzindo máscaras, relevos e pinturas que formam, hoje, um dos mais destacados repertórios da arte contemporânea.

(LONTRA COSTA, 1987:03)

As suas obras quebram a rigidez do planejamento de Brasília, composto por edifícios com altura máxima, número de andares definido e com um padrão de construção estabelecido. O contraste do artista fica por conta da delicadeza dos desenhos formados pelos azulejos, atribuindo outra significação às paredes nas quais trabalhou. Um desses lugares é o Parque da Cidade Sarah Kubitschek. Projetado pelo paisagista Burle Marx, parceiro de Athos, que conheceu ainda no Rio de Janeiro (em 1939, aos 21 anos), o parque põe em evidência as riquezas naturais do cerrado, com uma grande área verde composta pela vegetação local, áreas para diversão (o parque de diversões e o “pedalinho”, por exemplo), e o incentivo ao esporte, com pista própria para pedestres e ciclistas.

Athos inseriu seus painéis em um local decisivo: nos 16 postos de serviço, que disponibilizam banheiros, chuveiros e bebedores para os usuários do parque. As suas paredes são cobertas por painéis de azulejos em preto e branco, em locais onde os praticantes de exercícios físicos, mesmo quando não param, passam, inevitavelmente, em frente. O Parque da Cidade é o lugar onde mais se pôs em prática o conceito de cidade-parque, pela sua enorme área de preservação, e pela inserção de um espaço arborizado no meio urbano. As obras de Athos Bulcão no Parque se encontram em bom estado de conservação, no geral, mas o local não oferece nenhuma informação aos seus usuários dizendo que o painel é de Bulcão, assim como não há placas ou explicações sobre a importância de Burle Marx para o Parque da Cidade. Isto é, mesmo que o patrimônio esteja bem conservado, não há nenhum procedimento educativo e cultural para a conscientização da população em relação ao valor dessas obras.

Brasília, tradução espacial de um sonho de igualdade, foi idealizada para ensejar novas formas de sociabilidade; nela, o exercício da cidadania – o acesso aos bens públicos, à prática política, ao lazer, à saúde, à educação e à cultura – seria pleno. E esse ideal estaria garantido na espacialidade urbana, na qualidade de seu traçado e da solução plástica de seus edifícios, praças e monumentos, vale dizer,

no seu âmbito estético, então entendido como instância capaz de favorecer essa emancipação.

(FARIAS:02)

O Aeroporto Internacional de Brasília, lugar de grande circulação, conta com painéis de azulejos nas salas de embarque e desembarque (os azulejos são estampados com a mesma figura abstrato-geométrica, porém um deles é em azul e verde e o outro, em amarelo e laranja, sempre em fundo branco). Projetadas por Sérgio Parada, são locais onde as pessoas passam uma quantidade de tempo considerável, principalmente na sala de embarque, visto que é um ambiente de espera. Assim como em todos os seus painéis de azulejo na capital (exceto o da Igreja Nossa Senhora de Fátima), Athos transforma o mesmo módulo em outro aparentemente diferente do aplicado ao lado, pela simples alternância da sua posição, criando um efeito ótico de continuidade dos traços de um azulejo a outro. A sutileza da presença da parede decorada cria um ambiente mais agradável, esteticamente, o que é bem desejável para uma sala com tal finalidade quanto a do Aeroporto.

A Torre de Televisão, projeto de Niemeyer concluído em 1967, é, além da sua função de transmissão de sinais de rádio e TV, um dos principais pontos turísticos de Brasília. Tem, no total, 224 metros de altura, mas o Museu Nacional das Gemas, no Salão Panorâmico, onde Athos Bulcão realizou um de seus painéis, fica a 25 metros. Trata-se de uma exposição permanente de cristais e pedras brasileiras, e os azulejos de Athos, em azul e em branco, são marcados pelas características típicas de suas obras: figuras geométricas (triângulos e quadriláteros), dispostas de forma aparentemente aleatória na parede. Mais alto, a 75 metros de altura, há o mirante da Torre de Televisão, que conta com grande número de turistas e permite a apreciação privilegiada da paisagem da cidade, graças à visualização em 360° do plano piloto, com destaque para a vista da Esplanada dos Ministérios. No térreo, a tradicional feira de artesanato também leva vários brasilienses e turistas ao local. Em resumo, a Torre de Televisão é outro espaço essencial da cidade onde o artista está presente, com sua habitual discrição.

Há, ainda, os espaços mais reservados onde Athos realizou trabalhos. Residências particulares, geralmente com painéis de azulejo, e muitos trabalhos nos edifícios de exercício do poder, notadamente os localizados na Praça dos Três Poderes. Um a se destacar é o grande painel de mármore de 1960 no Salão Negro do Senado Federal, no Congresso Nacional – a primeira sala ao se entrar pela rampa voltada para



os ministérios. A obra, pela sua localização e pela função da edificação, possui um caráter mais sóbrio e intimista, com um material mais nobre e nas cores preto e branco, fazendo da obra um painel imponente, ao longo de toda a parede posterior do ambiente. É a primeira peça que se vê no Congresso Nacional, pela sua posição na edificação, mas não a única: há grandes trabalhos de Athos no Plenário, no Salão Verde e no Salão Nobre.

Duarte (2009) trata sobre as representações do painel Ventania, no Salão Verde do Congresso. Questionando se a obra seria decorativa ou artística, argumenta:

A solução pode ser considerar o *Ventania* como parte da corrente construtivista, que tem a integração das artes e entre a arte e a técnica como paradigma. Conceber o painel como simples revestimento é situá-lo somente na história da técnica industrial. A nomeação dada pela bibliografia pesquisada, que se refere à obra como “painel”, dá vazão a uma interpretação que a descola do contexto arquitetônico em que se insere. Contudo, tratar o painel como arte mural é reconhecer a sintonia entre a atividade do arquiteto e a do artista.

(DUARTE, 2009:26)

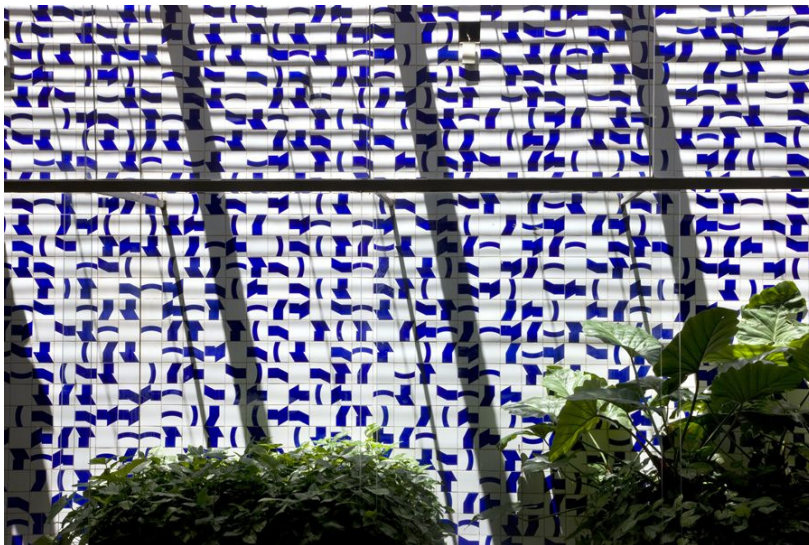


Figura 6: Painel Ventania, Salão Verde no plenário do Congresso Nacional.

Esse tipo de peça, como as presentes no Congresso Nacional, tem uma finalidade diferente, visto que seu público já é mais restrito. Bulcão foi bem eclético no quesito do espectador de sua arte, apesar de que sua preferência era por locais

corriqueiros e de livre acesso, para que sua obra se fundisse na paisagem e se tornasse de domínio público. A Câmara Mortuária (1981), no memorial JK, uma das partes mais intensas do museu, também foi realizada pelo artista, que abusou dos relevos para criar ilusões de ótica através do jogo da profundidade. É outra peça que difere muito de seus painéis coloridos: é sóbria, intimista, fechada. O Neoconcretismo aparece claramente em quase todas suas obras, como se pode perceber, principalmente no aspecto da interação com o espectador, e com a Câmara Mortuária não é diferente. Mesmo quando não é através do jogo de cores, o qual Athos se utiliza com frequência, ainda consegue passar a sensação de movimento através de sombras, luzes, texturas e tridimensionalidade.

É difícil, e mesmo imprudente, devido ao tamanho do seu acervo no Distrito Federal, generalizar sobre como o patrimônio deixado por Athos Bulcão é gerenciado, como ele é preservado. Ora, é notável o pouco conhecimento acerca do artista e da sua contribuição para Brasília, da falta de consciência em relação à força da sua representação na cidade e a como sua perspectiva afeta os moradores locais. Athos está presente nos ambientes de lazer (Parque da Cidade Sarah Kubitschek e Teatro Nacional Cláudio Santoro); de tráfego (a rododiferroviária, que recentemente foi substituída por uma nova estação rodoviária interestadual sem obras do artista; o Brasília Palace Hotel; e o aeroporto internacional Juscelino Kubitschek); de estudo (Escola Classe da 408 norte); religiosos (Catedral e “Igrejinha”); turísticos (Memorial JK e Torre de Televisão); e nos edifícios dos três poderes fundamentais, só para citar alguns de seus trabalhos. Esses exemplos, perdidos no meio das 261 obras em Brasília, ajudam a visualizar como sua presença na cidade marca a vida dos brasilienses, que, de uma forma ou de outra, acabam por interagir com o seu acervo, mesmo que sem tomar conhecimento. A sua simplicidade, notada por aqueles que o conheciam e notável nas suas entrevistas, foi um dos principais fatores que leva a sua arte a ser vista como o é: imponente, mas discreta, passando, de certa forma, despercebida pelos espectadores, desconhecendo sua autoria.

Exceto os azulejos da Igrejinha, os painéis de Athos em Brasília foram produzidos industrialmente, e sua principal preocupação é com a concepção artística que cria, de forma a estimular a imaginação do espectador. Fez, nos conceitos artísticos que possuía, obras bem diversificadas, para ambientes internos e externos. Fez, também, das suas características obras em azulejo, algo marcante e inconfundível, uma marca registrada de Brasília: sua palheta de cores, seu estilo modular, a inserção de azulejos

brancos em meio aos coloridos e estampados, a renovação da concepção do abstrato e do geométrico.

Athos Bulcão era católico praticante, e fez várias obras de cunho religioso. Um grande exemplo é a Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha em Belo Horizonte. E, em Brasília, além da Igrejinha, Athos participou da realização da Catedral Metropolitana de Brasília (1970), outro templo católico aberto ao público e um dos principais pontos turísticos da cidade. Projetada por Niemeyer, a grande Catedral conta com obras de diversos artistas: Alfredo Ceschiatti, Di Cavalcanti, Dante Croce, Mariann Peretti, Emílio Zanon. Bulcão fez um painel de azulejos na parede do batistério, com azulejos serigrafados em verde e outros em azul, intercalados com azulejos brancos. As pinturas que retratam passagens da vida de Maria também são de sua autoria.

- O senhor se considera uma pessoa religiosa?

- Eu me considero sim. Eu sou católico, vou sempre à missa. Vejo certo exagero nestas cantorias, nestes jovens, há uma superficialidade meio aflitiva. É uma mania de cantar e bater palmas. Faz muita falta o silêncio na missa. As pessoas ficam excitadas. A Igreja está tomando uma atitude pragmática a meu ver, contra as provocações de pastores como o Edir Macedo. Às vezes me dá um pouco de aflição.

(BULCÃO para MORETSZSOHN, 1998:08)

Athos Bulcão, um dos pioneiros de Brasília, foi o único a ficar na cidade. Nunca mais voltou a morar no Rio de Janeiro e dedicou mais de um século da sua vida na cidade. Nesse tempo, realizou suas mais de 260 obras, foi uma personalidade de Brasília e se tornou professor do Instituto de Artes da Universidade de Brasília duas vezes – na segunda vez, lecionou até aposentar, inspirando vários alunos a produzirem teses e estudos sobre o seu trabalho. Foi ativista, lutou pela melhoria das condições de trabalho do corpo docente da Universidade. Anos após sua aposentadoria, ganhou o título de Doutor *Honoris Causa* pela UnB.

Esse não foi o único título de reconhecimento concedido ao artista. Ao longo de sua carreira, recebeu vários, assim como homenagens de diversos tipos, inclusive, depois de 2008, *in memoriam*. Alguns exemplos mais notáveis da trajetória de Bulcão são: o título de sócio benemérito do Conselho Superior do Instituto de Arquitetos do Brasil, pela sua notável capacidade de integração com a arquitetura, enriquecendo as

obras de Niemeyer, Lelé e Sérgio Parada; a condecoração com a Ordem de Rio Branco, do Ministério de Relações Exteriores (MRE); e do Governo Federal, o título de embaixador de Brasília e de Cidadão Honorário de Brasília.

Esses títulos são apenas um retorno do que representa seu trabalho na cidade. De fato, Bulcão foi um dos agentes mais importantes na construção da identidade de Brasília, criando um patrimônio singular, dotado de importância histórica e artística, mas que não é reconhecido como tal, visto a deficiente educação patrimonial no Brasil e em Brasília.

#### **4.2 Contribuição para a utopia de Lúcio Costa**

Brasília foi produto de um sonho modernista, associado à vontade de crescimento da nação, de mudanças bruscas nos hábitos e nas relações interpessoais, estimulando uma sociabilidade e um estilo de vida modernos. Esse tipo de sociabilidade seria “forçado” por não resultar de um processo histórico e evolutivo da cidade, mas sim pela forma que seu projeto urbanístico foi realizado. A intenção de Costa foi a de promover uma interação mais intensa entre os habitantes da cidade, inclusive erradicando a segregação social.

Essa questão do incentivo à sociabilidade esteve muito presente em toda a concepção de Brasília, e desde o planejamento urbanístico de Lúcio Costa até os planejamentos arquitetônicos da cidade esse foi um dos focos: a interação entre os indivíduos. Athos Bulcão contribui para essa característica ao criar ambientes mais aconchegantes, confortáveis e agradáveis, considerando sempre a finalidade do ambiente, de forma a estimular alguns dos pontos levantados pelo urbanista na construção das características de Brasília: o culto à natureza e a sociabilidade, por exemplo. A arte democrática de Bulcão tira a necessidade de o espectador se deslocar a um museu e pode ter contato com a estética artística no ambiente urbano.

A Igreja Nossa Senhora de Fátima, uma das obras analisadas na pesquisa, tem uma importância singular, pois faz parte do projeto original de superquadra de Lúcio Costa, onde, no relatório do plano piloto, o urbanista afirma que a unidade de vizinhança deve suprir as mais diversas necessidades dos moradores. Os detalhes do seu projeto podem ser observados no trecho do relatório do Plano Piloto que descreve esse tipo de organização:

16 - Quanto ao problema residencial, ocorreu a solução de criar-se uma seqüência contínua de grandes quadras dispostas, em ordem dupla ou singela, de ambos os lados da faixa rodoviária, e emolduradas por uma larga cinta densamente arborizada, árvores de porte, prevalecendo em cada quadra determinada espécie vegetal, com chão gramado e uma cortina suplementar intermitente de arbustos e folhagens, a fim de resguardar melhor, qualquer que seja a posição do observador, o conteúdo das quadras, visto sempre num segundo plano e como que amortecido na paisagem (Fig. 13). Disposição que apresenta a dupla vantagem de garantir a ordenação urbanística mesmo quando varie a densidade, categoria, padrão ou qualidade arquitetônica dos edifícios, e de oferecer aos moradores extensas faixas sombreadas para passeio e lazer, independentemente das áreas livres previstas no interior das próprias quadras.

Dentro destas 'super-quadras' os blocos residenciais podem dispor-se da maneira mais variada, obedecendo porém a dois princípios gerais: gabarito máximo uniforme, talvez seis pavimentos e pilotis, e separação do tráfego de veículos do trânsito de pedestres, mormente o acesso à escola primária e às comodidades existentes no interior de cada quadra (Fig. 8).

Ao fundo das quadras estende-se a via de serviço para o tráfego de caminhões, destinando-se ao longo dela a frente oposta às quadras, à instalação de garagens, oficinas, depósitos do comércio em grosso etc., e reservando-se uma faixa de terreno, equivalente a uma terceira ordem de quadras, para floricultura, horta e pomar. Entaladas entre essa via de serviço e as vias do eixo rodoviário, intercalaram-se então largas e extensas faixas com acesso alternado, ora por uma, ora por outra, e onde se localizaram a igreja, as escolas secundárias, o cinema e o varejo do bairro, disposto conforme a sua classe ou natureza (Fig. 13).

O mercadinho, os açougues, as vendas, quitandas, casas de ferragens, etc., na primeira metade da faixa correspondente ao acesso de serviço; as barbearias, cabeleireiros, modistas, confeitarias, etc., na primeira seção da faixa de acesso privativa dos automóveis e ônibus, onde se encontram igualmente os postos de serviço para venda de gasolina. As lojas dispõem-se em renque com vitrinas e passeio coberto na face fronteira às cintas arborizadas de enquadramento dos

quarteirões e privativas dos pedestres, e o estacionamento na face oposta, contígua às vias de acesso motorizado, prevendo-se travessas para ligação de uma parte a outra, ficando assim as lojas geminadas duas a duas, embora o seu conjunto constitua um corpo só (Fig. 14).

Na confluência das quatro quadras localizou-se a igreja do bairro, e aos fundos dele as escolas secundárias, ao passo que na parte da faixa de serviço fronteira à rodovia se previu o cinema a fim de torná-lo acessível a quem proceda de outros bairros, ficando a extensa área livre intermediária destinada ao clube da juventude, com campo de jogos e recreio.

(ArPDF; CODEPLAN; DePHA; GDF, 1991:28)

Em análise ao projeto da área residencial em Brasília de Lúcio Costa, é possível afirmar que o conjunto das quatro superquadras que estão ao redor da Igreja Nossa Senhora de Fátima (as SQS 108, 109, 308 e 309) faz parte da unidade de vizinhança que mais se aproxima do projeto original do plano piloto nos dias atuais, e Athos, como pioneiro de Brasília, marca presença em um desses pontos de importância da capital. Essa característica é uma evidência de como Bulcão trabalhou em conjunto e em harmonia com outros pioneiros da cidade, acreditando no projeto do urbanista.

O relatório do Plano Piloto teve, em quase todos os momentos, a Carta de Atenas (1933) como inspiração. A Carta, que descreve a chamada cidade funcional, marca a importância da convivência em sociedade, da conciliação entre o individual e o coletivo, fator considerado por Lúcio Costa e apoiado pelos pioneiros de Brasília, notadamente Niemeyer, Lelé, Burle Marx e Athos Bulcão. A sociabilidade implica o respeito e a tolerância às diferenças, inclusive as sociais, motivo pelo qual Costa procurou diminuir a segregação das classes, procurando um convívio mais denso da população brasiliense em geral. Outro ponto em comum é o culto à área verde, misturada à área residencial. A porcentagem de área verde em relação à população cria uma densidade populacional mais razoável, e aumenta a qualidade de vida. Lúcio Costa manteve esse princípio em todo o Plano Piloto, e Bulcão teve como uma de suas inspirações as cores do cerrado – duas de suas cores mais utilizadas são o azul, do céu de Brasília e o verde das árvores e da vegetação. Os locais de entretenimento e a arte, muitas vezes presente neles, fazem parte da cidade como um todo.

### 4.3 Brasília, realização dos projetos modernistas

Brasília surgiu na década que se chamou de “anos dourados”. Depois de um complicado início de mandato, Juscelino Kubitschek se consagrou como o presidente do desenvolvimento econômico, por meio do Programa de Metas, que estabelecia marcos incentivadores para a melhoria de vários setores da vida social (OLIVEIRA, 2005). Aproveitou o crescimento econômico atipicamente acelerado para criar projetos esperançosos e arrojados, como o de Brasília, com o *slogan* “50 anos em 5”, referente ao quinquênio utilizado para a construção da nova capital, localizada no Planalto Central do país. O local contava com várias dificuldades, entre elas, as condições geográficas e a distância dos pólos econômicos do Brasil na época, notadamente São Paulo e Rio de Janeiro.

Lúcio Costa, nesta época, já fazia parte da elite intelectual há três décadas, inclusive teve contato com Le Corbusier, autor da Carta de Atenas de 1933, que teve uma relação de bastante afinidade com o Brasil e que desejava ter projetado o Plano Piloto, o que não aconteceu. Mesmo assim, Costa, comunista – assim como vários que apoiavam o governo JK e a construção de Brasília – inspirou-se na carta de Le Corbusier em vários pontos do planejamento de Brasília. Por exemplo, na questão de que o espaço urbano é capaz de definir os tipos de relações sociais. Os discursos da época da construção de Brasília, principalmente os de Kubitschek, giravam em torno de esperanças, de utopias. Esperava-se que o vazio que era o Planalto Central seria o futuro da nação, o principal resultado dos recordes de crescimento econômico que o país vivia nos anos dourados. Em resumo, Brasília surgiu de uma utopia modernista. O Governo JK agiu com rapidez no processo que começou com a decisão da transferência da capital até a sua inauguração, para que todo esse processo ocorresse no mandato de Kubitschek. Pretendia-se construir uma cidade-modelo da modernidade, da funcionalidade do ambiente urbano, servindo de exemplo para vários outros países.

A realidade de Brasília, sobretudo no mundo atual, onde já é considerada uma metrópole, é objeto de análise para a Sociologia Urbana. Castells aborda, em *La question urbaine* (1977), a região metropolitana a partir de suas perspectivas da organização espacial desse tipo de aglomerado urbano, que ultrapassa os limites da análise quantitativa, ou seja, de aumento da densidade demográfica e da população, e analisa também mudanças qualitativas na vida dos metropolitanos. Uma metrópole é

organizada de forma particular, devido às mudanças no sistema interno da cidade, por exemplo, no sistema econômico.

O desenho cartográfico do Plano Piloto de Brasília nos remete a uma cruz ou a uma ave em pleno vôo. O desenho de Brasília materializaria o paradigma do corpo. Segundo Sennett, as descobertas do médico Harvey demonstraram que a ave é um animal cuja circulação sanguínea é mais rápida, o que garante ao seu corpo temperatura elevada do que dos animais mamíferos como os humanos. A representação de Brasília como uma ave enfatiza essa preocupação com circulação rápida, seguindo uma concepção orgânica de cidade.

(CAMARGO, 2010:24)

A forma que uma metrópole afeta a vida individual é uma das grandes questões da modernidade, visto a velocidade do aumento do espaço urbano e da sua população. A mentalidade dos habitantes de uma cidade grande é, portanto, completamente diferente da daqueles que vivem em cidades pequenas ou meios rurais, ambientes que se tornam cada vez menos comuns e menos valorizados na vida moderna, devido às oportunidades oferecidas por metrópoles e a divulgação de uma imagem da vida na cidade como ideal, tanto para o sucesso profissional quanto para o sucesso pessoal. O cotidiano de um grande aglomerado urbano é desenvolvido para estimular mentalmente o indivíduo, o tempo inteiro, e de várias formas: bombardeio de informações, concorrência no mercado de trabalho, falta de tempo ocioso, entre outros. O habitante de uma metrópole é mais racional, mais imune a estímulos externos, por não poder se deixar afetar por tudo o que lhe atinge, uma vez que esses estímulos são mais intensos e irregulares que aqueles do ritmo campestre. Essas características são as responsáveis por um aumento da capacidade de raciocínio lógico do homem da cidade grande, e uma conscientização mais apurada que a dos homens do meio rural, como mecanismo de defesa à personalidade e à subjetividade, facilmente ameaçadas pelo estilo de vida urbano (SIMMEL, 1979).

Em outras palavras, a racionalidade é exacerbada em metrópoles, devido a um estilo de vida que envolve vários fatores onde essa característica é necessária para a adaptação nesse tipo de meio social. O projeto de Brasília buscou romper com algumas das conseqüências da vida na metrópole, que surgiu na modernidade, deixando, na nova



capital, um ar interiorano, no sentido da valorização da sociabilidade, das paisagens bucólicas e do espaço para a arte enquanto manifestação subjetiva. O modernismo de Brasília, ao mesmo tempo em que remete ao individualismo e autonomia dos movimentos artísticos contemporâneos, mostra indícios da tentativa de pôr em prática um projeto de cidade socialista, promovendo a livre circulação de pessoas e a diminuição do abismo entre diferentes classes sociais e o acesso livre à arte, manifestada de várias formas, seja pelo paisagismo de Burle Marx, as artes plásticas de Bulcão, pelo projeto de Lúcio Costa ou pela arquitetura modernista de Niemeyer.

“A forma como o *messianismo heróico* de JK se alinha com a *utopia social e estética* da arquitetura modernista nos permite estabelecer uma afinidade histórica e cultural, cujo fruto mais notável foi Brasília” (CASTELLO BRANCO, 2006:43). O período da construção de Brasília, nas décadas de 50 e 60, foi marcado pela inovação nas artes visuais, na música, no cinema, enfim, o cenário artístico sentiu necessidade de construir uma identidade brasileira para se afirmar como potência artística. Kubitschek declarou, na década de 70, que não havia imaginado Brasília como uma metrópole comum; deveria representar o futuro do Brasil, e esse futuro era modernista e de esquerda, posição política da maioria dos arquitetos que participaram dos projetos da capital, assim como Lúcio Costa.

#### **4.4 Análise de algumas obras brasilienses**

##### **4.4.1 Igreja Nossa Senhora de Fátima**

Escolhi, dentre as várias opções que Athos Bulcão oferece em Brasília, me aprofundar sobre o painel de azulejos da Igreja Nossa Senhora de Fátima, por ser um dos primeiros trabalhos do artista na capital (datado de 1957), e por ser tão marcante. Trata-se de um templo em alvenaria, projetado por Niemeyer, com suas típicas linhas curvas, formando uma figura que remete a um chapéu de Freira, e que foi construído em cem dias, homenagem à promessa feita pela primeira-dama Sarah Kubitschek para curar sua filha. Outra particularidade da obra é que este é o único painel da capital em que os azulejos foram feitos artesanalmente, vindos de Belo Horizonte, Minas Gerais, e o único composto por elementos figurativos, fugindo, assim, do padrão de Bulcão. O painel é localizado ao longo de toda a parede externa da igreja, em sua forma curva, e é constituído de dois padrões: o primeiro, na cor azul, estampado sobre fundo branco,

contém uma pomba branca estilizada que representa o divino espírito santo, um dos principais símbolos das manifestações religiosas populares. O segundo, na cor preta, estampada sobre fundo azul, mostra a estrela da Natividade, representando a anunciação do nascimento de Jesus Cristo.

Como já está sendo debatido ao longo da pesquisa, a preservação do painel é insatisfatória, devido a falta de reconhecimento da obra e a falta do apego sentimental por parte dos habitantes da cidade. Isso porque a cultura de Brasília e do Brasil, em geral, não valoriza o que tem, portanto, não repassa esses valores no processo de socialização dos indivíduos. Segundo o Inventário do conjunto da obra de Athos Bulcão em Brasília (2007), realizado pelo Inventário Nacional dos Bens Móveis e Integrados (IBMI), em parceria com o Iphan, a Fundação Athos Bulcão e a Tríade, as condições de segurança do local e o estado de conservação da obra são ruins.

Há peças faltantes, além de outras quebradas, trincadas, lascadas e com alterações cromáticas. O painel apresenta manchas de tinta e de fita adesiva, riscos, pichações e áreas queimadas por velas e fogareiros.

[...]

Única obra em Brasília que apresenta uma composição com elementos figurativos, talvez seja uma referência a Portinari. Encontro da tradição com a modernidade, manifestada pela representação do azul e branco da azulejaria do Brasil Colonial e ao fazer referência ao legado dos murais de mesma cor, de Portinari. Índices da modernidade comparecem pela economia formal, a síntese da forma de representação religiosa, em oposição ao sentido barroco das construções religiosas.

(IBMI, 2007)

Para a análise da Igrejinha, freqüentei o local algumas vezes, principalmente nos horários de missa que costumam lotar o local. O número de pessoas é grande o suficiente para haver a necessidade de colocar, em média 20 fileiras de cadeiras para que (quase) todos possam se sentar, e mesmo assim há alguns freqüentadores que sentam no banco de concreto da entrequadra, localizados ao lado da igreja, de forma que não são capazes de enxergar o altar. A Igrejinha fica pequena perto da quantidade de freqüentadores das missas, muitos deles moradores das quadras vizinhas. Algumas

pessoas que não estão acostumadas com as particularidades da Igrejinha a visitam, também, no horário da missa. Têm um comportamento notavelmente diferente daquele dos moradores locais: tiram fotos, ficam encantados com a arquitetura, os painéis no interior do templo e, claro, os azulejos de Athos.

A questão que mais me chamou a atenção foi se, com essa quantidade de freqüentadores, alguns claramente assíduos, considerando a relação próxima com outros fiéis e com o padre, se reconhecem o valor patrimonial da Igrejinha e como o reconhecem. Em conversa com Lena, responsável pela secretaria da Igreja, ela depôs que os freqüentadores mais assíduos, notadamente aqueles que moram perto da Igreja, ou seja, que convivem de perto com o monumento, criam uma relação afetiva com o lugar. Em outras palavras, esse valor sentimental é o responsável para a atribuição de valor do patrimônio e, como consequência, a motivação para preservá-lo. O problema é que esse sentimento é compartilhado por uma parcela ínfima dos brasilienses, insuficiente para o reconhecimento da sua importância para a cidade.

Apesar da fascinação que a Igrejinha causa aos visitantes e aos moradores das proximidades, a necessidade de melhorias é evidente. O desgaste que mais chama a atenção é o desbotamento das cores de vários azulejos, devido à falta de manutenção, causando a descaracterização do padrão criado por Athos e, conseqüentemente, da obra. Já houve pedidos, principalmente dos moradores locais, para a revitalização das peças, por exemplo, em uma manifestação ocorrida em 2010. Pediam também uma atitude diante do descuido da área: as pichações na placa turística explicativa localizada em frente ao monumento, o corte da grama, que havia crescido excessivamente, entre outros. A mobilização foi levada em conta, mas até o momento considerado aguardam a resposta do Governo para que a restauração seja realizada.

Aconteceu uma única revitalização até então na Igrejinha, na parte de trás da edificação, graças ao episódio em que foi atingida por fogo, em janeiro de 2009, causando danos gravíssimos no monumento: alguns azulejos foram completamente destruídos, e vários outros danificados. O incêndio foi acidental, segundo moradores das proximidades e freqüentadores da Igrejinha, e causado por moradores de rua, que se alojavam no local na noite em que ele aconteceu, e que já faziam, frequentemente, fogueiras próximas aos azulejos. Houve, inclusive, uma discussão sobre o policiamento do local, para afastar moradores de rua, possíveis vândalos e para ajudar na preservação do templo, que é tombado pela UNESCO, mas esse policiamento não chegou a ser realizado e, até hoje em dia, essa questão incomoda os voluntários e religiosos com

quem conversei e que se preocupam com a Igrejinha, pois consideram essa medida fundamental. A Fundação Athos Bulcão entrou em ação na reconstrução do templo, já que é a única instituição autorizada a fazer réplicas e comercializar os módulos de azulejo das obras do artista. Para isso, as peças foram encomendadas a uma empresa especializada do Rio de Janeiro – a Azulate, que já havia trabalhado com Athos durante alguns anos.

A Igreja de Nossa Senhora de Fátima já foi, algumas vezes, motivo de polêmica em razão da sua gestão patrimonial, e não somente do painel de Athos, havendo a necessidade de o Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico Nacional) intervir nessas questões. Já houve discussões sobre, por exemplo, a substituição das obras de Volpi, pintadas no interior da igreja, por um painel da Nossa Senhora de Fátima por Francisco Galeno, que fazia apenas uma alusão ao original, não era uma réplica. A polêmica ocorreu no ano de 2010, e a modificação das pinturas originais causou desconforto em alguns moradores locais, causando uma série de protestos e reclamações. Entretanto, por determinação do Iphan, a ação foi considerada apenas uma revitalização, cessando parte das discussões e autorizando a permanência da nova obra no interior do templo.

São realizados, ocasionalmente, protestos pacíficos e mobilizações, mesmo que pequenos, geralmente realizados por moradores e instituições como a Tríade e a Fundação Athos Bulcão, a favor da melhoria das condições de preservação da Igrejinha, obra de grande significância para o artista. Estas instituições se responsabilizam pela divulgação e reconhecimento do patrimônio deixado por Athos, estimulando a preservação e conservação adequadas. De uma forma ou de outra, é notável a importância desse monumento para a cidade, visto a luta para que se mantenham as características tradicionais e os eventos e missas do local.

A Igrejinha tem um caráter aconchegante, interiorano, é de porte pequeno, justamente porque foi projetada para atender, inicialmente, apenas aos moradores das quadras vizinhas, e Athos deu um toque suave a essa construção com a leveza do predomínio do azul e branco, remetendo à paz.

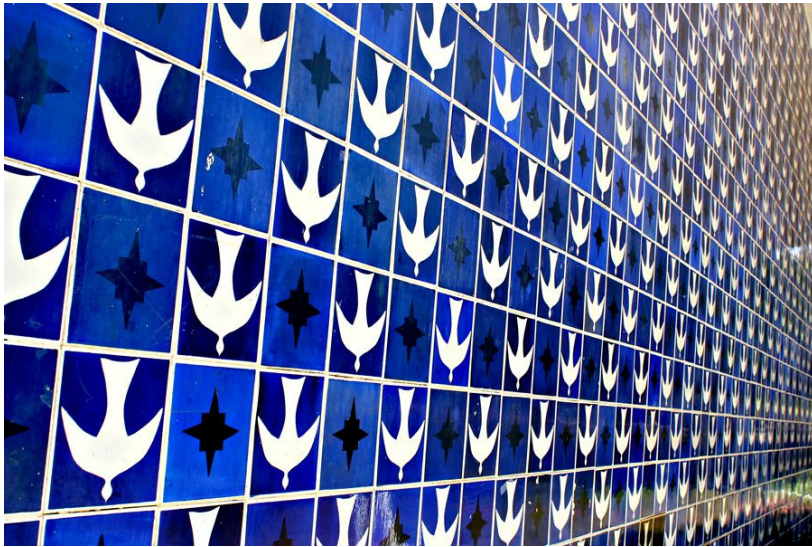


Figura 7: Detalhe dos azulejos da Igreja Nossa Senhora de Fátima.



Figura 8: Igreja Nossa Senhora de Fátima.

#### 4.4.2 Teatro Nacional Cláudio Santoro

Outra obra arquitetônica sobre a qual foi pesquisado é o Teatro Nacional Cláudio Santoro, devido à sua localização, responsável pela sua grande visibilidade, e devido à importância do monumento em forma de pirâmide para a cidade, por representar o setor de cultura da cidade, e promover a arte em seus vários significados e os programas culturais. A obra mais marcante de Athos no local é, sem dúvida, *O sol faz a festa*, de 1966, pelo seu tamanho e lugar na edificação – localiza-se nas duas paredes laterais do teatro, sendo uma das suas maiores obras, com área total de 1720m<sup>2</sup> (1698m<sup>2</sup> na fachada sul e 1693m<sup>2</sup> na fachada norte). O relevo é, originalmente, em concreto, contando com cinco diferentes formatos de cubos e paralelepípedos, dispostos de formas variadas, fazendo um jogo com a luz e a sombra. É, ao mesmo tempo, um geométrico que desconstrói a geometria simétrica da pirâmide, já que os cubos são dispostos de forma a quebrar as linhas verticais e diagonais formadas pelo edifício.



Figura 9: Fachada do Teatro Nacional Cláudio Santoro. Obra: *O Sol faz a festa*.

A pedido de Niemeyer, Athos Bulcão se dispôs a criar algo especial para o Teatro Nacional, que trouxesse, ao mesmo tempo, leveza e peso à edificação. Nomeou sua criação graças às diferentes figuras que se formam dependendo da forma que a luz solar incide sobre as empenas, mudando o visual do Teatro ao longo do dia e, à noite, recebendo a iluminação artificial da cidade. Esse fator ainda destaca a incidência da luz solar em Brasília que, por contar com um espaço muito aberto e sem edificações ou vegetação muito altas, permite que o sol atue sobre a obra como seu coadjuvante,

criando vários efeitos. Essa é uma das obras em que mais se pode notar influências do Neoconcretismo, devido à “conversa” que mantém com o espectador, sendo ele, sempre, o foco do trabalho de Athos, através das ilusões de ótica formadas pelos blocos de concreto. Assim, quem se depara, acidentalmente ou não, com os blocos de concreto tem a possibilidade de “brincar” com os efeitos deles, ato que fica mais evidente nas crianças que entram em contato com a obra e que se sentem estimuladas a interagir de várias formas com a parede.

Em um dos projetos da empresa Tríade, o BrasiliAthos, que contam com o apoio da Fundação Athos Bulcão, crianças de escolas públicas são levadas para conhecer, entre algumas obras, o Teatro Nacional. Essa interação que Athos possibilita estimula os espectadores que, segundo depoimento de Patrícia Herzog, sócia da Tríade, faz com que as crianças passem de um estágio onde desconheciam e, portanto, não se importavam com as obras, a outro onde desenvolveram grande interesse pelo artista. Essa é uma das atuações onde a educação patrimonial é priorizada, e mostrou resultados positivos.

A obra recebeu tombamento individual e conta com proteção legal federal, o que não é o suficiente para garantir a sua devida conservação. As empenas chegaram a passar por uma restauração, mas ainda sofrem deterioração em decorrência das infiltrações e da falta de limpeza. Em 2007, para a revitalização, todos os cubos foram retirados, para a impermeabilização das fachadas e a limpeza das peças, contudo, passaram mais de um ano sem que fossem recolocadas. Os blocos estavam com manchas e partes quebradas, principalmente na parte de dentro, que, pelo fato de a parede nunca ter sido impermeabilizada, a água das chuvas penetrou no interior dos cubos.

Nesse tempo em que ficou sem seus paralelepípedos, a fachada do Teatro Nacional foi vítima de vandalismo (com pichações) e, após o longo período com as fachadas descaracterizadas, foram postos novos cubos, idênticos aos originais, mas de argamassa armada, no lugar dos antigos, de concreto – com o intuito de garantir maior durabilidade. Brasília pôde conhecer o Teatro sem os cubos de Athos, e como eles fazem a diferença no conjunto arquitetônico. A revitalização não foi bem feita, denunciando mais um episódio de descaso com o patrimônio da cidade: a impermeabilização das fachadas, indispensável para a conservação da obra de Bulcão, foi apenas parcial. Isto é, mesmo tendo utilizado um material de maior resistência, a principal causa do dano a esse patrimônio não foi eliminada.

Além da *O sol faz a festa*, o interior do Teatro Nacional conta com mais cinco obras, menos notadas, mas todas com proteção legal federal e tombamento individual; são elas:

Um painel de azulejos amarelo, branco e laranja (1978), no espaço Dercy Gonçalves (cobertura). O estado de conservação é bom. Entretanto, o painel foi criado em um ambiente que seria um restaurante (o artista escolheu as cores de acordo com a finalidade do espaço), e hoje em dia ele é utilizado para outros fins, como, por exemplo, lançamentos de livros, o que descaracteriza em parte o caráter da preocupação funcionalista da obra de Athos Bulcão;

Um painel de azulejos na cor amarela sobre fundo branco, no foyer da sala Martins Pena, na parede posterior (1978). O estado do painel está um pouco pior que as outras obras do interior do teatro: há peças quebradas e manchadas;

Um relevo em mármore branco, sendo que a parte em baixo-relevo apresenta uma aspereza e a parte em alto-relevo é lisa. No foyer da Sala Villa-Lobos (funciona como bilheteria), na parede posterior (1976). Os elementos utilizados por Athos remontam ao Neoconcretismo e principalmente à *Optical Art*, porque cria ilusões em relação ao senso de profundidade, mesmo que a obra seja discreta, dá vida graças a esse efeito visual. A obra está bem conservada e preservada;

Um “painel acústico composto de peças de madeira envernizadas assentadas sobre fundo em madeira natural” (IBMI, 2007), formando figuras geométricas abstratas na parede lateral esquerda da Sala Martins Pena (1978). Ressalta, mais uma vez a convicção de Bulcão no funcionalismo da arte integrada à arquitetura, visto que os painéis que fez no interior das salas cumprem a função acústica;

Outro painel acústico, mas na Sala Villa-Lobos, dividido nas duas paredes laterais (1978), também composto por figuras geométricas abstratas (prismas – 16 na parede esquerda e 8 na parede direita). Das cinco obras do interior do teatro, é a que se encontra em pior estado de conservação – apresenta várias partes quebradas, a ponto de aparecer o concreto.

Athos Bulcão, mesmo que passe despercebido pela maioria dos frequentadores do Teatro Nacional, está presente no ambiente de várias formas e tipos de obras. Como acontece com a maioria de seus trabalhos, poucos frequentadores sabem a autoria das peças e elas são, com exceção da *O Sol faz a festa*, menos chamativas (especialmente as do interior das salas), diferentemente do seu colorido e famoso painel da Igreja Nossa



Senhora de Fátima. Por essa razão, menos atenção é dada, da parte dos usuários do Teatro, à preservação das peças.

Uma das grandes dificuldades na preservação do Teatro Nacional é a questão da autorização de reformas e revitalizações. Por ser um patrimônio tombado, o processo é extremamente longo e complexo, e qualquer modificação ou melhoria das condições do local depende da permissão da Secretaria de Obras, envolvendo outros órgãos governamentais, como o Iphan. Por isso, a própria administração do Teatro Nacional não tem poder algum sobre essas reformas. Dessa forma, não só as obras de Bulcão, mas o local, como um todo, são afetados por essa questão. Um grande exemplo de como essa relação pode se tornar prejudicial foi durante a revitalização, realizada no ano de 1997, quando os carpetes e a capa das poltronas das duas salas (Martins Pena e Villa-Lobos) foram trocados. O novo material utilizado é de baixa qualidade, escolhido para que diminuísse os custos da reforma. Como consequência, esses materiais já estão gravemente depreciados, apresentando rasgos e manchas. A infiltração aparenta ser outro problema que, mesmo que melhorado na época da impermeabilização no Teatro Nacional, ainda causa danos, inclusive no painel acústico da Sala Villa-Lobos, muito mal preservado, como citado acima, além dos pisos e estofados.

Outra questão interessante da gestão patrimonial do Teatro é a dificuldade de adaptação de peças, equipamentos e elementos arquitetônicos do local à realidade atual. Por exemplo, as condições dos camarins da Sala Villa-Lobos, que não se adaptam em vários aspectos às necessidades dos artistas que recebem, pois carecem até de lâmpadas; o elevador fora de uso, dificultando a acessibilidade do local; e ainda a ausência de corrimão nas escadas, prejudicando a segurança dos frequentadores do Teatro. Várias modificações já tentaram ser realizadas, porém, a maioria não é autorizada, em grande parte das vezes por alegação de que afetaria o projeto original de Oscar Niemeyer.

#### **4.4.3 Hospital Sarah Kubitschek, unidade Lago Norte**

Outro ambiente cercado de obras de Bulcão são, como já foi citado, os centros de reabilitação da Rede Sarah Kubitschek. Feito em parceria com outro grande arquiteto brasileiro, o Lelé, a contribuição de Athos tem características bem diferentes dos trabalhos com Niemeyer, por exemplo. “A arquitetura de Niemeyer caracteriza-se pela surpresa, as curvas e a monumentalidade. A de Lelé concentra-se na valorização das

soluções estruturais” (LAGO: 3). A unidade do Lago Norte, que foi avaliada, possui onze obras do artista. Essa unidade foi inaugurada recentemente, em 2003.

Em todos os ambientes, Athos se faz presente, com peças de diferentes técnicas, tamanhos e cores. Embora nenhuma das obras disponha de proteção legal, todas se encontram em um estado de conservação que varia entre o regular e o excelente. Isso porque, nos dois hospitais da rede Sarah em Brasília, é feita a restauração dessas peças pela *Equiphos*, equipe responsável pelos equipamentos hospitalares de alta tecnologia do CTRS – Centro de Tecnologia da Rede Sarah (com a preocupação de levarem os conceitos estéticos do design de interiores e da preservação de todo o ambiente hospitalar, contando com profissionais de várias áreas), oferecendo, assim, cuidados adequados para a sua conservação, além das condições de segurança, que foram relatadas como boas. A criação do *Equiphos* foi idéia de autoria do próprio Lelé, a fim de, além de conservar as obras e o hospital em geral, criassem projetos de equipamentos inovadores e eficientes para o bem-estar dos pacientes, valorizando a estrutura física do local.

As peças do Hospital Sarah Kubitschek do Lago Norte são:

- 1- Muro de argamassa armado pintado, na área da piscina externa (1998);
- 2- PAINEL na parede lateral direita de peças de madeira laqueada em verde sobre fundo azul, com função acústica, no auditório do centro de estudos (1998);
- 3- Relevô em madeira nas cores laranja, amarelo, azul e branco gelo, na biblioteca do centro de estudos (1995);
- 4- Conjunto de painéis circulares de madeira, em branco e preto, no hall de entrada do centro de estudos (1999);
- 5- Painéis coloridos que servem como divisórias, de chapa metálica, na escolinha (1999);
- 6- PAINEL em placas de argamassa armada pintadas, no jardim da internação do edifício principal (1998);
- 7- Muro de argamassa (fundo branco), com pinturas em azul, amarelo, verde, laranja e marrom, na fachada oeste do edifício principal (1998);
- 8- Divisória de régua em madeira, no ginásio do edifício principal (1999);
- 9- Relevô circular em madeira, com tons diferentes de marrom, no ginásio do edifício principal (1999);

10-Semelhante ao item anterior, no mesmo local, mas em tons de verde (1999);

11-Painel policromado, na hidroterapia (extensão do playground), edifício principal (1998).

(IBMI, 2007)



Figura 10: Hidroterapia, unidade Sarah do Lago Norte.

Logo ao entrar no hospital, se percebe a diferença entre os ambientes hospitalares convencionais e o resultado do trabalho de Athos e Lelé. A força das cores é a primeira característica que chega aos olhos, além das curvas inusitadas da arquitetura. As visões artísticas de Athos parecem se expressar com mais vigor no Sarah, especialmente em relação à sua simpatia com o uso abundante das cores, e realmente é notável a desenvoltura da integração do trabalho dos dois parceiros. A principal intenção do arquiteto e do artista não era simplesmente de tornar o lugar belo, mas sim, funcional. No caso de um hospital, isso significa uma melhoria na capacidade de recuperação dos pacientes, considerando a capacidade da arte aumentar o otimismo, a força de vontade e a alegria desses que passam por situações delicadas. Para isso, a dupla abusou da Cromoterapia. O Centro de Recuperação, como um todo, possui uma das melhores reputações do país, e é um dos hospitais mais requisitados, graças à eficiência do tratamento oferecido. Não só o lugar reflete as idéias de Lelé e Athos, que acreditavam no poder terapêutico das cores e da luz natural, mas toda a concepção de recuperação é revisitada, tendo enfoques diferentes dos hospitais convencionais.

#### 4.5 Preservação de seu patrimônio

A vida de uma cidade é um acontecimento contínuo, que se manifesta ao longo dos séculos por obras materiais, traçados ou construções que lhe conferem sua personalidade própria e dos quais emana pouco a pouco a sua alma. São testemunhos preciosos do passado que serão respeitados, a princípio por seu valor histórico ou sentimental, depois, porque alguns trazem uma virtude plástica na qual se incorporou o mais alto grau de intensidade do gênio humano. Eles fazem parte do patrimônio humano, e aqueles que o detêm ou são encarregados de sua proteção, têm a responsabilidade e a obrigação de fazer tudo o que é lícito para transmitir intacta para os séculos futuros essa nobre herança.

(CIAM, 1933:25)

A contribuição de Vygotsky para a pedagogia e psicologia auxilia na compreensão da importância da educação para o processo de socialização, ao considerarmos suas pesquisas em relação às conseqüências da interação entre adultos e crianças, e a transmissão dos valores sociais. “O desenvolvimento infantil é visto através de três aspectos: instrumental, cultural e histórico” (BOCK; FURTADO; TEIXEIRA, 1999:134). O aspecto instrumental corresponde às alterações que fazemos com os estímulos apresentados por nosso meio, com a finalidade de usá-los como um instrumento para si mesmo. O aspecto cultural diz respeito aos instrumentos criados pelo meio social que servem para intermediar o aprendizado da criança (a linguagem, por exemplo). Finalmente, o aspecto histórico se refere aos processos organizacionais que criamos ao longo da história para estruturar nosso pensamento.

A interação com os adultos é a origem da formação dos processos psicológicos complexos. Progressivamente, essa formação dos meios de operação se interioriza, passando a acontecer de forma intrapsíquica. As funções psicológicas transformam-se então para serem internalizadas. Isto é, o processo de socialização resulta de um processo histórico, norteado pelos valores e pelas morais de uma sociedade, fazendo com que adultos se tornem um reflexo do meio social onde vivem, e conseqüentemente transmitem tudo isso aos jovens. Se uma cultura valoriza o patrimônio como algo importante e indispensável para a sua história, toda a sociedade funcionará de acordo

com esse sentimento. Todos os três aspectos do aprendizado descritos pelo pensador estão envolvidos com a educação patrimonial, no sentido de que esta depende dos valores da sociedade acerca dos bens patrimoniais para refletir na forma em que o patrimônio é visto nas escolas.

O ato de educar só pode ser vivenciado pelo homem e se realiza apenas e somente no meio social. Nesta concepção social de Vygotsky, o que o indivíduo vai se tornar depende do ambiente em que vive e das relações sociais que estabelece. Nesse caso, a educação escolar torna-se a ferramenta que o homem possui para desenvolver formação da consciência e o pensamento conceitual.

Brasília é uma cidade constituída de várias características singulares. Uma delas é sua idade – pouco mais de meio século de existência, o que gera, por si só, várias outras particularidades. Já na segunda geração de brasilienses, a cidade ainda não apresenta o sentimento de pertencimento do local, de forma geral, ou o valor sentimental mencionado no trecho destacado da Carta de Atenas (1933). O alto índice de migração da cidade, devido à grande demanda de mão-de-obra que durou até os anos 80 fez com que a população se constituísse de pessoas de todo o Brasil. Hoje em dia, a cidade ainda é marcada, em parte, pela construção da identidade por meio da afirmação da origem dos genitores, ou, para os não brasilienses, por meio da cidade e do estado de nascimento.

Como conseqüência a esse fator, o sentimento de preservação do patrimônio de Brasília ainda não é profundo, nem é estimulado o suficiente na cultura brasiliense, seja no meio educacional ou no núcleo familiar. A capital é vista, no Brasil, como centro administrativo, mas não é explorado seu lado turístico, isto é, o legado patrimonial de Brasília não é valorizado. A cidade é a realização de um sonho modernista brasileiro, mas, como foi mencionado no decorrer desta pesquisa, a arte “genuinamente” brasileira não é valorizada como a arte européia o é. Quando falo dessa arte brasileira, faço referência àquela que dá valor à criatividade dos artistas brasileiros, considerando o contexto sociocultural do país; àquela que começou a afirmar-se na década de 50, construindo uma identidade brasileira no cenário artístico mundial, àquela da qual Athos Bulcão participou e contribuiu massivamente, sendo Brasília o seu maior museu.

“Às representações sociais da cidade, vai se somar ao que sua história legou à memória coletiva de seus moradores. A memória

compartilhada entre um grupo é o lugar onde se verifica seus vínculos identitários e a intensidade das interações sociais, pois é somente na dinâmica dessas relações que a memória coletiva se conforma. Para Brasília, o desafio da construção de uma memória coletiva é ainda maior, talvez mais por suas características espaciais do que por seu pequeno tempo de existência.”

(CASTELLO BRANCO, 2006:54)

Com essa afirmação de Castello Branco, temos outro ponto para a argumentação de Brasília como cidade única: seu espaço público foi projetado de forma bem diferente das cidades convencionais, sem ruas nem praças: “Brasília, a cidade sem esquinas”, diz a frase popular dos brasilienses e dos imigrantes. No projeto de Lúcio Costa, a disposição das quatro escalas do Plano Piloto – monumental, residencial, gregária e bucólica – foi feita pensando no estímulo à sociabilidade, com as unidades de vizinhança na escala residencial, compostas de comércio local, prédios com pilotis e espaços arborizados. Na prática, o modelo não se mostrou tão eficiente como previsto no projeto, assim como vários locais na cidade foram utilizados pela população de forma bem diferente àquilo que estava previsto no projeto original. A separação da cidade em áreas de acordo com sua funcionalidade afastou seus habitantes, ao invés de uni-los.

Outro exemplo que evidencia a distância entre a utopia modernista e socialista de Costa da realidade é a rodoviária, no setor de diversões, que havia sido projetada para ser freqüentada por diferentes classes sociais. Em Brasília, a realidade da precariedade dos transportes públicos levou a cidade a ter um grande número de carros, fator que não poderia ser previsto pelo seu idealizador e que aumenta a distância entre classes, já que os que não têm condições financeiras para adquirir um automóvel devem se submeter a esse transporte. Dessa forma, a porcentagem de pedestres e de usuários de transportes públicos em relação à população do Distrito Federal difere da imaginada por Costa, mudando, também, a forma com a qual a população enxerga o patrimônio local. Em resumo, a rodoviária, mesmo localizada em um ponto estratégico da cidade, acaba sendo freqüentada por classes menos favorecidas, já que, em geral, quem a freqüenta não o faz por opção.

Athos Bulcão teve o cuidado de inserir a estética artística nos locais de grande circulação de pessoas, fazendo da sua arte “democrática”, isto é, de fácil acesso à

população. Entretanto, os fatores mencionados contribuem para a falta de reconhecimento do valor da sua obra e, conseqüentemente, a falta de medidas adequadas para a preservação da mesma. Bulcão, nesse sentido, era de um desapego enorme: como considerava que sua obra deveria ser de domínio público, acreditava na capacidade do público e do governo para preservar a arte. No entanto, a educação no Brasil não dá importância para o patrimônio do Brasil, sobretudo o de Brasília, que tem raízes históricas mais recentes. Seu curto período de existência ainda não foi o suficiente, para parte da população, para criar um vínculo com as obras artísticas e arquitetônicas da cidade. Sem essa educação patrimonial, o seu acervo, muitas vezes, sequer é reconhecido como um bem a ser preservado, portanto, o descuido é recorrente.

Em geral, as obras que não são providas de nenhuma proteção legal podem não dispor de condições de segurança adequadas à boa conservação. Vários fatores podem influenciar sobre a depreciação de uma obra, como a exposição constante ao sol, desbotando cores; as más condições de higiene, causando manchas escuras no rejunte dos azulejos ou manchas de sujeira nas peças; atos de vandalismo, que resultam na quebra de partes da obra ou em pichações; entre outros. Algumas das peças de seu acervo são tombadas individualmente e ainda assim são mal preservadas, como, por exemplo, a Igreja de Nossa Senhora de Fátima, que se encontra em um estado de conservação ruim. Outras, principalmente aquelas que se situam no eixo monumental, como as peças do interior da catedral, são mais bem cuidadas.

*O Sol faz a festa*, no Teatro Nacional Cláudio Santoro, passou por recente limpeza e restauração, valorizando as fachadas laterais, que ficam bem visíveis, na zona central da capital. Mesmo assim, a restauração não foi suficiente para uma preservação adequada: as fachadas do Teatro não foram completamente impermeabilizadas, abrindo espaço para a depreciação da obra devido à água das chuvas, razão pela qual os blocos de concreto precisaram ser trocados. Durante a revitalização, as empenas do Teatro Nacional ficaram “nuas” sem os blocos de concreto. A integração da arte de Bulcão na arquitetura é tamanha que frequentemente presumem que foi obra do próprio arquiteto, e só se percebe sua importância no caso da revitalização do Teatro – quando retiram a obra. As que estão situadas em locais menos públicos, por exemplo, as do Senado Federal, as da Câmara dos Deputados e as de estabelecimentos comerciais tendem a ter condições de preservação melhores. E, ainda, há algumas em estado crítico, como o painel em luzes neon do shopping Conjunto Nacional, que, há alguns anos, era uma

grande atração da cidade, mas já foi completamente trocado por *banners* comerciais desprovidos de iluminação decorativa.

Curiosamente, a reserva à obra de Bulcão corre por conta de abordagens teóricas e estudos produzidos no interior da academia, principalmente por historiadores da arte que têm por lastro teórico a modernidade na acepção formalista consagrada pelo crítico norte-americano Clement Greenberg. A dificuldade de assimilação da obra de Bulcão decorre do fato de ela não se encaixar dentro das categorias canônicas das linguagens artísticas: não é exatamente pintura, tampouco escultura ou arquitetura.

(FARIAS; VISCONTI, 2009:15)

Essa dificuldade de definição e enquadramento da obra de Athos em alguma categoria consagrada no meio artístico, descrita pelos autores acima, reflete no ponto de vista do espectador, que muitas vezes não tem consciência de que está diante de uma obra de arte, ainda mais porque há a questão, tão debatida quando se fala de Athos, da sua capacidade de integração com a arquitetura, o que deixa a sua criação “mascarada” em meio ao complexo arquitetônico de Brasília. Parte dos descuidos em relação à sua obra parte dessa particularidade do artista. O que mais se destacou em Brasília foram seus azulejos, presentes em várias de suas obras.



## **5. Fundação Athos Bulcão e a gestão patrimonial**

### **5.1 Formas de atuação da Fundação Athos Bulcão**

Desde 1992, quando surgiu, a Fundação Athos Bulcão é a principal instituição criada com o objetivo de preservar e divulgar as obras do artista. É uma ONG, portanto sem fins lucrativos nem poder de atuação política sobre as obras e sobre quem ou qual instituição é responsável por elas – esse poder pertence ao Iphan. No entanto, em sua posição de entidade protetora do patrimônio deixado por Athos, aconselha o Iphan na gestão das obras, e, normalmente, é consultada, até mesmo pelos próprios responsáveis pelas peças, sobre possibilidades de intervenção nestas – o que não deve ser feito, o que prejudica a obra, como mantê-la apesar das modificações dos locais onde elas se encontram, entre outros. Ainda assim, o Iphan, como órgão fiscalizador do patrimônio, é questionado primeiro em questões concernentes às obras. Quando ele autoriza qualquer intervenção, mesmo divergindo das opiniões da Fundação, esta ainda consegue negociar algumas condições, na tentativa de preservar as obras, como, por exemplo, a mudança do local da obra ou a reprodução idêntica do painel original.

Mesmo que a Fundação não tenha nenhum poder legal em relação às decisões governamentais acerca da gestão desse patrimônio, a instituição trabalha em parceria com órgãos públicos, notadamente o Iphan, no aconselhamento, levantamento de dados, entre outros. O conjunto da obra de Bulcão em Brasília foi tombado em 2009, restringindo as possibilidades de atuação e intervenção da instituição, ao mesmo tempo em que protegeu as obras e abriu as portas para a Fundação investir em projetos de educação patrimonial:

DECRETO Nº 31.067, DE 23 DE NOVEMBRO DE 2009.

Dispõe sobre o tombamento da Obra de Athos Bulcão e dá outras providências.

O GOVERNADOR DO DISTRITO FEDERAL, no uso das atribuições que lhe confere o artigo 100, inciso VII, da Lei Orgânica do Distrito Federal, e com fulcro nos dispositivos da Lei nº 47, de 02 de outubro de 1989, regulamentada pelo Decreto nº 25.849, de 17 de maio de 2005, que dispõe sobre o tombamento, pelo Distrito Federal, de bens de valor cultural e, considerando que a obra de Athos Bulcão

serve de parâmetro para o desenvolvimento cultural a nível nacional; considerando que o conjunto dessa obra contribuiu, decisivamente, para marcar a identidade da paisagem urbana de Brasília; considerando que sua vasta obra de integração de arte à arquitetura é tida como única no gênero; considerando, ainda, a importância de preservação da obra para gerações futuras, DECRETA:

Art. 1º. Ficam, sob a proteção do Governo do Distrito Federal, mediante tombamento, a obra de Athos Bulcão, constituída de painéis, relevos, vitral, pisos, divisórias, portas, muros, forros, pinturas, castiçais e pia batismal, situada em edifícios e espaços de uso coletivo e de acessibilidade ao público, relacionada no anexo deste Decreto.

Art. 2º. A Administração do Distrito Federal, no âmbito de sua competência e nos termos da legislação civil e penal, adotará providências visando à apuração e ao ressarcimento dos danos causados por atos de vandalismo, destruição, deterioração e mutilação que venham a ser praticados contra o bem tombado e em suas proximidades.

Art. 3º. Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 23 de novembro de 2009.

122º da República e 50º de Brasília

JOSÉ ROBERTO ARRUDA

A Fundathos é a única instituição autorizada a comercializar produtos com estampas das obras do artista, sendo esta uma das principais formas de atuação da ONG. Dispõem de azulejos, que podem ser comprados na loja e, se forem adquiridos em grande número com o intuito de construir um painel, há a necessidade de autorização da parte da instituição. Por essa razão, quando é realizada uma revitalização ou mesmo uma reprodução de painéis destruídos, a Fundação é a única autorizada, pelo próprio Athos, a produzir os azulejos, conseqüentemente, precisa ser inclusa nesses projetos de reformas. Essa responsabilidade é uma das principais formas de atuação da instituição, senão a mais importante, já que cria uma relação de dependência, nesses casos, do Iphan em relação à Fundação.

De qualquer forma, a Superintendência Regional do Iphan é vista como uma parceira, e as discussões com Alfredo Gastal, superintendente do órgão, em geral são

amigáveis, mesmo quando há discordância entre suas opiniões e as de Valéria Cabral - secretária executiva da Fundathos, segundo a própria. A Fundação nada pode fazer sem as decisões do Iphan, devido ao tombamento do conjunto das obras de Athos, decretado por Roberto Arruda – governador do Distrito Federal na época, em 2009. Em Brasília, suas obras estão todas inventariadas pelo órgão, mas há obras que pertencem a particulares ou a pessoas jurídicas, como é o caso, respectivamente, de peças em residências particulares ou em estabelecimentos comerciais (por exemplo, na Disbrave e no Restaurante Piantella). Já sobre as obras localizadas em espaço público, Cabral (2011) considera importante o conhecimento da parte da população em relação ao valor da obra, e essa é uma das principais tarefas da Fundação.

Há ainda, na loja da instituição, canecas, sombrinhas, entre outros acessórios, além de calendários anuais ilustrados e livros com artigos, fotos e biografias de Athos. O livro Athos Bulcão (2009), bilíngüe (em português e em inglês) e de 404 páginas, conta com diversas fotos do artista e de suas obras, biografia, artigos, entrevistas, entre outras informações, sendo uma fonte bem completa para o conhecimento de parte da vida e obra de Bulcão. Em 2010, a publicação ganhou o prêmio Jabuti, de São Paulo, como categoria “Arquitetura e Urbanismo, Fotografia, Comunicação e Artes”. A divulgação de sua obra é um dos grandes objetivos da Fundação; para isso, a realização de projetos que incentivem o conhecimento dela por parte dos brasilienses e o turismo.

Quando o artista era vivo, freqüentava a Fundação. Na época de sua inauguração, em 1992, estava com 74 anos, ativo e em boa forma física – era capaz de subir as escadas da antiga sede, no Centro de Dança do DF, e participava ativamente de algumas decisões da Fundathos – na escolha de obras para divulgação, por exemplo. Não chegou a intervir em projetos ou idéias na época do surgimento da ONG, mas sempre compareceu nos eventos e freqüentava a sede da Fundação. Em razão do avanço do Mal de Parkinson, precisou se distanciar das atividades da instituição, sendo capaz de colaborar cada vez menos. Mesmo assim, continuou, na medida do possível, a estar presente em exposições ou a colaborar com a instituição, por meio de doações ao seu acervo. Em vida, Athos era responsável pela reprodução e preservação da própria obra, e a criação da ONG serviu para contribuir com o artista nessa última questão. Eram responsáveis pelas serigrafias, por exemplo, mas os direitos autorais de suas obras eram, evidentemente, direcionados ao artista. Após seu falecimento, essas responsabilidades sobre a obra passaram a ser da Fundação.

Em uma de suas parcerias com a Fundathos, Athos Bulcão atuou em um projeto, desenhado em 2006, que ainda não foi realizado: uma calçada localizada no Bosque dos Constituintes (atrás da Praça dos Três Poderes), em tons de branco, preto e cinza, constituída por desenhos geométricos. Com muita área verde ao redor, a calçada seria um incentivo à utilização da paisagem, com várias obras de Niemeyer ao fundo, um parque valorizando a Esplanada dos Ministérios. O local está marcado por árvores plantadas em 1988, por parlamentares integrantes da Assembléia Nacional Constituinte, daí o nome do Bosque. As obras deveriam ser realizadas até 2010, mas nem começaram. Planejam a construção de uma ciclovia e elementos que adéqüem a acessibilidade do local aos portadores de necessidades especiais. O formato da calçada lembra o de uma folha, e é constituído, além dos caminhos para os pedestres, de praças e centros de convivência.

A Fundação Athos Bulcão tem o poder de atuar em locais onde a obra do artista é posta em risco, sob a forma de protestos, já que atuações mais concretas sempre dependem da autorização do Iphan. Um exemplo já citado é o do episódio onde parte do painel de azulejos da Igreja Nossa Senhora de Fátima foi destruído em decorrência de um incêndio. A instituição foi responsável pela substituição dos azulejos, depois de a revitalização ter sido aprovada. A reprodução de azulejos de Bulcão pela instituição foi autorizada pelo próprio artista, desde que se utilizasse das mesmas técnicas, o que foi de fato respeitado na restauração do monumento. Contudo, nem todos os painéis que precisam de revitalização estão sendo cuidados. Estão ainda aguardando, por exemplo, a autorização dos órgãos responsáveis para poderem por em prática um novo projeto, o “Restauração de painéis de Athos Bulcão”, que planeja restaurar três painéis de azulejo tombados pela UNESCO como patrimônio e que, segundo o Iphan, necessitam de intervenção. São eles o Instituto de Saúde Mental, o Mercado das Flores e a Escola Classe 407/408 Norte, todos com o estado de conservação péssimo.

No geral, a Fundação acredita que há descaso e desrespeito às obras de Athos Bulcão. Há algumas que são devidamente preservadas e valorizadas, como as do interior do Congresso Nacional e as das unidades que constituem a Rede Sarah de centros de reabilitação, mas a maioria não é devidamente reconhecida como patrimônio da cidade e não dispõe, conseqüentemente, de manutenção adequada, chegando ao ponto de haver necessidade de revitalizá-las, tamanho os estragos. Descuidos de vários tipos são notados (sujeira, manchas, desbotamento, rachaduras, entre outros) e puderam ser todos catalogados no Inventário do conjunto da obra de Athos Bulcão (2009), realizado pela

instituição, em parceria com o Iphan e a Tríade, onde as 261 obras do artista na capital foram fotografadas e analisadas para o levantamento dos dados sobre a conservação de seu acervo.

Recentemente, no mês de setembro de 2011, houve uma polêmica em relação às obras de Athos na Concessionária Disbrave, que demoliu um de seus painéis e ainda não o reconstruiu, causando protestos de vários moradores da cidade, e indignação por parte da Fundação, que luta pela preservação das obras e foi terminantemente contra a ação, encarada como um desrespeito ao patrimônio da cidade. A demolição, feita em razão da necessidade de ampliação do empreendimento, havia sido autorizada pelo Iphan e informada à Fundação, com a condição de que construíssem um painel idêntico ao original. Ainda assim, para a instituição, a reconstrução de um painel, mesmo que idêntico, nunca é equivalente à obra original, pois esta é pensada e realizada pelo artista, e sua substituição prejudica o valor patrimonial da peça, perdendo parte da sua riqueza. Esse argumento se torna mais forte ao se tratar de Bulcão, já que uma de suas principais características era o esforço em integrar a arte à arquitetura. A arte de Athos não é somente o painel; o local escolhido para a obra faz parte dela também. Por isso, mesmo com a negociação, Valéria Cabral (2011) acredita que o acordo com o Iphan, que envolve a autorização do deslocamento da peça (a empresa pediu o recuo do painel para uma reforma que modificasse o estabelecimento, aumentando-o), prejudica o acervo do artista.

Em 2010, a Disbrave já havia expressado a intenção de derrubar a obra, e imediatamente a Fundação se posicionou contra a ação, mas, diante da decisão do Iphan, tomada já no ano de 2011, não têm mais a possibilidade de intervirem no caso. As opiniões populares foram expressas de diversas formas, refletindo o que os brasilienses pensam da obra de Bulcão, e como ela aparece para os moradores da cidade. Muitos protestaram contra a demolição, alegando desrespeito e desconsideração ao patrimônio e aos valores culturais da cidade, além de questionar a decisão do Iphan, enquanto outros não reconhecem o painel como obra de arte e não concordam com esse status, por se tratar “apenas” de azulejos, e discutindo também sobre o seu valor estético. Até o momento presente, comentam sobre um boicote ao posto de gasolina do estabelecimento, sem que tenha havido grandes resultados, ainda mais considerando que a destruição da obra ocorreu muito recentemente.

A demolição da obra causou indignação, entre outras razões, por não ser a primeira obra do artista que é prejudicada. Outro episódio significativo e contestado foi

a destruição, em 2009, das duas obras do Clube do Congresso, localizado na 702/902 sul. Um painel de azulejos se localizava na sauna do clube, com peças em azul e branco, formando as tradicionais figuras geométricas do artista. O segundo painel era em gesso com relevos, no hall de entrada da edificação. Ambas as obras datavam de 1972. Quando foram demolidas para se tornar um centro comercial, houve ignorância (no sentido de desconhecimento do valor das obras) e desrespeito da parte dos empreendedores que compraram o local em relação ao patrimônio – sequer guardaram os azulejos, os transformaram em entulho e não se soube o seu destino. Assim, os painéis não foram reconstruídos e nenhum dos azulejos pôde ser salvo, ainda mais porque as obras não eram tombadas, conseqüentemente, não contavam com a proteção do Iphan, nem precisaram de autorização para que pudessem ser derrubados.

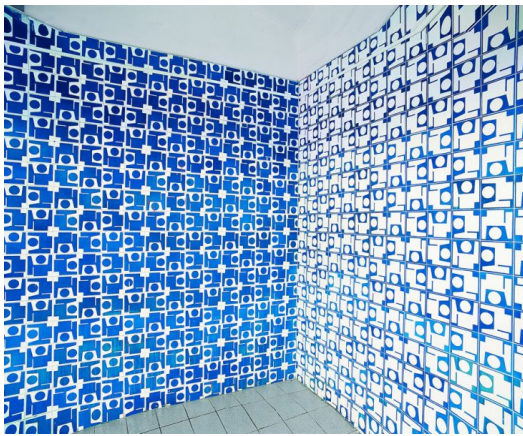


Figura 11: Painel de azulejos demolido do Clube do Congresso.

O Palácio do Planalto foi outro local que passou por uma situação onde a Fundação não conseguiu impedir a destruição: todo o seu terceiro andar foi reformado, e as obras de Athos, retiradas, assim como os projetos de Niemeyer. As obras do artista plástico também tiveram a condição de serem reproduzidas, mesmo que em outra localização, como aconteceu. Assim como o painel da Disbrave, que ainda não foi reproduzido, os painéis do terceiro andar do Palácio do Planalto foram reerguidos em outro local, e, como o próprio nome da técnica já diz – reprodução – o novo painel é apenas uma cópia do que era a obra de arte, perdendo, assim, imensamente o seu valor.

A Fundação é uma instituição pequena, apesar do tamanho, da importância e do alcance de seus projetos. A equipe é constituída de sete funcionários: Valéria Maria Lopes Cabral (secretária executiva), Rosanalha Martins (coordenadora administrativa

financeira), Carla Queiroz (coordenadora de pesquisa e projetos), Gabriela Lima Lafeté (assessora de imprensa), Rosivalda Santos (assistente de coordenação), Sara Tauene (secretária), e Olegário Silva Ribeiro (motorista).

## **5.2 Principais projetos da Fundação Athos Bulcão**

### **5.2.1 Projetos educacionais e a questão da educação patrimonial**

A Fundação Athos Bulcão também desenvolve, em parceria com outras instituições e órgãos públicos, incentivos à cultura e à valorização do patrimônio brasileiro: o *Jornal Radcal*, atualmente em sua 29ª edição, distribuído gratuitamente para aproximadamente 97 mil alunos de escolas públicas do Distrito Federal, é um dos projetos. Trata-se de uma publicação em parceria com a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura que procura atuar como uma mídia alternativa, incentivando o desenvolvimento da capacidade crítica dos jovens, com os temas acerca de questões sobre arte e cultura.

Há também o projeto social Circuito Athos Bulcão, direcionado, também, a estudantes das escolas públicas, especialmente de cidades satélites do plano piloto, com prioridade para as regiões mais carentes, onde as crianças têm poucas oportunidades de conhecer, reconhecer e apreciar as obras do artista. O projeto se trata de uma exposição móvel, com quadros onde padrões de azulejos e pinturas das obras de Bulcão são apresentados aos alunos, junto à explicação de um professor de artes – Glauber Coradesqui, atualmente professor de teatro na Faculdade Dulcina de Moraes, mas trabalhou na Fundação Athos Bulcão durante três anos (desenvolvendo também um projeto de educação teatral). Sua palestra tinha como objetivo, além de mostrar o legado deixado pelo artista, de mostrar quem ele era (aspectos de sua personalidade), e por que suas obras seguiam um padrão estético em particular. A exposição começou a ser exibida em 2001 – a fundação dividiu as peças (22, no total) em duas mostras, onde cada uma ficava em uma escola pública por quinze dias, podendo ser aberta ou não para a comunidade, a critério da direção da escola.

Outro projeto, o Ponto de Cultura, destinado a alunos de escola pública de todo o Distrito Federal, se trata de uma exposição, levada a cada escola envolvida com o projeto, e muda de unidade a cada 15 dias. No primeiro dia de exposição, há uma

explicação por um educador capacitado pela própria fundação a dar essa palestra. Faz parte das atividades promovidas pela Fundação voltadas aos estudantes para a divulgação da obra de Athos, fruto da sua posição como instituição do Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura, coordenado pela Secretaria de Estado de Cultura do DF (SeCult).

Os projetos envolvendo o sistema educacional são um tema pertinente na Fundação, bastante debatido para que esses tipos de ação social possam sair do papel. Um dos objetivos é incentivar o desenvolvimento da sensibilidade artística, do gosto pelas artes e reconhecê-la como esfera a ser cultivada e preservada. Diversos gêneros artísticos são reconhecidos pelos projetos da Fundação, por exemplo, o Festival de Teatro na Escola, que já chegou à décima edição, acontecendo anualmente desde 2000. Os objetivos do projeto estão descritos na notícia sobre o festival de 2008:

#### Objetivo Geral:

- Revitalizar o ensino de Artes Cênicas nas escolas, integrando os jovens em atividades compatíveis com a sua faixa etária, por meio da realização de oficinas e montagens de teatro em escolas públicas do Distrito Federal, e estimular a reflexão, promovendo a educação, a ampliação da percepção dos significados e do universo simbólico, a linguagem, a auto-estima, a cooperação mútua e a escola como espaço privilegiado para a construção da cidadania e a transmissão cultural.

#### Objetivos Específicos:

-Oferecer a estudantes do ensino médio das escolas públicas do Distrito Federal, experiências complementares ao ensino formal que favoreçam a cultura, o convívio social e o envolvimento consequente dos jovens em seus círculos de atuação;

- Estimular professores de artes cênicas do ensino médio da rede de escolas públicas do Distrito Federal;



- Estimular o gosto dos adolescentes e dos jovens pela leitura, pela cultura brasileira e pela reflexão sobre temas sociais prementes;
- Formar público para o teatro, tornando-o acessível a jovens que não têm oportunidade de freqüentar espetáculos teatrais em suas comunidades;
- Estimular a auto-estima, o auto conhecimento e a valorização da escola entre os jovens, por meio da experiência criativa e da identificação do público com os realizadores dos espetáculos;
- Estimular o domínio da língua portuguesa e a habilidade de comunicação, por meio do exercício de compreensão e produção de textos;
- Promover alternativas de expressão de valores e visões de mundo entre os jovens;
- Apoiar a escola em sua tarefa educativa e de integração com a comunidade, fortalecendo a compreensão de inserção social dos indivíduos como cidadãos participantes da sociedade.

(TALITA, 2008)

O Festival consiste, em média, em 3 dias de mostra de espetáculos (no palco do Teatro Dulcina) onde alunos da rede pública de ensino têm a oportunidade de entrar em contato com as artes cênicas (alguns pela primeira vez), apresentando peças teatrais de autores brasileiros, com adaptações para abordar questões da realidade do atual contexto histórico e social conservando ainda um lado lúdico; são cerca de cem a duzentos estudantes a cada edição, contando com o apoio do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), do SINPRO-DF e da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. O projeto rendeu um prêmio – Itaú/UNICEF – educação e participação, em 2009, e a publicação do livro *Teatro na Escola: experiências e olhares*.

Uma forte opinião dentro da Fundação é a de que a educação oferecida no Distrito Federal não é suficiente para a devida apreciação de obras de arte e do patrimônio da cidade. Uma das melhorias seria na questão da instrução da população em relação à estética artística, desenvolvendo mais sensibilidade na percepção da arte. Por isso a instituição investe em projetos voltados para jovens, como o Circuito Athos Bulcão, o Ponto de Cultura, o *Jornal Radcal* e a parceria no Circuito Educativo BrasiliAthos – Na Trilha dos Azulejos, com a empresa Tríade. Dessa forma, se valorizaria o patrimônio deixado por Athos na cidade, por meio das atitudes de preservação da parte da população. Hoje em dia, segundo Rosanilha Martins, coordenadora administrativa financeira da instituição, não há consciência dos bens patrimoniais de Brasília nem noções sobre preservação. A Fundação já interveio em vários projetos dos estabelecimentos que envolveriam a destruição total ou parcial das obras. Em poucos casos, como o da Disbrave e o do Clube do Congresso, a demolição não pôde ser impedida, já que, uma vez autorizada pelo Iphan, a Fundação não tem o poder de desautorizá-la.

Valéria Cabral (2011), quando questionada sobre a ênfase dos projetos da Fundação voltados para a escola pública, declara:

Só criança que educa a gente. Porque gente velha não se educa mais. A não ser que tenha uma criança por perto que vá lhe ficar *aporrinando* o juízo. Porque menino vence pelo cansaço. Então, se ele estuda na escola que Athos Bulcão é importante, que é importante você manter o patrimônio da sua cidade, porque isso vai contar sua história, vai mostrar como que tudo começou e etc. etc. etc., você vai ter esse menino conversando com o pai ou com a mãe dentro de casa. Ou com o irmão mais velho, e dizendo: “olha, eu estou estudando o Athos”, “Olha, mãe, aquilo lá é o Athos”, e não sei quê. Vai começar a chamar a atenção. E aí, se você tem uma criança que chama a atenção das coisas da vida...e depois, isso é dela, não é, o futuro é dela, não é mais meu.

(CABRAL, Valéria, em entrevista concedida na Fundação Athos Bulcão em outubro de 2011)

Ainda segundo Valéria, a falta de educação patrimonial nas escolas leva ao desconhecimento do tipo de arquitetura de Brasília, modernista e típica dos anos 50 e

60. A falta de valorização desse caráter gera problemas como o desvirtuamento de alguns prédios do plano piloto, como a modificação dos pilotis, a inserção de materiais considerados nobres nos prédios, no lugar dos azulejos, hoje em dia menos apreciados. Esses episódios, que acontecem cada vez mais em Brasília, são uma evidência da falta de capacidade de apreciação do tipo de arquitetura da cidade, devido à falta de educação patrimonial nas escolas. “É como se de repente, você começasse a arrancar todos os azulejos das fachadas das casas de São Luís do Maranhão ou de Belém para botar abaixo para trocar por pedaços de granito ou de mármore” (CABRAL, 2011).

A educação patrimonial visa uma reeducação do olhar dos jovens que se tornam capazes de interpretar e identificar os elementos das artes plásticas, e a reconhecer sua relevância para a história da própria sociedade. A mentalidade brasileira tem uma tendência a acreditar na superioridade das culturas européias e estadunidense, devido a fatores históricos de dominação, e esta ainda continua a existir, mesmo com o crescimento econômico do país. As aulas de arte nas escolas, apesar de abordarem momentos importantes para a arte no Brasil, como a Semana de Arte Moderna, dão muita ênfase para movimentos europeus. Sobre Brasília, pouquíssimo é falado, quando o é. Oscar Niemeyer ainda chega a ser mencionado, mas Lúcio Costa e Athos Bulcão, dificilmente. Devido à valorização das culturas e produções artísticas de grandes potências mundiais, o brasileiro se esquece, muitas vezes, de valorizar as manifestações artísticas do Brasil. No caso, o modernismo brasiliense muitas vezes sequer é compreendido, sendo, conseqüentemente, desprezado e subestimado.

Os painéis de Athos são parte da identidade da cidade, tão bem integrados que são um complemento indispensável à arquitetura de Brasília, ou seja, indispensável a ela mesma. Os temas abordados em escolas refletem claramente os valores de uma sociedade, já que o processo de escolarização é um dos instrumentos de socialização mais poderosos em grande parte das sociedades ao redor do mundo, fator intensificado pela globalização, que estabeleceu determinados padrões de prestígio à intelectualidade por via dos estudos escolares e universitário. Essa atribuição de papéis do ensino escolar foi explorada por Durkheim (1968), que aponta a instituição educacional como um dos mecanismos responsável pela socialização, visto que é um instrumento utilizado para unificar as diferentes personalidades de forma a criar um modo de agir que permita a existência do sistema integrado.

A educação exerce um papel de fato social na medida em que tem uma ação coercitiva na coletividade em favor do comportamento exigido pela sociedade em

questão, considerando que ela é o meio onde os adultos preparam os que ainda não estão maduros para a vida social. A ação promove o bem estar individual uma vez que garante o equilíbrio das funções do ser social ao lhe acrescentar elementos e moldar os já existentes para a adaptação no coletivo. Assim, é a própria sociedade que constrói o seu modo de funcionamento e condiciona os indivíduos a continuarem com ele, priorizando o sacrifício dos interesses individuais em prol do grupo.

O sistema educacional é, inclusive, parte do sistema de hierarquia de classes de uma sociedade, já que classes que dispõem de maior capital econômico e cultural estudam em instituições de ensino de maior prestígio e, assim, define-se a divisão do trabalho. O modelo de educação não partiu, portanto, de uma ideologia que depois foi concretizada; ele é o resultado de lentas transformações que ocorreram na história do capitalismo e da sociedade ocidental, estabelecendo uma relação dialética entre os interesses individuais e a coletividade, se adaptando à vida prática de acordo com as mudanças na estrutura social. Ele é resultado de um processo histórico lento e complexo.

O caso do Brasil é claro em relação a esse sistema descrito por Durkheim (1922): no ensino fundamental e médio, escolas particulares e caras têm muito mais prestígio; e as escolas públicas sofrem com vários problemas gravíssimos, como falta de condições adequadas para os professores, problemas de infraestrutura, entre outros. Como consequência, as Universidades públicas, gratuitas e com grande capital cultural, são freqüentadas por aqueles que tiveram a oportunidades de estudar em escolas particulares, isto é, aqueles que possuem situação econômica mais avantajada.

Tratemos da educação patrimonial em escolas públicas – ou da falta dela. Os estudos sobre artes ainda estão (de maneira mais exacerbada que em escolas privadas) estancados em um modelo tradicionalista de supervalorização da arte européia e dos movimentos brasileiros que derivaram diretamente dela. Assim, o contato com a arte de Brasília, que foi um marco na busca de uma arte brasileira, adaptada ao nosso clima e à nossa realidade, é mínima, e não se valoriza a capacidade criativa do artista brasileiro. Em cidades satélites mais distantes, como Planaltina, por exemplo, há crianças que sequer conhecem o centro de Brasília (o Plano Piloto), isto é, não conhecem o projeto de Lúcio Costa, as edificações de Niemeyer ou os painéis de Athos Bulcão. A idéia do trio de pioneiros era oposta a essa falta de acesso à arte – desejavam que a estética artística estivesse ao alcance de todos, para isso fizeram de Brasília um “museu a céu aberto”. Os professores da rede pública não têm estímulos suficientes para buscarem

uma inovação na forma de aprendizado da arte. Se o fazem, é normalmente por seguirem sua vocação, e precisam ultrapassar vários obstáculos para fazê-lo.

O resultado desse quadro é a indiferença em relação ao patrimônio de Brasília. Por exemplo, na Escola Classe da 407/408 Norte, uma instituição de ensino que conta com um painel de azulejo de Athos, que deveria ser valorizado nas aulas, é uma das obras mais danificadas. Quando os azulejos se quebram, se lascam ou se soltam (já por falta de cuidados e por vandalismo), a direção da escola substitui as peças de Athos Bulcão por azulejos brancos.

### **5.2.2 Outros projetos**

A instituição foi a responsável por promover as edições do Fórum Brasília de Artes Visuais, produzindo livros com artigos dedicados ao artista. Do VI Fórum nasceu o livro *Pensar Athos – Olhares Cruzados* (2008), voltado para as comemorações de 90 anos de Athos, data para a qual haviam sido previstas várias homenagens, inclusive imagens suas em cartões telefônicos (fruto de acordo anteriormente combinado da Brasil Telecom com a Fundação), atividades no Jardim Botânico, exposições e selos estampados com fotos suas e de seu acervo; mas coincidiu com o ano da morte do artista.

A idéia era comemorar os 90 anos de Athos Bulcão exercitando o pensamento em torno de sua obra e da relação da mesma com a arquitetura e a cidade, especialmente a nossa cidade, Brasília. O evento que fora organizado, a princípio, para ocorrer na semana de 2 de julho, a data de seu aniversário, em função das disponibilidades dos participantes, foi marcado para o final de agosto. Na quinta-feira, 31 de julho, recebemos a notícia da morte de Athos. As atividades agora tomam outra dimensão, certamente. Obviamente não alteram a importância de sua obra, mas lançam sobre ela o olhar da memória, da documentação dentro de uma perspectiva histórica, ação que já vem sendo levada a cabo pela Fundação em seus 15 anos de existência.

(PANITZ, 2008:06)

O *Pensar Athos – olhares cruzados* (2008) reúne arquitetos, urbanistas e artistas da cidade que apreciam a arte de Bulcão e o homenagearam por meio de seus artigos e palestras, com destaque para Cláudia Estrela Porto, arquiteta e professora na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), na Universidade de Brasília, que já escreveu diversos artigos sobre Athos; e Sérgio Roberto Parada, arquiteto, amigo pessoal e parceiro em alguns de seus trabalhos, como no Terminal de passageiros do Aeroporto Internacional Juscelino Kubitschek, que escreveu, emocionado, sua contribuição para o livro.

Os artigos discutem sobre uma das características mais marcantes de Athos: sua forma de relacionar a arte com a arquitetura, além de ressaltar o que o artista representou na construção de Brasília; como sua condição de pioneiro e seu apego pela cidade que desde o começo influenciou seus trabalhos; como ele conseguiu estar tão presente na cidade ao mesmo tempo em que é tão desconhecido; como via a arte pública e qual era a significação dos azulejos, sua técnica preferida; e como o contexto histórico e cultural no qual esteve inserido influenciou suas produções artísticas.

Há artigos destinados à questão da educação na área artística e patrimonial, ponto de interesse para a Fundação, que luta, através de seus projetos sociais, por uma conscientização dos brasilienses e, conseqüentemente, pela melhor preservação do acervo de Bulcão. Há, ainda, uma entrevista da arquiteta Cláudia Estrela Porto com Lelé, um dos maiores parceiros e amigos do artista, que, por sua vez, vangloria o companheiro e seu trabalho. O tom dos ensaios é visivelmente carregado de emoção e de sentimento de perda.

Essa edição do Fórum teve, ainda, mais uma particularidade: a primeira edição do Prêmio Athos Bulcão de Integração da Arte à Arquitetura, dado em dinheiro a estudantes de graduação ou pós-graduação em Arquitetura ou Artes Visuais. Para concorrer, era necessário entregar um ensaio teórico sobre o tema. O VI Fórum tentou resgatar a frequência anual do evento, que não ocorria desde os anos 1990, organizando mesas redondas, oficinas e palestras.

O VII Fórum, realizado em 2009 no Espaço Cultural Contemporâneo (ECCO), situado em Brasília, contou com o apoio da comissão do “*UnB nos 50 anos de Brasília*”, da Fundação Universidade de Brasília e da Fundação Nacional das Artes. Neste ano, o Fórum teve um tema mais abrangente, não se restringindo a nenhum artista em particular. *Arte e Arquitetura – balanço e novas direções* (2009) foi o caderno de artigos, homônimo ao Fórum, publicado pela Editora UnB. Os artigos discutem, no

âmbito da arte moderna (a partir do século 20) sobre a relação entre as duas áreas, questão bastante pertinente no trabalho de Bulcão. Entretanto, apenas dois dos vinte ensaios falam sobre o artista, escritos por Agnaldo Farias e Cláudia Estrela Porto, que discorrem sobre a relação de Athos com o arquiteto Lelé. O livro ainda é dividido em quatro temas: Relações entre arte e arquitetura no século 20; A crise da “síntese das artes” no bojo da crise da arquitetura moderna e as primeiras respostas a elas; O diálogo entre arte e arquitetura nos marcos da arte contemporânea; Novas direções no debate arte e arquitetura. Ensaístas de todo o país participaram do Fórum, voltando as atenções de arquitetos e artistas plásticos para Brasília, que goza de seu potencial como produto da arte moderna.

Outras exposições também são feitas levando o nome da Fundação, inclusive, algumas, sem mesmo ter Bulcão como único tema – um exemplo é a exposição *Índia e Butão: os caminhos que percorri*, tendo o ECCO (Espaço Cultural Contemporâneo), localizado na zona central norte de Brasília, como parceiro. *Athos Bulcão – Compositor de espaços* foi a primeira exposição realizada após a sua morte, onde foram expostas algumas de suas obras de Brasília e de outras cidades, mas sempre com a possibilidade de interação que o artista permitiu nas suas obras originais. Da exposição veio o livro ilustrado de mesmo nome, com fotos da exposição, desenhos de Athos e projetos.

### **5.3 O Governo do Distrito Federal em relação à Fundação Athos Bulcão**

Eu acho que, assim: eu acho que falta, no brasileiro, de uma forma geral, o amor pelo seu patrimônio. Então eu acho que Brasília é uma cidade muito jovem. As pessoas que estão aqui começaram a ser daqui, a se importar com aqui há muito pouco tempo. Eu acho que falta esse sentimento de pertencimento, “essa cidade é sua”, entendeu? Então, eu acho que Brasília, de uma forma geral, não dá muita importância à cultura, sabe? Então, ah, faz-se alguma coisa, mas sabe, tem um pedaço que falta, assim, uma coisa que não funciona muito bem. E Brasília, por ser uma cidade muito jovem, tem isso um pouco mais, eu acho, exacerbado. O empresariado da cidade não é atento a isso e o Governo é assim, por exemplo: nos fizeram a promessa de doação de um terreno, ainda no governo passado. No ano seguinte, entendeu? É tudo muito moroso. No ano seguinte é que nós conseguimos lançar a pedra fundamental. Aí veio o “mensalão”

do DEM, aquela confusão horrorosa, aquela coisa muito feia, que deu uma tristeza na gente, que nunca tinha passado por isso na vida, né? De Brasília ficar tão na frente do mundo por conta de corrupção, e tão feia a corrupção e daí agora, quer dizer, nós nunca deixamos mas...foi retomado, digamos, esse processo, que daí também tem aquela coisa, aí a NOVACAP diz: “tem árvore demais”, daí a administração diz: “não tem gabarito para a edificação”, então tudo tem que ser feito não é? Porque é uma cidade muito jovem, tem uma porção de coisas que foi feita pelo Oscar Niemeyer e não construíram que não precisava nem pedir licença, quanto mais de ter gabarito de edificação. [...]

(CABRAL, Valéria, em entrevista concedida na Fundação Athos Bulcão em outubro de 2011)

Um dos pontos citados pela Fundação e que foi, inclusive, tema de matérias no Correio Brasiliense, é a falta de atenção do governo em relação à instituição. Um exemplo é a questão do espaço físico para a localização da sede. Passou vários anos, desde sua fundação até 2010, instalada no andar superior do Centro de Dança, no prédio da Secretaria de Cultura do DF, no Setor de Autarquias Norte. Em 2008, foi ameaçada com um pedido de despejo, mas conseguiu a permanência no local com a ajuda do Governo do Distrito Federal, que apresentou algumas opções de terreno para a construção da nova sede e aumentou o prazo para a saída. Ainda assim, em 2010, foi pedida a desocupação da sede por decisão judicial, causando grandes transtornos para a instituição. Segundo a lei do Distrito Federal, uma instituição privada não tem autorização para ocupar um prédio público; no caso da Fundação, ocupava o prédio da Secretaria de Cultura.

Foi necessário, depois do despejo, se realocar em um endereço comercial, onde a própria fundação é responsável pelo pagamento do aluguel. O novo endereço é na quadra comercial da 208 norte, na sobreloja, onde até hoje esperam a concretização da nova sede, que ainda não foi construída por questões burocráticas. Em 2009, foi lançada a pedra fundamental no terreno onde será a sede que será projetada exclusivamente para a Fundação Athos Bulcão, mas que funcionará, ao mesmo tempo, como um pólo cultural, um museu de Brasília. Com um acervo de autoria do artista muito importante, de mais de cem peças, constituído de plantas, projetos e azulejos, uma das principais reclamações foi que, na época do despejo, o prazo dado para a saída



da antiga sede foi muito curto, de apenas dez dias, insuficiente para o transporte seguro das peças.

Foi um período muito difícil para a instituição, que precisou providenciar às pressas um novo local, mesmo que provisório, para se alojar e levar sua valiosa coleção sem danificá-la. Foi oferecido o abrigo provisório no edifício onde funcionava o Touring Clube do Brasil (no Setor de Diversões Norte), entretanto, foi negado em seguida, alegando falta de condições necessárias para receber a instituição. Em menos de dois meses, deixaram o Centro de Dança do DF para ficarem por um período de tempo em um espaço limitado no subsolo do Teatro Dulcina. Conseguiram, ao menos, a extensão do prazo, mas ainda destacam a gravidade de serem despejados sem que houvesse qualquer suporte do governo para a garantia de uma nova sede e defendem o reconhecimento da instituição, considerando que a Fundação representa parte do patrimônio de Brasília.

A questão da construção da nova sede é um dos que mais afetam a instituição, e o longo episódio do despejo da instituição foi um grande problema a se contornar. O terreno foi concedido ainda em 2009, no dia em que Athos Bulcão completaria 91 anos (02 de julho), e está localizado no Setor de Difusão Cultural, no Eixo Monumental, próximo ao Clube do Choro (outro pólo de divulgação da cultura brasileira) e a outro museu importante para a cidade, o Museu JK, mas, como foi mencionado, questões burocráticas impedem a construção imediata da nova sede. A previsão era de que a construção estivesse pronta no aniversário de 50 anos de Brasília, em abril de 2010 e, passado mais de um ano, as obras ainda sequer puderam ser iniciadas. O projeto arquitetônico da nova sede já foi realizado, inclusive pelo grande amigo e parceiro de Athos, Lelé – importantíssimo arquiteto, e encontra-se até mesmo no site da Fundação, mas ainda está submetido à lentidão do processo de autorização para sua construção. Lançada a pedra fundamental, ainda houve (e o processo está em andamento) uma série de passos até que seja permitida a construção. Um deles foi a espera pela aprovação do Conplan (Conselho de planejamento territorial e urbano do Distrito Federal – órgão auxiliar do governo), outra medida é a aprovação na Câmara Legislativa. A instituição se esforça para que não haja pendências e o processo possa continuar em andamento, mas, de qualquer forma, é lento devido à necessidade de aprovação por vários órgãos públicos.

A edificação lembra a forma de uma gaivota, em homenagem à figura da pomba estampada em seus azulejos do painel da Igrejinha, na Asa Sul, e será definido

como um “espaço cultural multidisciplinar”, um novo centro cultural para a cidade. É um espaço generoso, composto de espaços para diversas opções de realização de projetos culturais – possuirá auditório, espaços de convivência, galeria com exposição permanente, salas de teatro com camarins, entre outros.



Figura 12: Projeto da nova sede da Fundação Athos Bulcão.



Figura 13: Projeto da nova sede da Fundação Athos Bulcão.

Para a arrecadação da verba necessária para a construção da sede, foi criada a campanha *Athos de Amor*, em setembro de 2009, com a finalidade de receber doações, através da internet ou do telefone. A inauguração da campanha aconteceu no evento do lançamento do livro *Athos Bulcão*, no Brasília Palace Hotel, um dos locais privilegiados

com um painel de azulejos do artista. No site da Fundação, a campanha é bem explicada, com um vídeo onde artistas e personalidades de Brasília participam:

Amor é a palavra que melhor descreve o sentimento de Athos Bulcão por Brasília. Foram 50 anos de dedicação à cidade que ele escolheu para viver e presentear com a sua genialidade. Para homenageá-lo, a Fundação Athos Bulcão – instituição criada com o intuito de preservar e divulgar a arte de quem lhe empresta o nome – apresenta a campanha *Athos de Amor*. Nosso principal objetivo é captar recursos para a construção da sede definitiva da Fundação, um ato de amor a Athos e a Brasília.

Após uma intensa articulação junto ao Governo do Distrito Federal, conquistamos o terreno que abrigará o novo prédio. Uma área de 1,2 mil m<sup>2</sup> localizada no Setor de Difusão Cultural – ao lado da Funarte, perto do Clube do Choro e do Centro de Convenções. A Pedra Fundamental foi lançada no dia 2 de julho de 2009, quando Athos completaria 91 anos de vida. No evento, foi apresentado o projeto arquitetônico da sede da Fundação, de autoria do arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé), parceiro de Athos na segunda fase da vida do artista. Juntos conceberam, entre vários outros, os projetos da rede Sarah de Hospitais em todo o Brasil.

De posse do terreno e do projeto, a Fundação tem que buscar recursos para a construção da sede, um investimento estimado em R\$ 4 milhões de reais. O prédio será um novo espaço cultural para Brasília, constituindo-se em um centro de promoção das linguagens artísticas. A futura sede terá um museu para expor permanentemente o acervo de Athos Bulcão, galeria para exposições temporárias, salas para oficinas, auditório, jardins e café. Trata-se de um espaço para dinamizar a vida cultural de nossa cidade, atrair turistas e principalmente, dar ao acervo artístico de Athos um local à altura da sua obra.

*Athos de Amor* tem a cara de Brasília. Várias personalidades da cidade foram convidadas a estrelar a campanha: o cineasta Vladimir Carvalho, o diretor de teatro Hugo Rodas, o rapper Gog, o ator Chico

Sant'Anna, a cantora Indiana Nomma, a atriz Catarina Accioly, o artista plástico Galeno, a estudante Nathália Abby, o arquiteto Sérgio Parada e o mestre de cultura popular Teodoro Freire.

(Athos de Amor – Fundação Athos Bulcão)

O orçamento inicial para a construção da sede foi de 2 milhões de reais e, atualmente, planeja-se que custará 4 milhões. Segundo Valéria Cabral, a quantia é justa já que se trata de um artista tão significativo para a cidade, ainda mais considerando a necessidade do país de investir em obras que valorizem a cultura – um museu sobre Athos seria de grande importância para Brasília. A Fundação não solicitou essa quantia ao Governo por opção, e deu preferência à participação da população e outras fontes de arrecadação, como um patrocínio da Petrobras ou de alguma outra empresa estatal, por exemplo. Quando a sede for erguida, planejam escrever, em uma parede, o nome de todos aqueles que contribuíram com doações, como forma de estímulo e agradecimento.

## **5.4 Parcerias com a Tríade – Patrimônio Turismo Educação**

### **5.4.1 A empresa: Tríade Patrimônio Turismo Educação e a relação com a Fundação Athos Bulcão**

A Tríade Patrimônio Turismo Educação é uma empresa de iniciativa privada de Brasília, que faz parceria frequentemente com a Fundação Athos Bulcão em seus projetos, por compartilharem alguns interesses em comum. Surgiu em 2004, com a finalidade de potencializar os recursos oferecidos pelo patrimônio da cidade, desenvolvendo o potencial turístico da capital, elemento do desenvolvimento econômico, e utilizando-se desse patrimônio, também, para a educação social da população. Seu forte é, assim como a Fundação, o desenvolvimento de projetos socioculturais, porém, sua atuação é secundária em questões que envolvam as obras do artista. O trabalho ainda é relativamente pequeno em comparação com a atuação da Fundathos, principalmente por se tratar de uma pequena empresa, mas, por outro lado, já apresenta resultados bem positivos.

As fundadoras escolheram as três áreas de atuação (patrimônio, turismo e educação) para seus trabalhos por acreditarem estarem intensamente articuladas e inter relacionadas entre si. Por isso, também, o foco na educação patrimonial: uma população mais instruída a respeito do seu próprio patrimônio é capaz de transformar a cidade em um pólo turístico, graças à preservação adequada das obras. A forma mais eficiente para instruir uma população, mesmo que seja um investimento a médio e longo prazo, é através da educação escolar de jovens.

O foco da empresa é o acervo deixado por Athos em Brasília que, segundo Patrícia Herzog, uma das fundadoras, é o padrinho da Tríade e sua inspiração. Ela explica sobre quando a Tríade ainda nem era uma empresa (o relato é sobre os anos de 2001 e 2002), mas apenas uma parceria entre Patrícia, Lana Guimarães e Tatiana Petra. Atualmente, Lana Guimarães não é mais sócia, restando somente as outras duas.

A Tríade, ela teve a sua trajetória profissional marcada pela presença do Athos Bulcão. Tudo começou com um trabalho de fim de curso em que o projeto apresentado foi conhecer Brasília pelas obras do Athos Bulcão, então era um roteiro de turismo cultural. A partir daí a gente teve a indicação dessa equipe, que era um trabalho muito bom e continuamos com eles, e tivemos a oportunidade de conhecer, algum tempo depois, pela Renata Azambuja, o professor Athos. A gente foi até a casa dele e apresentamos o projeto para ele e desde então ele demonstrou muito interesse.

(HERZOG, Patrícia, em entrevista concedida na Tríade em setembro de 2011)

Athos foi, como se pode notar, o grande estímulo para o desenvolvimento da empresa. Patrícia cita sua generosidade como uma de suas maiores qualidades, e a razão da sua hospitalidade no momento do contato com ele. A Tríade admira a concepção de Bulcão que acredita que a obra de arte deva ser de domínio público, já que, ao ser concluída, não pertence mais ao artista, e sim aos que a apreciam.



Figura 14: Patrícia Herzog (uma das idealizadoras do Programa BrasiliAthos) em pesquisa e entrevista na casa do artista Athos Bulcão.

As três fundadoras são turismólogas, e escolheram o tema do trabalho de conclusão de curso devido ao incômodo em relação à pouca visibilidade de Brasília no setor turístico. A cidade ainda é vista como um destino para eventos de negócios, mas não como uma referência de arquitetura e arte moderna nem como referência de turismo cívico, pontos para os quais tem grande potencial. Sobre Athos Bulcão em Brasília, Patrícia Herzog o compara a importância de Gaudí em Barcelona, ou seja, um artista totalmente indispensável para a paisagem da cidade. Devido à participação da Tríade na preservação e divulgação do patrimônio deixado por ele, a empresa considera a construção da nova sede uma possibilidade de aproximação com a Fundação Athos Bulcão, por ser um espaço multicultural e com chances de realização de projetos em parceria.

O primeiro projeto da empresa foi o BrasiliAthos, onde a Fundação Athos Bulcão entrou como parceira, principalmente porque a Tríade não tem autorização para executar ações sociais ou interferir nas obras de Bulcão sem consultá-la. Além dos projetos voltados para alunos da rede pública do Distrito Federal, ela desenvolve alguns voltados para deficientes auditivos e visuais, promovendo excursões com palestras pelas obras de Athos. Um deles é o Brasília Tátil, criado em 2010, promovendo excursões para alunos de escolas públicas com deficiência visual e membros da Associação de Deficientes Visuais, conhecendo o patrimônio de Brasília através do toque. A Fundação, segundo Patrícia, é uma grande parceira, não só pelo fato dela possuir os direitos autorais de tudo que é de Bulcão, mas também porque, mesmo que a Tríade seja uma instituição de iniciativa privada, seus projetos tiveram um forte viés social, sendo seus objetivos de interesse da FundAthos, que também demonstra interesse na área de educação patrimonial e na divulgação das obras do artista. A tentativa de despertar o

sentimento de reconhecimento e de pertencimento do patrimônio brasiliense é um foco em comum das duas instituições, uma das razões do diálogo entre elas. A autorização dos projetos da Tríade é dada pela Fundação, não sendo necessária a autorização do Iphan. Antes do falecimento de Athos, a empresa o procurava diretamente, já que ele era o responsável pelo próprio acervo.

Antes do Inventário do conjunto da obra de Athos Bulcão em Brasília (2009), mais completo e significativo, a Tríade fora selecionada pelo Iphan para outro inventário realizado no Distrito Federal, no qual participou ativamente junto à Fundathos nos anos de 2003 e 2004 do *Inventário do Acervo de Athos Bulcão: Arte, Arquitetura e Espaços de Brasília*, o primeiro levantamento do acervo do artista, sob o apoio e patrocínio da Secretaria de Cultura, além do da própria Fundação Athos Bulcão, analisando 158 obras, no total. Mesmo que tenha sido uma pesquisa de menor porte, foi importante por ter sido a primeira, e por incentivar a preservação e o reconhecimento da obra. Foi também um projeto importante para a Tríade que, na época, ainda nem era uma empresa, e teve a chance de participar da construção do inventário. Foi sua primeira pesquisa com o trio de sócias, antes mesmo do seu primeiro projeto educacional, o BrasiliAthos.

No segundo Inventário feito das obras de Bulcão, publicado em 2009 pelo Iphan, Tríade e Fundação Athos Bulcão e constituído de 261 obras inventariadas, as peças foram classificadas por data, tipologia e localização (dividida em estabelecimentos comerciais, regiões administrativas e residências particulares). Há a análise artística de cada obra, observando suas influências, os conceitos do artista, entre outros. O método e a técnica utilizados na constituição das obras artísticas são descritos em todas as obras, detalhando também o tipo de proteção, as condições de segurança e o estado de preservação de cada uma. Essa publicação foi a mais importante e completa até hoje, fazendo com que a Tríade cumprisse a sua função de gestão patrimonial do acervo de Athos Bulcão.

#### **5.4.2 O programa BrasiliAthos**

Um dos principais projetos socioculturais da Tríade, em parceria com a Fundação Athos Bulcão, é o Circuito Educativo BrasiliAthos, também voltado para a educação (um dos focos da instituição), tendo o objetivo de instruir os alunos sobre as artes e despertar o interesse de preservá-la. É um projeto de arte na educação e de

educação patrimonial para crianças do Distrito Federal. O projeto foi o marco do início da Tríade como empresa, como pessoa jurídica.

O projeto surgiu em 2005. Contando atualmente com o patrocínio da Petrobras (ganho por seleção através do programa Petrobras Cultural, do edital de 2008) e com o apoio da Fundação Athos Bulcão, ele consiste de uma excursão pelas obras de Bulcão em Brasília e da distribuição de um almanaque, “Na trilha dos Azulejos”, com explicações simplificadas, ilustrações e jogos que despertam o interesse das crianças. O livro conta a trajetória e biografia de Athos, sua história com Brasília e a relação com Niemeyer e outros pioneiros da cidade, além de explicar a posição de Brasília como patrimônio da humanidade. É distribuído antes da excursão, que é realizada em horário de aula, para que as crianças o utilizem como um guia para a observação das obras de arte. As ilustrações mostram caricaturas de Niemeyer e Athos, além de painéis famosos do artista. Um dos jogos, por exemplo, consiste em recortar cada módulo do painel do Parque da Cidade e montá-lo da forma que a criança deseje, para demonstrar como Bulcão formava seus painéis.

Lana Guimarães (Coordenadora do Programa BrasiliAthos), ressalta que essa pesquisa objetiva, além da pontuação das obras do Athos no mapa de Brasília e a sua catalogação, mostrar o que está em volta dessa obra. Por que essa obra de arte compõe um acervo artístico de um edifício? Qual o seu significado? Por que está mal conservada? O que liga um ponto ao outro? Essas são algumas das questões que o BrasiliAthos pretende provocar nos visitantes, moradores, estudantes e nos responsáveis pela conservação desses espaços.

(CAMPOS, 2005:42)

Os alunos são, no sistema antigo, tanto da terceira quanto da quarta série do ensino fundamental (quarto e quinto ano, respectivamente), desde que a escola esteja inscrita no projeto, através do site da Tríade. O ano escolar foi escolhido em razão do currículo de atividades escolares do quarto e do quinto ano, que fala, no planejamento pedagógico anual da Secretaria de Educação, sobre a necessidade de conhecer o lugar onde reside. Foi nessa “brecha” que aproveitaram para inserir o BrasiliAthos. O Circuito Educativo se ocupa de cada turma por três aulas seguidas, sendo a primeira (oficina de



sensibilização) em sala de aula, com aula expositiva sobre Athos Bulcão, Brasília e sua arte, mostrando o significado do status atribuído à cidade de Patrimônio Cultural da Humanidade. Distribui-se o almanaque, produzido pela própria Tríade, e as crianças lêem, analisam as imagens e fazem os exercícios e jogos propostos pelo livreto, enquanto os educadores recebem o Guia do Mestre, com sugestões e instruções para a parte expositiva da aula.

Em uma proposta voltada para a Educação Patrimonial, a interdisciplinaridade ganha especial significado, ao propiciar um espaço de reflexão na escola, possibilitando múltiplas leituras a partir do objeto analisado.

(SILVA, 2009:103)

Somente na segunda (aula passeio) é que se levam os alunos para um passeio pela cidade, parando em alguns dos trabalhos mais marcantes de Bulcão, por exemplo, a Igrejinha, o Instituto de Artes da Universidade de Brasília e o Teatro Nacional Cláudio Santoro, tentando assim, despertar o interesse e curiosidade dos alunos. Por último, na terceira aula (oficina criativa), realizada em sala, uma oficina criativa onde as crianças desenvolvem pequenos projetos artísticos inspirados nas criações do artista – módulos que se encaixam de diferentes formas, usando técnicas do recorte e colagem, de forma a estimular a criatividade de forma lúdica, tal qual Bulcão fazia.

Segundo Patrícia Herzog, O projeto BrasiliAthos representou, para Athos Bulcão, uma boa oportunidade a oferecer para crianças que não têm contato com suas obras, devido à distância entre a escola e o Plano Piloto e às dificuldades financeiras que enfrentam. Para a realização do projeto, as sócias da empresa planejaram quais peças deveriam visitar no circuito planejado para a aula passeio, em função da importância das obras. Após a definição do circuito, estudaram sobre as obras escolhidas, pontos como o contexto do seu surgimento, seu significado e a sua representatividade em Brasília. Como esse trabalho precisou do apoio da Fundação Athos Bulcão, houve, em razão do projeto, uma proximidade com a instituição.

“Conhecer para amar, amar para preservar e defender”, foi a frase motivadora do projeto. Esse é o maior trabalho feito pela Tríade. Já atingiu, em 2011, mais de dez mil alunos da rede pública, e envolve a capacitação dos professores e a presença de mediadores, que vão até as escolas e atuam no projeto como instrutores. Quando

possível, Patrícia Herzog e Tatiana Petra, as responsáveis pela Tríade comparecem às escolas e acompanham os três dias de projeto. Para elas, a recompensa de oferecer essa oportunidade a crianças que não conheciam Bulcão, ou mesmo que não conheciam Brasília, é digna do esforço, pois relatam sobre o interesse dos alunos no final da terceira aula – a oficina. Isso porque acreditam, também, na necessidade de quebra de alguns dos pontos do sistema de ensino tradicional, que é carente na área de arte e patrimônio.



Figura 15: Crianças na excursão de BrasiliAthos.

## 6. Considerações finais

### 6.1 Impressões

A pesquisa em Brasília retratou a forma como a cidade, enquanto ambiente de convivência, de sociabilidade e de relação com o mundo externo, é vivida e percebida pelos seus habitantes. A característica mais forte da cidade em relação ao patrimônio como um todo é a falta do sentimento de pertencimento e a falta de valorização do mesmo. Somente uma parcela da população brasiliense apropria-se da cidade, de forma a afirmar a cidade como o local de construção de suas memórias como habitante. Conseqüentemente, o sentimento de pertencimento de Brasília como ambiente urbano não é forte o suficiente para que questões como a valorização do seu patrimônio sejam relevantes para essa parcela populacional.

Poucos são os que se legitimaram como brasilienses, e os próprios trabalhadores braçais que vieram na época da construção da cidade são chamados de “candangos”, isto é, continuaram a ser estrangeiros. Quem são os brasilienses, afinal? Eles surgem apenas na geração seguinte, somente pelo fato de terem nascido na cidade? No caso de Athos Bulcão, o lugar de nascimento não foi suficientemente relevante a ponto de não considerar os cinquenta anos que passou na capital, pois afirmou a sua identidade em Brasília. Há casos que ocorrem de forma inversa: com um indivíduo que nasceu em Brasília e habitou por anos; mas se recusa a reconhecer a cidade como sua.

Esse fator está ligado à forma com a qual se constrói a identidade do brasiliense e com a qual a população enxerga a cidade. Essas situações, como as descritas no parágrafo acima, é resultado de uma cidade que surgiu artificialmente, recebendo imigrantes do meio rural e do meio urbano, criando essa forma peculiar de encarar o processo de pertencimento da cidade. A tendência de uma população que chega em um lugar novo, ou seja, sem memórias, é a de reproduzir aquelas já construídas, ou seja, aquelas de seu lugar de origem. A questão das “raízes”, sejam elas por descendência direta ou por local de nascimento, adquirem outro significado no contexto de surgimento de Brasília.

A capital é uma metrópole única, pois, como cidade grande, ainda consegue preservar algumas características de uma vida interiorana, com destaque para o aspecto bucólico da cidade e o relativo silêncio, resultado de uma campanha para evitar buzinas de automóveis, aliado ao comércio bem distribuído pelo ambiente urbano, dificultando a

aglomeração de muitas pessoas. Mesmo assim, a cidade já possui problemas típicos de metrópoles com séculos de existência. Lúcio Costa projetou Brasília na década de 1950, isto é, a previsão do que ela se tornaria mais de cinquenta anos depois era uma tarefa inviável. A combinação das particularidades do projeto de Brasília (e como essas peculiaridades resultaram na vida real) com a realidade da vida atual, por exemplo, a questão do rápido desenvolvimento do setor automobilístico ou do aumento da taxa de violência e do aumento populacional, resultou em várias dificuldades para a cidade. Sobre esse choque do avanço da modernidade no meio urbano,

A cidade será o cenário onde esse choque será vivido mais intensamente, pois ela se modifica para dar espaço à metrópole. É o surgimento de uma nova percepção de tempo e espaço, com deslocamentos mais rápidos e invenções como o telefone, que permitiam a comunicação a distância. O homem da multidão da nova cidade será lançado em experiências sensoriais até então desconhecidas. À transformação da cidade antiga em metrópole, corresponde a formação do homem moderno.

(CASTELLO BRANCO, 2006:33)

Por exemplo, uma das características da cidade que mais influenciou na análise das questões desta pesquisa foi a da construção da identidade do brasileiro. A cidade conta com uma taxa de migração alta, o que leva a população a ser constituída de pessoas com origens em várias regiões diferentes, e assim cria-se uma mistura de sotaques e costumes, formando um conjunto único que é característico da cidade. De forma bem sutil, essa mistura compõe a cultura brasileira, como a arte de Athos Bulcão: ela é modular, composta de várias peças, que formam um todo integrado e coeso.

O governo de Juscelino Kubitschek se esforçou para conseguir vincular a imagem da arquitetura e da arte contemporânea brasileira à do Estado, criando uma idéia futurista, de desenvolvimento econômico, e um momento único na história do país. “Brasília é muito mais que um projeto de urbanismo, ela é a síntese da reconstrução brasileira” (BARROSO, 2008:35). Foi justamente um dos principais objetivos de Brasília, além de sua construção em si: o de, literalmente concretizar uma

ideologia. Em outras palavras, Brasília foi construída com uma simbologia enorme, e uma mensagem ideológica forte.

## **6.2 A construção do patrimônio de Brasília**

Em uma cidade onde todos são estrangeiros, a multiplicidade de memórias, vivências, sonoridades e hábitos que não convergem para um ponto comum resulta, necessariamente, em desagregação e frieza. A frieza, nesse sentido, representa a ausência de um conjunto humano que se possa nomear propriamente social.

(SILVA, 2003:221)

O patrimônio de Brasília, apesar de ser novo, é um patrimônio com muito valor histórico e artístico. Como foi abordado ainda nesta conclusão, é uma cidade composta de grande valor simbólico, de alto valor ideológico, e a obra de Athos Bulcão é uma parcela dessa simbologia brasiliense. A análise dos movimentos artísticos do Século XX e do papel do Brasil na história da arte desse período já permite enxergar a representação de Brasília para a afirmação do campo da arte e da arquitetura brasileira – a cidade surgiu em uma época que se buscava a criação de uma arte própria no país, desvinculando-se, em parte da arte européia.

A problematização, na verdade, gira em torno da forma com a qual o patrimônio de Brasília é visto. A questão da particularidade da construção da identidade, de os próprios brasilienses se considerarem “estrangeiros” é uma das maiores razões pelas quais os bens patrimoniais da região são desvalorizados. Todas as relações em Brasília são afetadas por esse fator: as relações interpessoais, fazendo com que Brasília transpareça a “frieza” da qual fala Silva (2003), ou seja, as barreiras sociais para uma sociabilidade mais ampla; e a relação dos indivíduos com o meio urbano, que sequer é considerado como seu, por não haver o sentimento de pertencimento à cidade.

Dessa forma, a relação dos brasilienses com o patrimônio se define de maneira clara. O patrimônio está presente, e foi construído em um denso contexto social e político, mas a população não o enxerga. Em resumo, pode-se falar da construção de um patrimônio, mas somente em parte – pois os bens patrimoniais são, também, o que a coletividade considera como tal. O sonho socialista de Athos Bulcão, como dos outros pioneiros de Brasília, ao promover o acesso à estética artística de forma gratuita, foi

substituído pela supervalorização da mercadoria da sociedade urbana moderna, onde o próprio indivíduo vira um “objeto” de mercado, definindo sua posição social em relação aos bens materiais que possui.

De fato, Brasília conseguiu ostentar o título de realização do sonho modernista brasileiro, sobretudo no meio artístico, onde fez com que a arte brasileira conseguisse bem mais visibilidade, e os seus artistas e arquitetos conquistassem reconhecimento internacional. A cidade tem um visual bem diferenciado, o que, para muitos, traduz-se em uma paisagem artificial, principalmente por ter sido toda planejada e concretizada sem que houvesse todo o processo histórico de evolução pelo qual os aglomerados urbanos passam. Brasília possui forte presença da arte em sua arquitetura, tendo esse ponto como foco no seu planejamento, que procura harmonizar a estética com a funcionalidade. O projeto da capital federal foi tão utópico por ter ido contra as tendências da urbanização das metrópoles da época, e por ter surgido em uma década especialmente aberta para projetos urbanísticos, arquitetônicos e artísticos de caráter experimental, visando o progresso econômico do país e a sua autonomia nas áreas que compuseram Brasília, principalmente nas já mencionadas: arte, arquitetura e urbanismo.

Esse sonho modernista, ao ser realizado, afetou enormemente as relações interpessoais dos habitantes da nova capital. As situações propostas pelo modernismo tinham como objetivo conduzir formas de interação diferenciadas entre os grupos do meio urbano. A quebra das tradições das produções artísticas e da formação da cultura brasileira para dar lugar a uma cidade com a experimentação de uma nova visão, que é a modernista, criou esse contraste em que vivem os brasilienses, sendo esta uma das razões da dificuldade de definição da identidade dos habitantes da cidade.

### **6.3 A relevância da educação patrimonial para a sua preservação**

“O brasileiro carrega um forte estigma de que não tem memória, então a educação deve trabalhar a questão da memória, porque, às vezes, o valor do patrimônio nunca foi falado para o cidadão nas escolas ou no seu bairro ou mesmo em sua casa.” (SILVA, 2009:90) Essa afirmação, que descreve essa forte característica dos brasileiros, foi uma das grandes motivações para a escolha do aprofundamento na questão da educação patrimonial.

É notável, inclusive, que as instituições de preservação do patrimônio de Athos Bulcão, a partir de suas experiências, já perceberam que é uma grande deficiência

na gestão do seu patrimônio, o qual não é devidamente preservado porque sequer é reconhecido. Os valores da sociedade brasileira não consideram os bens patrimoniais o suficiente para considerá-los uma afirmação da identidade e cultura do povo, da construção da memória e da importância histórica que eles carregam. O patrimônio faz parte da cultura de um povo e, como a cultura brasileira nem sempre é valorizada, o patrimônio, conseqüentemente, também não o é.

Essa característica reflete diretamente sobre a educação, uma vez que a instituição de ensino é um instrumento de socialização onde os valores são repassados de acordo com a moral de uma sociedade. Como disse Durkheim, em *Éducation et Sociologie* (1968), que o pensamento pode se expressar de várias formas diferentes, assim como as ações, que acontecem segundo uma coerência social. Assim, o ensino pode adquirir uma multiplicidade de formas, no sentido em que varia de acordo com as classes sociais, por exemplo; e pode ser, ao mesmo tempo, unificado, já que transmite, dentro de uma mesma sociedade, os mesmos valores sociais para todos, formando a consciência coletiva – inclusive, é o instrumento mais eficaz para que seja possível a vida em sociedade, para que a coletividade prevaleça sobre a individualidade.

A educação reflete o que a sociedade considera o indivíduo ideal, para que os estudantes possam se espelhar nesse ser, composto por crenças, morais e tradições. Nas escolas, não se repassa a importância e a relevância dos bens patrimoniais para o Brasil e, no caso, para Brasília. Assim, formam-se adultos que não se importam com o valor patrimonial de Brasília e, devido a esse fator, sua preservação não é suficiente, tanto por parte do Estado, quanto por parte da população. Dessa forma, a minha contribuição buscou a compreensão, através de uma visão sociológica, dos fatores que levam a sociedade brasileira a agir dessa forma em relação ao patrimônio de Athos Bulcão, e como as instituições de ensino podem agir em relação a essa falta de atribuição de valor aos bens patrimoniais de Brasília.

## 7. Referências

SANT'ANNA, S.. O Museu de Arte Moderna e a trajetória do Concretismo carioca. **Revista Estudos Históricos**, América do Norte, 2, jan. 2007. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2268/1407>>. Acesso em: 23 Ago. 2011.

PÁSCOA, L.V. B. **Concretismo e Utopia: A vanguarda Artística nos anos 50**. Revista UEA, edição 01, Manaus, 2005. Disponível em: <[http://www.revista.uea.edu.br/abore/artigos/artigo\\_LucianePascoa.pdf](http://www.revista.uea.edu.br/abore/artigos/artigo_LucianePascoa.pdf)>. Acesso em 30/08/11

BOURDIEU, P. **As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, P. **Razões Práticas**. Papirus, Campinas, 1996.

BRITO, R. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1999. 112 p.

ZEIN, Ruth Verde. **Concretismo, concretão, Neoconcretismo: algumas considerações e duas casas**. 8º Seminário DOCOMOMO-BRASIL, Rio de Janeiro, 2009.

ELIAS, N. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

GÜNTHER ROSA, L. **Neoconcretismo: manifesto e práxis**. 2007. 104 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia)-Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

CLIFFORD, James. "Colecionando Arte e Cultura". *In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 1995.



IPHAN/ 15ª Superintendência Regional. **Plano Piloto 50 anos: Cartilha de Preservação de Brasília.** Brasília, 2007.

ArPDF, CODEPLAN, DePHA, GDF. **Relatório do Plano Piloto de Brasília.** Brasília, 1991.

FREITAS, Grace de. **Brasília e o projeto construtivo brasileiro.** Coleção Arte+, Editora Vozes. Brasília, 2007.

SANT'ANNA, S. **“Pecados de Heresia”:** trajetória do concretismo carioca. UFRJ: Rio de Janeiro, 2004.

PARADA, M. **A fundação do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro: a elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50.** PUC, Rio de Janeiro, 1993.

FEITOSA, Aline Nunes. **Athos Bulcão: sua arte e o turismo cultural em Brasília.** 2005. 44 f. Monografia (Especialização Turismo, Cultura e Lazer)-Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

MADEIRA, Angélica. **A itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília (1958-1967).** *Tempo Social*, São Paulo, 2002.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: Do cubismo ao Neoconcretismo.** São Paulo, Ed. Nobel, 1985.

LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. **The ABCs of [triangle, square, circle]: the Bauhaus and design theory.** Londres, Ed. Thames & Hudson, 1993.

RODRIGUES, A Jacinto. **Le Bauhaus: Sa signification historique.** Paris, Ed. Hatier, 1975.

GAULTIER, Alyse. **L'ABCdaire du cubisme.** Paris, Ed. Flammarion, 2002.

LYNTON, Norbert. **Arte moderna**. Rio de Janeiro, Ed. Encycl Brit Brasil, 1979.

MONDRIAN, Piet. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura**. São Paulo, Ed. Cosac & Naify, 2008.

DEHEINZELIN, Monique. **Construtivismo, a poética das transformações**. São Paulo, Ed. Ática, 1996.

DUARTE, Bárbara Pinto. **Ventania, de Athos Bulcão: ruptura e integração**. 2009. Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Arte, 2009.

NASCIMENTO, Luzia Garcia do. **Gullar's pre concretismo neo**. São Luis, Ed. Polikron, 1991.

TIRAPELI, Percival. **Arte moderna e contemporânea: figuração, abstração e novos meios : séculos 20 e 21**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2006.

AMARAL, A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil**. 3. ed. São Paulo, Ed. Nobel, 2006.

BRITO, Mário da Silva; **Semana de Arte Moderna: (1922) São Paulo, Brasil. História do modernismo brasileiro**. 4. ed. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1974.

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

GUYAU, Jean-Marie. **L'art au point de vie sociologique**. 8. ed. Paris, Ed. F Alcan, 1909.

VELHO, Gilberto. **Sociologia da arte**. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1967.

MENDIETA, L. et NUNEZ. Sociologia da Arte. In.: VELHO, Gilberto. **Sociologia da arte**. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1967.

VELHO, Gilberto. **Arte e sociedade: Ensaio de sociologia da arte**. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1977.

SOUZA, Túlio Augustus Silva e. **O inato e o apreendido: a noção de habitus na sociologia de Pierre Bourdieu**. 2007. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília.

TELLES, C. **Sintonia de arte e arquitetura**. Jornal de Brasília, Brasília, 1997. Disponível em <  
<http://www.fundathos.org.br/pdf/Sintonia%20de%20arte%20e%20arquitetura%20-%20Claudio%20Telles%20port.pdf>>. Acesso em: 17 set. 2011.

SALLES, E. **O que engendra Athos Bulcão**. Rev. Arte e Palavra, UFRJ, 1984. Disponível em: <  
<http://www.fundathos.org.br/pdf/O%20que%20engendra%20Athos%20Bulcao%20-%20Evandro%20Salles%20port.pdf>>. Acesso em: 18 set. 2011.

SERGIO DUARTE, P. **Sentido e Urbanidade**. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <  
[http://www.fundathos.org.br/pdf/Sentido%20e%20urbanidade%20-%20Paulo%20S\\_rgio%20Duarte%20port.pdf](http://www.fundathos.org.br/pdf/Sentido%20e%20urbanidade%20-%20Paulo%20S_rgio%20Duarte%20port.pdf)>. Acesso em: 18 set. 2011.

FREITAS, G. **Módulos em expansão**. Correio Brasiliense, Brasília, 1997. Disponível em <  
<http://www.fundathos.org.br/pdf/Modulos%20em%20expansao%20-%20Grace%20de%20Freitas%20port.pdf>>. Acesso em: 16 set. 2011.

MORTEZSOHN, C. **Habitante do silêncio em Brasília**. Jornal de Brasília, Brasília, 1998. Disponível em <  
<http://www.fundathos.org.br/pdf/Habitante%20do%20silencio%20em%20Brasilia%20-%20Carmem%20Moretzsohn%20port.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2011.

CAVALCANTE, N. Da arte à arquitetura: um poeta de formas e cores. In: **Pensar Athos – Olhares Cruzados**. VI Fórum Brasília de artes visuais. Fundação Athos Bulcão, Brasília, 2008.

PANITZ, M. Pensar em Brasília, pensar em Athos: os (muitos) caminhos de (re)inventar a cidade. In: **Pensar Athos – Olhares Cruzados**. VI Fórum Brasília de artes visuais. Fundação Athos Bulcão, Brasília, 2008.

FARIAS, A. Athos Bulcão, conhecido e ignorado. In: **Pensar Athos – Olhares Cruzados**. VI Fórum Brasília de artes visuais. Fundação Athos Bulcão, Brasília, 2008.

GEIGER, A. O sentido do azulejo para Athos Bulcão. In: **Pensar Athos – Olhares Cruzados**. VI Fórum Brasília de artes visuais. Fundação Athos Bulcão, Brasília, 2008.

FREITAS, G. Athos Bulcão, extra-muros e intra-muros: artista capital. In: **Pensar Athos – Olhares Cruzados**. VI Fórum Brasília de artes visuais. Fundação Athos Bulcão, Brasília, 2008.

QUEIROZ, C. Athos: essência, transcendência e legado. In: **Pensar Athos – Olhares Cruzados**. VI Fórum Brasília de artes visuais. Fundação Athos Bulcão, Brasília, 2008.

PORTO, C. Athos Bulcão: A linha tênue entre arte e arquitetura. In: **Pensar Athos – Olhares Cruzados**. VI Fórum Brasília de artes visuais. Fundação Athos Bulcão, Brasília, 2008.

PEIXOTO, N. In: **Pensar Athos – Olhares Cruzados**. VI Fórum Brasília de artes visuais. Fundação Athos Bulcão, Brasília, 2008.

PARADA, S. Athos e a poética no espaço – A obra de arte e seu lugar na arquitetura. In: **Pensar Athos – Olhares Cruzados**. VI Fórum Brasília de artes visuais. Fundação Athos Bulcão, Brasília, 2008.

COSTA, M. Athos Bulcão: sinfonias modernas. In: **Pensar Athos – Olhares Cruzados**. VI Fórum Brasília de artes visuais. Fundação Athos Bulcão, Brasília, 2008.

COCCHIARALE, F. In: **Pensar Athos – Olhares Cruzados**. VI Fórum Brasília de artes visuais. Fundação Athos Bulcão, Brasília, 2008.

NIEMEYER, Oscar. **Minha experiência em Brasília**. Rio de Janeiro: Ed Vitoria, 1961.

FUNDATHOS – Fundação Athos Bulcão. **Cronologia**. Brasília, 2009. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/cronologia>>. Acesso em: 15 set. 2011.

FUNDATHOS – Fundação Athos Bulcão. **Athos Bulcão**. Brasília, 2009. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/athos-bulcao>>. Acesso em: 14 set. 2011.

PORTO, C. Quando arte e arquitetura se mesclam: a obra de Athos Bulcão e Lelé. In: **Arte e arquitetura: balanço e novas direções**. VII Fórum Brasília de artes visuais. Fundação Athos Bulcão: Editora Universidade de Brasília, Brasília, 2010. p. 63-79.

VASCONCELOS, Adirson. **Brasília: o homem e a cidade**. Brasília, [s.n.], 2000.

FARIAS, A. Athos Bulcão – o inventor discreto. In: **Arte e arquitetura: balanço e novas direções**. VII Fórum Brasília de artes visuais. Fundação Athos Bulcão: Editora Universidade de Brasília, Brasília, 2010. p. 81-91.

VISCONTI, J.; FARIAS, A. **Athos Bulcão: compositor de espaços**. Fundação Athos Bulcão, Brasília, 2009.

BARROSO, Eloisa Pereira. **Brasília: as controvérsias da utopia modernista na cidade das palavras.** 2008. Tese (Doutorado) - Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Sociologia, 2008.

MORAIS, F. **Azulejaria contemporânea no Brasil.** Editoração Publicações e comunicação: São Paulo, 1988. Disponível em <<http://www.fundathos.org.br/pdf/Azulejaria%20contemporanea%20no%20Brasil%20-%20Frederico%20Moraris%20port.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2011.

FARIAS, A. **Athos Bulcão.** Disponível em <<http://www.fundathos.org.br/pdf/Athos%20Bulcao%20-%20Agnaldo%20Farias%20port.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2011.

LAGO, A. **Athos Bulcão.** Disponível em <[http://www.fundathos.org.br/pdf/Athos%20Bulc\\_o%20-%20Andr\\_%20Correa%20do%20Lago%20port.pdf](http://www.fundathos.org.br/pdf/Athos%20Bulc_o%20-%20Andr_%20Correa%20do%20Lago%20port.pdf)>. Acesso em: 14 set. 2011.

FORTELES, B. **Athos Bulcão.** Disponível em <[http://www.fundathos.org.br/pdf/Athos%20Bulcao%20-%20Ben\\_%20Fonteles%20port.pdf](http://www.fundathos.org.br/pdf/Athos%20Bulcao%20-%20Ben_%20Fonteles%20port.pdf)>. Acesso em: 17 set. 2011.

NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: memórias.** [2. ed.]. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

FIGUEIRAS LIMA, J. **Athos Bulcão.** Disponível em <<http://www.fundathos.org.br/pdf/Athos%20Bulcao%20-%20Joao%20Filgueiras%20Lima%20port.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2011.

CAMPOS, J. Correio Brasiliense. Especial Athos Bulcão. **Legado Conhecido.** Brasília, 2008. Disponível em: <<http://www.correioweb.com.br/especiais/athos/mat6.htm>>. Acesso em: 18 set. 2011.

JABUR, Pedro de Andrade Calil. **Brasília: o avesso da utopia.** Brasília, 2003.

NIEMEYER, Oscar. **Praça dos Três Poderes= Three Powers Square**. Brasília: Fundação Oscar Niemeyer, 1998.

ABREU, M. Correio Brasiliense. Especial Athos Bulcão. **Questão de identidade**. Brasília, 2008. Disponível em: <<http://www.correioweb.com.br/especiais/athos/mat7.htm>>. Acesso em: 18 set. 2011.

PEREIRA, Miguel Alves. **Architecture, text and context: The discourse of Oscar Niemeyer**. Sheffield 1993.

GOULART, Fábio Giovanni Teles. **A conservação do ambiente urbano na área tombada de Brasília**. 2006. 95 f. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília.

SOUZA, Deise Aparecida Silva. **A estrutura do Teatro Nacional Claudio Santoro em Brasília: histórico de projeto, execução, intervenções e estratégias para manutenção**. 2009. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, 2009.

RISSELADA, Max; LATORRACA, Giancarlo (Org.). **A arquitetura de Lelé: fábrica e invenção**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, DP & A, 2005.

SILVA, Inae Elias Magno da. **Brasília, a cidade do silêncio**. Brasília, 2003.

NUNES, Brasilmar Ferreira. **Brasília: a fantasia corporificada**. Brasília: Paralelo 15, 2004.

MENEZES, L. Correio Braziliense. **Enfim, a paz reina na Igrejinha**. Brasília, 2010. Disponível em: <[http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2010/05/07/interna\\_cidadestd,191062/index.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2010/05/07/interna_cidadestd,191062/index.shtml)>. Acesso em: 30 set. 2011.

FREITAS, C. Correio Braziliense. **Polêmica na Igrejinha tem mobilização em duas frentes.** Brasília, 2009. Disponível em: <[http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/06/27/interna\\_cidad\\_esdf,121958/index.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/06/27/interna_cidad_esdf,121958/index.shtml)>. Acesso em: 30 set. 2011.

MADER, H. Correio Braziliense. **Iphan pede à PF que apure rabiscos de caneta esferográfica em imagem da Igrejinha.** Brasília, 2009. Disponível em: <[http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/07/22/interna\\_cidad\\_esdf,128652/index.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/07/22/interna_cidad_esdf,128652/index.shtml)>. Acesso em: 01 out. 2011.

BANDEIRA, R. Correio Braziliense. **O Teatro Nacional, principal centro cultural da cidade, agoniza.** Brasília, 2010. Disponível em: <[http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/11/11/interna\\_diversao\\_arte,222661/o-teatro-nacional-principal-espaco-cultural-da-cidade-agoniza.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/11/11/interna_diversao_arte,222661/o-teatro-nacional-principal-espaco-cultural-da-cidade-agoniza.shtml)>. Acesso em: 01 out. 2011.

LAGO, A. Herói desconhecido. In: PORTO, C. **Olhares, visões sobre a obra de João Figueiras Lima.** Editora UnB, Brasília, 2010.

NOBRE, A. L. João Figueiras Lima: arquitetura no limite. In: PORTO, C. **Olhares, visões sobre a obra de João Figueiras Lima.** Editora UnB, Brasília, 2010.

SEGAWA, H. *et* GUIMARÃES, A. G. Lelé: o criador, o construtor o contexto. In: PORTO, C. **Olhares, visões sobre a obra de João Figueiras Lima.** Editora UnB, Brasília, 2010.

SCHLLE, A. O Lelé na UnB (ou o Lelé da UnB). In: PORTO, C. **Olhares, visões sobre a obra de João Figueiras Lima.** Editora UnB, Brasília, 2010.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In.: VELHO, O. **O fenômeno urbano.** 4ª ed. Editora Zahar, Rio de Janeiro, 1979.



CASTELLO BRANCO, Maria Cecília Campos. **Brasília: narrativas urbanas.** 2006. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília. Brasília, 2006.

Congresso Internacional de Arquitetura Moderna – CIAM. **Carta de Atenas.** Atenas, 1933.

FONTELES, Bené. **Athos desenha.** Brasília: LGE, 2005.

Fundação Athos Bulcão. **Athos Bulcão: Uma trajetória plural: Rio de Janeiro, 22 de janeiro a 05 de abril de 1998.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998.

SALLES, Evandro. **Cidade imaginada = imagined city.** Brasília, Ed. Fundação Athos Bulcão, 1994.

SILVA, Fábio da. **Educação patrimonial: um olhar sobre a integração da obra de Athos Bulcão na arquitetura brasiliense.** 2009. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2009.

COSTA, Ana Beatriz de Paiva. **Releitura na obra Athos Bulcão.** Brasília, 1998.

MARQUEZ, Mara Souto. **A escala monumental do Plano Piloto de Brasília.** 2007. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2007.

MEDEIROS, Lígia de. **Brasília: um olhar moderno: ou, como se gostar de uma cidade.** 2007. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Artes, 2007.

COSTA, Lúcio. **Lúcio Costa: registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa Das Artes, 1995.

MENEZES, Marilene Resende de. **O lugar do pedestre no Plano Piloto de Brasília.** 2008. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2008.

NOBRE, Ana Luiza. **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CAMPOS, Tatiana Petra da Motta. **Turismo cultural em Brasília: Programa BrasiliAthos.** Brasília, 2005. Monografia (especialização) - Universidade de Brasília, Centro de Excelência em Turismo.

FEITOSA, Aline Nunes. **Athos Bulcão: sua arte e o turismo cultural em Brasília.** Brasília, 2005. Monografia (especialização) - Universidade de Brasília, Centro de Excelência em Turismo.

FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje.** São Paulo, Publifolha, 2002.

Associação Brasileira de Críticos de Arte. **Arte brasileira no século XX.** São Paulo: Associação Brasileira de Críticos de Arte: Imprensa Oficial de São Paulo, 2007.

SCOTTÁ, Luciane. **Arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília.** 2010. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Teoria, História e Crítica, 2010.

OLIVEIRA, Marta Kohl de, **Vygotsky: Aprendizado e desenvolvimento – um processo sócio-histórico.** São Paulo, Scipione, 1993.

BOCK, A. M. B., FURTADO, O., TEIXEIRA, M. L. **Psicologias: uma introdução ao estudo de psicologia.** São Paulo, Saraiva, 1999.

DURKHEIM, Émile. **Lições de Sociologia: a Moral, o Direito e o Estado [1890-1900].** São Paulo, T.A. Queiroz, Ed. Universidade de São Paulo, 1983.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

VIGOTSKY, L. S. **A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CHUVA, Márcia Romeiro. **Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

RIBEIRO, Sandra Bernardes. **Brasília: memória, cidadania e gestão do patrimônio cultural**. São Paulo: Annablume, 2005.

RIBEIRO, Rafael Winter. **Paisagem cultural e patrimônio**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2007.

DURKHEIM, Émile. **Éducation et Sociologie**. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1968.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. 2. ed. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1982.

MUMFORD, Lewis. **A cultura das cidades**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

CASTELLS, Manuel. **La question urbaine**. Paris: F Maspero, 1977.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **ABC do desenvolvimento urbano**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

CAMARGO, Jean Carlos Gomes. Capítulo 1 – Brasília entre utopia e realidade. In.:\_\_\_\_\_. **Os medos e os processos de segregação sócio-espacial na cidade de Brasília**. 2010. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Sociologia, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2010.

VELHO, Gilberto. **A utopia urbana: um estudo de antropologia social**. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

OLIVEIRA, Márcio de. **Brasília: o mito na trajetória da nação**. Brasília: Paralelo 15, 2005.

PASTORE, José. **Brasília: a cidade e o homem - uma investigação sociológica sobre os processos de migração, adaptação e planejamento urbano**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

VASCONCELOS, Adirson. **Brasília: o homem e a cidade**. Brasília: [s.n.], 2000.

**Festival de Teatro na Escola**. Disponível em: <<http://festivaldeteatronaescola.blogspot.com/>>. Acesso em: 05 out. 2011.

**Fundathos – Fundação Athos Bulcão**. Disponível em: <<http://fundathos.org.br/>>. Acesso em: 02 out. 2011.

**Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal – SeCult**. Disponível em: <<http://www.sc.df.gov.br/>>. Acesso em: 07 out. 2011.

**Athos de Amor – Fundação Athos Bulcão**. A campanha. Disponível em: <<http://fundathos.org.br/novasede/campanha.php>>. Acesso em: 02 out. 2011.

DISTRITO FEDERAL. Decreto Nº 31.067, de 23 de Novembro de 2009. **Lex**: Diário Oficial do Distrito Federal. Distrito Federal, ano XLIII, n. 226, p. 19, 2009.

FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO. **Athos Bulcão**. Ed. Fundação Athos Bulcão, Brasília, 2009.

TALITA, I. **Festival de Teatro na Escola 2008**. Disponível em: <<http://fundathos.org.br/noticia/144>>. Acesso em: 05 de out. 2011.

VISCONTI, J.; FARIAS, A. **Athos Bulcão: compositor de espaços**. Fundação Athos Bulcão, Brasília, 2009.

SILVEIRA, Alex Ricardo Medeiros da. Parte I: Brasília. Batalhas de patrimônio na cidade moderna. In.: \_\_\_\_\_. **Entre calles e eixos: práticas de patrimônio nas cidades de Brasília e Havana**. 2010. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História, 2010.

CASTELLO BRANCO, Maria Cecília Campos. **Brasília: narrativas urbanas**. 2006. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Sociologia, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2006.

RAMOS, Karina Felix. **A preservação de Brasília: reflexos da formação do conceito de patrimônio cultural**. 2005. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília.

CAMPOS, Tatiana Petra da Motta. **Turismo cultural em Brasília: programa Brasiliathos**. Brasília, 2005. Monografia (especialização) - Universidade de Brasília, Centro de Excelência em Turismo.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. **Guia básico de educação patrimonial**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1999.

Unesco. **Patrimônio mundial no Brasil = Patrimonio mundial en Brasil = World heritage in Brazil**. 3. ed. Brasília: UNESCO, 2004.

SILVA, Fábio da. **Educação patrimonial: um olhar sobre a integração da obra de Athos Bulcão na arquitetura brasiliense**. 2009. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2009.

FEITOSA, Aline Nunes. **Athos Bulcão: sua arte e o turismo cultural em Brasília.** Brasília, 2005. Monografia (especialização) - Universidade de Brasília, Centro de Excelência em Turismo.