ARTES EM DIÁLOGO:
A PRODUÇÃO DE ATHOS BULCÃO PARA A REDE SARAH

EMYLE DOS SANTOS SANTOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

EMYLE DOS SANTOS SANTOS

ARTES EM DIÁLOGO:
A PRODUÇÃO DE ATHOS BULCÃO PARA A REDE SARAH

Salvador

2020

EMYLE DOS SANTOS SANTOS

ARTES EM DIÁLOGO:
A PRODUÇÃO DE ATHOS BULCÃO PARA A REDE SARAH

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (PPGAV-EBA-UFBA), como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais.

Área de Concentração: Artes Visuais
Linha de Pesquisa: Arte e Design: Processos, Teoria e História
Orientadora: Profª. Drª. Maria Hermínia Olivera Hernández

Salvador

2020

S237 Santos, Emyle dos Santos.
Artes em diálogo: a produção de Athos Bulcão para a Rede Sarah. / Emyle dos Santos Santos. - Salvador, 2020.
268 f. ; il. ; color.

Orientadora: Profª. Drª. Maria Herminia Olivera Hernández.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, Salvador, 2020.

1. Artes Plásticas. 2. Arquitetura. 3. Diálogo das Artes.
I. Olivera Hernández, Maria Herminia. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 73

Ficha catalográfica elaborada por Leda Maria Ramos Costa, bibliotecária da EBA-UFBA.
Revisão textual de Diego Costa e Marivaldo Bentes.
Identidade Visual e Diagramação, Incubadora de Sonhos.

Autorizo a reprodução e/ou a divulgação parcial ou total desta Tese de Doutorado, por qualquer meio convencional ou eletrônico, somente para propósitos acadêmicos e científicos, desde que citada a fonte. Reservo outros direitos de publicação e nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida sem minha autorização por escrito.

_____

Emyle dos Santos Santos
emyle_sant@hotmail.com

_____

Biblioteca Central da Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes

EMYLE DOS SANTOS SANTOS

ARTES EM DIÁLOGO:
A PRODUÇÃO DE ATHOS BULCÃO PARA A REDE SARAH

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (PPGAV-EBA-UFBA), como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais.

Área de Concentração: Artes Visuais
Linha de Pesquisa: Arte e Design: Processos, Teoria e História
Orientadora: Prof.ª Dra. Maria Herminia Olivera Hernández

Salvador,
Aprovado em: _____/_____/_____

Banca Examinadora

Maria Herminia Olivera Hernández - Orientadora
Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Antônio Wilson Silva de Souza
Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto, Portugal
Universidade Estadual de Feira de Santana

Anna Beatriz Ayroza Galvão
Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo, FAU
Universidade de São Paulo

Dilson Rodrigues Midlej
Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia, UFBA
Universidade Federal da Bahia

Eugênio de Ávila Lins
Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto, U. Porto
Universidade Federal da Bahia

À minha família, que sempre me apoiou.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, pois tudo é dEle e, sem Ele, nada teria sido feito, sobretudo, em minha vida, onde experimento milagres todos os dias.

Entendendo essa tese como uma construção coletiva, cabe aqui agradecer a todos os envolvidos nos mais diversos níveis de colaboração, a começar pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, que me possibilitou o desenvolvimento da pesquisa numa linha de pesquisa tão conceituada e bem direcionada;

A todas e todos da Escola de Belas Artes e da Universidade Federal da Bahia, comunidade da qual me orgulho muito de fazer parte há mais de 10 anos, desde meu ingresso na graduação, em seguida, na pós-graduação e, finalmente, no exercício da docência;

Também sou grata à FAPESB, pelo apoio financeiro, durante o período inicial do curso de Doutorado;

À professora Dr.ª Nanci Novais, diretora da Escola de Belas Artes, pelo apoio;

À professora Dr.ª Maria Herminia, minha orientadora, que, de maneira muito assertiva, me direcionou e me suportou nesse percurso;

Ao professor Eriel Araújo, pelas sugestões sobre o direcionamento da pesquisa durante o componente optativo do curso de doutorado Trabalho Individual Orientado.

Aos demais membros da minha banca, o professor Antônio Wilson Silva de Souza, a professora Anna Beatriz Ayroza Galvão, e os professores e colegas Dilson Rodrigues Midlej e Eugênio de Ávila Lins, que, tão gentilmente, aceitaram o convite para colaborar com a pesquisa e também pelas muitas sugestões, durante o Exame de Qualificação;

Um agradecimento é devido à Fundathos, nas figuras da Secretária Executiva Valéria Maria Lopes Cabral e do Assessor de Comunicação Vitor Borysow, pela importante colaboração e disponibilidade em atender e viabilizar o acesso a materiais de pesquisa;

À Rede Sarah como um todo, pelo suporte oferecido, especialmente aquele encontrado nas unidades de Salvador, BA, onde fui atendida pela arquiteta Ana Amélia, e Sarah Centro - Asa Sul de Brasília, DF, cujo atendimento foi feito pelo arquiteto Luiz Engler;

Devo agradecer também o arquiteto Moraes de Castro, que colaborou com importantes relatos sobre a vida e a produção de Athos Bulcão, de quem o referido arquiteto foi aluno;

Ao Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) e sua sede em Brasília, que, por intermédio do Secretário Executivo Flávio Oliveira, possibilitou o acesso ao acervo da instituição e a importantes documentos e vídeos de Athos Bulcão;

Ao Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF), especialmente a Rita Rocha, que atua na Gerência de Atendimento ao Público, e que me auxiliou na busca por documentos históricos;

Agradeço ainda a Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no Distrito Federal (IPHAN-DF), que, gentil e rapidamente, disponibilizou o acesso aos Inventários Na-

cionais dos Bens Móveis e Integrados de Athos Bulcão (2009 e 2018), um acervo de suma importância para a presente tese;

Aos meus amigos amados Carolina Garrido e Carlo Freiras, pelo apoio de sempre e pelo primoroso trabalho de design gráfico; a Diego Costa, Daisy Rogaciano e Mário Bentes, pelas revisões ortográficas, de estilo, ABNT e outras sugestões na tese;

Também agradeço à professora Mestra Larissa Fadigas, por seu apoio no exercício da docência e por sua amizade, aspectos fundamentais ao longo desse caminho;

Uma gratidão profunda é devida à minha família, meus pais, irmãs, sobrinhos e sobrinhas, ao meu marido e meu filho Mateus, pela compreensão e motivação diária.

Essa tese só foi possível por causa de todos vocês. Muito obrigada!

E como ficou chato ser moderno. Agora, serei eterno.

Carlos Drummond de Andrade

SANTOS, Emyle dos Santos. **Artes em Diálogo:** a produção de Athos Bulcão para a Rede Sarah. 268 p. (2020). Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, (2020).

RESUMO

A pesquisa tem como objeto de estudo a produção plástica do artista Athos Bulcão para a Rede Sarah e sua relação com a arquitetura; atentando também para aspectos biográficos de sua vida e obra, verificando as particularidades de seu fazer artístico e o legado inquestionável para a arte brasileira, focalizando no trabalho com o arquiteto João Filgueiras Lima, o Lelé. A associação entre as artes é tratada na pesquisa como elemento fundamental para a compreensão do conceito predominante na obra do artista para a Rede Sarah. Tendo como hipótese que os conceitos de integração e síntese das artes largamente utilizados na literatura, no tratamento das associações entre as artes, não contemplam plenamente a produção artística de Athos Bulcão, sobretudo, aquela realizada nos hospitais da Rede Sarah, junto ao arquiteto Lelé, para a qual é proposto o conceito de "diálogo das artes". O objetivo geral deste estudo é verificar e ampliar as possibilidades de reflexão sobre a produção artística de Athos Bulcão focalizando nas realizações para a Rede Sarah de Hospitais, no período de 1975 a 2003, quando desenvolve a parceria com o arquiteto Lelé. Em termos de abordagem metodológica, a tese utiliza o Método Analítico como base para compreender as muitas faces da produção do artista, estudando seus elementos, as relações e os contextos envolvidos. Também se aproxima do Método Histórico e Comparativo, alicerçados na História da Arte e da Arquitetura. Dentre as estratégias de pesquisa, foram adotadas a pesquisa documental, bibliográfica e visita técnica. A partir do levantamento bibliográfico, pôde-se ter uma visão panorâmica do artista e sua produção multifacetada, apontando para a necessidade de considerar os fragmentos e o todo dessa rica produção. Assim, buscou-se uma maneira de representar graficamente as relações e interconexões entre suas obras, destacando as possíveis influências de suas experimentações e os elementos mais recorrentes em seu vocabulário formal, além de estabelecer a relação temporal entre as obras e as influências do artista. Nesse sentido, optou-se pelo rizoma, baseado no conceito de Deleuze e Guattari (1995). Como principais contribuições da tese, destacam-se: as especificidades do modus operandi de Athos, pautado em três pilares principais: a exploração de possibilidades, a colaboração e o ambiente; o processo de citação e autocitação realizado pelo artista, traços bem marcantes nas obras da Rede Sarah (confirmando a ideia de troc) já que é possível identificar uma série de rebatimentos entre as produções contemporâneas e suas obras; a apresentação do diálogo das artes, como ampliação conceitual que reconhece a importância das artes plásticas na relação com a arquitetura, possibilitando sua aplicação em outros estudos; a ampliação do entendimento sobre a produção de Athos para a Rede Sarah, destacando o processo desenvolvido pelo artista em parceria com Lelé, denominado, nesta tese, de "concriação", que marcou os antecedentes da humanização hospitalar; além da atualização dos estudos sobre tal produção, que aponta para os seus índices de contemporaneidade.

Palavras-chave: Artes Plásticas. Arquitetura. Diálogo das Artes. Athos Bulcão. Rede Sarah.

SANTOS, Emyle dos Santos. Artes em Diálogo: a produção de Athos Bulcão para a Rede Sarah. 268 p. (2020). Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, (2020).

ABSTRACT

The research aims at the study regarding the plastic production of the artist Athos Bulcão for the Rede Sarah and the relation with its architecture; also paying attention to his biographical aspects, related to his life and work, verifying the particularities of his artistic work and the unquestionable legacy for the Brazilian art, focusing on the work with the architect João Filgueiras Lima, Lelé. The association between the arts is treated in the research as a fundamental element for understanding the concept prevalent in the artist's work for Rede Sarah. Assuming that the concepts of integration and synthesis of the arts widely used in literature, in the treatment of the associations between the arts, do not fully contemplate the artistic production of Athos Bulcão, especially the one carried out in the Rede Sarah Hospitals, together with the architect Lelé, for which the concept of "dialogue between the arts" is proposed. The general objective of this study is to verify and expand the possibilities of reflection upon the artistic production of Athos Bulcão focusing on the achievements for the Rede Sarah Hospitals, from 1975 to 2003, when he developed a partnership with the architect Lelé. In terms of methodological approach, the thesis uses the Analytical Method as a basis to understand the many faces of the artist's production, studying its elements, as well as the relationships and the contexts involved. It also comes close to the Historical and Comparative Method, based on the History of Art and Architecture. Among the research strategies, documentary, bibliographic and technical visits were adopted. From the bibliographic survey, it was possible to have a panoramic view of the artist and his multifaceted production, pointing to the need to consider the fragments and his rich production as a whole. Thus, we sought a way to graphically represent the relationships and interconnections between his works, highlighting the possible influences of his experiments and the most recurring elements in his formal vocabulary, in addition to establishing the temporal relationship between the works and the influences of the artist. In this sense, the rhizome was chosen, based on the concept of Deleuze and Guattari (1995). The main contributions of the thesis include: the specificities of Athos' modus operandi, based on three main pillars: the exploration of possibilities, collaboration and the environment; the citation and self-citation processes carried out by the artist, very striking features in the works of Rede Sarah (confirming the idea of troc), since it is possible to identify a series of repercussions between contemporary productions and their works; the presentation of the dialogue between the arts, as a conceptual expansion that recognizes the importance of plastic arts in relation to architecture, enabling its application in other studies; expanding the understanding of Athos' production for Rede Sarah, highlighting the process developed by the artist in partnership with Lelé, called, in this thesis, "co-creation", which pointed out the antecedents of hospital humanization; in addition to updating studies on such production, which points to its contemporary rates.

Key words: Plastic Arts. Architecture. Dialogue of the Arts. Athos Bulcão. Rede Sarah.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Dalila e Athos no Carnaval. Teresópolis, 1921.	58
Figura 2	Athos Bulcão. Vaso de flores, 1941. Aquarela e Nanquim sobre papel, 34 x 25 cm.	60
Figura 3	Athos Bulcão. Vaso de flores, 1941.	60
Figura 4	Maria Helena Vieira da Silva. Les héros, 1939.	61
Figura 5	Maria Helena Vieira da Silva. Le Jeu de Cartes, 1937.	61
Figura 6	Encontro comemorativo dos professores que se demitiram, em 1965, da Universidade de Brasília UNB. Fotografia, autoria desconhecida.	67
Figura 7	Athos Bulcão. Croquis dos figurinos da peça Tio Vânia, de Anton Tchekhov, 1955.	72
Figura 8	Athos Bulcão. Estudos de composição para painel em azulejos do Parque da Cidade Sarah Kubitschek, 1977.	73
Figura 9	Athos Bulcão. Projeto para painel em azulejos, 1985.	73
Figura 10	Painel em azulejos das paradas de serviço do Parque da Cidade Sarah Kubitschek, Brasília, DF. Foto: Diego Bresani.	73
Figura 11	Paramentos litúrgicos desenhados por Athos Bulcão.	74
Figura 12	Athos Bulcão. Estudo para lenços de seda, 1971.	74
Figura 13	Athos Bulcão. Du côté de Guermantes, 1952.	75
Figura 14	Athos Bulcão. Treliça do Palácio do Itamaraty, Brasília, DF, 1967.	77
Figura 15	Sistemas de Repetição	79
Figura 16	Athos Bulcão. Painéis de azulejos da Praça da Apoteose no Sambódromo do Rio de Janeiro, RJ (Detalhes), 1983.	81
Figura 17	Athos Bulcão. O Sol faz a festa, 1966.	82
Figura 18	Athos Bulcão. Estudo, 1946.	85
Figura 19	Athos Bulcão. Ilustração para soneto de Diogo Bernardes, 1946.	86
Figura 20	Athos Bulcão. Ilustração para o conto Caturrinha de Cecília Meireles, 1947.	86

Figura 21	Athos Bulcão. Capas das edições 2 e 3 da Revista Módulo. Ilustração, 34 x 26 cm. Acervo particular de José Carlos Coutinho	87
Figura 22	Athos Bulcão. Capa do disco de Pedro Bloch.	87
Figura 23	Montagem da peça Tio Vania, 1955.	88
Figura 24	Athos Bulcão. Objetos Litúrgicos da Capela do Palácio da Alvorada, 1958.	89
Figura 25	Athos Bulcão. Bastidores, 1943.	89
Figura 26	Athos Bulcão. Sem título, 1998. Acervo particular de Guilherme Pessina	90
Figura 27	Athos Bulcão. Sem título, 2001. Coleção particular	91
Figura 28	Athos Bulcão. Pintura mural do teto da Capela do Palácio da Alvorada, Brasília, DF. 1958.	91
Figura 29	Athos Bulcão. Pintura mural, Brasília Palace Hotel, 1958.	92
Figura 30	Athos Bulcão. Carnaval em Olinda, 1958.	92
Figura 31	Athos Bulcão. Sem Título - Série Carnaval, 1967.	93
Figura 32	Athos Bulcão. Sem título, 1982.	93
Figura 33	Athos Bulcão. Sem título, 1989. Coleção particular.	94
Figura 34	Athos Bulcão. Variante III, 1980.	95
Figura 35	Athos Bulcão. Sem título, 1974.	95
Figura 36	Athos Bulcão. Painel de alumínio esmaltado da Câmara dos Deputados, Brasília, DF, 1974.	96
Figura 37	Athos Bulcão. Muro escultórico, Salão Verde, Câmara dos Deputados, Brasília, DF, 1976.	96
Figura 38	Athos Bulcão. Relevo acústico do auditório do Tribunal de Contas do Rio Grande do Norte, 1997.	96
Figura 39	Athos Bulcão. Máscaras. Sem título (à esquerda), 1970; Gelatinosa e Verde (à direita), 1975. Tinta acrílica sobre Eucatex, 37 x 56 cm e 60 x 60 cm (respectivamente) Coleção particular e Acervo Fundathos	97
Figura 40	Athos Bulcão. Máscaras. Satiricom (à esquerda), 1994; Fitzcarraldo (ao centro), 1994; Máscara Dominó (à direita), 2000. Relevo Policromado, dimensões não informadas Acervo Fundathos.	98

Figura 41	Athos Bulcão. Sem título, 1975/1998.	98
Figura 42	Ione Saldanha. Ripas (detalhe). Instalação. 1967/1996.	100
Figura 43	Alfredo Volpi. Composição (detalhe), 1970.	101
Figura 44	Aluísio Carvão. Paisagem de Santa Thereza, 1949.	101
Figura 45	Athos Bulcão. Sem Título - Série Carnaval, 1948.	102
Figura 46	Infográfico da relação da obra de Athos Bulcão e seus pilares.	104
Figura 47	Área externa da Malcolm Willey House, Minneapolis, Minnesota, EUA.	115
Figura 48	Interior da Malcolm Willey House, Minneapolis, Minnesota, EUA.	116
Figura 49	Área externa da Casa da Cascata, Pensilvânia, EUA.	116
Figura 50	Interior da Casa da Cascata, Pensilvânia, EUA.	116
Figura 51	Jasper Johns. Tela, 1956.	132
Figura 52	Lucio Fontana. Conceito espacial; espera, 1965.	132
Figura 53	Richard Long. A Circle in Alaska, 1977.	134
Figura 54	Christo e Jeanne-Claude. Ilhas Cercadas (Surrounded Islands), Miami, Flórida, 1980-83.	134
Figura 55	Lygia Clark. Bicho. Década de 1960.Acervo do MASP.	136
Figura 56	Hélio Oiticica. Parangolé, 1964.	137
Figura 57	João Filgueiras Lima. Lagarta Vermelha (à direita), 2005; Athos Bulcão. Relevo (à esquerda), 1995.	142
Figura 58	João Filgueiras Lima. Detalhes dos azulejos para o Hospital Sarah (à esquerda), Rio de Janeiro, 2009; Athos Bulcão. Azulejos de para o Hospital de Taguatinga (à direita). 1974.	143
Figura 59	João Figueiras Lima. Detalhes do painel vazado para o Hospital Sarah (à esquerda), Rio de Janeiro, 2009; Athos Bulcão. Divisória de madeira pintada para o Hospital Sarah Lago Norte (à direita), 1999.	143
Figura 60	João Figueiras Lima. Relevo de madeira em forma circular (à esquerda), 2009. Athos Bulcão. Relevo de madeira em forma circular (à direita), 1999.	144

Figura 61	Athos Bulcão. Invasão dos Marcianos (à esquerda), 1952; Julio Lapagese. Dar tchau para o mar (ao centro), 2017; Felipe Cavalcante. Título: AUG 76 (à direita), 2013.	145
Figura 62	Alexandre Mancini. Composição geométrica com padrões, 2016.	146
Figura 63	Ana Siqueira. Igrejinha. Living art.	147
Figura 64	Ana Siqueira. 308. Living art.	147
Figura 65	Criações de Ronaldo Fraga inspiradas na obra de Athos.	148
Figura 66	Athos Bulcão. Painel de azulejos (à esquerda) da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, Brasília, DF, 1957; Crianças em Veneza (à direita), 1952.	149
Figura 67	Desfile da grife Maria Bonita (à esquerda), São Paulo *Fashion Week*, 2011, e Campanha publicitária da coleção inspirada na obra de Athos Bulcão (à direita).	150
Figura 68	Detalhe do Catálogo da Linha Concreta da Oca Brasil em homenagem a Athos Bulcão.	151
Figura 69	Athos Bulcão. Painel de azulejos da Torre de TV (à esquerda), Brasília, DF, 1966; Painel de Azulejos da Estação de Transbordo da Lapa (à direita), Salvador, BA, 1981.	152
Figura 70	Detalhe de opções de cores para revestimentos da Linha Concreta da Oca Brasil em homenagem a Athos Bulcão.	152
Figura 71	Escala de cores para azulejos, sem data. Acervo da Fundação Athos Bulcão.	152
Figura 72	Unidade do revestimento New Geometric (à esquerda) e Ambiente com o Revestimento New Geometric (à direita), aplicado na parede de fundo.	153
Figura 73	Modelos de revestimento da Portobello da linha em homenagem à obra de Athos Bulcão em P&B.	153
Figura 74	Modelos de Revestimento da Portobello da linha em homenagem à obra de Athos Bulcão com cores.	154

Figura 75	Imagem ilustrativa das possibilidades dos produtos paginados.	154
Figura 76	Paulo Humberto. Painel Vírgula Azul Celeste e Vírgula Azul Escuro (à esquerda); Athos Bulcão. Painel de azulejos do Jardim de Infância SQS 316 (à direita), Brasília, DF, 1972.	155
Figura 77	Ligia Medeiros. Painel de Arco Simples e Arco Triplo (à esquerda); Athos Bulcão. Painel de azulejos da Praça da Apoteose (à direita), Sambódromo do Rio de Janeiro, RJ, 1983.	155
Figura 78	Foto da fantasia de carnaval do Bloco "Rejunta meu Bulcão" para o carnaval de 2020.	156
Figura 79	Painéis de azulejo do Edifício Sede do TST. Brasília, DF.	157
Figura 80	Athos Bulcão. Painel de azulejos (à esquerda), Torre de TV, 1966; Painel de azulejos da Sorbê Sorvetes Artesanais (à direita), 2007.	157
Figura 81	Imagem ilustrativa de um rizoma.	162
Figura 82	Rizoma da produção artística de Athos Bulcão.	166
Figura 83	Athos Bulcão. Sem título (à esquerda), ilustração, 1947; Pintura mural do Brasília Palace Hotel (ao centro), Brasília, DF, 1959; Pintura no teto da Capela Nossa Senhora da Conceição no Palácio da Alvorada (à direita), Brasília, DF, 1959.	167
Figura 84	Athos Bulcão. Painel em mármore branco e preto no Congresso Nacional (à esquerda), Senado Federal, Brasília, DF, 1960; A prisioneira (ao centro). 1952; Capa da Revista Módulo (à direita), Nº 4, 1956. Mármore; Fotomontagem; Capa de Revista. Acervo particular Déborah Pinheiro e Bolívar Moura e Acervo particular José Carlos Coutinho.	168
Figura 85	Athos Bulcão. Relevo em concreto no Edifício DISBRAVE (à esquerda), Brasília, DF, 1965; Painel mural na Escola Classe 407 Norte (ao centro), Brasília, DF, 1965; Porta com vitrais coloridos, Capela de Nossa Senhora da Conceição (à direita), Brasília, DF, 1958.	169
Figura 86	Athos Bulcão. Painel mural na Escola Classe 407 Norte (à direita), Brasília, DF, 1965;	170

Figura 87	Detalhe do relevo em concreto pintado de branco do Teatro Nacional Claudio Santoro, 1966.	171
Figura 88	Athos Bulcão. Relevo em alvenaria e ferro do Edifício Denasa (à esquerda), Brasília, DF, 1975; Sem título (à direita), 1947.	171
Figura 89	Athos Bulcão. Relevo em concreto do Auditório DATAPREV (à esquerda), Brasília, DF, 1972; *Brises soleil em conc*reto da fachada do Tribunal Regional do Trabalho SAuS (à direita), Brasília, DF, 1978.	172
Figura 90	Muros vazados das unidades Sarah Asa Sul, Sarah Salvador e Sarah Lago Norte.	173
Figura 91	Athos Bulcão. Painel de azulejos do Hospital da Lagoa (à esquerda), Rio de Janeiro, RJ, 1955; Painel em ladrilho hidráulico na fachada do Edifício Niemeyer (ao centro), Belo Horizonte, MG, 1960; Painel de azulejos do Brasília Palace Hotel (à direita), Brasília, DF, 1958. Painel de azulejos na Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, Brasília, DF, 1957.	173
Figura 92	Athos Bulcão. Painel em mármore branco e preto no Congresso Nacional (à esquerda), Senado Federal, Brasília, DF, 1960; Painel em ladrilho hidráulico na fachada do Edifício Niemeyer (ao centro), Belo Horizonte, MG, 1960; Painel de azulejos na Fundação Getúlio Vargas (à direita), Rio de Janeiro, RJ, 1962.	174
Figura 93	Athos Bulcão. Painel de azulejos na Fundação Getúlio Vargas (à esquerda), Rio de Janeiro, RJ, 1962; Painel de azulejos da Escola Classe 407 Norte (à direita), Brasília, DF, 1965.	175
Figura 94	Athos Bulcão. Porta com vitrais coloridos, Capela de Nossa Senhora da Conceição (à esquerda), Brasília, DF, 1958; Treliça em madeira e ferro da Sala de Tratados do Palácio do Itamaraty (à direita), Brasília, DF, 1967.	176
Figura 95	Divisórias das unidades Sarah Asa Sul, Sarah Salvador e Sarah Lago Norte.	177

Figura 96	Painel em mármore branco no Itamaraty (à esquerda), 1966; Painel em mármore branco apicoado em residência no Lago Sul residencial (ao centro), 1972; Relevo em madeira no Teatro Pedro Calmon no Quartel General do Exército (à direita), 1971. Todos localizados em Brasília.	178
Figura 97	Relevo com função acústica no Auditório do Sarah Lago Norte (à esquerda), Brasília, DF, 1998; Relevo com função acústica no Auditório A do Sarah Asa Sul (à direita), Brasília, DF, 1999.	178
Figura 98	Athos Bulcão. Relevos decorativos em madeira pintada das unidades Sarah Salvador, Sarah Asa Sul e Sarah Lago Norte.	179
Figura 99	Linhas do tempo de Athos e Lelé	180
Figura 100	João Filgueiras Lima. Edifício DISBRAVE (à esquerda), Brasília, DF; Athos Bulcão. Relevo em concreto no Edifício DISBRAVE (à direita), Brasília, DF, 1965.	183
Figura 101	Athos Bulcão. Relevo em concreto no auditório do Dataprev, Brasília, DF, 1972.	183
Figura 102	Athos Bulcão. Painel de azulejos do Hospital da Lagoa, Rio de Janeiro, RJ, 1955.	184
Figura 103	João Filgueiras Lima. Hospital Regional de Taguatinga, 1974.	185
Figura 104	Athos Bulcão. Sístole e diástole. Painel de azulejos do Hospital Regional de Taguatinga, Brasília, DF, 1974.	186
Figura 105	Centro de Reabilitação Sarah Kubistchek em sua inauguração.	189
Figura 106	Vista do complexo de edificações que compõem a unidade Sarah Brasília - Asa Sul.	189
Figura 107	Vista aérea do Sarah Salvador.	192
Figura 108	Vista aérea do Sarah Lago Norte.	193
Figura 109	Athos Bulcão. Muro vazado em argamassa armada do Sarah Asa Sul, Brasília, DF, 1980.	195
Figura 110	Athos Bulcão. Detalhe de um dos painéis de azulejos do Palácio do Itamaraty (à esquerda), Brasília, DF, 1968; Detalhe do painel de azulejos da fachada do Edifício de Apartamentos Rua Curpetino Durão (ao centro), Rio de Janeiro, RJ, 1968;	196

Figura 111	Athos Bulcão. Muro vazado em argamassa armada do Sarah Asa Sul (à esquerda), Brasília, 1980; João Filgueiras Lima. Edifício principal do Sarah Asa Sul (à direita), composto por vigas Vierendeel. Brasília.	197
Figura 112	Athos Bulcão. Muro vazado em argamassa armada do Sarah, Salvador, BA, 1991.	197
Figura 113	Athos Bulcão. Muro vazado em argamassa armada do Sarah Lago Norte (próximo à piscina externa)(à esquerda), 1998; Muro vazado em argamassa armada do Sarah Lago Norte (edifício principal, fachada oeste) (à direita), 1998. Ambos localizados em Brasília, DF.	198
Figura 114	Athos Bulcão. Muro vazado em argamassa armada do Sarah Lago Norte (edifício principal, fachada oeste), Brasília, DF, 1998.	199
Figura 115	Athos Bulcão. Portas pivotantes pintadas do Sarah Asa Sul, 1989.	199
Figura 116	Athos Bulcão. Portas pivotantes pintadas do Sarah Asa Sul, 1989.	200
Figura 117	Rubem Valentim. Composição 12 (detalhes), 1962.	201
Figura 118	Rubem Valentim. Composição XXX (detalhes), 1962. Óleo sobre tela.	202
Figura 119	Athos Bulcão. Portas/painel pivotante pintada da Escola do Sarah Lago Norte, 1999.	202
Figura 120	Alfredo Volpi. Ogiva (à esquerda), 1970; Sem título (à direita), 1980.	204
Figura 121	Athos Bulcão. Estudo para lenços de seda (à esquerda), 1971; Sem título (à direita), sem data (19—).	205
Figura 122	Athos Bulcão. Divisória em madeira laqueada do Sarah Asa Sul, Brasília, DF, 1975.	206
Figura 123	Athos Bulcão. Divisória em madeira laqueada do Sarah Asa Sul (à esquerda), Brasília, DF, 1975; Vaso de flores (ao centro), 1951; Esfogueado (à direita), 1990.	207
Figura 124	Athos Bulcão. Trecho de estudo para divisória em madeira pintada do Sarah Asa Sul (à esquerda), Brasília, DF; Detalhe do padrão	

	utilizado no painel de azulejos do Palace Hotel (à direita), Brasília, DF, 1958.	207
Figura 125	Athos Bulcão. Divisória em madeira laqueada do Sarah Asa Sul (à esquerda), Brasília, DF, 1975; Muro vazado em argamassa armada do Sarah Lago Norte (à direita), Brasília, DF, 1998.	208
Figura 126	Athos Bulcão. Divisória em madeira laqueada de verde e azul do Sarah Asa Sul, Brasília, DF, 1981.	208
Figura 127	Athos Bulcão. Divisória em madeira laqueada do Sarah Asa Sul (à esquerda), Brasília, DF, 1981; Muro escultórico de madeira laqueada brilhante no Salão Verde da Câmara dos Deputados (à direita), Brasília, DF, 1976.	209
Figura 128	Athos Bulcão. Divisória em madeira laqueada do Sarah Asa Sul, Brasília, DF, 1983.	210
Figura 129	Athos Bulcão. Sístole e diástole. Painel de azulejos do Hospital Regional de Taguatinga (à esquerda), Brasília, DF, 1974; Divisória em madeira laqueada do Sarah Asa Sul (à direita), Brasília, DF, 1983.	210
Figura 130	Athos Bulcão. Divisória, madeira pintada do Sarah Salvador, BA, 1991.	211
Figura 131	Athos Bulcão. Divisória em madeira laqueada nas cores laranja, ocre e vinho do Sarah Asa Sul (à esquerda), Brasília, DF, 1975; Divisória, madeira pintada do Sarah Salvador (ao centro), 1991; Divisória em madeira laqueada em cores pastéis do Sarah Asa Sul (à esquerda), Brasília, 1983.	212
Figura 132	Athos Bulcão. Divisória, madeira pintada do Sarah Salvador (à esquerda), BA, 1991; Sem Título - Série Carnaval (à direita), 1965.	212
Figura 133	Maria Helena Vieira da Silva. Les héros (à esquerda). 1939; Le Jeu de Cartes (à direita). 1937.	213
Figura 134	Athos Bulcão. Divisória de ferro pintada de azul e amarelo do Sarah Salvador, 1993.	214
Figura 135	Athos Bulcão. Treliça em madeira e ferro da Sala de Tratados do Palácio do Itamaraty (à esquerda), Brasília, DF, 1967. Divisória de ferro	

	pintada de azul e amarelo do Sarah Salvador (ao centro), 1993. Sem título (à direita), 1966.	214
Figura 136	Athos Bulcão. Divisória composta por réguas de madeira laqueada do Sarah Lago Norte (à esquerda), Brasília, DF, 1999; Divisória composta por réguas de madeira laqueada e muros em argamassa armada do Sarah Lago Norte (à direita), Brasília, DF, 1999.	215
Figura 137	Athos Bulcão. Sem título (à esquerda), 1984; Sem título (ao centro), 1989; Máscara de Carnaval (à direita), 1989.	216
Figura 138	Athos Bulcão. Relevo com função acústica no Auditório do Sarah Lago Norte, Brasília, DF, 1998.	218
Figura 139	Alfredo Volpi. Sereia, 1960.	219
Figura 140	Athos Bulcão. Pintura mural do Brasília Palace Hotel (à esquerda), Brasília, DF, 1959; Pintura no teto da Capela Nossa Senhora da Conceição no Palácio da Alvorada (à direita), Brasília, DF, 1959.	220
Figura 141	Athos Bulcão. Carnaval (à esquerda), 1961; Atores (à direita), 1967.	220
Figura 142	Athos Bulcão. Sem título, 1974.	220
Figura 143	Athos Bulcão. Painel em vidrotil no Edifício de Apartamentos da Rua Bolívar (à esquerda), Rio de Janeiro, RJ, 1955; Piso em pedra portuguesa no Tribunal Regional do Trabalho (ao centro), Brasília, DF, 1978;	221
Figura 144	Athos Bulcão. Relevo com função acústica no Auditório A do Sarah Asa Sul, Brasília, DF, 1999.	221
Figura 145	Athos Bulcão. Painel de azulejos do Hospital da Lagoa (à esquerda), Rio de Janeiro, RJ, 1955; Relevo em madeira no Teatro Pedro Calmon no Quartel General do Exército (à direita), Brasília, DF, 1971.	222
Figura 146	Athos Bulcão. Sem título. Painel retangular com relevo em madeira, laqueada nas cores cinza, branco, vermelho, laranja, amarelo, verde e azul, 1975.	223

Figura 147	Athos Bulcão. Relevo em madeira pintada no Cinema do Palácio Jaburu (à esquerda), Brasília, DF, 1975; Sem título (ao centro), 1946. Caderno Letras e Artes, Ed.12; Bichos (à direita), miniescultura policromada, 1975-1998.	223
Figura 148	Athos Bulcão. Relevo, madeira pintada na sala de fisioterapia do Sarah Salvador, 1995.	224
Figura 149	Athos Bulcão. Relevo em mármore e granitono Edifício Genève (à esquerda), apartamento 504, Brasília, DF, 1975; Relevo (ao centro), madeira pintada na sala de fisioterapia do Sarah Salvador, BA, 1995; Bichos (à direita), Miniescultura policromada, 1975-1998..	225
Figura 150	Athos Bulcão. Lula (à esquerda), 1997. Relevo de madeira pintado. Sarah Asa Sul, Brasília, DF; Mafuá II (à direita), 1997. Relevo de madeira pintado. Sarah Asa Sul, Brasília, DF.	225
Figura 151	Athos Bulcão. Mafuá II (à esquerda), 1997; Composição (à direita), 1984.	226
Figura 152	Athos Bulcão. Lula (à esquerda), 1997. Athos Bulcão. Bichos (à direita), 1975-1998.	226
Figura 153	Athos Bulcão. Conjunto de Relevos circulares em madeira branco e preto sobre fundo azul do Sarah Lago Norte (à esquerda), Brasília, DF, 1999; Relevo em madeira em forma circular na cor marrom no Sarah Lago Norte (ao centro), Brasília, DF, 1999; Relevo em madeira em forma circular na cor verde no Sarah Lago Norte (à direita), Brasília, DF, 1999.	227
Figura 154	Athos Bulcão. Sem título (à esquerda), 1990; Sem título (à direita), 1990.	227

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Características principais do modus operandi de Athos Bulcão.	103
Quadro 2	Definição do termo integração das artes/síntese das artes em nível internacional.	124
Quadro 3	Definição do termo integração das artes/síntese das artes em nível nacional.	125
Quadro 4	Comparações entre as posturas de colaboração entre arte e arquitetura apontadas por Sert e Torrent.	127

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AICA	Associação Internacional de Críticos de Arte
ArPDF	Arquivo Público do Distrito Federal
CAB	Centro Administrativo da Bahia
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CEPLAN	Centro de Planejamento Oscar Niemeyer
CIAM	Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna)
CTRS	Centro de Tecnologia da Rede Sarah
DISBRAVE	Distribuidora Brasília de Veículos
DUA	Departamento de Urbanismo e Arquitetura
EAS	Estabelecimentos de Atenção à Saúde
EBA	Escola de Belas Artes
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
FAC	Fundo de Apoio a Arte e Cultura
FAPESB	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia
FUNDATHOS	Fundação Athos Bulcão
FGV	Fundação Getúlio Vargas
IAB	Instituto de Arquitetos do Brasil
IAB-DF	Instituto de Arquitetos do Brasil do Distrito Federal
ICOMOS	International Council on Monuments and Sites
IPHAN-DF	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Distrito Federal
INBMI	Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados
MAM	Museu de Arte Moderna
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MES	Ministério da Educação e Saúde
NOVACAP	Agência Urbanizadora da Nova Capital
PNHAH	Programa Nacional de Humanização da Assistência Hospitalar
PPGAV	Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
RENURB	Companhia de Renovação Urbana de Salvador

SNBA	Salão Nacional de Belas Artes
TST	Tribunal Superior do Trabalho
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNB	Universidade de Brasília

SUMÁRIO

1	**INTRODUÇÃO**	**39**
2	**ATHOS BULCÃO: ARTE, OFÍCIO E ARTIFÍCIO**	**49**
2.1	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	50
2.2	ARTISTA MÚLTIPLO: EXPERIÊNCIA E METAMORFOSE	56
2.3	PARTICULARIDADES DO FAZER	68
2.4	LEGADO: RECONHECIMENTO X INVISIBILIDADE	104
3	**ASSOCIAÇÃO DAS ARTES**	**113**
3.1	CONCEITUAÇÕES	113
3.2	INTEGRAÇÃO E SÍNTESE	123
3.3	PRÁTICAS ESPACIAIS: RELAÇÃO ARTE & ESPAÇO	130
3.4	DESLOCAMENTOS: ATHOS NA CONTEMPORANEIDADE	140
4	**A REDE SARAH E O DIÁLOGO DAS ARTES**	**161**
4.1	RIZOMA: FRAGMENTOS E O TODO	162
4.2	ATHOS, LELÉ E A REDE SARAH	179
4.3	UNIDADES E OBJETOS ARTÍSTICOS SELECIONADOS	188
4.4	ANÁLISE	194
4.4.1	Elementos de controle de acesso	194
4.4.2	Elementos separadores de ambiente	205
4.4.3	Composições parietais	217
4.5	REFLEXÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO DO DIÁLOGO	228
5	**CONSIDERAÇÕES FINAIS**	**239**
6	**REFERÊNCIAS**	**245**
	APÊNDICE A	**255**
	APÊNDICE A - REVISÃO BIBLIOGRÁFICA NA MODALIDADE INTEGRATIVA COMPLETA	255
	APÊNDICE B	
	APÊNDICE B - REVISÃO BIBLIOGRÁFICA NA MODALIDADE INTEGRATIVA RESUMIDA APENAS COM OS DOCUMENTOS SELECIONADOS PARA COMPOR APROFUNDAMENTOS.	278
	ANEXO A	
	RELAÇÃO DE EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS DE ATHOS BULCÃO	284

CAPÍTULO 1

INTRODUÇÃO

1 INTRODUÇÃO

Um dos aspectos que mais chamam atenção nas obras realizadas por Athos Bulcão (1918-2008) para a Rede Sarah de Hospitais[1] é a sua relação proximal com a arquitetura, o diálogo sistemático que conseguiram estabelecer com os ambientes aos quais foram destinadas. É bem verdade que diversas outras realizações do artista, distribuídas pelo país, também informam tal traço, comprovando que ele, mais do que um grande domínio das escalas e proporções espaciais, possuía um modo excepcional de aliar sua obra à arquitetura. Contudo, a referida rede de hospitais, que, a propósito, ambientaram o surgimento e maturação da parceria entre o artista e o arquiteto João Filgueiras Lima (1932-2014), o Lelé[2], se detaca pelo resultado uníssono, onde os objetos artísticos quase mimetizam a arquitetura; e a arquitetura, por sua vez, se mostra impregnada pela linguagem do artista. Assume-se que isso decorre da permeabilidade entre os processos e modos de fazer destes profissionais.

A escolha de Athos Bulcão para o desenvolvimento da presente tese considerou a sua exímia concepção artística; as técnicas empregadas em sua obra; os locais propostos para a sua inserção; a valorização da escala humana em sua produção; e sua preocupação humanista, expressa no objetivo de fazer com que suas produções estejam voltadas para o público, onde quer que estejam. Todas essas características, que se destacam na produção desenvolvida para Rede Sarah, a tornam também uma referência no que diz respeito à possibilidade de convívio de obras de arte em espaços não consagrados, colocando-as no cotidiano das pessoas. A criação artística para a Rede Sarah sugere ainda reflexão sobre o espaço arquitetônico, a paisagem e o entorno na concepção artística de estabelecimentos de atenção à saúde (EAS).

Apesar da produção artística de Athos Bulcão ser marcada pela associação com a arquitetura, prática chamada na literatura de integração, suas colaborações com outros arquitetos, como Oscar Niemeyer (1907-2012), Hélio Uchoa (1913-1971) e Vital Pessoa de Mello (1936-2010), assumem diferentes posturas, onde, em geral, o artista é convidado a criar uma intervenção artística após a concepção arquitetônica. Na presente tese, interessa destacar a parceria estabelecida entre Athos e Lelé, fixando a atenção na produção da Rede Sarah, por entender que essa parceria se destaca das demais, uma vez que o artista participava do projeto desde a concepção da edificação. Assim, artes plásticas e arquitetura nascem juntas, a partir de um equilíbrio. As linguagens são tão homogêneas que é difícil demarcar onde começa uma e termina a outra, ou mesmo imaginar o objeto de arte sem a arquitetura ou vice-versa. Esse nível de colaboração não pode ser conceituado apenas como "síntese das artes" ou "integração das artes", como a literatura especializada insiste em apresentar, pois estes dois conceitos pressupõem uma série de procedimentos, que nem sempre acontecem em todas as obras categorizadas como tal.

■

1 Neste estudo, optou-se por identificar os Hospitais da Rede Sarah Kubistchek apenas por Hospitais de Reabilitação da Rede Sarah, em decorrência deste ser o nome que a instituição adota em todos os meios de comunicação e documentos oficiais.

2 O apelido "Lelé" lhe foi atribuído pelos amigos do futebol, em homenagem ao jogador do Vasco da Gama de quem João Filgueiras Lima era fã. No jogo da escola, cada aluno tinha o apelido de um jogador famoso que atuava na mesma posição no futebol. Assim, João acabou sendo Lelé (LIMA, 2012). Optou-se pela utilização desse apelido nesta tese em virtude de sua ampla utilização nas biografias e literaturas consultadas. Inclusive, o próprio arquiteto adotava o apelido no meio profissional.

A atribuição corrente aglutina uma série de modalidades de colaboração, dando a entender que todas são iguais. Na produção de Athos, por exemplo, o conceito de "integração" é atribuído a diversas obras, porém, muitas delas não foram concebidas da mesma maneira. São percebidas pelo menos duas modalidades de colaboração: na primeira, as obras são realizadas e inseridas posteriormente na edificação; enquanto na segunda, as obras foram pensadas em conjunto com o arquiteto, o que coloca em xeque o amplo uso do termo. Além disso, muitas vezes, o uso desses conceitos tende a destacar apenas o protagonismo da arquitetura, uma ideia percebida no discurso de diversos autores sobre a integração, a exemplo de Costa (1987), que oferece a seguinte definição:

> A integração das artes e da arquitetura, portanto, é isso: é quando o artista, convidado a resolver determinados espaços propostos pelo arquiteto responsável pela visão de conjunto, de totalidade, o faz de tal maneira harmônica que sua obra, mais do que compor, se confunde com o espaço criado pela arquitetura. O artista poderia ser comparado a um membro de uma orquestra, operando com competência seu instrumento musical, de tal maneira que permita ao maestro reger toda a diversidade sonora, fazendo chegar ao público algo inteiro. (COSTA, 1987, p. 2)

Perspectivas semelhantes acerca da integração são adotadas por uma série de autores, como Duarte (2008a; 2009), Porto (2009a, 2009b), Rosa (2005) e Tavares (2016). O foco central é o arquiteto e a arquitetura, que atuam como protagonistas no processo de integração, e o artista e sua arte surgem como convidados para colaborar, sempre a partir da perspectiva da arquitetura e, muitas vezes, com uma predefinição imposta pelo espaço onde o objeto de arte será inserido. Assim, a arte acontece a serviço da arquitetura, buscando integrar-se a ela apenas para embelezá-la, atenuando a função do artista.

Alguns aspectos justificam o desenvolvimento da presente tese. O primeiro deles é a percepção de que a produção artística de Athos Bulcão é, de certo modo, negligenciada e/ou simplificada, principalmente quando é tratada apenas sob a categoria de revestimento ou complemento à arquitetura, ou como uma espécie de ornamentação; e não como uma expressão com valor artístico, resultante de um processo criativo complexo e cheio de significações. Além disso, a frequente designação de integração da arte com a arquitetura na produção de Athos Bulcão, em geral, se limita a apontar a perspectiva arquitetônica sobre o fenômeno, não contemplando movimentos artísticos e suas influências. Também raramente aborda a postura dos artistas para a integração ou mesmo discute a relação de colaboração, não esclarecendo o papel de cada profissional e suas metodologias.

Muitas vezes, essa postura é assumida em decorrência do enfoque dado às pesquisas empreendidas ou por seu campo de concentração, que supostamente tornam desnecessária a discussão a respeito das peculiaridades da produção do artista. A maior parte dos trabalhos consultados para a elaboração da tese, sobretudo, aqueles que abordam a biografia de Athos Bulcão e sua produção artística, utiliza termos como "integração entre arte e arquitetura", "integração arte e arquitetura", "integração arte-arquitetura" e afins, o que denota o não reconhecimento da arquitetura como

arte. Na presente tese, quando ocorrer o emprego do termo "integração das artes", este estará englobando as artes plásticas e a arquitetura, entendendo esta última como arte.

Outro aspecto que serve como justificativa para o empreendimento dessa tese é a ausência de estudos aprofundados acerca da produção de Athos e Lelé para a Rede Sarah. Mesmo havendo alguns autores, como Leão (2012), Oliveira (2012a; 2013), Porto (2009a, 2009b) e Tavares (2016), que consideram relevante a colaboração que existiu entre o artista e o arquiteto, raros são os que discutem este projeto ou a relação entre os dois profissionais, o que tem colaborado para que tais temáticas continuem reclamando por um enfrentamento direto. Outros quesitos considerados são o pioneirismo e a sensibilidade da Rede Sarah em trazer as artes plásticas para compor os EAS, o que, hoje, é entendido como uma das mais importantes diretrizes do processo de humanização. Finalmente, a pesquisa se faz relevante pelo fato de a Rede Sarah possuir o maior acervo de obras de Athos Bulcão, o que, por si só, justifica uma investigação sobre essa produção.

Duas outras motivações para a escolha do objeto de estudo foram o interesse pessoal em continuar desenvolvendo levantamentos acerca das características dos EAS e as relações espaciais que se desenvolvem nesse contexto. Porém, optou-se por fazer uma espécie de caminho inverso daquele realizado na pesquisa de Mestrado. Partiu-se da intervenção artística existente dentro de uma Rede de hospitais, a fim de investigar os aspectos que levaram à sua elaboração.

A segunda motivação foi a afinidade pessoal com a produção e as expressões do artista: um brasileiro de atuação múltipla e plural, que desempenhou com êxito os papéis de docente, designer e decorador, dentre outras coisas – tal qual esta pesquisadora. Essa identificação com o artista se dá por entender que muito da sua linguagem e métodos se aproxima do design, tanto o design gráfico quanto o design de interiores[3], principalmente pelo uso de cores e formas; pela sua aproximação com o espaço arquitetônico e a escala humana, além da preocupação do artista com as pessoas e a maneira como elas fruem suas obras. Tais aspectos constituem princípios de ordem que também norteiam as concepções do design de interiores.

Esta tese assume a proposta de atualização e ampliação conceitual sobre a produção artística de Athos Bulcão, especificamente aquela que se relaciona com a arquitetura, buscando repensar a discussão sobre a integração e a síntese das artes, conceitos amplamente atribuídos à sua produção. A ideia é contextualizar o valor e a importância da obra do artista como um todo, mas dirigindo a investigação para a Rede Sarah, propondo outras possibilidades de análise e comparação. Coloca-se esta reflexão pretendendo apontar os índices de contemporaneidade da supracitada produção, que costuma ser apresentada como modernista, entretanto, transcende esses limites. O termo "índice" aqui proposto se refere a um prenúncio do que está por vir. No caso de Athos, apontam-se como índices de contemporaneidade as características de sua produção, as quais se aproximam de manifestações contemporâneas.

■

[3] De acordo com o Art. 2º da Lei nº 13.369, de 12 de dezembro de 2016, que dispõe sobre o reconhecimento e regulamentação da profissão, o "Designer de interiores e ambientes é o profissional que planeja e projeta espaços internos, visando ao conforto, à estética, à saúde e à segurança dos usuários, respeitadas as atribuições privativas de outras profissões regulamentadas em lei".

Esta tese se desenvolve partindo da seguinte hipótese: os conceitos de integração e síntese das artes, largamente utilizados na literatura ao tratar das associações entre as artes, não contemplam plenamente a produção artística de Athos Bulcão, sobretudo, aquela realizada nos hospitais da Rede Sarah, junto ao arquiteto Lelé, para a qual se propõe o conceito de "diálogo das artes"[4]. Essa ideia pressupõe o diálogo como uma colaboração equivalente entre dois ou mais campos do conhecimento, fazendo surgir algo novo a partir desse encontro. Por conseguinte, oferece uma ampliação para os conceitos de "associação das artes", inserindo esse novo termo.

O objetivo geral deste estudo é verificar e ampliar as possibilidades de reflexão sobre a produção artística de Athos Bulcão, focalizando nas realizações para a Rede Sarah de Hospitais, no período de 1975 a 2003, quando desenvolve a parceria com o arquiteto Lelé.

Vale esclarecer que a escolha da década de 1970 como início do recorte temporal para o desenvolvimento da tese se deve ao fato da colaboração de Athos no planejamento da Rede Sarah ter ocorrida desde sua primeira unidade, inaugurada em 1980. Sua colaboração se dá aproximadamente até 2003, data da inauguração da última unidade onde o artista contribuiu diretamente. Contudo, em alguns momentos, será necessário recorrer a outros períodos, a fim de se obter um entendimento mais profundo da produção do artista, de suas influências e seus experimentos, que favoreçam as comparações e reflexões.

O cumprimento do objetivo geral tornou necessárias algumas etapas, definidas pelos objetivos específicos dispostos a seguir:

- Levantar os principais aspectos da vida e da obra de Athos Bulcão, atentando para as especificidades do seu *modus operandi*;
- Realizar Revisão Bibliográfica na Modalidade Integrativa;
- Discutir sobre os conceitos de associações entre as artes, bem como as demais modalidades de aproximação entre artes plásticas e arquitetura, enfatizando as manifestações de arte contemporânea que lidam com a escala ambiental;
- Refletir sobre o caráter transcendental da produção de Athos Bulcão e seu amplo alcance, que o projeta para além do Modernismo, possuindo índices de contemporaneidade;
- Elaborar um rizoma que faça uso de imagens referenciais para registrar os encadeamentos entre as obras do artista, suas possíveis influências e reverberações na elaboração para a Rede Sarah;
- Analisar o processo de criação desenvolvido entre Athos e Lelé na produção das unidades selecionadas dos hospitais da Rede Sarah.

Embasando o discurso sobre o artista e sua trajetória, recorreu-se à Pesquisa Bibliográfica, que possibilitou o encontro de amplo material para investigação. Merecem ser mencionados, neste momento, os arquivos biográficos da Fundathos[5] (Fundação Athos Bulcão), as dissertações de

■

4 Enquadrando tanto a produção plástica de Athos quanto a produção arquitetônica de Lelé como integrantes do rol das artes.

5 Trata-se de uma entidade de direito privado, sem fins lucrativos e de utilidade pública distrital, que, desde sua criação, desenvolve projetos com a finalidade de contribuir com a aproximação entre as obras do artista e a comunidade.

Mestrado de Adam (2018), Cunha (2016), Duarte (2009), Oliveira (2013) e Tavares (2016) e os artigos de Moretzsohn (2009) e Porto (2009a, 2009b). Todos estes documentos se mostraram relevantes, na medida em que ofereceram informações fundamentais para a estruturação da presente tese.

A respeito do ornamento e da associação entre as artes plásticas e a arquitetura, foram utilizados os estudos de Oliveira (2013) e Paim (2000), que apontam como os conceitos de "síntese", "integração das artes" e "obra de arte total" encontram seu início nos movimentos de vanguarda. As investigações de Rosa (2005) ofereceram suporte para a discussão da contextualização desses conceitos no Modernismo brasileiro.

As discussões teóricas sobre os movimentos artísticos e os conceitos de arte contemporânea se assentam no trabalho de Huchet (2012), que destaca a contribuição dos artistas no movimento de envolvimento da obra de arte com o espaço físico onde ela está inserida e também na inserção do espectador na proposta artística. Outras referências foram Kwon (2008) e Mello (2015), que discorrem sobre os conceitos relacionados ao *Site-specific* (seus antecessores e sucessores, entre eles, Minimalismo, *Arte Ambiental, Site-specificity*, *Site oriented, Funcional Site*), a fim de refletir sobre os índices de contemporaneidade na obra de Athos, uma vez que se encontra ressonância entre o artista e as manifestações contemporâneas.

As reflexões a respeito da reprodutibilidade técnica da obra de arte e suas consequências estão embasadas nos estudos de Walter Benjamin (2017), pois seus conceitos se mostraram importantes para a compreensão da possibilidade de reprodução da obra de Athos. O filósofo alemão também aborda essa nova presença e a perda da aura da obra de arte. Aprofundando-se nesse sentido, discute-se a prática de apropriação, de releitura e de citação, tendo como aporte teórico as pesquisas de Midlej (2017) e Oliveira (2013), que trazem esclarecimentos sobre a temática e definições de conceitos. Esses entendimentos são relevantes para categorizar as obras realizadas a partir da influência da produção de Athos, que asseguraram sua perenidade e o projetaram para além do Modernismo.

Para o entendimento da elaboração da Rede Sarah, na perspectiva adotada por Lelé, optou-se pelos livros escritos pelo próprio arquiteto, no caso, *O que é ser arquiteto: memórias profissionais de Lelé* (2004) e *Arquitetura: uma experiência na área de saúde* (2012). Também foram aproveitados textos curatoriais e entrevistas concedidas pelo arquiteto sobre a parceria com Athos e a criação da rede de hospitais. As informações sobre a Rede Sarah e sua história foram colhidas basicamente da dissertação de Lukiantchuki (2010) e do site oficial da referida rede de hospitais. Já os dados ligados à produção de Athos para a Rede Sarah foram extraídos do IPHAN e da Fundathos.

Em termos de abordagem metodológica, a tese utiliza o Método Analítico como base para compreender as muitas faces da produção de Athos Bulcão, o que favoreceu o estudo dos seus elementos, das relações e dos contextos envolvidos. Ao mesmo tempo, esta pesquisa se aproxima dos conhecimentos do Método Histórico e Comparativo, alicerçados na História da Arte e da Arquitetura. Dentre as estratégias de investigação, foram adotadas as pesquisas documental e bibliográfica e também a visita técnica, esta última, aliás, respondeu à necessidade de um contato direto com o objeto em seu contexto natural/original. Neste caso, foram realizadas visitas às unidades da Rede Sarah que continham obras de Athos, que possibilitaram uma percepção mais exata das nuances do processo de criação do artista.

Como procedimento de levantamento de dados, foi adotada a visita a arquivos públicos e privados/institucionais, como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Distrito Federal (IPHAN-DF), a Fundação Athos Bulcão (Fundathos) e o Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF), com o propósito de reunir documentos sobre a obra e a atuação do artista. O acesso a periódicos, como jornais e revistas históricas, se deu por meio do ArPDF, hemeroteca da Biblioteca Nacional, do arquivo digital do Jornal de Brasília e do Jornal a Manhã do Rio de Janeiro, onde foram localizados artigos e notícias de jornais do período principal da atuação do artista, apoiando o levantamento sobre os dados biográficos. Tendo em vista a existência de uma série de entrevistas, depoimentos, vídeos e documentários que contêm o discurso do artista, esse material foi aproveitado, ao máximo, para a construção de sua biografia.

O restante do levantamento bibliográfico se deu a partir de livros, dissertações e teses a respeito da produção plástica e a vida pessoal do Athos. Para a sistematização do material, utilizou-se a revisão de literatura na modalidade de Revisão Integrativa, que é denominada assim por fornecer informações mais abrangentes sobre um evento particular, no caso, a obra de Athos Bulcão, interconectando elementos isolados dos estudos existentes (SAMAPAIO; MANCINI, 2007, *apud* FREITAS; CARVALHO; MENESCAL, 2010). Tal escolha se deu por entender que o tema investigado já possui um grande número de pesquisas, cabendo uma revisão de literatura e posterior seleção de material. A opção pela Revisão na Modalidade Integrativa também se justifica pela amplitude da produção do artista, sendo fundamental para visualizá-la em sua totalidade.

A análise proposta para a produção artística de Athos se desenvolveu como um rizoma, referenciado na obra Mil Platôs, de Deleuze e Guattari (1994), na qual os filósofos descrevem o rizoma como um crescimento polimorfo, uma forma ramificada em todos os sentidos com concreções em bulbos e tubérculos. Esta configuração possibilitou estabelecer as relações entre a produção do artista, acontecimentos, encontros e parcerias, e a concepção da Rede Sarah. Nesse sentido, o nível de compatibilidade do rizoma com a produção de Athos é muito grande, permitindo observar as ressonâncias e reverberações de sua obra ao mesmo tempo em que reafirma a unidade do seu trabalho, mesmo tendo diversas saídas, como é típico de um rizoma.

Foram selecionadas três unidades da Rede Sarah, a fim de que fossem observados os diferentes resultados da parceria entre Athos e Lelé. Optou-se por examinar três momentos, que, nesta tese, foram denominadas de **experimentação**, **estabelecimento** e **consolidação** (o que não significa que a experimentação tenha ficado restrita ao primeiro momento). A partir de tal perspectiva, foram selecionados o Hospital Sarah Asa Sul (1980), localizado em Brasília, DF, o primeiro da Rede; o Hospital Sarah Salvador (1994), localizado na capital baiana, a terceira unidade a ser construída; e o Hospital Sarah Lago Norte (2003), também situado em Brasília, sendo a sexta unidade da Rede e a última realizada com a participação efetiva do artista.

A tese está organizada em cinco capítulos. No primeiro, são apresentadas, de maneira introdutória, as questões que permeiam o estudo; o objeto investigado; os problemas de pesquisa; a hipótese; os objetivos; a justificativa e as aproximações com o problema, bem como os aspectos metodológicos e o referencial teórico que dá suporte à pesquisa.

No segundo capítulo, onde se propõe o acercamento com o artista e sua produção, a aproximação acontece em quatro momentos. O primeiro, dedicado a apontar as fontes bibliográficas sobre o artista e as etapas do levantamento teórico, seguido da metodologia adotada

para o tratamento do material, método de seleção, análises feitas, lacunas existentes; bem como a pretensão do presente estudo. Num segundo momento, apontam-se os aspectos biográficos propriamente ditos, traçando um breve panorama a respeito da formação e atuação do artista, seu contexto histórico, processos envolvidos na criação e concepção; e as principais técnicas dentro do seu repertório. O destaque desse subcapítulo é a consideração da formação múltipla como um dos aspectos mais relevantes no *modus operandi* do artista. O terceiro momento, denominado *Particularidades do fazer em Athos*, descreve as principais características percebidas no fazer do artista, seu *modus operandi*. A quarta parte se debruça sobre a visibilidade e as interpretações da produção de Athos, apresentando uma reflexão sobre o seu reconhecimento e legado.

O terceiro capítulo trata da associação das artes, com uma abordagem que é dividida em três partes. Na primeira, apresenta-se uma contextualização histórica, sobretudo, no que tange às relações entre as artes plásticas e à arquitetura, passando por conceitos de "integração", "unidade" e "síntese das artes". Dentro desse panorama traçado, busca-se uma definição de termos para clarificar os limites de cada conceito. Já a segunda parte do capítulo trata das diferentes interpretações dos conceitos de "integração" e "síntese das artes" e seu impacto na percepção da produção artística de Athos Bulcão. A terceira parte, por sua vez, traz uma breve discussão sobre as práticas espaciais e a relação entre a obra de arte e seu espaço de inserção. Nesse subcapítulo, destaca-se a possibilidade de enquadrar a produção de Athos como uma produção que possui índices de contemporaneidade.

No quarto capítulo, é tratada a produção artística de Athos em parceria com Lelé para a Rede Sarah. A abordagem é iniciada com o esclarecimento da relação entre o artista e o arquiteto, a fim de pontuar a trajetória dessa parceria que culmina com a elaboração da Rede Sarah. Para tanto, abordam-se os aspectos que colaboraram para o estabelecimento da parceria, as experiências que podem ter influído para o interesse por projetos de EAS em ambos. Citam-se também as primeiras colaborações da dupla, chegando ao processo de criação e suas premissas. Aponta-se o caráter humanizador do projeto, focalizando nas ações referentes ao ambiente físico, ressaltando o cuidado do artista e do arquiteto na concepção espacial, visando ao bem-estar. Finalizando o quarto capítulo, parte-se para a análise das obras de arte que compõem o acervo pesquisado, começando com a identificação das três unidades da Rede Sarah selecionadas. Em seguida, é apresentada a proposta de rizoma com o intuito de delinear a repercussão da trajetória do artista sobre a realização das intervenções nos hospitais. Esta análise leva a uma reflexão sobre o processo de criação entre Athos e Lelé, definido como "concriação" na presente tese, apontando a característica da elaboração conjunta e concomitante.

Por fim, são colocadas as considerações finais e referências, observando os apêndices e anexos.

CAPÍTULO 2

ATHOS BULCÃO: ARTE, OFÍCIO E ARTIFÍCIO

2 ATHOS BULCÃO: ARTE, OFÍCIO E ARTIFÍCIO

Visando discorrer sobre Athos Bulcão, sua produção artística e seu legado, expõe-se, no presente capítulo, um breve histórico que contempla seu processo formativo e as múltiplas atuações profissionais, dentre outras questões relevantes. Demarcam-se os principais acontecimentos relacionados à vida pessoal e profissional do artista, levantando as possíveis influências entre eles. Foram priorizadas informações contidas em entrevistas, depoimentos, vídeos e documentários sobre Athos, visando compreendê-lo também a partir do seu próprio discurso, evitando interpretações de terceiros sobre suas motivações e intencionalidades. Contudo, foi necessário um amplo levantamento a respeito da obra e do artista, dada a quantidade de trabalhos realizados que tangenciam os temas de interesse nesta tese. Por outro lado, optou-se por esta ampla leitura levando em consideração a seguinte afirmação de Herkenhoff (1987):

> Para ser visto melhor, Athos Bulcão requer que suas muitas faces sejam ouvidas. Não que estas obras não tenham a autonomia com relação à história do artista, mas porque esta história revela um homem de sensibilidade. Essas obras condensam o múltiplo Athos. É por isso que conhecer a sua história de autor significará a aquisição de novas hipóteses de conhecimento e prazer, na ampliação para si próprio da capacidade interior de aumentar as significações da obra de arte. (HERKENHOFF, 1987, p. 1)

Sendo assim, a importância deste capítulo consiste na capacidade de proporcionar maior familiaridade com o artista, seu *modus operandi* e sua história, tanto do ponto de vista pessoal quanto profissional, buscando, através da reunião e da revisitação desses dados, antes explorados por outros pesquisadores, a obtenção de novas interpretações sobre sua obra.

Durante o levantamento de dados, constatou-se uma significativa quantidade de publicações que abordam diferentes aspectos da trajetória de Athos, o que permitiu a construção de um amplo panorama sobre o artista. Esses estudos são apresentados neste capítulo com a intenção de esclarecer o método de sistematização dos dados colhidos e demarcar a relevância de cada um deles para a tese. Posteriormente, comenta-se acerca dos aspectos biográficos do artista, ressaltando a multiplicidade de suas experimentações. Prosseguindo com a abordagem, são examinados os aspectos percebidos em seu *modus operandi* e suas particularidades no fazer artístico, esclarecendo as principais características sob as quais estão assentadas a sua produção artística. O capítulo é finalizado com um destaque oferecido ao legado de Athos Bulcão, um misto de reconhecimento por sua grande contribuição artística no âmbito nacional e internacional e, ao mesmo tempo, de "invisibilidade artística", uma vez que muitas de suas obras se diluem na paisagem em que se encontram inseridas.

2.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

No levantamento dos dados, optou-se pelo desenvolvimento de uma Revisão Bibliográfica na Modalidade Integrativa, a fim de abranger o maior número possível de informações disponíveis sobre a área de interesse da tese, além de verificar a existência de lacunas. Essa opção se baseou na grande quantidade de publicações, depoimentos, entrevistas, pesquisas, dissertações, textos curatoriais, críticas e outros materiais bibliográficos e documentais sobre Athos Bulcão e sua obra. Muitas vezes, esses documentos fracionam a produção do artista, privilegiando determinada obra ou conjunto. As abordagens também se mostraram diversas, indo da história à arquitetura, passando pelo estudo do patrimônio, turismo e educação, de acordo com o viés de interesse do pesquisador que empreendeu o estudo. Assim, se fez necessária a reunião de todos os trabalhos para conformar os dados sobre um artista tão plural.

A revisão permitiu a aproximação com o artista, suas diversas linguagens, métodos e processos de criação, contribuindo para uma visão do todo. Por meio do levantamento, verificou-se também a necessidade de pontuar todas essas linguagens, de modo que fossem contextualizadas as obras da Rede Sarah, conduzindo para a proposta de um rizoma[6], que inter-relaciona os diversos aspectos que reverberam na produção de Athos. Dessa maneira, a referida revisão mostrou-se uma metodologia promissora para a investigação de artistas e suas produções, sobretudo, quando se tem à disposição um grande número de informações a serem sistematizadas.

Em relação às vantagens do uso da Revisão Bibliográfica Integrativa para sistematizar referências, Freitas, Carvalho e Menescal (2010) destacam que este é um método científico que se mantém receptivo à introdução de novos estudos ou mesmo no decorrer da coleta de dados, o que auxilia na detecção de lacunas em áreas do conhecimento e incentiva o desenvolvimento de novas pesquisas, proporcionando economia de recursos, uma vez que possibilita a síntese do conhecimento já produzido, ao mesmo tempo em que apoia a tomada de decisões no campo da prática profissional. Para Whittemore e Knafl (2005, *apud* SOUZA, SILVA e CARVALHO, 2010),

> A revisão integrativa [...] é a mais ampla abordagem metodológica referente às revisões, permitindo a inclusão de estudos experimentais e não-experimentais para uma compreensão completa do fenômeno analisado. Combina também dados da literatura teórica e empírica, além de incorporar um vasto leque de propósitos: definição de conceitos, revisão de teorias e evidências, e análise de problemas metodológicos de um tópico particular. A ampla amostra, em conjunto com a multiplicidade de propostas, deve gerar um panorama consistente e compreensível [...]. (WHITTEMORE e KNAFL, 2005, *apud* SOUZA, SILVA e CARVALHO, 2010, p. 103)

A busca de referências acerca deste modelo de revisão culminou na localização dos estudos de Souza, Silva e Carvalho (2010) e de Freitas, Carvalho e Menescal (2010), os quais, cada qual a seu

■

6 Este assunto será abordado no Capítulo 4 da presente tese.

modo, se ocuparam da descrição do método, suas etapas e demonstraram possibilidades de aplicação. Suas investigações serviram de base para o desenvolvimento das fases sugeridas[7].

Na 1ª fase, foi elaborada a seguinte questão norteadora: quais os acontecimentos principais da vida que repercutem na obra de Athos Bulcão?. A partir dela, buscou-se localizar estudos e documentos que contivessem tais informações, visando uma aproximação geral com os dois temas. A princípio, foram incluídos todos os trabalhos encontrados que contemplavam, de algum modo, a questão definida. A 2ª fase se deu a partir do estabelecimento do critério de escolha e busca das bases de dados. As bases selecionadas foram: a Fundação Athos Bulcão (Fundathos) e o Repositório Institucional da Universidade de Brasília (UNB).

Na Fundathos, todos os documentos presentes na seção *publicações* foram selecionados e catalogados para análise posterior. Optou-se por verificar todos os itens ali contidos, uma vez que se trata de uma seleção realizada pela fundação que se dedica a preservar a memória do artista. Desse modo, foram consultados os vinte e oito documentos que incluem: entrevistas, artigos de periódico, capítulos de livro, textos curatoriais e afins. Já no Repositório da UNB, as buscas se iniciaram a partir da palavra-chave "Athos Bulcão" e resultaram na identificação de cinco trabalhos. Esse levantamento ocorreu entre 2017 e 2018[8].

As referências encontradas durante a pesquisa conduziram à descoberta de outros estudos em plataformas digitais, sendo levantados documentos em diferentes níveis, como artigos, monografias, inventários, entrevistas, dissertações, entre outros. Foram pesquisados também catálogos de exposições, físicos e digitais, que esclareceram o parecer de curadores e críticos de arte a respeito das obras de Athos. Optou-se por manter indefinido o limite temporal para o material levantado, por compreender que todos os documentos dessa natureza poderiam conter informações relevantes para o cumprimento da pesquisa.

Na 3ª fase, os trabalhos encontrados foram analisados preliminarmente e agrupados em um quadro, baseado no modelo de quadro sinóptico elaborado por Freitas, Carvalho e Menescal (2010), porém, acrescentando mais espaços para a inserção de dados e suprimindo outros considerados desnecessários para esta tese. Os dados escolhidos para compor o quadro sinóptico foram: título, nome do(s) autor(es), juntamente com o ano da publicação, as palavras-chave (quando existentes),

■

7 Souza, Silva e Carvalho (2010) detalham seis etapas ou fases para elaboração de Revisões Bibliográficas/ Integrativas. São elas: elaboração da pergunta norteadora; busca ou amostragem na literatura; coleta de dados; análise crítica dos estudos incluídos; discussão dos resultados; e apresentação da revisão integrativa. Sobre a 1ª fase, as autoras destacam a importância da definição da pergunta norteadora, pois esta decisão vai determinar quais serão os critérios de inclusão dos estudos e que informações serão coletadas. Na 2ª fase, semelhantemente, é proposta uma busca ampla e diversificada, a fim de contemplar diferentes bases de dados e variedades de tipos de documentos. Devem ser expostos claramente os critérios de inclusão e exclusão dos estudos, caso não sejam interessantes para a pesquisa, sobretudo, quando é encontrado um grande volume de resultados. Essa etapa está diretamente ligada à primeira e deve responder plenamente à pergunta elaborada na busca. Na 3ª fase, as autoras destacam a importância de escolher um instrumento que garanta a observação de todos os dados relevantes para a pesquisa, sua transcrição correta e seu registro. A 4ª fase é caracterizada pela classificação e análise dos trabalhos. Para tanto, sugere-se a definição de pontos que serão analisados, servindo para selecionar os estudos que melhor descrevem o fenômeno pesquisado. A 5ª fase consiste na síntese e discussão dos dados analisados. Finalmente, a 6ª fase propõe a apresentação da análise integrativa, permitindo que os leitores avaliem criticamente (GALVÃO; SAWADA; TREVIZAN, 2004; GANONG, 1987; URSI, 2005; STETLER et al, 1998; SILVEIRA, 2005, *apud* SOUZA; SILVA; CARVALHO, 2010).

8 Vale ressaltar que, em 2018, foi comemorado o centenário do nascimento do artista, o que fez com que aquele ano fosse marcado por uma produção bastante profícua relaciona ao fato.

os principais temas tratados, a abordagem e o local de acesso ao documento (endereço online para recuperação do arquivo, no caso dos trabalhos disponíveis em meio digital)[9].

Esse quadro sinóptico possui um total de 64 trabalhos, cuja organização se deu a partir da leitura dos resumos e sumários. Em alguns casos, foi necessária a leitura de capítulos e subcapítulos cujos temas tangenciavam os assuntos de interesse da presente tese. A sistematização dos dados coletados, em formato de tabela, possibilitou uma visão ampliada das abordagens existentes sobre o tema geral, no caso, Athos Bulcão e sua obra, além de auxiliar na seleção dos documentos relevantes para a pesquisa, direcionando sua leitura completa.

Para o desenvolvimento da 4ª fase, Souza, Silva e Carvalho (2010) recomendam que sejam definidos itens específicos para a seleção final dos trabalhos, os quais serão analisados de maneira crítica. Assim, como critérios de escolha, foram privilegiados artigos escritos por especialistas; críticas de arte e textos curatoriais; dissertações ou teses de instituições reconhecidas; artigos que possuam extenso/significativo referencial teórico[10]; pesquisas desenvolvidas com acesso a fontes primárias de informação, de documentos e de entrevistas. Considerando tais critérios, os documentos selecionados são apresentados no segundo quadro sinóptico no Apêndice B.

A seguir, são expostas a 5ª e a 6ª fases da Revisão Bibliográfica Integrativa, nas quais são discutidos os resultados preliminares do estudo e as impressões acerca do levantamento, assim como os trabalhos selecionados e as conclusões.

A partir das leituras realizadas, a primeira constatação foi que a maior parte das publicações sobre a produção artística de Athos Bulcão considera a relação de síntese ou integração entre as artes plásticas e a arquitetura. Dentro dessa abordagem, são discutidos também: sua produção azulejar no Brasil e no mundo; o caráter público de grande parte de sua obra; a modularidade e o processo criativo do artista; a possibilidade de interferência dos executores em alguns dos seus painéis; sua relação com Brasília; a Rede Sarah; o reflexo do cenário artístico nacional e mundial na criação do artista; os materiais e as tecnologias empregadas em suas obras; e as diferentes linguagens utilizadas.

Nesse contexto, destacam-se, por suas abordagens, as dissertações de Adam (2018), Costa (2017), Cunha (2016), Leão (2012), Tavares (2016), Oliveira (2012a; 2012b; 2013)[11] e Wanderley (2006), que trazem contribuições importantes para as discussões propostas na presente tese.

Cunha (2016), Tavares (2016) e Wanderley (2006) fazem levantamentos sobre Athos, a partir da azulejaria, e tentam situar sua obra no cenário brasileiro e, ao mesmo tempo, estabelecer uma reflexão sobre a presença destas em espaços. Wanderley (2006), mais precisamente, aborda a história do azulejo no Brasil, destacando a influência do Modernismo em Athos, assim como seu legado na produção de outros artistas. Cunha (2016) discute o processo criativo do artista, também pautando sua investigação na produção azulejar deste, buscando compreender a intencionalidade de suas

■

9 A tabela completa se encontra no Apêndice A.

10 Ou seja, mais de seis referenciais teóricos consistentes, pautados em pesquisas acadêmicas e documentos históricos.

11 Ao visualizar o segundo quadro sinóptico no Apêndice B, percebe-se a recorrência de uma mesma autora com três diferentes trabalhos, Oliveira (2012a; 2012b; 2013). Optou-se por utilizar todos eles e suas contribuições sobre diferentes aspectos da temática abordada.

propostas. Apesar de também abordar a produção azulejar, Tavares (2016) estuda as percepções do conceito de integração pretendido por Lucio Costa e Athos Bulcão para a cidade de Brasília, ambos intermediados por Oscar Niemeyer. Seu estudo se diferencia pela análise da integração no projeto da Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Brasília, DF.

Nas duas dissertações, a de mestrado profissional e mestrado acadêmico, Oliveira (2012a; 2013) faz uma análise a partir do inventário da obra de Athos, empreendido pelo IPHAN, seguindo o viés da preservação do patrimônio e as estratégias utilizadas nesse sentido. Tais trabalhos proporcionam um panorama das obras integradas à arquitetura, ao mesmo tempo em que oferecem dados sobre a biografia do artista. No artigo apresentado em evento, Oliveira (2012b) coloca sua visão mais crítica acerca do caráter de integração na obra de Athos.

Os conceitos de "integração" e "síntese das artes" são abordados mais profundamente nos trabalhos de Adam (2018), Cunha (2016), Leão (2012), Oliveira (2013) e Tavares (2016), que trazem as discussões mais abrangentes e próximas do prisma desta tese, servindo, assim, como importante referencial teórico. Oliveira (2012a; 2013), Tavares (2016) e Adam (2018), por exemplo, sugerem que o sentido de integração não ocorre em todas as obras de Athos, ao contrário do que é dito na maior parte dos estudos. Oliveira (2013) e Tavares (2016) afirmam que não houve a integração na obra de Athos realizada em parceria com o arquiteto Oscar Niemeyer, pois o referido arquiteto convidava o artista para colaborar após a concepção da edificação e não durante seu processo de criação. Nesse caso, as obras eram inseridas a posteriori na edificação, como apontado por Oliveira (2013).

Apesar da relação de integração entre artes plásticas e arquitetura ser tema recorrente nos trabalhos consultados, estes, muitas vezes, se limitam a abordar as questões históricas, os movimentos de vanguarda e suas características apenas pela perspectiva da arquitetura: como a postura dos arquitetos e suas definições de integração e síntese das artes. Pouco se fala sobre o discurso do artista ou do seu papel nesse processo.

Adam (2018) também questiona o conceito de "integração" na produção de Athos Bulcão e direciona sua análise para o Teatro Nacional de Brasília, projetado em parceria com o arquiteto Oscar Niemeyer. Contudo, diferente dos demais estudiosos, o autor aponta as estratégias do artista para a integração. Esse estudo reforçou a necessidade de uma revisão conceitual da produção artística desenvolvida no Modernismo brasileiro, pois, segundo Adam (2018), o discurso modernista no Brasil tem mantido, em um mesmo grupo, obras que foram realizadas para ocupar um espaço predeterminado na arquitetura e obras que foram feitas de modo independente e inseridas posteriormente, cabendo uma análise individual de cada uma dessas modalidades. A referida autora opta por uma análise no discurso dos envolvidos (o artista e o arquiteto), a fim de elaborar suas considerações. Interessa destacar ainda que Adam (2018) aborda a atuação acadêmica de Athos durante seu período docente na UNB e as questões técnicas e materiais na expressão plástica do artista, construindo sua análise baseada em Agamben (2015), Baxandall (2006), Benjamin (2014) e Didi-Huberman (2013). Sobre a postura de Athos diante da integração com a arquitetura, a autora conclui que "a relação da arte desse artista com a arquitetura de Oscar Niemeyer não visava a existir por si mesma, mas existir a partir da própria arquitetura, de seu próprio suporte" (ADAM, 2018, p. 188).

Por outro lado, Cunha (2016) sugere que o conceito de "integração" do Plano Piloto de Brasília só alcança sua realização plena através da parceria de Athos com Lelé. A autora apresenta as parcerias entre Athos e outros arquitetos, ponderando sobre as diferentes formas de colaboração. De modo semelhante, Duarte (2008b) e Porto (2009a) propõem que, apesar de Athos ter colaborado com muitos arquitetos, é com Lelé que sua obra alcançou maior simbiose.

Ainda sobre os conceitos de integração e síntese das artes e sua abrangência, Silva, Oliveira e Naslavsky (2016) colocam em destaque a autonomia de ambas as expressões (a obra de arte e a arquitetura) e cita a colaboração entre Athos Bulcão e o arquiteto Armando de Holanda Cavalcanti no projeto do Parque Histórico Nacional dos Guararapes (PHNG) (1975). Apesar de citar outras experiências, que culminaram na relação entre arte e arquitetura numa mesma edificação, seu discurso também colabora com o entendimento da arquitetura como protagonista no movimento de integração e a arte como complemento. Ainda no referido estudo, pouco se discute acerca das etapas da colaboração entre artista e arquiteto no PHNG, não sendo este um dos pontos focais do estudo.

Através dessa aproximação inicial com a bibliografia levantada, observa-se, na maior parte dos textos, a consideração em comum do caráter epidérmico da integração, como acontece no caso da técnica de aplicação de azulejos, muito utilizada na produção de Athos. Inclusive, isso leva Oliveira (2012b) a afirmar que a integração não ocorre de fato em Brasília, questionando o título de "cidade síntese das artes".

Outra característica percebida é o aparente apagamento das obras de Athos diante da arquitetura, fenômeno citado por Panitz (2018). Entretanto, a análise mais detida sobre as hipóteses para esse apagamento aparece nos trabalhos de Adam (2018), Farias (2009a) e Wanderley (2006).

A partir da revisão empreendida, constatou-se a escassez de dados sobre a poética e o processo criativo do artista, deixando algumas lacunas a serem preenchidas, pois não foram localizados estudos que abordem profundamente a concepção artística. Dentre os trabalhos pesquisados, apenas Adam (2018), Oliveira (2013) e Wanderley (2006) dão atenção a esses itens. Adam (2018) aponta as diretrizes do artista, dedicando um capítulo de sua dissertação para abordar a temática. Oliveira (2013), por sua vez, discute as soluções formais em duas obras específicas. Já Wanderley (2006) se propõe a falar da composição, processo criativo, temas e cores, mas sem ir além da azulejaria. Os demais trabalhos vistos colocam informações e análises sobre o processo criativo de Athos, mas o fazem de maneira indireta; as análises mais aprofundadas são elaboradas em textos críticos ou curatoriais a respeito da produção do artista. Destaca-se essa carência nas pesquisas por entender a compreensão da poética e do *modus operandi* do artista como requisito fundamental para discussão sobre suas obras.

Em sentido geral, poucos trabalhos estabelecem relação entre as obras de Athos (associando suas diversas técnicas e linguagens), no sentido de identificar características que se repetem ou que interferem em sua criação. Cunha (2016), Duarte (2008a), Oliveira (2012a) e Tavares (2016) propõem a análise sobre as características formais do azulejo na produção do artista, mas não elaboram claramente uma relação entre as técnicas ou as temáticas. Duarte (2008a) e Oliveira (2012a) chegam a sugerir um paralelo entre algumas obras, analisando o quanto o processo de criação de uma pode ter interferido na outra. Apenas Leão (2012) faz uma proposição de separação de períodos na produção de Athos e qualifica algumas das suas realizações

enquanto **obras seminais** e/ou **obras de inflexão**. Tal perspectiva é destacada pela relevância, sendo utilizada como base para a análise empreendida na presente tese (Ver Capítulo 4).

Notou-se também que poucos trabalhos se propuseram a observar o contexto histórico e a sua interferência na obra de Athos, bem como as produções contemporâneas do artista, propondo associações, oposições ou similaridades entre os exemplares. Dos que teceram alguma correlação dessa natureza, evidenciam-se Adam (2018), Cardoso (2012), Cunha (2016), Lago (2009), Madeira (2002), Oliveira (2012a; 2012b) e Tavares (2016).

Por possuir uma abordagem histórica, Adam (2018) coloca o contexto tecnológico e suas influências nas soluções adotadas pelo artista. Também aponta as variações que ocorrem em cada parceria com arquitetos. Oliveira (2012a) e Cunha (2016) associam o trabalho de Athos com outros artistas, como Lygia Clark (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1980), sempre mantendo o cuidado de demarcar os limites e as diferenças entre suas produções e finalidades. Madeira (2002) aproxima Athos Bulcão e Rubem Valentim (1922-1991), discutindo as diferentes aceitações de suas produções, além dos possíveis motivos que levaram um artista a ser mais bem aceito do que o outro.

Cardoso (2012) e Tavares (2016) abordam as similaridades entre as técnicas e soluções de integração em Athos e Candido Portinari (1903-1962), destacando a azulejaria e a relação com a arquitetura modernista. Contudo, Cardoso (2012) enfatiza o aspecto ornamental nas duas produções azulejares e as coloca como complemento da arquitetura. Lago (2009), por sua vez, relaciona as obras de Athos Bulcão a outras obras ligadas à arquitetura:

> O caso mais conhecido e extremo desse tipo de relação entre arte e arquitetura no século XX é certamente o da Biblioteca Universitária da Cidade do México, de 1953, uma torre retangular de dez andares inteiramente coberta com mosaicos de pedra de Juan O'Gorman (que também era arquiteto), representando a história do país. Esse edifício "escondido" pela obra de arte foi durante anos uma das imagens mais marcantes e difundidas do país. Athos chegou próximo a isso no Teatro Nacional de Brasília. As fachadas laterais, uma das quais é a que está voltada para a Esplanada dos Ministérios, estão totalmente dominadas pelo alto-relevo do artista. Contrariamente ao caso mexicano, trata-se de composição totalmente abstrata, monocromática e que, dependendo da luz do dia, apresenta efeitos variados de luz e sombra. A presença da arte na arquitetura é muito mais comum nos interiores. Um dos casos mais notáveis nesse contexto está também na América Latina e foi igualmente realizado em 1953: o auditório da Universidade de Caracas. Os painéis acústicos monumentais, que parecem flutuar, foram criados por Alexander Calder e dominam completamente a sala de concerto, projetada pelo arquiteto Carlos Raul Villanueva. Ainda que em dimensões mais modestas, Athos realizou obras para diversos auditórios, alguns dos quais são relevos com função acústica, como no Setor Militar Urbano de Brasília (Niemeyer, 1971) e, principalmente, em projetos de Lelé (João Filgueiras Lima), como os Hospitais Sara Kubitschek, de Belo Horizonte e Fortaleza (1995), ou ainda os Tribunais de Contas da União, de Cuiabá e Belo Horizonte (1997). (LAGO, 2009, p. 1)

Uma relevante associação entre as obras de Athos e seus contemporâneos foi realizada pelo IPHAN em 2009, na ocasião da elaboração do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados

produzidos pelo artista para Brasília, já que a análise inclui as características técnicas e estilísticas, estabelecendo similaridades entre suas obras e as de outros artistas, além de aproximações com movimentos artísticos.

O Relatório, bem como as Fichas do Inventário Nacional dos Bens Móveis e Integrados do conjunto de obras de Athos Bulcão em Brasília, de 1957 a 2007, foram disponibilizadas pela Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Distrito Federal. O relatório final do levantamento possui comentários acerca da metodologia do inventário e textos críticos sobre o artista. As fichas de inventário possuem informações mais técnicas acerca das obras, seus materiais, dimensões e outras análises realizadas pelos pesquisadores. Sendo imprescindível a utilização de ambas as fontes.

Outra constatação foi a ausência de análises mais aprofundadas acerca da parceria de Athos e Lelé para a elaboração da Rede Sarah. Em sentido geral, são descritas apenas algumas das características dos objetos de arte presentes no Sarah, como seu material e técnica, ou, em outros casos, discute-se a inserção de cores em EAS (Estabelecimento de Atenção à Saúde). Pouco se fala do modo como a obra foi concebida para os espaços ou como se deu a parceria entre o artista e o arquiteto.

Ainda na etapa de levantamentos para o desenvolvimento da Revisão Integrativa, foi indispensável a aproximação com seu contexto de atuação mais efervescente, no caso, a cidade de Brasília. Assim, se fez necessária a visita à cidade, a fim de entender o cenário onde se dá grande parte das experiências do artista, o que contribuiu para a criação do seu repertório formal, inspiração paisagística, cores e formas, elementos e motivos sempre presentes em sua obra. Entende-se que a relação com a cidade transcende a oportunidade de trabalho, uma vez que Athos escolhe viver em Brasília, diferente da maioria dos outros construtores. Ele opta por firmar residência na cidade e construir uma trajetória lá.

2.2 ARTISTA MÚLTIPLO: EXPERIÊNCIA E METAMORFOSE

> **Primeiro Athos**
> O aprendiz viu na Igreja de São Francisco da Pampulha como – peça a peça – o artista e as escalas, e o alvanel e as escadas construíram um mural. Aprendeu como levar, elevar e enlevar. Penso que o mosaicista já estava pronto.
> **Segundo Athos**
> Sobreveio o anseio de imaginar e logo desenhar os códigos indecifráveis das emoções poéticas, palavras geométricas, vírgulas coloridas, reticências que sabem ao odor de flores apenas vistas. Pois o desenhista se fez.
> **Terceiro Athos**
> Brasília ainda pouco mais ou menos que sua invenção desenhada e poética, vislumbrada no Alvorada, pousando empoeirada na vastidão cerrada. Ainda o mínimo do máximo. Athos tornou-se o pioneiro, plantou flores-azulejos, construiu jardins murais, esculpiu canteiros verticais, regurgitando a nova vida brasileira em pedaços de abstração, ora nos detalhes precisos de retas e curvas que se repetem sem se repetir em largas perspectivas. Penso que é sua visão primeva do cerrado. (GALVÃO JUNIOR, 2013, p. 12. Grifo nosso)

Autor de importantes obras no cenário nacional e algumas em âmbito internacional, Athos possui uma produção que se caracteriza, principalmente, por estar presente em diferentes contextos e em espaços pouco tradicionais para objetos de arte. Ao iniciar esse subitem designando Athos como um "artista múltiplo", deseja-se evidenciar suas experimentações e diferentes atuações profissionais e a maneira como tais saberes contribuíram para o seu processo formativo.

Adota-se a concepção de processo formativo ou formatividade em artes derivada de Pareyson (1993), que defende que o próprio fazer do artista – com suas tentativas, erros e acertos – inventa o modo de fazer, não se limitando a realizar algo já idealizado ou com regras pré-estabelecidas. Nesse processo, invenção e produção caminham lado a lado. Partindo desse pressuposto, formar significa fazer, e fazer de tal maneira que, ao fazer, se invente o "modo de fazer". O autor ressalta a importância das tentativas no processo formativo e define o ato de formar como um tentar, já que consiste na capacidade de figurar múltiplas possibilidades e, ao mesmo tempo, encontrar, entre elas, a melhor.

Essa noção é compatível com Athos, que, a partir da multiplicidade de fazeres, inventou seu modo particular de criar. Panitz (2018) e Pontual (1992) o veem como um artista de experimentação ampliada e um incansável acumulador de experiências em áreas diferenciadas. Na presente tese, o trânsito de Athos em diversos ofícios, como decorador de interiores, criador de decoração efêmera, designer gráfico, ilustrador, cenógrafo e professor universitário, é visto como tentativas e buscas por maneiras de fazer arte. Opta-se por essa abordagem por entender que foi a inserção em diversos campos do saber que colaborou para o enriquecimento das possibilidades de expressão do artista, de seu processo criativo e seu modo de conceber arte, sobretudo, através das trocas entre os pares, absorvendo diferentes valores para a criação de uma linguagem plástica única.

Associa-se esse afluxo de Athos ao conceito de "troc" de Baxandall (2006), que diz respeito às permutas entre artistas, suas comunicações, colaborações, seus contextos culturais e ao modo como essas variáveis interferem no contexto geral de todos os participantes. Adam (2018) identifica esse conceito como fundamental para a verificação do meio onde o artista se inseriu e os vínculos que estabeleceu, possibilitando olhar as relações entre arte e arquitetura circunscrita no limite do espaço-tempo, ampliando as possibilidades de inferências e enriquecendo a narrativa histórica. De modo semelhante, Panitz (2018) entende o aprendizado de Athos na sua constituição artística como fruto de um processo de trocas entre seus pares.

A Fundathos (2014) destaca os principais fatos ocorridos ao longo dos mais de 60 anos de atuação do artista; alguns dados relevantes da sua vida pessoal, encontros e parcerias com outros artistas; além de sua participação em eventos, exposições e premiações. Tais informações, ao serem cruzadas com os dados delineados na revisão dos autores consultados, ofereceram um panorama dos caminhos percorridos pelo artista, como é descrido a seguir.

Nascido em 1918, no Rio de Janeiro, Athos teve uma infância aparentemente comum. Era uma criança criativa que misturava fantasia e realidade (FUNDATHOS, 2014). Em entrevista a Moretzsohn (2009), o artista descreveu a si mesmo como uma pessoa muito tímida, apontando que o direcionamento para o universo das artes se deu por meio das irmãs mais velhas, que o levavam ao teatro, espetáculos e salões de artes. Sua infância foi muito marcada pela influência francesa, que alcançou grande parte dos hábitos, costumes e consumos da burguesia carioca do Rio de Janeiro das décadas de 1920 e 1930 (figura 1).

FIGURA 1
DALILA E ATHOS NO CARNAVAL.
TERESÓPOLIS, 1921.
Fonte: Fundathos

Em 1936, aos 18 anos, Athos faz sua primeira escolha profissional e ingressa na Faculdade Federal para o curso de Medicina, motivado pelo pai, que já tinha um filho engenheiro e desejava ver o outro formado na área de Saúde. A respeito desses anos de aprendizado, Athos relatava aos amigos próximos que a parte que mais lhe agradava era desenhar nas aulas de Anatomia[12]. Nesse período, ele trabalhava no Ministério do Trabalho, onde teve contato com colegas que integravam uma companhia de teatro carioca, o que lhe permitiu aproximar-se das artes cênicas. Trata-se de um contato que lhe proporcionou conhecer pessoas que influenciariam profundamente sua vida e o rumo de sua carreira artística. Sobre um desses encontros ao acaso, ele relatou:

> Um dia, eu tinha ido a uma exposição, entrei numa livraria de livros de arte e estava vendo um livro. Do meu lado, tinha um rapaz que ficou olhando. Eu disse: "Quer ver?". Ele disse que sim. Aí, ele me perguntou se eu gostava de pintar. Eu respondi que não, que tinha sido estudante de medicina até bem pouco tempo, estava na dúvida, pensando em teatro, cenografia e tal. Mas ele perguntou se eu gostava de arte. Eu disse que gostava de ir a exposições de pintura.

■

12 Falas de Valéria Cabral sobre a vida de Athos no Documentário Athos de Arte. Caminhos da Reportagem (2018).

> Ele perguntou se eu tinha ido a alguma do Palace, porque tinha duas ou três lá. Eu disse que tinha ido e gostado muito do Salão Paulista. Ele me perguntou se eu tinha visto alguma coisa que eu tivesse especialmente gostado. Eu falei que tinha ficado impressionado com um quadro que tinha um homem morto numa bruma e escrito embaixo: "Um dia nascerá de novo". Ele virou e disse: "Fui eu que fiz". Aí eu fiquei com uma enorme admiração por um artista que eu tinha acabado de ver. Eu não conhecia ninguém de artes plásticas. Ele era o Scliar, o Carlos Scliar. E, por causa dele, eu conheci mais gente importante. O Burle Marx, por exemplo, o Jorge Amado, Pancetti, Da Costa. Entrou a boa turma. (MORETZSOHN, 2009, p. 3)

Em 1939, Athos abandonou o curso de Medicina, uma decisão muito difícil para ele e sua família. O artista relatou que sua decisão foi inspirada pela leitura do livro "Cartas a um Jovem Poeta"[13], de Rainer Maria Rilke (1875-1926), um dos maiores poetas de língua alemã do século XX, que conclama o leitor a realizar uma atividade que sinta a necessidade física e visceral de fazer (BULCÃO, 1988)[14].

Através dessa cisão, a Fundathos (2014) demarca o início da vida profissional de Athos, pois é, nesse período, que ele passa a se dedicar à pintura e à convivência com outros artistas, jornalistas, escritores, músicos, arquitetos, poetas e demais intelectuais do seu tempo. O artista começou desenhando e auxiliando em trabalhos artesanais, como esticar telas, na casa de Burle Marx, a quem ele havia conhecido no ano de 1939, juntamente com Carlos Scliar. Esses trabalhos artesanais serviram para que ele aprendesse a pintar telas (BULCÃO, 1988). Oliveira (2013, p. 22) escreve que "a casa do artista e paisagista [Burle Marx] servia, naquele momento, como ponto de convergência dos artistas modernistas sintonizados com o processo de renovação proposto pelo, ainda prematuro, abstracionismo geométrico".

Seu primeiro reconhecimento artístico aconteceu em 1941, quando foi selecionado para participar do Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, ocasião em que conquistou a Medalha de Prata na categoria de Desenho e Pintura (figuras 2 e 3), seguindo Burle Marx, que levou a Medalha de Ouro, na mesma categoria, nessa edição[15] (FUNDATHOS, 2014).

■

13 O livro trata da troca de cartas entre Rilke e Franz Kappus, um jovem que deseja se tornar poeta e que pede conselhos.

14 Athos, seus familiares e amigos narram acerca desse episódio nos documentários Athos Bulcão. Ritmo, Forma e Cor (2002) e Athos cem anos (2018).

15 O Salão Nacional de Belas Artes de 1941 foi uma exposição coletiva realizada pelo Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro-RJ/Brasil. Participaram do evento: Alfredo Volpi (Medalha de Bronze); Athos Bulcão (Medalha de Prata e Isenção de Júri); Augusto Bracet; Belmiro de Almeida; Bonadei/Divisão de Arte Moderna; Burle Marx (Medalha de Ouro em Pintura). Fonte: SALÃO Nacional de Belas Artes (47.: 1941: Rio de Janeiro, RJ). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84188/salao-nacional-de-belas-artes-47-1941-rio-de-janeiro-rj>. Acesso em: 06 de fev. 2018.

FIGURA 2
ATHOS BULCÃO.
VASO DE FLORES, 1941.
AQUARELA E NANQUIM SOBRE PAPEL,
34 X 25 CM.
Fonte: Adam (2018, p. 41)

FIGURA 3
ATHOS BULCÃO.
VASO DE FLORES, 1941.
AQUARELA E NANQUIM SOBRE PAPEL,
34 X 25 CM.
Fonte: Adam (2018, p. 43)

Durante sua formação, Athos esteve sempre próximo a importantes intelectuais e se tornou amigo e parceiro profissional de muitos artistas[16], tendo frequentado suas casas e ateliês, onde aprendeu e trocou experiências. Portinari é um dos principais contribuintes nesse sentido, uma vez que lhe oportunizou a convivência intensa em seu atelier, tendo Athos residido lá por alguns meses. Foi Portinari quem o ensinou sobre a disciplina no fazer artístico, a ver e estudar composições de telas dos grandes mestres e a selecionar previamente as cores que utilizaria em cada trabalho, sempre cuidando das passagens tonais e dos contrastes. Portinari era um grande referencial, por quem ele tinha muito respeito e certo receito de se aproximar, dada a sua grande importância e reconhecimento (BULCÃO, 1988).

Na formação artística de Athos, segundo Panitz (2013), também teve importância o casal Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) e Arpad Szenes (1897-1985), artistas exilados no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial (figuras 4 e 5). Como escreve a autora: "Com eles, Athos exercita a forma que tende à abstração, a certa geometria subvertida, tencionando a ortogonalidade pela via da

■

16 Dentre os amigos e parceiros profissionais de Athos Bulcão, se destacam Jorge Amado (1912-2001), Roberto Burle Marx (1909-1994), Vinícius de Moraes (1913-1980), Fernando Sabino (1923-2004), Manuel Bandeira (1886-1968), Candido Portinari (1903-1962), Oscar Niemeyer (1907-2012), Carlos Scliar (1920-2001), Enrico Bianco (1918-2013), José Pancetti (1902-1958), Milton Dacosta (1915-1988), Joaquim Tenreiro (1906-1992), Lucio Cardoso (1912-1968), Murilo Mendes (1901-1975), Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) e Arpad Szenes (1897-1985) (FUNDATHOS, 2014).

modulação em curvas. E introduz a cor" (PANITZ, 2013, p. 26). Oliveira (2013) assinala que Athos costumava frequentar a casa/ateliê do casal, localizada no Grande Hotel, onde tinha contato com outros pensadores e participava de ricos debates.

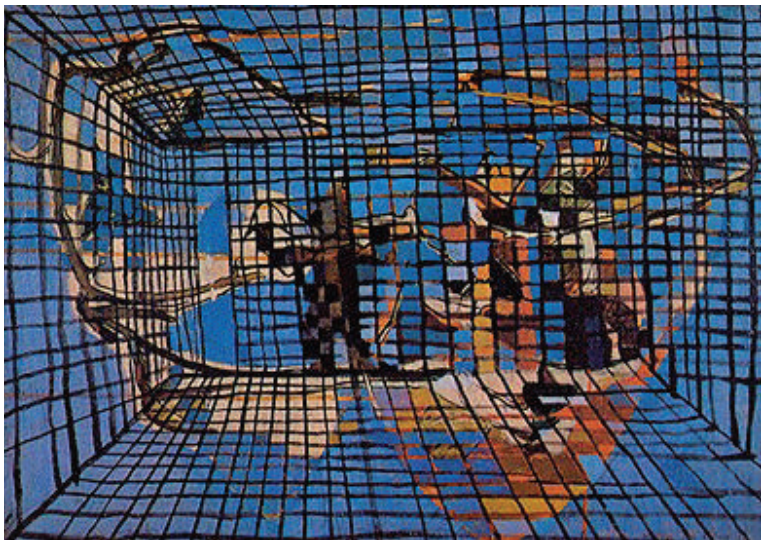


FIGURA 4
MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA. LES HÉROS, 1939.
ÓLEO SOBRE TELA, 46 X 65 CM.
ACERVO DO CENTRO DE ARTE MODERNA JOSÉ DE AZEREDO PERDIGÃO.
Fonte: Reprodução fotográfica de autoria desconhecida.

FIGURA 5
MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA. LE JEU DE CARTES, 1937.
ÓLEO SOBRE TELA, 73 X 92 CM. COLEÇÃO PARTICULAR
REPRODUÇÃO FOTOGRÁFICA, AUTORIA DESCONHECIDA
Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br

Dos encontros, também participavam os poetas Murilo Mendes (1901-1975) e Manuel Bandeira (1886-1968), a escritora Cecília Meireles (1901-1964), o crítico de arte Ruben Navarra e outros músicos e artistas. Essa convivência proporcionou um grande repertório de referências e, ao mesmo tempo, fomentou os novos ideais artísticos e sociais de Athos. Tudo isso foi alimentando seu processo formativo e o troc junto aos seus pares com quem teve a oportunidade de aprender técnicas, trocar experiências em ateliês, além de compartilhar oportunidades de trabalho e estabelecer parcerias.

Importa mencionar que o contexto histórico de formação do artista se deu nas décadas de 1940 e 1950, quando, no Brasil, aconteciam movimentos como Modernismo, Concretismo, Abstracionismo, Cubismo, entre outros, bem como o Neoconcretismo, sendo que este último apontava preocupações distintas daquelas correntes modernas. Contudo, apesar de ter sido contemporâneo a esses movimentos, Athos conseguiu desenvolver seu próprio caminho, sem se vincular declaradamente a nenhum deles. A esse respeito, Cocchiarale (1998) faz a seguinte declaração:

> Embora ligado afetiva e até mesmo esteticamente a alguns artistas emblemáticos do período, a inserção do jovem Athos no quadro de referências legado pelo Modernismo de 22 foi sempre lateral, discreta até, plasmada por uma curiosidade experimental que terminou por levá-lo a caminhos bastante diversos daqueles trilhados por outros artistas de sua geração. (COCCHIARALE, 1998, p. 1)

Cavalcante (2009), Costa (1987) e Panitz (2018) também destacam a independência da produção de Athos e seu posicionamento sempre panorâmico, no que diz respeito a movimentos artísticos, mesmo transparecendo, em sua produção, a influência das várias vertentes abstratas do final da década de 1940 no Brasil, sua pluralidade não está apenas em suas diversas técnicas, mas em sua capacidade de lidar com estas vertentes sem se deixar levar por modismos.

Suas amizades lhe renderam uma série de encontros e oportunidades profissionais que influenciaram a construção de sua carreira. Essa proximidade com o meio artístico o levou a compor, em 1942, juntamente com outros artistas, o grupo "Os Dissidentes"[17], que, dentre outras coisas, se opunha ao ensino na Escola Nacional de Belas Artes. Esse movimento, como muitos outros, foi uma tentativa de enfrentar o academicismo e a tradição das Escolas de Belas Artes (FUNDATHOS, 2014). De acordo com Couto (s.d.),

> A atuação dos "dissidentes", em 1942, se insere, portanto, no processo de avanço do ideário estético modernista no cenário artístico carioca que, nos anos seguintes,

■

17 De acordo com o verbete de Couto (s.d.): Agrupamento formado por estudantes de Arte e de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), em 1942, que se insurgiram contra a decisão tomada pelo diretor da Escola, Augusto Bracet, de proibir que uma obra do escultor Alfredo Ceschiatti, com pintura de Francisco Bologna, e também um painel do arquiteto Maurício Roberto, fossem expostos na mostra de alunos, anualmente realizada na instituição. Segundo Bracet, as obras estavam em desacordo com a estética oficialmente adotada pela ENBA. Disponível em: http://brasilartesenciclopedias.com.br/tablet/temas/grupo_dos_dissidentes.php>. Acesso em: 17 jan. 2019.

> se consolidaria ainda mais com a criação do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ) em 1948; e, no âmbito da própria ENBA, com a transformação da Divisão Moderna do SNBA numa mostra exclusivamente dedicada à arte moderna, o Salão Nacional de Arte Moderna, em 1952. (COUTO, s.d., p. 1)

Em 1943, Athos participou da *Exhibition of Modern Brazilian Paintings*, em Londres, juntamente com outros artistas, a exemplo de Alcides da Rocha Miranda, Roberto Burle Marx, Carlos Scliar, Milton Dacosta, Vieira da Silva, Arpad Szenes, Di Cavalcante e Portinari. Tal acontecimento evidencia o envolvimento e engajamento do artista nas questões do seu tempo, já que a exposição teria sido, de acordo com Adam (2018, p. 46), uma "contribuição dos artistas brasileiros ao esforço de guerra do povo inglês, sendo que os quadros seriam leiloados e os valores encaminhados ao fundo de guerra contra o nazismo". Esses dois episódios deixam claros seu entusiasmo e vigor em lutar pelos valores que acreditava, mesmo indo de encontro à maioria. Também esclarece sua presença e ativismo.

Ainda em 1943, Athos conheceu Oscar Niemeyer através de Burle Marx. O arquiteto se interessou por um dos desenhos do artista e lhe encomendou um projeto de azulejos externos para o Teatro Municipal de Belo Horizonte. Pelo fato da obra não ter ido adiante, o painel nunca foi realizado. Contudo, nessa ocasião, iniciou-se uma grande amizade entre eles (BULCÃO, 1988). Athos apontava o encontro com Niemeyer como um dos eventos mais marcantes em sua trajetória e as oportunidades, os ensinamentos e o estímulo do amigo como grandes estímulos para a continuidade de sua atuação artística, já que, no começo da carreira, tinha muitas dúvidas em sua atuação junto à arquitetura.

No ano seguinte, Athos fez sua primeira exposição individual no IAB do Rio de Janeiro, incentivado por Niemeyer. Ao que parece, foi uma exposição com um caráter bem experimental, com trabalhos variados, entre aquarelas e desenhos com diferentes datas. (ADAM, 2018). Em 1946, voltou a expor individualmente no IAB do Rio de Janeiro. Em ambas as exposições, Athos foi criticado. Em 1944, por exemplo, a crítica de Lúcio Cardoso (*apud* ADAM, 2018), publicada no Diário Carioca, embora tendo chamado a atenção para os pontos fortes da mostra e a ideia de movimento presente nas obras, ressaltou os "pesadelos", expressão usada pelo autor para definir os balés desenhados pelo artista. A crítica de Santa Rosa, publicada em 1946, foi mais dura, ao enfatizar negativamente o distanciamento do artista em relação à tradição acadêmica. De acordo com a biografia de Athos, essa exposição causou uma grande polêmica crítica (FUNDATHOS, 2014). Nesse interim, em 1945, o artista foi convidado a trabalhar como assistente na execução do painel de São Francisco de Assis na Igreja da Pampulha e a se tornar estagiário no ateliê de Portinari.

Após essa etapa de aprendizado mais prático e empírico em ateliês, Athos experimentou a formação mais próxima da academia através de uma temporada fora do país, entre 1948 e 1949, com bolsa de estudos em Paris, como já mencionado[18]. Essa experiência permitiu que o artista frequentasse a *École de Beaux-Arts* e visitasse, com frequência, o Museu do Louvre. Também

■

[18] Mais uma vez, os amigos entram em cena, pois a estadia em Paris (1948 e 1949) foi conquistada através de cartas de recomendação de Portinari, Alceu Amoroso Lima e D. Marcos Barbosa ao governo francês, que solicitavam a concessão de bolsa e estadia

fez cursos de desenho da *Académie de la Grande Chaumiére* e de litografia no ateliê de Jean Pons (1913-2005). Nesse período, recebeu uma menção honrosa por seus desenhos em um concurso da *Cité Universitaire* e fez parte de um álbum denominado *Dix Artistes de l'Amerique Latine*, organizado por Carlos Scliar (ADAM, 2018; DUARTE, 2008a; CUNHA, 2016; FUNDATHOS, 2014).

Segundo Adam (2018), Athos, apesar de ter vivenciado certa aproximação com a academia, seguiu a tendência comum na época de buscar formação em cursos livres e ateliês coletivos, ao invés de frequentar academias tradicionais de Belas Artes, esperando, com isso, escapar do academicismo e realizar suas experimentações livremente. No que diz respeito ao contexto histórico desse episódio, Cunha (2016) chama a atenção para o fato de a estadia de Athos na Europa ocorrer num momento pós-industrialização, o que pode ter significado uma percepção de mudança de valores e transformações nas expressões artísticas.

Quando retornou ao Brasil, em 1950, o contexto artístico era outro. Nos movimentos de vanguarda, se destacava a formação do primeiro grupo de artistas abstratos do país, reunidos em São Paulo, a partir da exposição no MAM/SP, intitulada Ruptura, em 1952, que inaugurou a arte concreta nos país. O porta-voz oficial do grupo era Waldemar Cordeiro (1925-1973). No Rio de Janeiro, em 1954, aconteceu a exposição concreta realizada pelo Grupo Frente, liderado por Ivan Serpa (1923-1973)[19]. Cocchiarale (1998) destaca outros aspectos das mudanças encontradas por Athos.

> Seu retorno ao Brasil o fez encontrar um ambiente cultural muito diverso do que deixara. Coincidentemente, os anos em que esteve na França, talvez, tenham sido os de maiores modificações já experimentadas pela arte brasileira. Não só foram criados os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, o Museu de Arte de São Paulo e a Bienal, como surgiram as Artes Abstrata e Concreta, alternativas radicais, centradas na investigação da forma pura, à politização inerente ao Realismo Social de origem modernista. (COCCHIARALE, 1998, p. 1)

Apesar de Athos não se declarar participante ou seguidor de nenhum movimento de vanguarda, entende-se que todos esses acontecimentos no contexto próximo a ele acabaram influenciando seu processo formativo. São apontados esses fatos, pois, à luz do conceito de troc de Baxandall (2006), pode existir relação entre as linguagens adotadas por Athos e o cenário social, artistas com quem ele realizou permutas e os movimentos artísticos contemporâneos a ele.

Esses primeiros anos da década de 1950 representam o acercamento de Athos com os acontecimentos no Brasil e sua luta para se manter e se sustentar por meio da prática artística. Nessa empreitada, o artista participou do Júri do Salão Nacional, em 1950, juntamente com outros importan-

para os estudos. A proximidade com Arpad Szenes e Vieira da Silva também é citada por Adam (2018) como fator influente nessa viagem, já que, na ocasião da sua ida, o casal já havia retornado à Europa e residia em Paris.

19 GRUPO Frente. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo222289/grupo-frente>. Acesso em: 26 de Jun. 2020. Verbete da Enciclopédia. GRUPO Ruptura. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo538325/grupo-ruptura>. Acesso em: 26 de Jun. 2020. Verbete da Enciclopédia.

tes artistas. Em 1951, visitou a I Bienal Internacional de São Paulo, buscando se reinserir no cenário nacional e entrando em contato novamente com as pessoas que, por assim dizer, movimentavam esse mercado. De acordo com a Fundathos (2014), tal visita lhe causou grande impacto.

Nesse período, também começou a trabalhar com projetos de decoração de interiores e fazer capas de livros. A atuação como decorador surgiu como uma alternativa de sustento no Rio de Janeiro, no início de 1950, pois, de acordo com o próprio artista, viver apenas de pintura naquele período era muito difícil. Dentre as demandas dessa atividade, a questão que o incomodava era o público de classe alta que consumia seus serviços, já demonstrando sua inclinação para trabalhar com obras em espaços públicos, possibilitando maior acesso a arte. Athos (*apud* MORETZSOHN, 2009, p. 6-7) costumava afirmar: "É bom trabalhar para coisas coletivas. Não há nada mais horrível do que ficar fazendo casa de gente rica. A pessoa vira capacho da dona da casa. Acontecem os maiores absurdos".

Em 1952, Athos foi admitido como funcionário do Ministério da Educação e Cultura (MEC) no Serviço de Documentação, onde atuou como artista e arte-finalista, com produção de arte aplicada, como desenhos e ilustrações de livros[20], capas de revistas, catálogos e discos[21]. Nessa década, também ocorreram seus primeiros experimentos com fotomontagem (FUNDATHOS, 2014; BULCÃO, 1988).

Adam (2018) escreve que Athos, ainda com o intuito de reaproximar-se do meio artístico local, participou de um grupo formado por artistas, críticos e arquitetos no Clube Tajiri, em 1955, que costumava sortear obras de arte entre si. Artistas renomados integraram esse grupo, como Lygia Pape (1927-2004), Mario Pedrosa (1900-1981) e Alfredo Ceschiatti (1918-1989). Esse relato reforça ainda mais a presença do troc no processo formativo do artista. Também em 1955, Athos realizou seu primeiro projeto artístico em parceria com Oscar Niemeyer, ocasião em que desenvolveu um revestimento para o Hospital Sul América (Hospital da Lagoa) e Lar da Criança no Rio de Janeiro.

Em 1957, o artista foi convidado por Niemeyer para colaborar nos projetos de Brasília[22]. Foi responsável pelos azulejos do Brasília Palace Hotel, pelos azulejos da Igrejinha de Nossa Senhora de Fátima e pela porta da capela do Palácio da Alvorada, tendo elaborado estes e outros projetos à distância, mais precisamente, no Rio de Janeiro, onde residia. Somente em agosto de 1958, já com 40 anos de idade, o artista se mudou para Brasília com toda a equipe do Oscar Niemeyer (BULCÃO, 1988). Observa-se que essas primeiras obras realizadas por Athos para compor os espaços de Brasília, uma produção hibrida que imbricava figurativismo e abstração, nasceu no contexto das discursões do meio artístico carioca, podendo ter sofrido influência do Grupo Frente, cujos membros debatiam a abstração e a arte concreta, mas não tinham uma posição estilística única, possuindo várias vertentes, com as quais essa primeira produção de Athos para Brasília pode ser associada.

■

20 De acordo com Fundathos (2014), em 1952, Athos fez a capa dos livros A *Descoberta do Outro*, de Gustavo Corção, e *O Encontro Marcado* e *A Cidade Vazia*, ambos de Fernando Sabino.

21 Em 1956, desenhou capas de discos produzidos por Irineu Garcia, incluindo gravações fonográficas dos poetas Vinicius de Moraes e Paulo Mendes Campos (FUNDATHOS, 2014).

22 Athos é contratado pela Agência Urbanizadora da Nova Capital (Novacap) para o Departamento de Urbanismo e Arquitetura (DUA).

Apesar da crítica do artista à atuação como decorador, na construção de Brasília, sua contratação oficial foi como Técnico de Decoração, uma vez que não existia a modalidade de artista no Departamento de Urbanismo e Arquitetura (DUA). É curioso pensar que em um dos momentos mais efervescente da arte moderna e na construção da cidade modelo, denominada como cidade síntese das artes, não houvesse a consideração devida à função artística, não concedendo o título real aos artistas, quando de sua contratação. No caso de Athos, ao menos essa titulação alternativa fazia jus a uma parte de sua atuação múltipla.

Alguns anos após os seus primeiros trabalhos como decorador, essa atividade retornou à vida do artista, não apenas no título da sua atribuição contratual, mas também na colaboração em ambientações desenvolvidos para os prédios públicos de Brasília, em parceria com Anna Maria de Niemeyer Soares (1930-2012), também decoradora do DUA. Ela foi a responsável por grande parte das decisões relativas ao layout dos ambientes internos nos edifícios públicos projetados pela Novacap, tendo como trabalhos mais representativos o Palácio da Alvorada, o Congresso Nacional, o Palácio do Planalto e o Supremo Tribunal. Acredita-se que, em todos esses projetos, Athos teve a oportunidade de contribuir e aprender. Em outros momentos, a função de decorador ocorreu na criação de ambientações efêmeras, com festejos temáticos[23] juninos (1959), carnavalescos e natalinos (1962). Tal modalidade é destacada por Athos como uma atividade de grande interesse, onde gostaria de ter atuado mais (BULCÃO, 1988; SOARES, 1989).

Em 1959, Athos conheceu o arquiteto Lelé, numa festa promovida por Niemeyer no Bar Vermelhinho, local muito frequentado por artistas e intelectuais cariocas. Naquele mesmo ano, houve a primeira colaboração entre o artista e o arquiteto, propiciada pelo projeto da residência de César Prates, amigo de Juscelino Kubitschek. Segundo Porto (2009), Athos participou criando revestimentos cerâmicos. Para a Fundathos (2014), no entanto, essa parceria profissional teve início somente em 1962.

Quando da inauguração de Brasília, em 1960, vários edifícios públicos já continham obras de autoria de Athos, dada a sua dedicação em participar dos inúmeros projetos para o qual foi designado, elaborando soluções para espaços internos e externos e contribuindo com o ideal de cidade síntese das artes.

Nos anos seguintes, no período de 1963 a 1965, Athos experimenta o exercício da docência no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília (UNB), lecionando a disciplina de Desenho e Plástica, oferecida para os cursos de Artes e Arquitetura. É interessante pensar que a sua inserção como docente ocorreu quase que imediatamente após a criação da UNB, inaugurada em 1962. A ausência de formação acadêmica não impediu Athos de lecionar, o que demonstra o reconhecimento e a credibilidade que o artista possuía junto aos seus pares.

Na UNB, Athos teve como colega Lelé, Amélia Toledo (1926-), Alcides da Rocha Miranda (1909-2001), Alfredo Ceschiatti (1918-1989), Elvin Dubugras (1929-), Glenio Bianchetti (1928-), Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), Nelson Pereira dos Santos (1928-2018), Décio Pignatari (1927-2012), Marília Rodrigues (1937-2009), Zezé, Luís Humberto, entre outros. Em 1965, Athos pediu demissão,

■

23 Existe o registo dessa atuação de Athos no Correio Brasiliense de 1962, sob o título Decoração do Teatro para o Carnaval de 62. (Ano 1962\Edição 00537 (1)). Documento da Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader?=028274=ano%20196&pesq=Athos%20BulcA3>. Acesso em: 15 jan. 2018.

juntamente com outros 200 docentes, numa ação de protesto político contra a demissão arbitrária de 15 professores da instituição (figura 6). Posteriormente, em 1988, ele foi reintegrado à UNB pela Lei da Anistia e lecionou até o ano de 1990 (FUNDATHOS, 2014; BULCÃO, 1988).

FIGURA 6
ENCONTRO COMEMORATIVO DOS PROFESSORES QUE SE DEMITIRAM, EM 1965, DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB. FOTOGRAFIA, AUTORIA DESCONHECIDA
Fonte: www.fundathos.org.br

Refletindo sobre esse segundo momento de experiência docente, após sua reintegração, o artista, certa vez, mencionou sua dificuldade em se relacionar com os alunos, devido ao distanciamento imposto por sua faixa etária e a deles, porém, entendia essa atividade como um contribuinte para sua atuação artística. A respeito do papel do docente no ensino da arte, ele afirmou:

> [...] não há nada mais vago do que ensinar arte. Não se ensina. Você pode é ajudar uma pessoa a quebrar bloqueios. E procurar se realizar. Cada um é de um jeito. E justamente o interesse tá nisso, que não é possível duas pessoas fazerem uma coisa igual, igualzinha a nenhuma outra. (BULCÃO, 1988, p. 30)

Assim, o artista se via como um mentor que conduzia os alunos em suas vivências artísticas através de exercícios, mais ou menos como foi seu processo de aprendizado direcionado por seus mestres nos ateliês.

Sua atuação nas décadas de 1960 e 1970 continua muito ligada à arquitetura e aos espaços interiores, sem, contudo, desaparecer suas contribuições em figurinos para peças teatrais. Apesar da clara preferência por outro tipo de proposta, encontram-se alguns vestígios da continuidade de seu exercício no campo da decoração de interiores mesmo após alcançar reconhecimento. No Correio Brasiliense,

por exemplo, precisamente em edições dos anos de 1973 e 1974, na sessão das colunas sociais, existem notícias sobre projetos de decoração[24] realizados pelo artista. A decoração e a ambientação de espaços parecem acompanhá-lo em sua trajetória profissional, uma vez que ele auxiliou na definição de diversos elementos compositivos dos espaços, escolhendo cores, tecidos, tapetes e outros complementos. De acordo com relatos das filhas de inventário do IPHAN-DF (2009)[25], Athos realizou projetos de mobiliário e estudos cromáticos para espaços como salas, halls e auditórios em Brasília.

Em meados das décadas de 1960 e 1970, destaca-se a contribuição de Athos no campo das artes com um viés político, envolvendo-se em protestos, assinatura de manifestos[26], doações de obras para leilões e declarações públicas acerca dos movimentos civis e de liberdade de expressão, além da participação em exposições coletivas e individuais, dentro e fora do Brasil, e desenvolvimento de projetos em parceria com Niemeyer. Sua colaboração com Lelé nos projetos para a Rede Sarah de Hospitais de Reabilitação teve início em 1975 (FUNDATHOS, 2014).

Athos afirmou ter trabalhado na Novacap até se aposentar em 1981 ou 1982, o que não o impediu de trabalhar em outros projetos. A partir da década de 1990, observa-se o amplo reconhecimento que sua produção recebeu através de premiações e condecorações por iniciativa de instituições públicas e privadas (BULCÃO, 1988; FUNDATHOS, 2014).

Em 1989, Athos foi diagnosticado com Mal de Parkinson, iniciando o tratamento dois anos depois. Apesar disso, continuou produzindo intensamente. Apenas nos seus últimos anos de vida, interrompeu sua profícua obra, influenciado pelo agravamento da doença, que fez com que perdesse o controle motor e a capacidade de perceber as cores. Durante tal processo, em 1992, foi criada a Fundação Athos Bulcão – FUNDATHOS, com o objetivo de preservar, pesquisar, documentar, expor e divulgar a obra do artista plástico. No dia 31 de julho de 2008, pouco tempo após completar 90 anos, Athos veio a óbito em decorrência de uma parada cardiorrespiratória (FUNDATHOS, 2014).

2.3 PARTICULARIDADES DO FAZER

> Todos os que trabalham com arte sabem que ela não é lazer e entretenimento para quem a faz, e que a obra que resulta não é mero objeto decorativo (para combinar com o sofá) nem ilustrativo (para acompanhar um texto). Arte é paixão, dedicação, criação, invenção. (CATTANI, 2002, p. 40)

■

24 Fonte: Correio Brasiliense. Edição: Ano 1973\Edição 04085 (1) / Ano 1974\Edição 04439 (1). Página: 20/29 - 24/29. Título da notícia: Coluna sobre eventos sociais: Migalhas / Coluna: Sociais de Brasília. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/30898>. Acesso em: 10 jun. 2018. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/47933>. Acesso em: 10 jun. 2018

25 As Fichas do Inventário Nacional dos Bens Móveis e Integrados do conjunto de obras de Athos Bulcão em Brasília, de 1957 a 2007, foram enviadas, em formato PDF, através de e-mail pela Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Distrito Federal para a autora da presente pesquisa, possibilitando o acesso a informações e análises realizadas durante o levantamento. No Inventário Nacional dos Bens Móveis e Integrados, que se encontra disponível online, só consta o relatório final do levantamento e outros textos críticos sobre o artista. Assim, foi necessária a utilização de ambas as fontes.

26 Notícias publicadas no Correio Brasiliense de 1961 confirmam tal atuação. O título é "Manifesto de intelectuais da Guanabara recebe apoio do DF" (Ano 1961\Edição 00413 (1)). Documento da Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028274_01&pasta=ano%20196&pesq=Athos%20Bulc%C3%A3o>. Acesso em: 18 mai. 2018

Atualmente, as pesquisas acadêmicas buscam, cada vez mais, elaborar textos e análises sobre a obra de arte e de seus processos, buscando, muitas vezes, explicar ou justificar a obra. Contudo, Cattani (2002, p. 37) chama a atenção para o fato de a arte não poder ser traduzida, visto que "a arte não é discurso, é ato".

Apesar dessa colocação, Cattani (2002) também defende a possibilidade de elaborar uma pesquisa sobre artes e assegura que se deve inicialmente reconhecer as especificidades da obra, vê-la em seus elementos próprios e situá-la em seu lugar. A autora sinaliza ainda que não se deve cair no equívoco de considerar uma modalidade específica de discurso para afastar o risco de subordinar a obra à palavra. A obra é plástica e não deverá ser traduzida pelo discurso verbal. Sendo assim, discorrer sobre uma produção é sempre uma atividade delicada, dado o risco de traduzir a obra através do discurso.

Para Cattani (2002), nem mesmo o próprio artista, ao falar de sua obra e intencionalidade, seria capaz de traduzir todos os seus aspectos, pois, mesmo abordando materiais, técnicas e processos de criação, não é possível abranger a totalidade da obra. Afinal, "na passagem da presentificação à verbalização, ocorrerão perdas e/ou descaminhos" (CATTANI, 2002, p. 37). Essa fala de Cattani (2002) evidencia a intraduzibilidade da obra de arte e a parcialidade de todos os discursos sobre ela. Contudo, a própria autora também aponta a possibilidade de contribuição de todos os discursos para o entendimento da obra de arte.

Corrobora-se com Cattani (2002) quando fala dos cuidados que devem ser tomados na elaboração de uma pesquisa sobre artes e aponta-se que não há a pretensão de traduzir a obra ou o processo criativo do artista, e sim, propor reflexões críticas sobre as principais características do seu modus operandi. Com base nessas questões, coloca-se esse subitem, sobre a produção do artista Athos Bulcão, mas sem enfatizar um período específico, apenas destacando os diversos caminhos e métodos que contribuíram na construção de uma obra tão plural.

Severo (2018) coloca a dispensável necessidade de criar um discurso único e objetivo sobre a produção e os processos artísticos de Athos Bulcão, pois, segundo o autor, o pensamento que privilegia questionamentos em detrimento de certezas oferece a possibilidade de elaboração de múltiplas questões relativas ao homem, à vida e à existência.

No intuito de esclarecer como se dá a instauração de uma obra de arte, Rey (2002) identifica três dimensões em que a obra se constitui. O **primeiro** deles é no **plano abstrato**, onde "processa-se no nível do pensamento e revela-se na **forma de ideias**, de **esboços**, muitas vezes, sem grandes intenções, em algumas **anotações improvisadas** ou em **projetos mais elaborados**, que poderão, ou não, se concretizar em obras" (REY, 2002, p. 126. Grifo da autora). O **segundo** é a **dimensão prática** da obra, ou seja, os **procedimentos e técnicas**. E o terceiro nível corresponderia às **influências sofridas**, ao **conhecimento**, à **cultura**, à **história**, à **produção contemporânea**, etc., pois, para a autora, "tudo o que se cria não surge do nada, mas é uma resposta mais ou menos qualificada a certo estímulo" (REY, 2002, p. 126. Grifo da autora).

Seguindo tais indicações, desenvolveu-se uma tentativa de aproximação com a produção de Athos Bulcão e as particularidades do seu fazer, finalizando com a identificação do seu *modus operandi*. São colocados os estudos e experimentações do artista, relacionando-os com a primeira dimensão mencionada por Rey (2002); os **procedimentos**, as **técnicas** e os **materiais**, abrangendo

a segunda dimensão; e um relato das **influências do artista**, mencionando a terceira dimensão. Percebeu-se a necessidade de citar também aspectos da **vida pessoal do artista**, a fim de tratar da sua personalidade e a influência em suas obras.

Durante o levantamento e sistematização dessas informações, observou-se que, em muitos momentos, as três dimensões descritas por Rey (2002) se misturam, como por exemplo, a técnica e os materiais que se confundem com as experimentações do artista em busca de sua linguagem; ou a influência dos contemporâneos e sua produção e sua deambulação e experimentação, o que torna difícil delimitar precisamente cada uma dessas instâncias em espaços diferentes do texto sem se tornar repetitivo. Assim, admite-se que essas instâncias estão conectadas e, em muitos momentos, seus limites se encontram borrados, inclusive, nesta narrativa.

Por entender a necessidade de pontuar aspectos subjetivos do artista, optou-se por iniciar abordando sua vida pessoal, apesar da dificuldade de tal empreitada. Athos era uma pessoa declaradamente reservada e de poucas palavras, como ele mesmo se descreveu em muitas situações. São raras as informações sobre seus relacionamentos com a família e afins. Sabe-se apenas da perda precoce da mãe e da sua criação pelo pai e irmãs mais velhas[27].

Um fato sempre mencionado pelo artista é que as ações de sua família o aproximaram das artes de maneiras variadas. A amizade do irmão mais velho com Noel Rosa e Francisco Alves, por exemplo, permitiu que Athos experimentasse o carnaval do Rio de Janeiro desde cedo. Favoráveis também para seu processo de acercamento com expressões artísticas foram a ida com as irmãs à ópera e ao teatro e também as relações com pessoas do meio artístico e cultural, possibilitada pela posição de destaque do pai na indústria.

Na infância, Athos[28] era uma criança imaginativa, que gostava de desenhar, apesar de não ter dado muita importância para esse fato. O artista costumava relatar a constante sensação de solidão vinda da infância, que ele atribuía à perda precoce da mãe e às suas primeiras memórias na ampla casa de Teresópolis. Esses fatos são relevantes, pois refletem no processo de imersão criativa do artista. Sendo uma pessoa de personalidade tímida e introspectiva, buscava momentos de solidão e silêncio para a construção de sua poética, como se pode observar nas seguintes falas do artista:

> Eu gosto muito de ficar sozinho. Isso é bom pra cabeça. É bom dar aula. Mas para o trabalho, se você não se isola, você não faz um trabalho mais sério. É impossível... é impossível. Eu tive perto de muitos artistas, que eu conheci, assim. Eu vi isso. Essa obra mais consistente, você só consegue fazer com tenacidade, com isolamento. Isso acontece com escritor, com qualquer artista. (BULCÃO, 1988, p. 33)

■

27 Em comemoração ao centenário do nascimento do artista, foi realizado um documentário de título Athos Cem anos (2018), onde uma de suas sobrinhas e afilhada, Maria Antonieta Bulcão Ferrari (filha do irmão de Athos) fala um pouco sobre o tio.

28 Athos comenta a infância nos documentários Athos Bulcão. Ritmo, Forma e Cor (2002) e Athos cem anos (2018).

> Eu acho que, sem silêncio, a pessoa não consegue ouvir nada interiormente. Mas depende do temperamento. Eu resolvi brigar com a novela das oito [risos] e, por causa da briga, consegui fazer uma série nova de desenhos, totalmente diferentes. Na hora da novela, eu ficava desenhando. Eu acredito muito em disciplina, no vai lá e faz alguma coisa. Eu fico imaginando quanta coisa as pessoas poderiam fazer e não fazem. Não estou contra as novelas, mas é que está um pouco demais a dependência que as pessoas têm com as tramas das novelas. (MORETZSOHN, 2009, p. 1)

Essa memória da solidão, que reverbera da sua experiência da infância, traz outro desdobramento importante para sua carreira, que é a identificação do artista com Brasília. Para Pontual (1992), a retração social e a aversão aos movimentados centros urbanos contribuíram para Athos escolher se mudar definitivamente para lá. O próprio artista[29] cita a falta de paisagem e o céu estrelado durante a noite (por ausência de iluminação artificial no começo da construção de Brasília) como aspectos que o fizeram se encantar pela cidade. Contudo, é interessante observar que, apesar de retraído nas relações sociais, Athos opta por uma produção voltada, principalmente para a esfera pública, como mencionado por Duarte (2008b) e Wanderley (2006).

As pessoas que conviveram de perto com o artista também o descrevem como uma pessoa de humor muito peculiar, sutil e refinado, porém, sarcástico, satírico e irônico, traços típicos de uma pessoa espirituosa[30]. Essas características são percebidas em algumas das suas obras, que carregam um quê de humor e crítica, como nas fotomontagens e nas máscaras. Outro aspecto que emerge das experiências da infância do artista e que reverbera de muitas formas em suas obras é o carnaval, uma memória que surge de tempos em tempos em suas criações, seja nos temas, cores ou formas dos desenhos, pinturas, máscaras, azulejos e painéis.

Em se tratando do **plano abstrato**, citado por Rey (2002), apresentam-se os aspectos percebidos em seus processos de criação, métodos, estudos e experimentos. No que diz respeito a estudos e experimentos, cita-se a aproximação do artista com o teatro e o cinema, assim como a influência que estes operam em suas obras. O teatro é sua entrada para o mundo das artes e, mesmo após ter enveredado para as artes plásticas, este segue como uma forte referência de criação e composição. Dentre os estudos para obras e os exercícios de composição do artista, que constituem o plano abstrato, destacam-se croquis de cenários e figurinos elaborados para espetáculos de teatro (figura 7) e os inúmeros estudos para composições de azulejos (figuras 8 e 9).

■

29 No filme Fantasias Luminosas (1998).

30 Comentários de TT Catalão (Documentário Athos Bulcão: Ritmo, Forma e Cor, de 2002); Sérgio Moriconi (Documentário Athos cem anos, de 2018); Marilia Panitz e Eduardo Cabral (Documentário Caminhos da Reportagem: Athos de Arte, de 2018).

FIGURA 7
ATHOS BULCÃO. CROQUIS DOS FIGURINOS DA PEÇA TIO VÂNIA, DE ANTON TCHEKHOV, 1955. GRAFITE, GUACHE, NANQUIM, TECIDO E ALFINETE DE METAL, 36 X 22 CM
Fonte: Fundathos (2018, p. 97-98)

Nesse primeiro exemplo, interessa destacar a riqueza de detalhes do planejamento do artista, pensando o traje dos personagens e a forma como deveriam aparecer em cada ato da peça, com o incremento de acessórios ou não. O croqui incluía o tecido no qual deveria ser executada a vestimenta, os aviamentos e a aplicação de bordados e rendas, se fosse o caso. Tal nível de elaboração é observado em toda a produção de Athos, que se mantinha atualizado sobre as técnicas e materiais para o desenvolvimento de suas obras.

No segundo exemplo, se destacam a disciplina e a quantidade de testes que o artista costumava realizar para a elaboração de suas obras. De acordo com Panitz (2018), Athos recortava um conjunto de papéis, com dimensão de 15 a 20 cm, e o utilizava como base compositiva para os painéis de azulejo, jogando com as formas e pensando combinações. Alguns destes papéis eram pintados pelo artista, um a um, com guache. Em outros, utilizava a técnica de serigrafia. Como exemplo desse método está o painel em azulejos instalado nas paradas de serviço do Parque da Cidade Sarah Kubitschek (figura 10), em Brasília-DF, realizado em 1985. Seus estudos da forma e da cor começam a ser feitos em 1977 e seguiram nos anos posteriores, variando a técnica de representação gráfica e experimentando combinações cromáticas.

FIGURA 8
ATHOS BULCÃO. ESTUDOS DE COMPOSIÇÃO PARA PAINEL EM AZULEJOS DO PARQUE DA CIDADE SARAH KUBITSCHEK, 1977.
GUACHE E GRAFITE SOBRE PAPEL E SERIGRAFIA, DIMENSÕES VARIADAS
Fonte: Tamm, Cabral e Borysow (2017, p. 84-85)

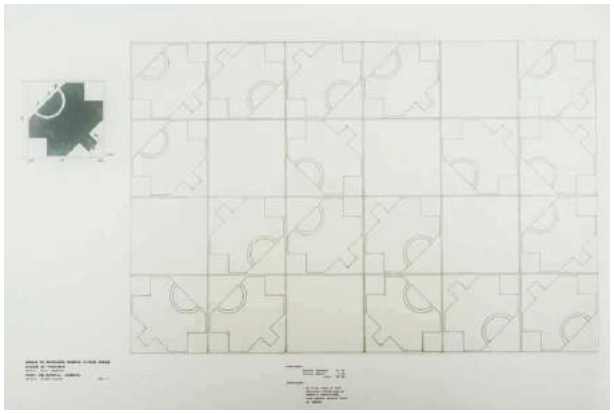


FIGURA 9
ATHOS BULCÃO. PROJETO PARA PAINEL EM AZULEJOS, 1985.
NANQUIM SOBRE PAPEL VEGETAL, 84 X 126 CM
Fonte: Fundathos (2018, p. 134)

FIGURA 10
PAINEL EM AZULEJOS DAS PARADAS DE SERVIÇO DO PARQUE DA CIDADE SARAH KUBITSCHEK, BRASÍLIA, DF.
FOTO: DIEGO BRESANI
Fonte: Fundathos (2018, p. 135)

Rey (2002) pontua que até mesmo os projetos não executados contribuem para um maior entendimento sobre o artista. Nesse sentido, devem ser considerados aqui os estudos para trajes litúrgicos (figura 11) e lenços femininos (figura 12), que apenas foram executados posteriormente ao seu planejamento. Em 2003, os paramentos litúrgicos foram confeccionados pelo estilista Paulo Araújo e doados para a Fundathos, como uma forma de materializar os pensamentos de Athos. Os lenços foram executados para compor a exposição em comemoração ao centenário do artista, em 2018, também sob a mesma prerrogativa. Panitz (2018) chama atenção para a composição do artista em relação à estrutura geométrica e sua opção por altos contrastes nos estudos para os lenços de 1971, o que, para a referida autora, é um prenúncio do que se tornariam alguns dos seus painéis de azulejo.

FIGURA 11
PARAMENTOS LITÚRGICOS DESENHADOS POR ATHOS BULCÃO.
Fonte: Tamm, Cabral e Borysow (2017, p. 113-115)

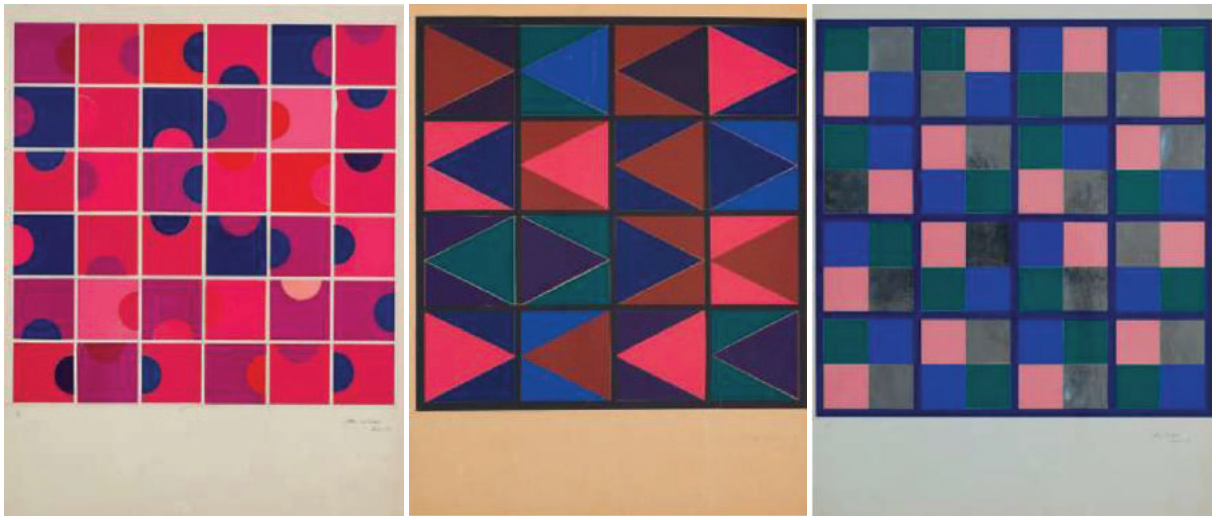


FIGURA 12
ATHOS BULCÃO. ESTUDO PARA LENÇOS DE SEDA, 1971.
MÓDULOS EM PAPEL COUCHÉ COTÉ SOBRE PAPEL CARTÃO, 48 X 48 CM
Fonte: Tamm, Cabral e Borysow (2017, p. 44)

Outro exercício são as fotomontagens (figura 13), que carregam uma proximidade com cenas teatrais e de cinema. Para Silva (2013) e Herkenhoff (1987), um dos méritos dessa produção são os procedimentos inovadores utilizados pelo artista, a sua forma de recortar imagens de revistas e reconfigurá-las sob um fundo e, posteriormente, refotografá-las. Fonteles (2009) destaca o fato de a fotomontagem ter sido a única ocasião em que Athos abriu mão da cor nas suas composições. Destaca também suas escolhas bem-humoradas na construção das cenas, além das conotações expressionistas. Panitz (2018) coloca essa técnica como uma forma de "afinar" a imagem, um trabalho de laboratório, a fim de chegar ao resultado esperado pelo artista.

FIGURA 13
ATHOS BULCÃO. DU CÔTÉ DE GUERMANTES, 1952. FOTOMONTAGEM, COM DIMENSÕES NÃO INFORMADAS ACERVO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO
Fonte: www.fundathos.org.br

Athos revelou que as fotomontagens eram, na verdade, exercícios de composição espacial e de escala e, provavelmente, uma coisa tenha ajudado a outra. Mas, na opinião do artista, não haviam influenciado no seu trabalho posterior com a arquitetura, ao menos, ele não via relação. Ele costumava descrever as fotomontagens como um exercício de autoconhecimento (BULCÃO, 1988).

> [...] Foi uma espécie duma... período de auto... Como é que a gente chama? Catarse, assim. Eu tava numa crise forte, interna, assim, com assunto de cultura, de trabalho, de não querer fazer trabalho fácil de vender, então, fazia decoração. Foi um período meio como se paralelamente ao que eu tava fazendo, que eu era muito acomodado, eu inventasse um processo, assim, de expressão mais violento. Foi um ataque de esquizofrenia quase, eu me tratei sozinho. Tudo ficou lá as fotomontagens. Mas aquilo foi uma coisa que beirou uma crise de... mas eu não cheguei a ter uma crise séria, não tive. (BULCÃO, 1988, p. 22)

Para Panitz (2018), as fotomontagens possuem um papel muito importante na trajetória de Athos. Apesar de, à primeira vista, essa linguagem parecer diversa em relação às outras, não é bem assim, pois a ideia de fundir a representação temporal e narrativa em uma só imagem já está em obras anteriores e segue em sua produção entre arte e arquitetura.

Adentrando na dimensão prática, um aspecto do processo de criação de Athos que se faz notável são as características compositivas de suas obras. Costa (2017) aponta a musicalidade como um dos atributos mais presentes na obra de Athos, seja no ritmo que as peças assumem em sua composição, ou seja, no movimento proposto pelo artista. Esse traço o acompanhou por toda a vida, chegando a desenvolver alguns estudos que se assemelham a partituras. Essa peculiaridade também é apontada por outros autores, como Farias (2009b), Morais (1988), Oliveira (2013) e Porto (2009a). Também Cavalcante e Azambuja (2009, p. 15) afirmam: "É a música – com seus ritmos, melodias, harmonias – que está por trás de muitas das composições de Athos Bulcão. Os sons e as pausas musicais correspondem aos cheios e aos vazios de suas criações".

O próprio artista[31] faz uma série de alusões entre a linguagem da pintura ou desenho e a música em sua vivência artística. Ele admitia que muitos dos seus trabalhos eram musicais e pareciam ter ritmo. Também se referiu à pintura como uma música silenciosa e seus desenhos como uma espécie de exercício de repetição, pequenas peças musicais com poucos elementos que se repetem. Nessa última afirmação, entende-se que o artista estava associando seu repertório formal – que é composto por formas simples que se repetem, variando os suportes – com as notas musicais, que são apenas sete, mas que possuem uma variedade ilimitada.

Ainda sobre essa qualidade musical das obras de Athos, ressaltam-se os painéis e divisórias de grande dimensão, criadas de forma que transmitissem a sensação de deslocamento ritmado, semelhante ao caminhar, pois essas obras de escalas maiores seriam monótonas se tivessem que ser vistas com o observador parado. Como exemplo de obras pensadas sob essa metodologia, cita-se a treliça em madeira e ferro da Sala dos Tratados do Ministério das Relações Exteriores, no Palácio do Itamaraty (figura 14), em Brasília.

> Essas composições que são músicas, a gente fica matutando, e de repente, dá um traço, dá outro para direita, para a esquerda e um para baixo ... pega num lápis, imagina, e olha para a janela ... pega uma caixa que está perto, encosta, para ver que é de tamanho num lugar aberto. Isso é diversão, é um brinquedo de criança. (BULCÃO, 2002) [32]

■

31 Essas informações foram apresentadas em entrevistas (MORETZSOHN, 2009; BULCÃO, 1988; BULCÃO, 1998) e depoimentos disponibilizados para documentários, como Athos Bulcão: Ritmo, Forma e Cor, de 2002.

32 ATHOS Bulcão. Ritmo, Forma e Cor. Direção de Maria Maia. Produção de Dea Barbosa. Realização de TV Senado. Roteiro: Maria Maia. Música: Antonio Vivaldi. Brasília: TV Senado, 2002. (15 min.), son., color. Legendado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2VM1nOWYO78. Acesso em: 20 abr. 2020.

FIGURA 14
ATHOS BULCÃO. TRELIÇA DO PALÁCIO DO ITAMARATY, BRASÍLIA, DF, 1967.
MADEIRA E FERRO PINTADO, 2252 X 440 X 10 CM
FOTO: TUCA REINÉS
Fonte: www.fundathos.org.br

Ao falar do modo como suas obras se incorporam à arquitetura, o artista faz outra analogia musical, associando sua participação à trilha sonora em um filme, que não deve se destacar, mas se diluir; deve fazer a diferença, sem chamar atenção para si, pois o filme é o principal. Assim também sua intenção sempre era contribuir com o conjunto arquitetônico sem, contudo, se sobressair, criando uma atmosfera propícia para as pessoas transitarem nos espaços, mas sem que percebessem muito a presença de suas criações. Essa característica evidencia tanto o humanismo do artista quanto sua personalidade tímida e discreta, além do seu gosto pela música, teatro e cinema, que inspiraram, sobremaneira, seu processo criativo, seja na escala, apreendida de sua experiência com cenografia, seja no ritmo, derivado das películas de cinema e das partituras com as quais suas obras estabelecem tantas similaridades.

Essa relação com a ambiência do espaço arquitetônico também se reflete no seu trato com a escala humana, pois seus painéis e murais foram pensados para se conectar com o receptor. Nesse sentido, Farias (2009b) afirma que é o conhecimento de Athos Bulcão sobre o espaço que o faz criar obras que se relacionam com o ambiente, recriando a escala humana.

A cor é outro atributo que chama atenção na produção de Athos, sendo vista como um organismo vivo, vibrante, que atrai o olhar do observador por suas combinações inusitadas. Athos não poupou em estímulos, criando relações complexas entre formas e cores em seus painéis, sobretudo, nos azulejos. A vivacidade da cor vai se esmaecendo ao longo dos anos, dando lugar aos tons pastéis, com composições em degradê não menos interessantes do que as primeiras.

Ao olhar o panorama da sua produção azulejar catalogada, chama atenção a forte presença da cor azul, que conecta sua azulejaria com a tradição da azulejaria portuguesa, sem, contudo, se assemelhar a esta em outro aspecto que não a exploração dessa cor. Nos relevos de madeira, também tem destaque a cor vermelha, utilizada em relevos de grandes dimensões, como no Relevo de

madeira do Salão Nobre e no Relevo do Hall da Ala Teotônio Vilela, ambos do Senado Federal, em Brasília, DF (1978), formando amplas superfícies monocromáticas, se assemelhando às cortinas de um teatro prestes a se abrir, recriando essa atmosfera de espetáculo. Esse artifício costumava ser utilizado pelo artista em ambientes formais e solenes.

Importa destacar a impossibilidade de um discurso aprofundado sobre a exploração da cor no processo criativo do artista, dada a grande quantidade de obras e a variedade de estilos, linguagens, técnicas e materiais exploradas por ele, o que permite apenas comentar os pontos mais relevantes.

Para Porto (2009a, p. 2), "Athos compreende a importância da cor e se transforma num alquimista da paleta cromática. Como bom artista, não copia, tenta desvendar os mistérios da luminosidade, pesquisando sempre". Nessa afirmação, a autora se refere à prática de Athos de estudar e observar as obras dos grandes mestres da pintura, a fim de descobrir como construir seu próprio caminho com a cor. Panitz (2017) destaca o apreço do artista pela azulejaria moura, tanto no que tange as composições abstratas, quanto no gosto pelo uso de matizes mais quentes. Cavalcante e Azambuja (2009) chegam à seguinte conclusão:

> Athos soube, como poucos, domar as cores, extraindo delas a expressão de que precisava para enfatizar o conteúdo semântico e estético da arquitetura. Mas não só a harmonia dos tons caracterizou a produção do artista. Também o monocromo, inspirado nas ideias suprematistas, teve lugar de destaque no conjunto de sua obra. Os relevos de uma única cor, submetidos à luz, enriquecem-se com suas próprias sombras. (CAVALCANTE E AZAMBUJA, 2009, p. 15)

Como já mencionado no item 2.2, a cor na produção de Athos foi muito influenciada por sua experiência no ateliê de Portinari, sobretudo, no planejamento prévio da paleta e no cuidado com os contrastes. Oliveira (2013) também aproxima a obra de Athos à de outros artistas que associavam a cor à musicalidade:

> Nas composições dos painéis-murais de Athos Bulcão, encontram-se relações formais e cromáticas que se aproximam das proposições de Wassily Kandinsky. As linhas, os planos e as formas presentes nos planos composicionais de Bulcão haveriam de apresentar vibrações e pausas conseguidas por meio de suas disposições no plano, de suas coexistências e de suas relações com as cores puras utilizadas. Forças motrizes geravam os ritmos de suas composições, e cada forma e cada cor surgiam como distinta sonoridade, sempre instável. Se, para Kandinsky, as estruturas composicionais do plano pictórico eram lidas em estreita relação com as estruturas musicais, para Athos Bulcão, apesar de pouco falar sobre o tema, o triângulo diferenciava-se do círculo em uma composição, assim como o vermelho produzia uma visualidade mais quente e vibrátil se relacionado ao azul – profundo e frio. Cada espaço criado exigia que as relações entre cores e formas, como também entre materiais, fossem presumidas e calculadas. Como em Klee, Léger e Kandinsky, cada estrutura cromática racionalizada por Athos Bulcão, cada combinatória, cada relação formal, cada plasticidade e cada vibração e pausa conseguidas na composição tinham uma razão de ser, tornando-se elementos essenciais e formadores do repertório de soluções elaborado pelo artista. (OLIVEIRA, 2013, p. 58)

Apesar de estar sendo abordada a dimensão prática da instauração da obra de arte, a relação experimental de Athos com a cor remonta às suas influências, o que aproxima essa discussão do terceiro nível descrito por Rey (2002). Voltando à constatação de Oliveira (2013), entende-se que estas acrescentam um grau de planejamento no processo criativo de Athos, aspecto que o próprio artista confirma, quando menciona que escolhe previamente as cores que irão compor cada trabalho, não sendo uma decisão tomada ao acaso enquanto produz. Apesar disso, também acontece o processo de deambulação, ressaltando a dualidade em seu processo de criação, pois o artista acreditava também num certo 'ar de mistério' que cerca a criação, como se a obra fosse algo que emerge de uma bruma e se faz conhecer.

> [...] eu acho que a gente começa a desenhar, faz uma linha pra cá outra linha pra lá e, de repente, surge uma coisa que a gente não tinha imaginado o que ia ser. Isso é também meio atraente. A criação é mesmo misteriosa. A gente não sabe por que faz uma coisa assim... (MORETZSOHN, 2009, p. 8)

Essa deambulação pode ser associada ao uso da aleatoriedade; e o planejamento das composições e suas possibilidades também podem ser entendidas como exploração de ordens complexas, um dos processos de experimentação bastante discutidos nas pesquisas, sendo tangenciado por Oliveira (2012a; 2013), Cunha (2016), Tavares (2016), Leão (2012), Morais (1988) e Cavalcante e Azambuja (2009).

Sabe-se que não apenas as cores eram definidas previamente, mas também os padrões e modelos que mais o agradavam eram estudados com antecedência, buscando possibilidades de montagens dos módulos de cada painel, como uma espécie de Raport[33] (figura 15). De acordo com Cavalcante e Azambuja (2009, p. 15), "Athos confeccionava [...] o esquema de montagem. Algumas vezes, no entanto, apenas repassava as orientações básicas, deixando aos operários a tarefa de dispor os azulejos".

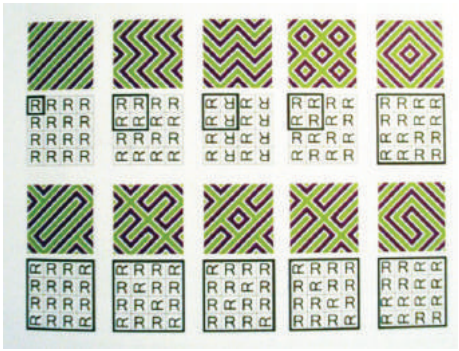


FIGURA 15
SISTEMAS DE REPETIÇÃO
Fonte: www.revistacliche.com.br

■

33 Termo francês que denomina um desenho em repetição, como módulos. Assim, essa técnica de organização visual se dá através da repetição das formas em diversas posições, criando novos padrões (BONIFACIO, 2013).

Nos painéis cujas peças foram montadas por terceiros, delegados pelo artista, o planejamento e a aleatoriedade ficam evidentes, já que essa iniciativa proporcionava certa autonomia aos operários na instalação do painel. Essa ideia surge decorrente da experiência docente de Athos[34] na UNB, a partir do entendimento de que, quanto menos conhecimento de desenho o indivíduo possui, com mais facilidade ele poderá criar, sem referências diretas e formais ensinadas nas escolas, como uma criança que ainda não foi instruída. Mesmo concedendo essa liberdade aos operários, havia um modo de proceder. Dentre as orientações nesse processo de composição dos painéis, eles eram instruídos a não fechar as formas. Desse modo, as curvas não deveriam formar círculos e as padronizações retas não deveriam se alongar muito (OLIVEIRA, 2013; FARIAS, 2015; LAGO, 2009).

> ... O que existe é um "princípio de composição", a ser livremente manejado pelos operários. O resultado final, até certo ponto, escapa meu controle. Quando não são empregados ladrilhos brancos, deixo igualmente a critério dos operários, a livre disposição de um só elemento, uma só "letra do alfabeto" para realizar uma escritura. [...] Quando, em vez de uma "letra", existem duas, a disposição do desenho será, também, livremente manejada [...] Já quanto aos relevos, entrando em conta o fator "luz e sombra", o painel segue sempre um estudo feito previamente em maquete. (ATHOS BULCÃO, 1973, *apud* PANITZ, 2018, p. 20)

Através desses relatos, pode-se entender como as duas formas de proceder andavam juntas no *modus operandi* do artista, o planejamento e a intencionalidade junto à deambulação e a aleatoriedade. Ao mesmo tempo em que o artista desejava criar espontaneamente, elaborava algumas possibilidades de arranjo entre as peças e as delegava aos operários, o que pode ser entendido também como uma construção coletiva da obra de arte, prática comum na arte contemporânea, apontando para um índice de contemporaneidade.

Essa intervenção externa aparece em muitos momentos na produção de Athos, tanto na construção de Brasília como em outras situações em sua carreira. Um exemplo significativo são os painéis do Sambódromo do Rio de Janeiro, de 1983, onde o artista experimenta as duas modalidades. No mural que fica a leste, a composição foi realizada livremente pelos operários, enquanto que o painel situado a oeste seguiu a estrutura sugerida pelo artista. Morais (1988) conclui que o resultado do primeiro é claramente mais caótico, contudo, não menos interessante que o segundo (figura 16). Sobre as imagens de referência e as formas delineadas nos painéis, o autor acrescenta:

■

34 PROGRAMA NBR Galeria: documentário com artista plástico Athos Bulcão. Direção de Diogenes Imbroisi; Rita Andrade. Produção de Pablo Araújo. Realização de Radiobrás. Coordenação de Luis Carlos S. Lima; Juruá Rodrigues. [S.l.]: Empresa Brasil de Comunicação, 1997. (20 min.), son., color. Disponível em: <http://alinemaccari.blogspot.com/2009/05/programa-nbr-galeria-para-ebc.html>. Acesso em: 03 abr. 2018.

> Duas linhas curvas formam nádegas, seios, corpos e torsos que estabelecem um elo de ligação imediata, seja com o símbolo criado por Niemeyer (duas ancas) para o sambódromo, seja com o próprio desfile. Afinal, o que vemos ali, mesmo sem o apelo da cor e de figura imediatamente legível, é a circunvolução dos sambistas, a multidão em movimento, aquele volteio das baianas fazendo levantar a assistência, a apoteose da dança e do corpo. Um painel que capta ou revela toda a sensualidade e mesmo o erotismo do desfile. (MORAIS, 1988, p. 2)

FIGURA 16
ATHOS BULCÃO. PAINÉIS DE AZULEJOS DA PRAÇA DA APOTEOSE NO SAMBÓDROMO DO RIO DE JANEIRO, RJ (DETALHES), 1983.
VISÃO DO PAINEL VOLTADO PARA O LESTE; VISÃO DO PAINEL VOLTADO PARA O OESTE (RESPECTIVAMENTE)
FOTOS: TUCA REINÉS
Fonte: www.fundathos.org.br

Os autores Fonteles (2009), Farias (2015) e Herkenhoff (1987) destacam, nesse processo, a forma afetiva como Athos valorizava o trabalho dos operários vindos de outras cidades, a fim de construir Brasília, bem como o aspecto social de sua ação nessa proposta de colaboração. Pois, "o corpo do operário é libertado da 'alma' do artista (a composição) sob a perspectiva do Michel Foucault de vigiar e punir. A noção de norma está subvertida, o olhar desaprisiona-se da malha" (HERKENHOFF, 1987, p. 3). Finalmente, a participação do operário seria um fundamento ético-político da poética de Athos, isso o fazia incorporar os operários ao trabalho criativo. Essa ação tinha o mérito de ser "deseducado", por não buscar a simetria ensinada nas escolas. [...] "diante de uma parede revestida por Athos Bulcão, o olho, descentrado, erra. A parede torna-se um plano ativado, estilhaça-se aos olhos em velocidades que variam do vagar ao vertiginoso" (FARIAS, 2009b, p. 7).

Outro procedimento que perpassa a produção de Athos é a relação entre as unidades que existe em grande parte dos seus painéis de azulejo. Nesse sentido, Leão (2012) destaca a chamada proporção 3 x 1, ou seja, a cada três peças com elemento decorativo, haverá uma peça branca e/ou sem decoração. Cunha (2016, p. 105) comenta que "esta proporção pode ocorrer de três formas distintas: por vezes, está ligada à diferenciação dos desenhos dos módulos; por outras, à inclusão de azulejos brancos; ou ainda, à diferenciação de pares de cores dos padrões". A inserção de uma parte das peças brancas sem decoração foi uma solução pensada com o intuito de diminuir os custos dos painéis de azulejo durante o processo de criação de um painel de azulejos para compor

a fachada do Teatro Nacional, painel este que nunca chegou a ser executado, pois a solução final foi uma série de relevos com dimensões variadas (BULCÃO, 1988).

Além disso, nota-se a proporção entre os módulos que se repetem e se multiplicam, seja na azulejaria ou nos demais materiais utilizados em murais e divisórias. O Teatro Nacional de Brasília (figura 17), talvez, seja o exemplo mais famoso da modularidade do artista, onde o menor relevo é um quadrado que mede 30 x 30 cm, em seguida, se multiplica, criando retângulos com 30 x 60 cm, 30 x 90 cm e quadrados de 60 x 60 cm e 90 x 90 cm.

FIGURA 17
ATHOS BULCÃO. O SOL FAZ A FESTA, 1966.
RELEVO EM CONCRETO PINTADO DE BRANCO NAS EMPENAS DO TEATRO NACIONAL CLÁUDIO SANTORO, BRASÍLIA, DF, 12800 X 2150 CM
FOTO: PATRICK GROSNER
Fonte: www.fundathos.org.br

Esses procedimentos, na criação do artista, denotam sua consciência acerca de questões práticas, como orçamento e pesquisa de material, preocupações sempre presentes no seu processo de criação. Athos mencionava sua predileção por trabalhar com o mínimo, com material barato, como azulejo e concreto, sem, contudo, perder o senso crítico, buscando desenvolver um trabalho com qualidade (BULCÃO, 1988), resquícios de sua atuação na construção de Brasília.

Ainda sobre o segundo plano, a dimensão prática da obra de arte, Adam (2018) destaca três diretrizes do artista, em grande parte de sua produção. A primeira delas é a montagem da obra, pois "os elementos individuais, configurados em cada azulejo, seu desenho e cor, propiciavam montar um conjunto azulejar" (ADAM, 2018, p. 176); a segunda era a busca pelo movimento, onde a montagem produzida pelo artista perseguia um tema: o movimento. O autor prossegue:

> Assim, direcionava-se antes a um produto final, montado e articulado, com efeito de movimento. Alia-se ao fato o pressuposto de um observador que caminha, que passeia o olhar. [...] Quando Athos Bulcão imagina o espectador em movimentação pelo espaço arquitetural, aponta suas diretrizes para o próprio espectador, num jogo sinestésico e dinâmico. (ADAM, 2018, p. 176-177)

Finalmente, a terceira diretriz identificada por Adam (2018) é a intenção do artista nas obras relacionadas à arquitetura, visando sempre atender e potencializar a proposta arquitetônica por meio de suas intervenções.

Pode-se mencionar uma quarta diretriz, percebida através dos levantamentos sobre a produção de Athos, que é a busca pelo expectador. Nesse sentido, entende-se que, sempre que possível, o artista levava a obra de arte ao encontro do grande público, inserindo-a no cotidiano das pessoas. Farias (2009a; 2009b), Panitz (2018) e Wanderley (2006) citam esse traço e concluem que Athos buscava se misturar com a paisagem.

Oliveira (2013, p. 24) classifica a obra de Athos como uma zona intermediária entre a linguagem figurativa e o abstracionismo e propõe que Athos se colocava entre dualidades (outra de suas características já citadas), "apresentando-se, em alguns momentos, como um artista discreto e preocupado com a composição funcional e visual de espaços reais e, em outros, como um pintor de telas e pincéis, mais vibrante, produzindo desenhos, pinturas, máscaras e fotomontagens em espaços mais intimistas". Observa-se também a dualidade, através de expressões contidas, regulares e geométricas, ora com formas orgânicas abstratas e livres, o que, para Duarte (2008b), se apresenta como uma busca por um ideal positivo e utópico, no crédito às formas regulares e conflitos calculados nos azulejos e relevos e, ao mesmo tempo, contrariava tudo isso, como se observa nas suas pinturas de máscaras e, antes, nas suas fotocolagens. "Ali o irracional, se não irrompe, aflora. O indivíduo pacato, calmo, civilizado, pacífico como a maior parte de seu trabalho, traduz-se no seu contrário, sempre mantendo traços de distinção, elegância e muito humor" (DUARTE, 2008b, p. 3).

Outra característica do fazer do artista é a incorporação e apropriação de métodos e materiais em sua produção. Para Adam (2018) e Tavares (2016), o contato com as práticas construtivas fez Athos expandir sua visibilidade, assim, adaptar sua obra aos aprendizados com seus pares. De acordo com Panitz (2018, p. 18), essa característica se revela na célebre afirmação do artista, que, quando se agradava de algo, dizia: "vou fazer um desses para mim".

A fim de abranger ao máximo os aspectos do plano abstrato, torna-se necessário abordar, mesmo que brevemente, as temáticas principais do trabalho do artista. Enquanto temática mais recorrente se destacam as figuras geométricas, porém, Panitz (2018) destaca o abandono gradual da figuração na pintura de Athos. Para a autora, sua proximidade com o abstracionismo geométrico pode ter sido um reflexo da experiência na França.

Observa-se que os materiais e os padrões dos azulejos utilizados em cada composição possuem relação com a finalidade dos ambientes que acolheriam os painéis. Cavalcante (2009) chama atenção para a capacidade do artista de materializar conceitos e criar ambiências onde suas obras se inserem. Também chama a atenção para as várias faces que sua produção assume. A escolha do rigor geométrico em alguns dos seus azulejos é um reflexo da austeridade do local a que se destina a obra. Em outros espaços, houve maior grau de liberdade, com composições mais rítmicas e sinuosas, se aproximando da sensualidade latina e brasileira. Na liturgia das construções religiosas, na solenidade dos prédios públicos, Congresso e Embaixadas ou no simbolismo dos monumentos e painéis comemorativos, em cada ocasião, Athos assumia uma postura. Exemplificando essa peculiaridade, Cavalcante (2009) comenta sobre os painéis da Câmara Mortuária de Juscelino Kubitscheck.

> [Athos] concebe painéis divisórios que, remetendo à transição entre a vida e a morte, expressam essas dimensões isoladas e em conjunto. Ao tratar da morte, Athos, usando o granito negro, torna-se clássico, sintético, conciso, definitivo. Ao se afastar dela, o artista promove uma celebração da vida: e traz, com o mármore branco, a paz e a luz. Por meio dos recortes plano-convexos e da concavidade-convexidade das paredes, Athos parece simular um contraste que, em uma percepção mais acurada, não representa uma oposição absoluta. Embora na face côncava, o ambiente seja negro e austero e, na convexa, Athos proponha um painel vivo e luminoso, o último, pontuado pelos granitos em baixo-relevo, sugere uma relação de complementaridade entre a vida e a morte. Enquanto a cor preta reveste o interior da câmara mortuária, a dominância da cor branca na face convexa, remetendo à trajetória de JK, abre-se para o amplo espaço onde estão reunidos pertences, fotos e insígnias que foram parte da vida do estadista brasileiro. (CAVALCANTE, 2009, p. 5)

Observa-se que, muitas vezes, a escolha de técnicas e dos materiais também deriva dos significados atribuídos aos espaços escolhidos para as obras. Por exemplo, a utilização de vitrais na produção de Athos se destina quase que exclusivamente a espaços religiosos, as pedras naturais, como mármore e granito, também se destinam a ambientes austeros e solenes, sendo essa técnica de relevos de pedras naturais executada sempre de acordo com o planejamento do artista, sem a interferência dos operários, como era o caso de alguns painéis.

Também visando tangenciar a dimensão prática da obra de arte, apresentam-se as **técnicas**, os **procedimentos** e os **materiais** mais utilizados pelo artista. Inicia-se expondo a variedade de materiais e suportes na obra de Athos, que, inclusive, é salientada por Cunha (2016), Duarte (2008a), Panitz (2018), Pontual (1992), Silva (2013) e Severo (2018). Este último, aliás, percebe a exploração de diversas técnicas como um desejo do artista de encontrar uma linguagem própria, que fale de suas questões, seus mistérios pessoais, suas buscas, seu próprio caminho de deambulação consciente e sua experimentação criativa. Esse aspecto é tão marcante que Pontual (1992) chega a propor, considerando os procedimentos do artista, que a multiplicidade de materiais e de suportes é o seu ponto de partida no processo de criação. Para o autor, Athos Bulcão

> [...] age igualmente, como contraponto, a componente centrípeta na dualidade construção/implosão, que lhe proporciona em espaço preciso de trabalho e de linguagem, situado sempre entre dois polos. Quero dizer: se diversidade há, evidente, nos meios por ele empregados, há ainda simultaneamente a concentração expressiva necessária para que, do múltiplo, o artista alcance o uno. De um lado, tudo é passível de utilização: o papel, o lápis, a tela, a tinta, a cerâmica, o cimento, o mármore, o gesso, a massa de modelar, e mais e mais ainda; do outro, nada merece a dispersão: com rigor e com humor – e imperativamente com ambos –, ele arma sua fala. (PONTUAL, 1992, p. 2)

Como já mencionado no item 2.1, a experimentação na produção de Athos frutificou em numerosos campos. Apesar disso, é possível separar sua atuação em **três momentos principais**, no que

diz respeito às suas obras. No primeiro momento, que corresponde ao início da atuação profissional, de 1940 a 1957, acontece uma profusão de obras gráficas e artes aplicadas. O segundo, que vai de 1958 a 1980, é um período que se observa uma produção voltada para a arquitetura (modalidade de atuação que o acompanha até o final da vida), trabalhando de acordo com as demandas colocadas pela arquitetura, como será visto nas linguagens desse período. Contudo, o artista não se restringe a criar murais e painéis, tendo elaborado também objetos, mobiliário e outros elementos funcionais. O último momento corresponde à sua maturidade, entre 1981 e 2008, quando sua produção continua ligada à arquitetura, porém, apresenta formas, materiais e técnicas mais inovadoras, além de possuir um caráter mais independente e com maior autonomia.

No primeiro momento, destacam-se as ilustrações de livro e jornal (figuras 18, 19 e 20), diagramações de capas revistas (figura 21), catálogos e discos (figura 22). Aparecem também decorações perenes e efêmeras, croquis de moda, cenografia[35], trajes e figurinos para peças teatrais[36].

FIGURA 18
ATHOS BULCÃO. ESTUDO, 1946.
CORREIO DA MANHÃ, CADERNO LETRAS E ARTES. RIO DE JANEIRO, RJ
ILUSTRAÇÃO, DIMENSÕES NÃO ESPECIFICADAS
Fonte: Adam (2018, p. 51)

■

35 Em 1952, fez o cenário para a peça *O Coração Delator*, adaptação teatral de Lúcio Cardoso para o conto de Edgar Allan Poe. (FUNDATHOS, 2014).

36 Em 1953, fez figurinos para a peça *Todo Mundo e Ninguém*, de Gil Vicente, para O Tablado, grupo de teatro de Maria Clara Machado. Em 1955, realiza os figurinos da peça *Tio Vânia*, de Anton Tchecov, por O Tablado, dirigida por Geraldo Queiróz. Em 1970, desenhou os figurinos do *Auto da Lapinha Mágica*, de Luiz Gutemberg. Em 1978, desenhou os figurinos e objetos de cena da ópera *Ahmal e os Visitantes da Noite*, de Gian Carlo Menotti (FUNDATHOS, 2014).

FIGURA 19
ATHOS BULCÃO.
ILUSTRAÇÃO PARA SONETO DE DIOGO BERNARDES, 1946.
JORNAL A MANHÃ, SUPLEMENTO LITERÁRIO CADERNO LETRAS E ARTES, 8/18/1946
ED.12. RIO DE JANEIRO, RJ
ILUSTRAÇÃO, 52 X 29,7 CM
Fonte: Fundathos (2018, p. 91)

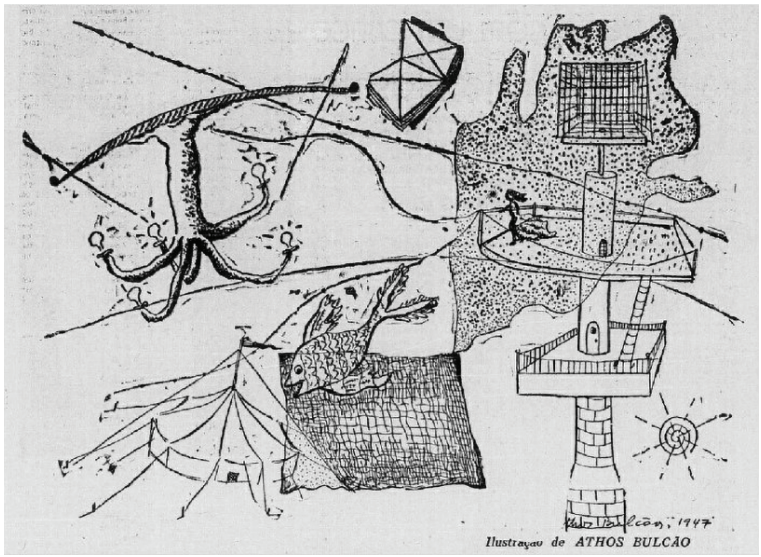


FIGURA 20
ATHOS BULCÃO. ILUSTRAÇÃO PARA O CONTO CATURRINHA DE CECÍLIA MEIRELES, 1947.
JORNAL A MANHÃ, SUPLEMENTO LITERÁRIO CADERNO LETRAS E ARTES, 2/9/1947 ED.31. RIO DE JANEIRO, RJ.
ILUSTRAÇÃO, 52 X 29,7 CM
Fonte: Fundathos (2018, p. 90)

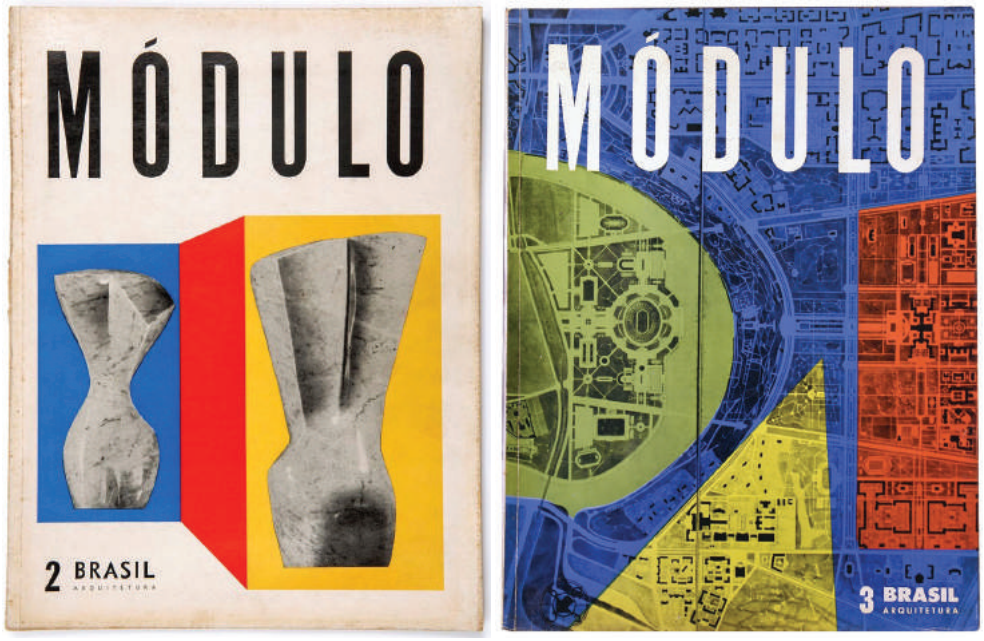


FIGURA 21
ATHOS BULCÃO. CAPAS DAS EDIÇÕES 2 E 3 DA REVISTA MÓDULO. ILUSTRAÇÃO, 34 X 26 CM.
ACERVO PARTICULAR DE JOSÉ CARLOS COUTINHO
Fonte: Fundathos (2018, p. 93)

FIGURA 22
ATHOS BULCÃO. CAPA DO DISCO DE PEDRO BLOCH.
ILUSTRAÇÃO, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS
Fonte: http://discotecapublica.blogspot.com/

A figura 23 mostra a montagem da peça de teatro Tio Vania, de 1955, do grupo O Tablado, do Rio de Janeiro, para a qual Athos Bulcão fez cenário e figurino. No registro, aparecem, da esquerda para a direita, os atores Napoleão Moniz Freire (Mihail Astrov), Beatriz Veiga (Yelena Andreyevna) e Maria Clara Machado (Sonya).

FIGURA 23
MONTAGEM DA PEÇA TIO VANIA, 1955.
FOTOGRAFIA, AUTORIA DESCONHECIDA
Fonte: Fundathos (2018, p. 96)

Apesar da maior parte da produção desenvolvida nesse primeiro momento atender a encomendas atreladas a temas pré-estabelecidos, nota-se a expressividade do traço do artista, a exploração de formas orgânicas e a forte presença onírica, quase surreal, em muitas de suas composições, sobretudo, naquelas ilustrações produzidas para o jornal "A manhã", no Rio de Janeiro. Nota-se também a semelhança do processo compositivo entre as capas de revista, principalmente para a Revista Módulo e as fotomontagens, ressaltando a importância desse experimento de composição de planos, por vezes, abstratos, para a elaboração de outras obras.

Em sua atuação diversa, Athos criou os objetos litúrgicos e castiçais para a Capela do Palácio da Alvorada (1958) (figura 24) e também trajes sacerdotais para a Catedral de Brasília[37], apesar destes últimos nunca terem sido utilizados, como já mencionado (DUARTE, 2008a; FUNDATHOS, 2014; PANITZ, 2018). Essa produção relacionada ao design de moda e ao design de produtos exemplifica o modo como o artista criava suas obras, se apropriando de elementos, objetivos e subjetivos, presentes na arquitetura. Vê-se claramente o rebatimento dos conceitos da arquitetura modernista e concretista, materializados nos trajes e nos objetos desenhados por Athos.

■

37 No Correio Brasiliense, datado de 1970, há uma notícia sobre a decoração da Catedral e as roupas sacerdotais da catedral de Brasília, desenvolvidas por Athos Bulcão. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/533

FIGURA 24
ATHOS BULCÃO. OBJETOS LITÚRGICOS DA CAPELA DO PALÁCIO DA ALVORADA, 1958.
CASTIÇAIS COM ARMAÇÃO COMPOSTA DE NOVE E SETE HASTES DE FERRO PINTADO, COROADAS POR CÁLICES EM AÇO INOXIDÁVEL, 71 X 127 X 27 CM E 60 X 125 X 26 CM (RESPECTIVAMENTE)
FOTO: PATRICK GROSNER
Fonte: IPHAN (2018, p. 21)

O desenho também acompanhou o artista por toda a sua vida, perpassando, nesse sentido, os três momentos citados, porém, seu registro se restringe ao primeiro momento e ao último. Identificam-se diversas modalidades de desenho, como os estudos que fazia para os azulejos e painéis ou os croquis para presentear os amigos, sem esquecer suas primeiras obras expostas, croquis de suas observações de espetáculos teatrais, ainda no início de sua atuação artística, entre 1940 e 1960. De acordo com Adam (2018), sua primeira exposição individual foi composta por uma série de croquis, que retratavam naturezas mortas e cenas de coxias de espetáculos de teatro e balé (figura 25). Chama atenção o interesse de Athos por ambientes, perspectivas e composições arquitetônicas desde suas primeiras atuações.

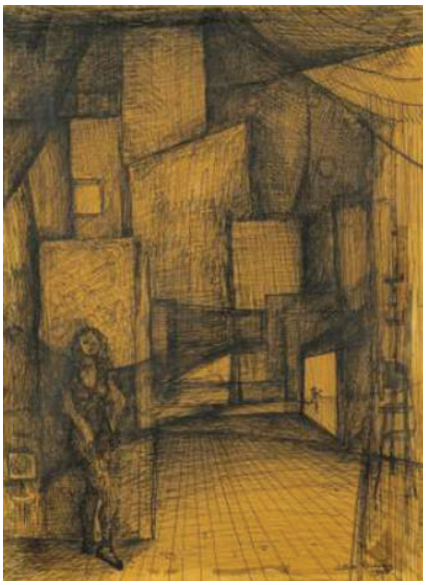


FIGURA 25
ATHOS BULCÃO. BASTIDORES, 1943.
BICO DE PENA, 31,1 X 22,6 CM
Fonte: Tamm, Cabral e Borysow (2017, p. 35)

No decorrer dos anos, seus desenhos aparecem cada vez mais orgânicos e menos ortogonais, com um código visual único, característico do artista. Observa-se, mais uma vez, sua dualidade, enquanto seus desenhos saem da representação em perspectiva, com planos geométricos, e se desenvolvem avançando em termos de organicidade; seus murais de azulejo envolvem-se, cada vez mais, na geometrização e na modularidade.

Finalizando sua última década de vida, já com o avanço do Mal de Parkinson, o artista insiste em continuar desenhando, como um exercício de resistência, a fim de manter a atividade que tanto prezava, além de extravasar sua criatividade. Assim, surge uma série de desenhos com linhas firmes e contínuas, sem marcação de começo e fim e, ao mesmo tempo, trêmulas. Tais desenhos são fruto da luta entre os movimentos desformes e involuntários, decorrentes da doença, e a força criativa de Athos (figuras 26 e 27). Nesse movimento, vê-se, mais uma vez, as figuras muito ligadas à memória e ao carnaval. Sobre essa importante contribuição do artista, Fonteles (2005) conclui,

> Sem campos definidos de gravidade para uma figuração que quase namora o abstrato, Athos nos revela mundos utópicos que vão além da capacidade humana de sonhar e realizar o vertical do espanto. Cria o mais vasto único lugar, possível de lhe dar corporeidade e substrato: a mito-poética da arte. [...] Assim, estes desenhos que ora vertem lembranças de carnavais antigos, ora soam brincadeiras da criança que nele se eternizou, tornaram-se vivência de uma natureza que ele nunca separou de si mesmo. Athos mergulha no ordinário do passado, emerge o extraordinário no presente e ilumina com sopro essencial a matéria oculta do futuro. (FONTELES, 2005, p. 7-9)

FIGURA 26
ATHOS BULCÃO. SEM TÍTULO, 1998.
CANETA HIDROGRÁFICA SOBRE PAPEL, 20 X 39 CM
ACERVO PARTICULAR DE GUILHERME PESSINA
Fonte: Fundathos (2018, p. 44)

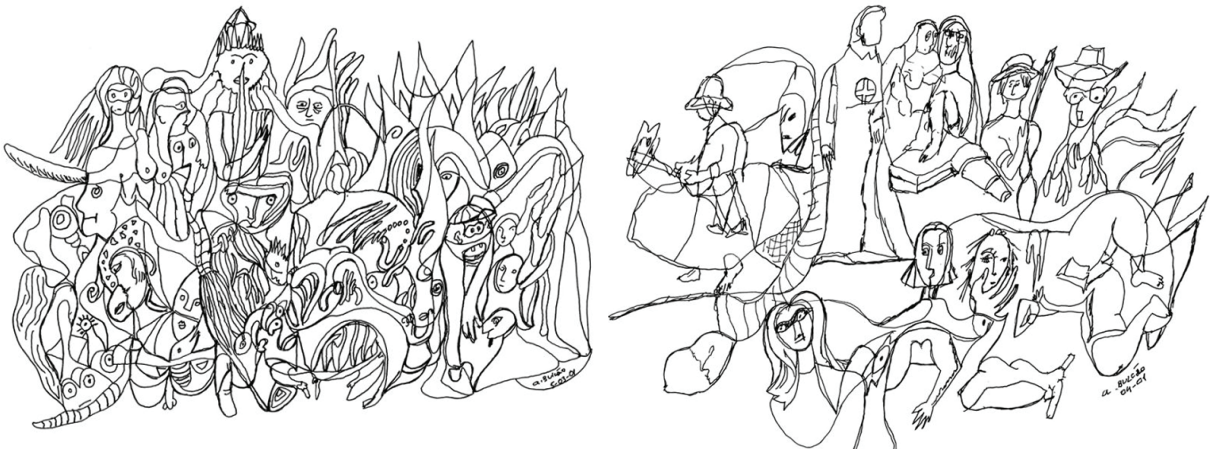


FIGURA 27
ATHOS BULCÃO. SEM TÍTULO, 2001.
BICO DE PENA, 46 X 38 CM
COLEÇÃO PARTICULAR
Fonte: www.fundathos.org.br

Athos possui importantes trabalhos de pintura, realizados no segundo momento de sua produção. Fonteles (2009) sugere que sua produção na pintura atinge uma grande síntese entre 1960 e 1980. O artista não se restringiu à modalidade de pintura de cavalete, tendo pintado painéis em suportes diferentes e em grandes dimensões. Na modalidade de pintura mural, por exemplo, aparecem o teto da Capela do Palácio da Alvorada (1958) (figura 28) e o Mural no Brasília Palace Hotel (1958) (figura 29), no Setor de Hotéis de Turismo Norte, em Brasília, obras que reafirmam sua versatilidade e domínio de diferentes escalas.

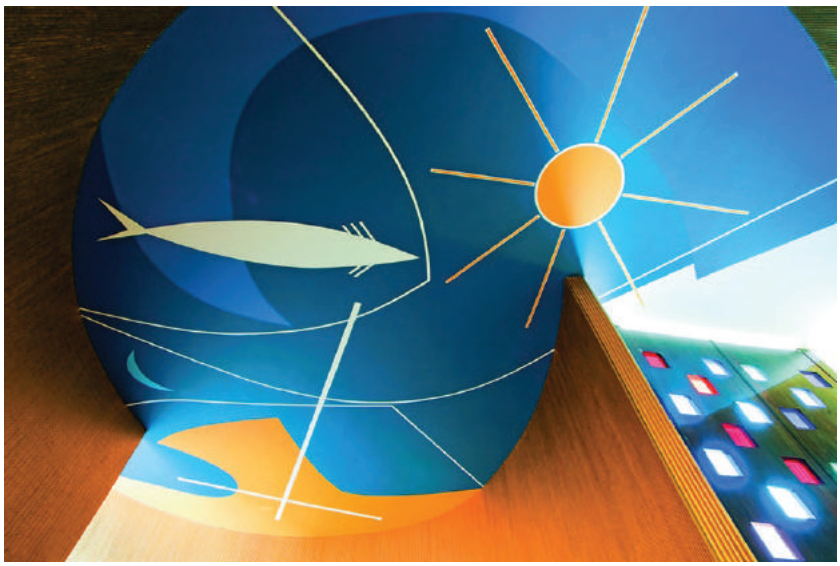


FIGURA 28
ATHOS BULCÃO. PINTURA MURAL DO TETO DA CAPELA DO PALÁCIO DA ALVORADA, BRASÍLIA, DF. 1958.
FOTO: EDGARD CESAR
Fonte: www.fundathos.org.br

FIGURA 29
ATHOS BULCÃO. PINTURA MURAL, BRASÍLIA PALACE HOTEL, 1958. FOTO: EDGARD CESAR
Fonte: www.fundathos.org.br

Os carnavais constituíram tema frequente em suas pinturas, tendo, segundo Panitz (2018), inaugurado e encerrado o extenso período de produção imagética de Athos (figuras 30, 31 e 32). Mais do que isso, a temática do carnaval, apesar de encerrar o figurativismo, não se esgota nele, tendo acompanhado o artista ao longo de suas diversas linguagens, aparecendo nas cores e estampas dos azulejos, murais e relevos. Finalmente, nas suas últimas pinturas, o carnaval se abstrai completamente, como uma memória que vai se apagando.

FIGURA 30
ATHOS BULCÃO. CARNAVAL EM OLINDA, 1958. ACRÍLICO SOBRE A TELA, 44 X 67 CM COLEÇÃO PARTICULAR
Fonte: www.fundathos.org.br

FIGURA 31
ATHOS BULCÃO. SEM TÍTULO - SÉRIE CARNAVAL, 1967.
ÓLEO SOBRE PAPEL, 42 X 62 CM
ACERVO TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO DISTRITO FEDERAL
Fonte: Fundathos (2018, p. 40)

FIGURA 32
ATHOS BULCÃO. SEM TÍTULO, 1982.
GRAFITE E ACRÍLICA S/ PAPEL TEXTURIZADO, 37,1 X 43 CM
Fonte: Tamm, Cabral e Borysow (2017, p. 118)

Na década seguinte, inicia-se seu processo de abstração, desconstruindo as formas e mantendo as cores. Herkenhoff (1987) descreve esse momento como uma espécie de abertura do artista para sua multiplicidade, pois, ao mesmo tempo em que se consolida, parece ser outro. "O artista condensa experiências, viaja pela sua própria história e se renova em invenções. [...] transforma suas certezas em novos riscos. [...] A síntese é um refinamento de cor, elegância de tratamento de espaço, leveza da matéria e sutilíssimo humor" (HERKENHOFF, 1987, p. 5).

Nesse período, sua produção se caracteriza pelo uso de pequenos círculos coloridos (figura 33), que, para Fonteles (2009), lembram confetes de carnaval. Embora essa leitura seja comum entre os pesquisadores da obra de Athos e o próprio artista tenha citado, algumas vezes, sua alegria em trabalhar com o carnaval e a decoração efêmera – da sua própria percepção dessa referência em sua trajetória, bem como seu desejo de realizar grandes obras de carnaval de rua –, o artista costumava afirmar, em seus depoimentos, que as referências para as supracitadas composições com círculos vinham de suas memórias das aulas de anatomia, quando ainda cursava Medicina. Eram as imagens de células e tecidos que influenciavam esses estudos (BULCÃO, 1988; MORETZSOHN, 2009).

FIGURA 33
ATHOS BULCÃO. SEM TÍTULO, 1989.
ACRÍLICO SOBRE TELA, 81 X 100 CM
COLEÇÃO PARTICULAR
Fonte: www.fundathos.org.br

Há ainda outras técnicas que possuem poucas obras representativas na trajetória de Athos, como o mosaico, cujo exemplar mais conhecido é um painel composto de pastilhas de vidro, situado no Edifício de Apartamentos na Rua Bolivar (1955), RJ. Contudo, mesmo não tendo sido muito explorados pelo artista, os referidos painéis demonstram seu potencial criativo e qualidade técnica, que reforçam seu empenho em experimentar.

No segundo momento, destaca-se, dentre as principais técnicas, a escultura e a obra relacionada à arquitetura, como murais, relevos, painéis de azulejos, mobiliário fixo, portas, vitrais, esquadrias, divisórias, diagramação de piso, forros e tetos. Parte dessa produção foi propiciada por sua proximidade com os profissionais que conheceu na ocasião da construção de Brasília e pelas oportunidades decorrentes de sua atuação ali. São painéis de azulejo, de concreto, murais, vitrais, entre ouros. Isso, contudo, não significa que essa foi a única frente de trabalho do artista. Em meio a essa produção voltada para a arquitetura, chama atenção a variedade de experimentos em representações gráficas, como gravura em metal, serigrafia, acrílica, pastel seco, nanquim e guache (figuras 34 e 35).

FIGURA 34
ATHOS BULCÃO. VARIANTE III, 1980. SERIGRAFIA, 45,7 X 60,7 CM
Fonte: Tamm, Cabral e Borysow (2017, p. 86)

FIGURA 35
ATHOS BULCÃO. SEM TÍTULO, 1974. GRAVURA EM METAL, 20 X 14,6 CM
Fonte: Tamm, Cabral e Borysow (2017, p. 82)

No último período mencionado na tese, a maturidade, a produção relacionada com a arquitetura continua e se segmenta, adquirindo um caráter mais autônomo, com obras que vão gradualmente se desvinculando fisicamente das edificações (figuras 36, 37 e 38).

FIGURA 36
ATHOS BULCÃO. PAINEL DE ALUMÍNIO ESMALTADO DA CÂMARA DOS DEPUTADOS, BRASÍLIA, DF, 1974.
Fonte: www.fundathos.org.br

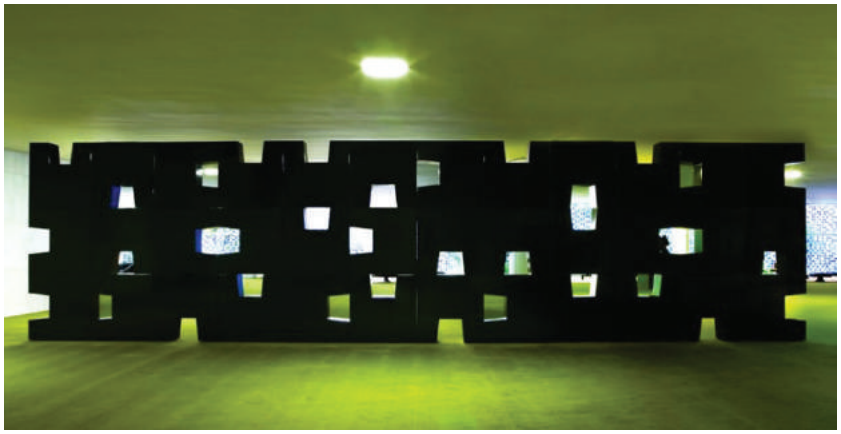


FIGURA 37
ATHOS BULCÃO. MURO ESCULTÓRICO, SALÃO VERDE, CÂMARA DOS DEPUTADOS, BRASÍLIA, DF, 1976.
Fonte: www.fundathos.org.br

FIGURA 38
ATHOS BULCÃO. RELEVO ACÚSTICO DO AUDITÓRIO DO TRIBUNAL DE CONTAS DO RIO GRANDE DO NORTE, 1997.
Fonte: www.fundathos.org.br

Athos também passou a elaborar outros experimentos com materiais, sobretudo, entre 1970 e 2000, quando desenvolveu uma série que ele denominou de "máscaras". A ideia surgiu após sua visita a uma exposição de arqueologia no *Musée de l'Homme*, em Paris, em 1971. A partir disso, começou a fazer pinturas e esculturas com o intuito de brincar com a antropologia, arqueologia e suas memórias advindas dos carnavais da sua infância. Pensou em fazer uma exposição que iria se chamar *É Tudo Falso*, como uma crítica bem humorada à questão da obra de arte[38]. "A obra de arte é uma ilusão. Primeiro, porque não serve absolutamente para nada, é o lado fascinante. Depois, como dizer quando uma obra de arte é verdadeira e quando é falsa?" (MORETZSOHN, 2009, p. 6-7).

Os experimentos para as máscaras se iniciaram na pintura de telas com formas semelhantes a rostos, na maioria de perfil, figuras chapadas e sem profundidade. Posteriormente, elas evoluíram para telas com textura, explorando as possibilidades de volumetria (figura 39), e, por fim, se transformaram em objetos, peças em relevo policromado. Para Panitz (2018), as máscaras são um amálgama de experiências diversas do artista com a visualidade, onde aparecem fragmentos de sua memória, demonstram também o processo de evolução de um tema e de exploração de materiais e técnicas (figura 40).

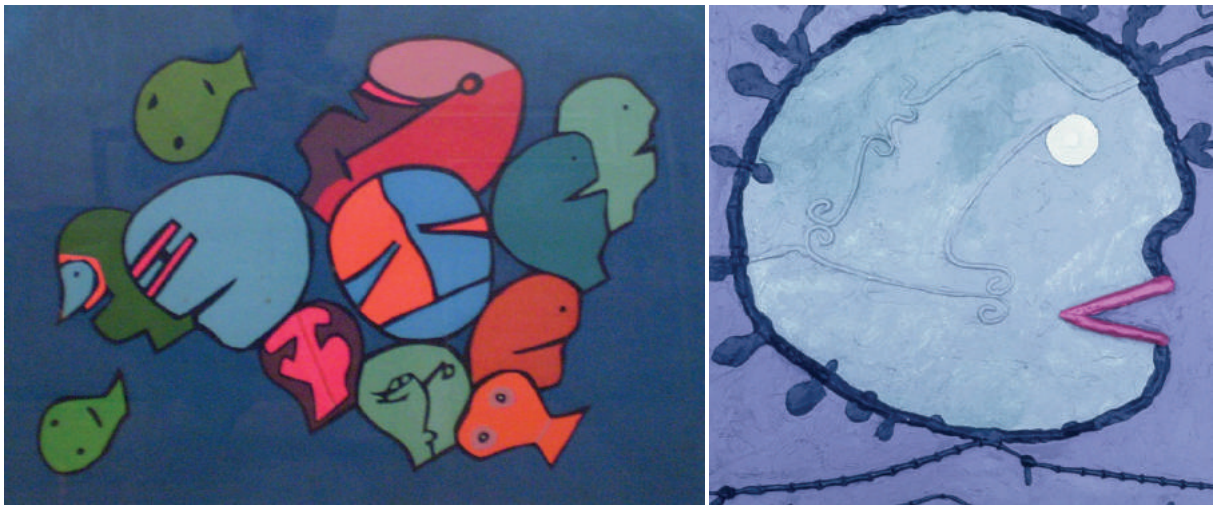


FIGURA 39
ATHOS BULCÃO. MÁSCARAS. SEM TÍTULO (À ESQUERDA), 1970; GELATINOSA E VERDE (À DIREITA), 1975. TINTA ACRÍLICA SOBRE EUCATEX, 37 X 56 CM E 60 X 60 CM (RESPECTIVAMENTE)
COLEÇÃO PARTICULAR E ACERVO FUNDATHOS
Fonte: www.fundathos.org.br

■

38 Athos fala das máscaras no filme de Sérgio Moriconi, de 1998.

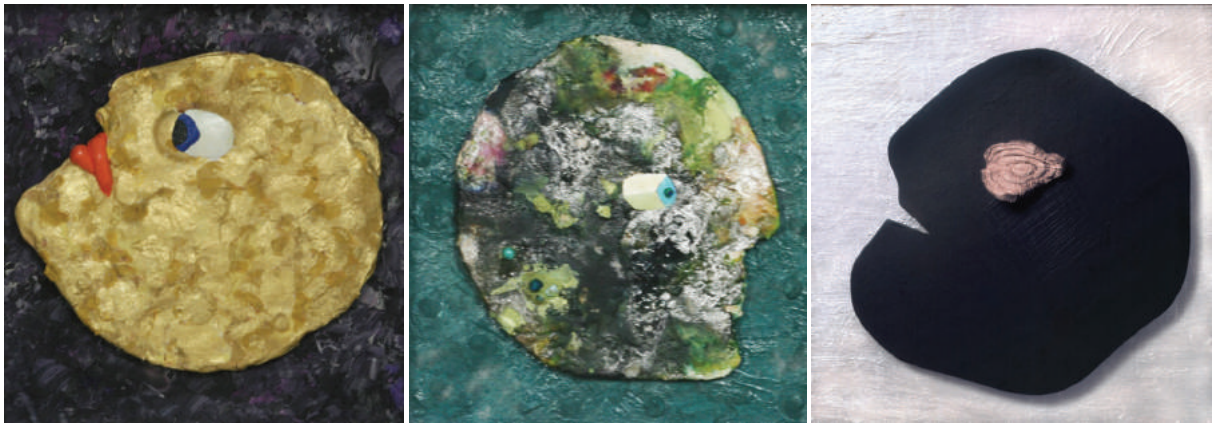


FIGURA 40
ATHOS BULCÃO. MÁSCARAS. SATIRICOM (À ESQUERDA), 1994; FITZCARRALDO (AO CENTRO), 1994; MÁSCARA DOMINÓ (À DIREITA), 2000.
RELEVO POLICROMADO, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS
ACERVO FUNDATHOS
Fonte: www.fundathos.org.br

Outra produção que aconteceu em paralelo aos experimentos que deram origem à série Máscaras, que também surgiu na sua fase de maturidade, é a série Bichos, realizada entre 1975 e 1998 (figura 41). Esse conjunto possui uma variedade de criaturas oníricas e místicas, criações saídas da imaginação do artista para povoar o mundo com fantasias.

FIGURA 41
ATHOS BULCÃO. SEM TÍTULO, 1975/1998.
MINIESCULTURAS POLICROMADAS. DUREPOXI COM PINTURA ACRÍLICA, DIMENSÕES VARIADAS
Fonte: www.fundathos.org.br

O terceiro plano apontado por Rey (2002) diz respeito às **influências**, **cultura**, **história** e à **relação com a produção contemporânea**. Assim, importa destacar a relação do artista com seus pares. Como mencionado no item 2.1, que trata da formação artística de Athos, chama atenção seu forte interesse em participar das discussões do seu tempo, as reuniões e aprendizados em ateliês, bem como as trocas realizadas e a participação dos salões e exposições de arte. Para Costa (2017), Athos era um homem com uma consistente formação cultural, informado sobre os movimentos de vanguarda modernistas e construtivistas, muito consciente do seu

tempo e dos desafios que chegavam com a industrialização. Ele era atento ao mundo ao seu redor e à produção de outros artistas, além de buscar conhecer as técnicas e os materiais proporcionados pelos avanços tecnológicos, o que ressalta sua capacidade de adaptação frente à necessidade de constante atualização. As influências conceituais de Athos são analisadas por Cavalcante e Azambuja (2009) da seguinte maneira:

> Como poucos, Athos viajou pelo mundo das artes. E transitou pelo cubismo, neoplasticismo, suprematismo, concretismo e, sobretudo, pelo neoconcretismo, que lhe esteve tão próximo. Com o domínio da geometria e da percepção humana, enveredou também pela Optical Art, fazendo uso da cinestesia que lhe é peculiar. Verdadeiro autodidata, o artista estudou todas as escolas e, deixando-se encantar pelas propostas progressistas das vanguardas, empregou o aprendizado e a sensibilidade como requisitos para um intensivo processo de experimentação, que lhe permitiu usar e abusar da liberdade de expressão. (CAVALCANTE E AZAMBUJA, 2009, p. 11)

A pluralidade de Athos se baseia muito no repertório de experiências e contatos que acumulou ao longo de sua trajetória e na influência recebida durante seu aprendizado em ateliês, prática comum entre 1920 e 1930, como aponta Adam (2018). Graças a essa tendência, adotada pelo artista, ele pôde conviver com Vieira da Silva, que lhe proporcionou uma das primeiras experiências em um ateliê. Sua contribuição está no sentido de apresentar a arte azulejar, a possibilidade de figurativismo e abstração, a geometrização e a composição de variados painéis através de uma pequena quantidade de padrões. Por meio de Burle Marx (1909-1994), Athos teve contato com projetos modernistas de paisagismo, o que influenciou em duas características marcantes em sua obra, que é o abstracionismo e a busca pela integração das artes (OLIVEIRA, 2013; DUARTE, 2008a).

Entre os mestres da pintura, Portinari (1903-1962) ocupa um lugar de destaque, citado na literatura como sendo uma das maiores influências na formação de Athos. O próprio Athos o cita com muito respeito e menciona sua contribuição em sentido mais crítico e analítico, levando-o a compreender a lógica composicional das cores e refletir sobre as obras dos grandes mestres franceses, argumentando sobre seus métodos (MORETZSOHN, 2009).

Maurício (1970) descreve Athos como um artista que procurou dar continuidade à criação dos seus predecessores e ídolos, como Ensor (1860-1949), Miró (1893-1983), Klee (1879-1940), Léger (1881-1955), entre outros, mesmo algumas vezes destoando dos ensinamentos do mestre Portinari. Nessa fala, entende-se que a busca de "dar continuidade" à obra dos ídolos aparece na postura de Athos em se aproximar dos pressupostos desses artistas que ele tinha como referência, estudando seus trabalhos, principalmente as composições cromáticas, assunto de interesse de Athos. Sobre Léger em especial, a continuidade do seu legado na obra de Athos se revela na proposição de associação integral entre as artes. Para Lelé, Athos teria sido o artista que mais se aproximou das previsões de Léger para o cenário da integração das artes (PORTO, 2009b).

Esses relatos oferecem indícios da maneira como Athos se portou diante das referências a que teve acesso em seu processo formativo, pois, apesar de atento às lições dos mestres, ele optou

por "digerir" tudo o que recebeu e absorver para sua obra apenas o que se aproximava da sua forma de pensar. Como num processo antropofágico, Athos aceitou o que vinha de fora, porém, criou sua própria leitura, seguiu seu ritmo e criou através do processo de experimentação.

Ainda falando de seus contemporâneos e a relação entre suas produções e a de Athos, Costa (1987) ressalta seu talento para o uso de cores e associa seu trabalho a Ione Saldanha (1919-2001)[39], Alfredo Volpi (1896-1988)[40] e Aluísio Carvão (1920-2001)[41], entendendo que estes se aproximam da sua composição cromática (figuras 42, 43 e 44).

FIGURA 42
IONE SALDANHA. RIPAS (DETALHE). INSTALAÇÃO. 1967/1996.
ACRÍLICO SOBRE MADEIRA, 245 X 100 CM
COLEÇÃO PARTICULAR
REPRODUÇÃO FOTOGRÁFICA DE VICENTE DE MELLO
Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/

■

39 Pintora, escultora e desenhista, realiza seus primeiros estudos no Rio de Janeiro, em 1948. Entra em contato com os artistas Arpad Szenes (1897-1985) e Vieira da Silva (1908-1992). Viaja para a Europa em 1951 e estuda a técnica de afresco em Paris e em Florença, Itália. Inicialmente, produz obras figurativas, cenas cotidianas, retratos, e pintura de casarios, com ênfase na geometria. Posteriormente, sua produção adquire um caráter abstrato. No fim da década de 1960, passa a utilizar novos suportes tridimensionais. Participa de Bienais Internacionais em São Paulo. Foi premiada em 1967, 1975 e 1979. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/ione-saldanha>. Acesso em: 18 mai. 2019.

40 Pintor de produção inicialmente figurativa. Em 1940, ganha o concurso promovido pelo IPHAN, onde encanta-se com a arte colonial e temas populares e religiosos. Sua primeira exposição individual foi em 1944 e, a partir da década de 1950, suas composições caminham para a abstração. Em 1956 e 1957, participa das Exposições Nacionais de Arte Concreta e mantém contato com artistas e poetas do grupo concreto. Em 1953, divide com Di Cavalcanti o prêmio de Melhor Pintor Nacional da Bienal Internacional de São Paulo. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/alfredo-volpi>. Acesso em: 18 mai. 2019.

41 Pintor, escultor, ilustrador, ator, cenógrafo, professor. Inicia sua atividade artística como ilustrador no Pará. Atua também como escultor e cenógrafo. Passa a dedicar-se à pintura em 1946, quando realiza sua primeira exposição individual. Integra o Grupo Frente, entre 1953 e 1956, e toma parte das principais exposições coletivas ligadas ao concretismo brasileiro, como a 1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata, em 1953; as mostras do Grupo Frente, em 1954 e 1955; e a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956 (SP) e em 1957 (RJ). Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/aluisio-carvao>. Acesso em: 18 mai. 2019.

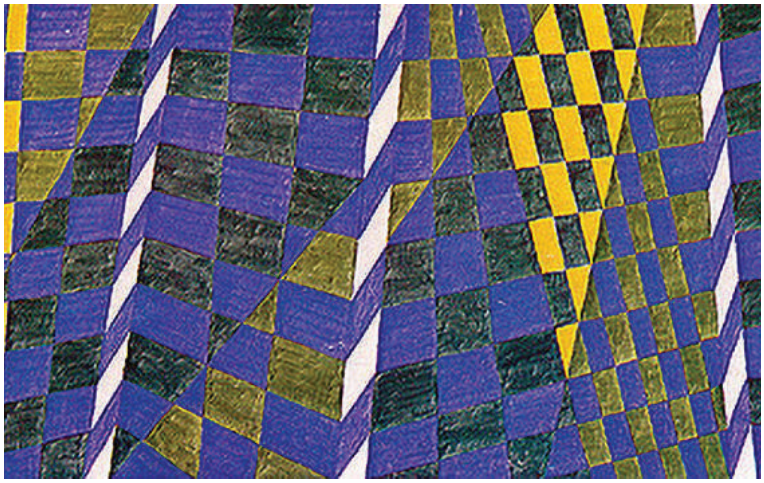


FIGURA 43
ALFREDO VOLPI. COMPOSIÇÃO (DETALHE), 1970.
TÊMPERA SOBRE TELA, 68 X 136 CM
ACERVO DA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO
REPRODUÇÃO FOTOGRÁFICA DE ROMULO FIALDINI
Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/

FIGURA 44
ALUÍSIO CARVÃO. PAISAGEM DE SANTA THEREZA, 1949.
ÓLEO SOBRE CARTÃO, 32,5 X 42 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA
REPRODUÇÃO FOTOGRÁFICA DE VICENTE DE MELLO
Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/

Ao olhar, mesmo que brevemente, a produção dos artistas citados por Costa (1987), não é difícil entender porque o autor os compara, uma vez que carregam similaridades entre si, sobretudo, com a primeira fase das pinturas de Athos, que foi o momento de maior aprendizado junto aos seus mestres. A expressividade da cor, a exploração das formas geométricas e a abstração são traços que permeiam a produção de todos eles (figura 45). Chama atenção a participação dos referidos artistas nos mesmos grupos e meios sociais, como o ateliê do

casal Arpad Szenes e Vieira da Silva, o que influenciou profundamente a produção de Athos e dos demais artistas citados, como se constata através da aproximação de suas obras. Além disso, observa-se a participação ativa destes em importantes eventos de arte e suas contribuições em movimentos de vanguarda do seu tempo, o que leva a crer que tinham contato com a produção uns dos outros.

FIGURA 45
ATHOS BULCÃO. SEM TÍTULO - SÉRIE CARNAVAL, 1948.
AQUARELA E NANQUIM SOBRE PAPEL, 30 X 49 CM
ACERVO PARTICULAR DE LUIS ANTONIO BORGES FILHO
Fonte: Fundathos (2018, p. 41)

Como já comentado, na vivência de Athos, as trocas não se restringiram às artes plásticas, pois o contato com arquitetos também lhe rendeu significativos aprendizados, tanto em termos de técnica quanto de materiais, aspectos largamente explorados na produção do artista. Destacam-se, principalmente, os arquitetos Oscar Niemeyer e Lelé. Com o primeiro, o artista diz ter absorvido muito, sobretudo, a respeito de noções de arte aplicada ao espaço arquitetônico. Já com o segundo, a exploração do concreto foi um dos maiores legados.

Outra prática que estabeleceu mudanças nos procedimentos do artista foi a atuação docente, relatada como uma das contribuintes em sua formação. Foi essa soma de saberes que o auxiliou na sua trajetória e nas soluções propostas em sua obra (BULCÃO, 1988), além de ser um campo onde travou conhecimentos com Lelé, tema de interesse da presente tese. A experiência docente é tão marcante que, ainda hoje, as pessoas que foram próximas do artista, mesmo aquelas desvinculadas do meio acadêmico, se referem a ele como "professor Athos", que, talvez, faça alusão à sua didática em todos os ambientes.

O fato de Athos ter uma produção artística variada e amplamente experimentada possibilita apenas uma abordagem panorâmica sobre o seu fazer artístico, pois um exame aprofundado reclama a elaboração de várias teses. Uma vez colocadas as características gerais percebidas do *modus operandi* de Athos Bulcão, cabe aqui citá-las e relacioná-las (Quadro 1)

QUADRO 1
CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS DO *MODUS OPERANDI* DE ATHOS BULCÃO. (CONTINUA)
Fonte: desenvolvido pela autora com base nas pesquisas, 2020.

CARACTERÍSTICAS	ASSOCIAÇÃO/CONTRAPOSIÇÃO
Personalidade tímida e silenciosa.	Grande número de produção, muito a expressar em variadas linguagens.
Processo de criação introspectivo e isolado.	Produção artística voltada, principalmente, para a esfera pública, que ressalta a busca por uma arte cotidiana, inserida na vida das pessoas.
Experimentação livre e deambulação no processo criativo.	Intencionalidade e planejamento prévio das composições.
Uso de aleatoriedade nas composições.	Exploração de ordens complexas.
Participação dos operários nas composições artísticas.	Uso de esquemas/roteiros para instalação das peças.
Uso de modularidade: proporção entre as unidades.	Uso de proporção 3x1: utilização de uma regra de proporção para economia de materiais.
Busca pelo movimento nas composições.	Exploração da musicalidade, partituras e ritmo.
Abstracionismo geométrico.	Uso de formas orgânicas.
Exploração do caráter simbólico, produção de obras relacionadas ao espaço, materialização de conceitos abstratos (relativos às atividades desenvolvidas nos espaços).	Influência do cinema, teatro, cenografia e decoração.
Variedade de materiais e técnicas na produção.	Influência dos mestres e seus contemporâneos. Incorporação e apropriação de métodos e materiais diversos em sua obra. Busca por economia de material e recursos para produzir.

Observa-se que as características identificadas no processo de criação de Athos Bulcão, sejam do plano abstrato, prático ou das influências culturais, estão relacionadas entre si. Contudo, chama atenção a dualidade nos procedimentos do artista, que ora se contrapõem e ora se complementam, ressaltando sua capacidade de equilibrar seus dois polos. Finalmente, pode-se concluir, através desses levantamentos, que a obra de Athos se apoia em três pilares principais, no caso, a exploração de possibilidades, a colaboração e a relação com o ambiente (figura 46).

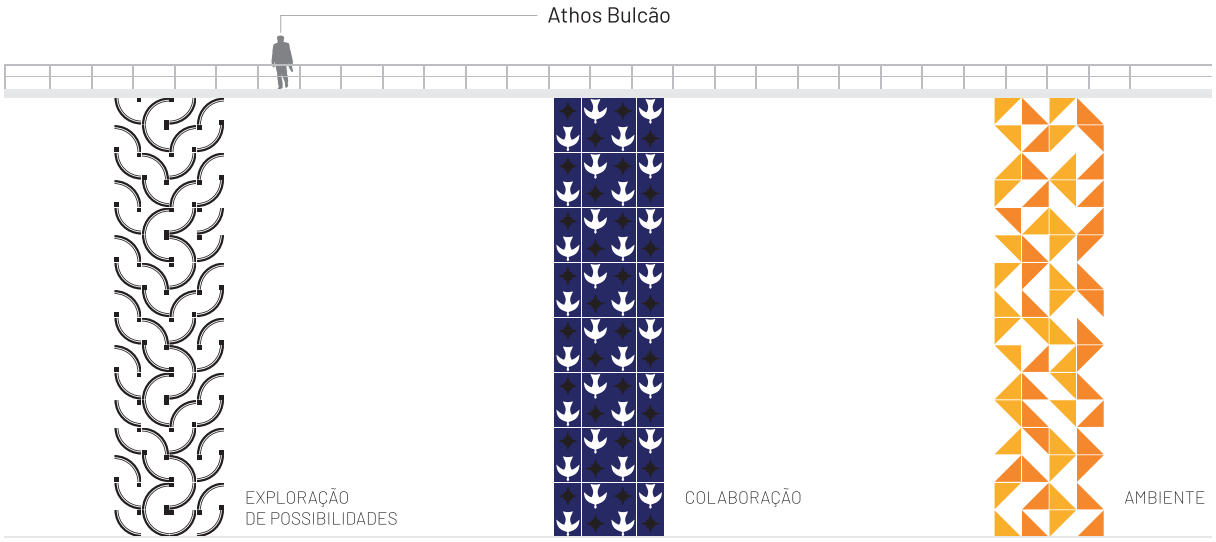


FIGURA 46
INFOGRÁFICO DA RELAÇÃO DA OBRA DE ATHOS BULCÃO E SEUS PILARES
Fonte: desenvolvido pela autora, 2020.

A exploração de possibilidades cerca todo o trabalho de Athos e inclui a variação de técnicas, materiais, suportes e métodos de criação. Nesse capítulo, demonstrou-se essa característica de maneira bem demarcada, uma vez que se entende que é essa característica que direciona todas as outras, pois o caráter múltiplo de Athos o movia a criar novos meios para se expressar. A colaboração em seu trabalho se manifesta de diversas formas. Pensando em seu processo formativo, a colaboração surge desde seus primeiros aprendizados, realizados a partir das trocas em ateliês. Seus trabalhos também, quase sempre, aconteciam em colaboração e/ou com a indicação de outros profissionais. E, finalmente, sua escolha por delegar parte da construção de suas obras murais aos operários. Tudo isso destaca a importância da colaboração no processo criativo de Athos. O ambiente surgiu como peça importante em seu processo criativo, sendo um de seus primeiros campos de trabalho como decorador. Essa atuação, somada à experiência com a cenografia no teatro, lhe conferiu um rico repertório de escalas e interfaces humanas dentro dos ambientes, culminando com sua obra relacionada à arquitetura e aos ambientes. Assim, entende-se que cada um desses aspectos da obra de Athos funciona como pilares que dão suporte à sua atuação.

2.4 LEGADO: RECONHECIMENTO X INVISIBILIDADE

Com tudo que foi apresentado até aqui, cabe também discorrer a respeito da herança deixada pelo artista e de dois aspectos contraditórios ligados à sua produção, que são: o seu grande reconhecimento e, ao mesmo tempo, a invisibilidade artística. Inicia-se pontuando a ampla participação de Athos no cenário cultural através de exposições e salões de arte, bem como os textos de críticos e intelectuais acerca de sua produção. Quando se observa a numerosa presença do artista em exposições, tanto individuais quanto coletivas (Anexo A), fica evidente seu alcance.

O Correio Brasiliense registra a participação de Athos, em 1965[42] e 1966[43], no II e III Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, um importante evento que ocorre ainda nos primeiros anos da fundação de Brasília, visando criar uma tradição nas artes visuais, reunir e premiar os talentos artísticos. No II Salão Athos, foi para a final do prêmio nacional de pintura, concorrendo com Wega Nery (1912-2007) e Tomie Ohtake (1913-2015). Nessa edição, se destaca a presença dos artistas Marilia Rodrigues, Cildo Meireles, Gilvan Samico, Zoravia Bettiol, Vera Chaves Barcellos e Miriam Chiaverini (ANDRADE, 2007). No ano seguinte, em 1966, Athos foi convidado a participar do Salão isento de júri, juntamente com Carlos Scliar (1920-2001), Sergio Camargo (1930-1990), Iberê Camargo (1914-1994), Franz Kracjberg (1921-2017), Lygia Clark, Wega Nery (1912-2007), Mário Cravo Jr. (1923-2018), Alfredo Cheschiatti (1918-1989) e outros.

Por meio desses salões, Athos conviveu com artistas bem-conceituados, com produções artísticas consistentes e significativas, presentes em acervos de museus e galerias de arte por todo o país e também em âmbito internacional. Foram experiências que reforçaram a competência de Athos em participar das discussões e exposições significativas do seu tempo, realizando trocas com artistas notáveis.

Outro indício do reconhecimento do artista é sua participação em eventos e exposições como homenageado[44], dada sua contribuição para o universo das artes no cenário nacional. Além disso, a presença de muitas de suas obras em importantes acervos como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o acervo permanente do Centro Cultural do Banco do Brasil de Brasília, DF, também depõe a seu favor no que se refere ao seu reconhecimento.

Os relatos críticos acerca da produção artística de Athos são extensos e variados em autoria, incluindo críticas e textos curatoriais assinados por amigos pessoais e parceiros profissionais do artista. Dentre estes, se destacam os críticos de arte Italo Campofiorito (1933-)[45]; Jayme Maurício (1926-1997)[46];

■

42 Fonte: Ano 1965\Edição 01612 (1). Página: 16/73. Título da notícia: Inaugura-se hoje, com o presidente Castelo Branco, o II Salão de Arte Moderna. Link: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_01/19985

43 Fonte: Ano 1966\Edição 01951 (1). Página: 33/73. Título da notícia: Prêmio Nacional de Brasília do III Salão de Arte Moderna já tem 42 trabalhos inscritos. Link: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_01/25253

44 De acordo com a Fundathos (2014), os principais prêmios e condecorações foram: o reconhecimento do Conselho Superior do Instituto de Arquitetos do Brasil (1969), conferindo o Título de Sócio Benemérito pelo trabalho de integração das artes com a arquitetura; a Ordem de Rio Branco (1989); a Medalha Mérito da Alvorada (1990); a homenagem da Associação Brasileira dos Pesquisadores em Artes, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) (1991); o Prêmio de Cultura, pela totalidade de sua obra artística, da Fundação Comunidade, em Brasília (1992); a Ordem do Mérito Cultural (1996); Diploma de Reconhecimento do Instituto dos Arquitetos do Brasil – Seção DF (1996), por sua obra em prol da arquitetura nacional; Doutor Honoris Causa (1999); e Comendador da Ordem de Rio Branco (1999).

45 Arquiteto e crítico de arte, participou do ICOMOS e atuou como crítico de Arte pela AICA, bem como no IPHAN, onde assinou o tombamento de Brasília. Fonte: <http://www.ieb.usp.br/italo-campofiorito/>

46 Jayme Maurício iniciou sua carreira de jornalista no Correio da Manhã, em 1950, onde escreveu sobre teatro, música, rádio, televisão, cinema e balé. Sua atuação no cenário cultural do Rio foi além da colaboração na imprensa: participou com entusiasmo do movimento que, em 1951, buscava uma sede definitiva para o Museu de Arte Moderna (MAM), criado em 1948. Fonte: https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-jayme-mauricio/

Marcus de Lontra Costa (1954-)[47]; Paulo Herkenhoff (1949-)[48]; Roberto Pontual (1939-1994)[49]; Fernando Cocchiarale (1951-)[50] e Agnaldo Farias (1955-)[51]. Entre os arquitetos, Oscar Niemeyer e João Filgueiras Lima. Tal como Severo (2018), neste estudo, conclui-se que as referidas reflexões sobre o artista já se configuram como importante aporte, especialmente no que se refere ao reconhecimento da relevância da sua produção.

Dada sua contribuição para a construção de Brasília, o artista também foi tema de filmes e documentários que abordavam sua trajetória. Dentre estes, pode-se citar o curta-metragem *Fantasias Luminosas*, cujo roteiro e direção são do cineasta Sérgio Moriconi (1978-); o filme de Joaquim Pedro de Andrade, de 1967, intitulado *Brasília: contradições de uma cidade nova*[52], onde o artista aparece concedendo uma breve entrevista na qual comenta o momento de sua mudança definitiva para Brasília, como fizeram muitos outros funcionários públicos no período.

Seu legado é visto também no documento do Programa de História Oral do ArPDF, que visa reconhecer e registrar os envolvidos diretamente na construção de Brasília. O depoimento do artista aparece no primeiro capítulo, que aborda a Memória da Construção, onde estão reunidos arquitetos, artistas plásticos, diversos empresários, engenheiros, jornalistas, médicos, políticos e funcionários graduados, religiosos, técnicos e trabalhadores[53].

No sentido de resgate e preservação da memória do artista, se destacam alguns projetos voltados para o turismo e a educação patrimonial, cujo principal deles é o **Programa Sociocultural BrasiliAthos**[54], criado em 2001, que busca gerar maior visibilidade para a obra artística de Athos Bulcão em Brasília, conscientizando moradores e turistas do seu valor. Outras iniciativas vindas da Fundathos, com o mes-

■

47 Crítico de arte e curador independente. Foi editor da revista Módulo; diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage; crítico de arte dos periódicos O Globo; Tribuna da Imprensa; Isto É. Dirigiu os Museus de Arte Moderna de Brasília, Rio de Janeiro e Recife. Fonte: <http://www.iea.usp.br/pessoas/pasta-pessoam/marcus-lontra>

48 Foi o primeiro Diretor Cultural do Museu de Arte do Rio (MAR), bem como Diretor-Geral do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro (2003-2006) e Curador-Chefe do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o MAM-RJ (1985-1999). Além disso, foi Curador Adjunto no departamento de pintura e escultura do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA (1999-2002), Curador Geral da XXIV Bienal de São Paulo (1997 e 1999) e Curador da Fundação Eva Klabin Rapaport. Fonte: <http://www.forumpermanente.org/convidados/p_herkenhoff>

49 Crítico de arte, curador e crítico literário. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa463/roberto-pontual>

50 Doutor em Tecnologias da Comunicação e Estética pela Escola de Comunicação da UFRJ, professor de Estética do Departamento de Filosofia da PUC-RJ, desde 1978, e professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage há 25 anos, artista, crítico, curador-chefe do MAM-RJ entre 2001 e 2007, retornou ao cargo em 2016. Fonte: <http://www.forumpermanente.org/convidados/fernando-cocchiarale>

51 Professor, curador e crítico de arte. Formado em arquitetura e urbanismo pela Universidade Braz Cubas – SP (1980), Mestre em História pela Unicamp (1990) e doutor pela FAU/USP (1997). Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11556/agnaldo-farias>

52 BRASÍLIA - Contradições de Uma Cidade Nova - Documentário. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Produção de Joel Barcellos. Roteiro: Luis Saia; Jean Claud Bernadet; Joaquim Pedro de Andrade. Brasília, 1967. (22 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=30ny7axA-CE>. Acesso em: 01 abr. 2018.

53 Este foi gravado em áudio, em 1988, transcrito posteriormente, e, hoje, se encontra disponível no Arquivo Público do Distrito Federal.

54 O Programa Sociocultural BrasiliAthos é composto por quatro programas: Inventário do acervo de obras de Athos Bulcão: Arte, Arquitetura e Espaços de Brasília; Circuito Educativo BrasiliAthos; BrasiliAthos - Um roteiro cultural pelas ruas de Brasília; Guia Turístico BrasiliAthos. O Inventário é a primeira ação no sentido de criar um levantamento do acervo de obras de Athos que são integradas à arquitetura, tornando-as acessíveis à comunidade. O Circuito Educativo BrasiliAthos tem como objetivo viabilizar a educação patrimonial nas escolas, propiciando conhecimento e vivências práticas. BrasiliAthos - Um roteiro cultural pelas ruas de Brasília é um programa turístico de incentivo à visitação e à permanência de turistas na cidade, visando diversificar a oferta de roteiros (CAMPOS, 2005; SOARES, 2009).

mo objetivo, são voltadas para a educação infantil com palestras nas escolas desde o ano 2000. Nesse nicho, também são colocados os trabalhos acadêmicos desenvolvidos[55], como já mencionado na Revisão Bibliográfica na Modalidade Integrativa (Apêndice A).

A contribuição do artista para Brasília foi largamente inventariada, principalmente aquelas relacionadas à arquitetura. Em 2003, foi feito o Inventário do acervo de obras de Athos Bulcão: Arte, Arquitetura e Espaços de Brasília, segundo Campos (2005), uma das primeiras ações realizadas pela Tríade Patrimônio e Turismo, em parceria com a Secretaria de Cultura do Distrito Federal. Em 2009, posterior à sua morte, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico - Distrito Federal (IPHAN-DF) e a Fundathos desenvolveram um Inventário Nacional dos Bens Móveis e Integrados (INBMI) do conjunto de obras de Athos Bulcão em Brasília, abrangendo o período de 1957 a 2007, contendo 261 obras. E, em 2018, como parte da comemoração do centenário de nascimento do artista, o INBMI foi revisado e ampliado. Também nessa categoria, uma das mais completas publicações foi desenvolvida pela Fundathos, em 2009, reunindo obras situadas em diversas localidades, dentro e fora do país, visando demonstrar as múltiplas faces do artista.

Como já visto, por meio dos levantamentos nesta tese, o fato de grande parte da obra de Athos ser voltada para a esfera pública, já constitui, por si só, um importante legado, garantindo sua presença em diversos espaços acessíveis às pessoas, como escolas, prédios públicos, igrejas, aeroporto, hospitais, prédios residenciais, acervos particulares, galerias, etc. Mais um legado são os seus aprendizes, uma vez que foi professor e a sua metodologia de trabalho reverbera na obra de seus alunos, ou mesmo por meio de seus aprendizes indiretos, artistas, designers, arquitetos que foram tocados pela linguagem de Athos mesmo sem ter convivido com ele.

Apesar de todo o reconhecimento mencionado, observa-se, em certa medida, uma invisibilidade artística quando se trata de Athos Bulcão e a parte de sua obra que se relaciona com a arquitetura. Em certa medida, essa percepção decorre do uso do termo "integração das artes", que acaba por colocar essa produção num espaço de indefinição. Não sendo visto claramente como artes plásticas e, muitas vezes, confundindo-a com a estrutura arquitetônica. Mesmo identificando pesquisas que diferenciam as nuances sobre a produção artística de Athos, elas não abordam diretamente a questão da invisibilidade da obra de arte frente à sua diluição por meio da arquitetura e da cidade, o que se observa como resultado do movimento de integração das artes no Modernismo brasileiro. Algumas reflexões sobre o referido assunto são coladas por Adam (2018), Farias (2009a; 2009b) e Wanderley (2006) que apontam as técnicas e a postura de Athos em sua trajetória artística como possíveis responsáveis por tal diluição.

O termo "invisibilidade artística", adotado neste documento, diz respeito à desconsideração do valor das obras de um artista em decorrência de sua linguagem ou da proximidade com algo

■

55 Nessa modalidade, pode-se citar a Monografia de conclusão de curso de Graduação em Sociologia de Deborah Von Jakitsch (2011), intitulada *A cidade e o artista: Athos Bulcão e Brasília*. Nela, a autora aborda o valor da educação patrimonial para a formação da identidade do cidadão de Brasília. Semelhantemente, Aline Nunes Feitosa (2005), em sua Monografia de conclusão de Especialização denominada *Athos Bulcão: Sua Arte e o Turismo Cultura em Brasília*, trata da influência da obra de Athos no turismo cultural em Brasília. Ainda nessa temática, destaca-se a Dissertação de Mestrado de Fábio da Silva (2009), intitulada *Educação Patrimonial: um olhar sobre a integração da obra de Athos Bulcão na arquitetura brasiliense*. E, explorando a temática do turismo relacionado à arte e preservação do patrimônio, encontra-se a Monografia de conclusão de especialização de Tatiana Petra da Motta Campos (2005), denominada *Turismo cultura em Brasília: Programa BrasiliAthos*.

visto como cotidiano, nesse caso, a arquitetura. Não foi encontrado na literatura um termo que fizesse menção a tal fenômeno. Contudo, a ideia de invisibilidade, deriva do conceito de invisibilidade social, onde um grupo de pessoas é omitido, simplificado ou deixado à margem da sociedade. No campo das artes, quando se aborda a invisibilidade, em geral, aponta-se para as minorias e o modo como foram apagadas da história. Semelhantemente, o conceito de invisibilidade artística, proposto nesta tese, aponta para a não consideração de algumas expressões como arte ou para o não reconhecimento do artista como tal, assim, discute-se os fatores que podem ter influído nesse processo.

Na busca por conceitos que se aproximassem da ideia de invisibilidade artística proposta, foram encontrados relatos de obras feitas com tinta apenas visível sob luzes especiais ou obras que se relacionavam com ausência e fugacidade, performances, instalações e outras manifestações de natureza efêmera. É interessante perceber que a produção de Athos aqui discutida não se encaixa em nenhuma dessas características. Pelo contrário, são obras perenes, visíveis sob qualquer luz e fixadas em estruturas permanentes. O que as torna invisíveis artisticamente, por assim dizer, são exatamente essas características e sua relação de integração com a arquitetura.

Nota-se a busca por proporcionar visibilidade para Athos, inicialmente, tendo em vista a quantidade de ações empreendidas no sentido de conscientizar os indivíduos da presença delas na vida diária, nas mais diversas edificações. Panitz (2018) destaca essa particularidade, pois, ao mesmo tempo em que Athos é amplamente reconhecido, principalmente em Brasília, é também desconhecido na mesma medida. Isso se dá em decorrência de uma característica da personalidade do artista, iminentemente discreto, assim, sua presença na cidade ocorre da mesma forma, ou seja, silenciosa. Para Farias (2009a, p. 3), "trata-se, conclui-se, de uma obra muito conhecida 'de vista'; sofre do anonimato típico dos habitantes de metrópoles: a paradoxal familiaridade dos desconhecidos, como frequentemente os são nosso vizinho de porta ou o rapaz que nos serve o cafezinho na padaria cotidiana".

As hipóteses para essa invisibilidade são: a incorporação física, colocando a arte subordinada à arquitetura, como um complemento; a ausência de assinatura ou outros indícios de autoria na maior parte das obras e o fato de muitas delas serem objetos que se confundem com a arquitetura, como painéis e murais de azulejo, mosaicos, pintura mural, ou elementos funcionais, como pisos, forros, divisórias, portas, etc.; os materiais escolhidos para a realização das obras, em geral, ajustam-se à arquitetura e nem sempre favorecem o destaque das peças como arte. A opção de Athos em privilegiar elementos industrializados e feitos em larga escala, como azulejos ou painéis de concreto pré-moldado, também dificultam o destaque de suas peças.

A trajetória do artista e sua escolha por um distanciamento dos temas abordados em seu tempo, no caso, questões sociais, é apontado por Adam (2018) como uma hipótese para o atraso no interesse acadêmico pela sua produção. A autora aponta para textos de Rubem Navarra, de 1947, que fazem fortes críticas ao figurativismo do artista e por sua escolha de temas, descritos como irrelevantes. Adam (2018, p. 56) afirma que "seu trabalho não ressoava no meio brasileiro, uma vez que seus temas picturais passavam ao largo das problematizações referentes à caracterização do 'homem brasileiro' ou das 'lutas de classe'". Assim, assume que estes foram os fatores que colaboram para que não houvesse interesse por parte dos historiadores pela produção de Athos até o final do século XX, uma vez que, como a constata a autora, anterior a

1990, só havia depoimentos, catálogos e menções sobre o artista em um Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos.

Farias (2009a) discorre sobre a dificuldade de encaixar a produção artística de Athos em uma categoria de linguagem que a definisse precisamente, o que fez com que seu legado fosse aproximado das artes aplicadas ou da cenografia por muitos historiadores. Essa compreensão também fez com que sua obra fosse colocada próxima à produção arquitetônica modernista. Para o autor, o desconhecimento de Athos e de outros artistas é consequência de vários fatores, entre eles, o ensino da história da arte que costuma favorecer alguns artistas em detrimento de outros, mantendo invisíveis seus importantes feitos.

Outro ponto que contribui para a invisibilidade em Athos Bulcão é sua relação com o meio urbano. A esse respeito, Farias (2009a; 2009b) e Wanderley (2006) propõem que a trajetória do artista foi consagrada especialmente para o público, não aquele que frequenta museus e galerias, mas sim aqueles que provavelmente nunca teriam acesso à arte e não estão familiarizados com esta. Ele estava mais interessado no público que cruza com sua obra por acidente. Como ressalta Wanderley (2006, p. 81), Athos é "a favor da democracia, da arte social feita para o povo, talvez integrado também ao contexto político vivido por ele". Todavia, mesmo esse não reconhecimento fala da personalidade e da intencionalidade do artista, que era tímido, sempre fugindo dos holofotes e da mitificação, preferindo o anonimato, permitindo que sua obra fosse amplamente consumida (WANDERLEY, 2006). Ainda sobre o não reconhecimento e o usufruto da obra de arte pelos transeuntes na produção de Athos, Farias (2002b) tece o seguinte comentário:

> 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. [...] Embora invariavelmente de grandes dimensões, muitas das obras de Athos Bulcão, pela sua proximidade da arquitetura e da cidade, pela familiaridade imposta pelo contato cotidiano, terminam por eclipsar sua condição excepcional, sua natureza de um pensamento plástico refinado. São tão próximas de nós, tão verdadeiras, que não mais parecem obras de um artista. Que o digam os habitantes de Brasília, que têm a sorte de ter seus olhos, seus passos, seus passeios erráticos ou a rota mecânica que os leva aos locais de trabalho e às suas casas guiados, modulados, sensibilizados por suas obras dispersas pela cidade. Como já disse, muitos não sabem que essas obras pertencem ao artista. E, a bem dizer, isso não importa, posto que estão impregnadas neles e, portanto, lhes pertencem. Athos Bulcão obtém, na sua já longa e prolífica carreira, o que poucos artistas sonham obter: que a sua obra já não mais lhe pertença. À maneira do verso de um poeta que tem a ventura de se converter em um dito, ou uma expressão tão corrente como o "E agora, José?", o "Verde que te quero verde", o "Agora é tarde, Inês é morta" ou o "Ser ou não ser". Sua obra caminha para o anonimato para integrar o imaginário, para se converter em fonte de expressão de um povo, do povo que Athos Bulcão ama e a cujo bem-estar vem se dedicando ao longo de sua vida. (FARIAS, 2002b, p. 10-11)

Panitz (2018, p. 21) afirma que "a rua é o espaço de Athos por excelência... O grande feito de seu trabalho é que ele já não é distinguido da paisagem urbana em que se insere. É visto como parte inseparável dela". Esse, talvez, seja o aspecto mais marcante da obra de Athos, o seu desejo pelo contato com o público comum e pela democratização da arte, pois, "os painéis estão colocados para acolher o trabalhador e o visitante no espaço da vida mais ordinária, oferecendo-lhes o extra-ordinário, a experiência estética sutil incorporada como rotineira. Afinal, Athos aprendeu com a paisagem" (PANITZ, 2018, p. 21).

Sobre essa invisibilidade atribuída à sua obra, Athos (1988, p. 14) comenta: "Muitas vezes, até umas pessoas dizem: 'Você não assina seu trabalho, não deixa seu nome lá, pensam que é o arquiteto'. Eu digo: 'Ótimo que pensem que é o arquiteto'. Ficou como eu queria. Porque se a gente faz isso, a gente consegue compreender o espírito do projeto".

CAPÍTULO 3

ASSOCIAÇÃO DAS ARTES

3 ASSOCIAÇÃO DAS ARTES

Esta é uma sessão onde são apresentados os conceitos fundadores de alguns dos termos mais discutidos na presente tese, no caso: a integração e a síntese das artes. Inicia-se com um panorama histórico dos momentos de aproximação entre as artes plásticas e a arquitetura e os discursos teóricos que os embasaram. Consequentemente, são discutidos os principais termos utilizados para conceituar essas relações proximais – denominadas associações das artes – com e suas contradições. Aborda-se a seguir outras modalidades de relações entre as artes, traçando outro panorama histórico, agora, sobre as intervenções de ordem ambiental, que são denominadas, nesta tese, como práticas espaciais, visando observar as formas como as manifestações artísticas interagem com o espaço arquitetônico (o espaço real) e como se relacionam com o fruidor. Coloca-se também a compatibilidade que a obra de Athos Bulcão possui com tais práticas, a qual aponta para índices de contemporaneidade.

3.1 CONCEITUAÇÕES

Na presente seção, faz-se necessário um breve retorno à história dos movimentos artísticos para entender o surgimento das bases dos conceitos abordados na presente tese. Gonsales (2009), Maciel (2012), Melo (2003), Oliveira (2013) e Paz (2017) apontam que a associação entre manifestações artísticas, assim como a questão da integração e o princípio de síntese das artes sempre existiu, variando em cada período e lugar. Entendendo que a relação das artes plásticas com a arquitetura permeou diversas fases ao longo da história, havendo momentos de maior aproximação e outros de separação, traça-se um breve panorama, considerando os principais movimentos de vanguarda, sobretudo, europeus, e seus conceitos fundadores, para compreender os antecedentes desse ideal de convergência entre as artes.

Para Paz (2017), desde a tradição romântica germânica, houve uma proposta de associação das artes. Contudo, foi através dos escritos de Richard Wagner que a ideia ganhou o nome de Gesamtkunstwerk, traduzido como "obra de arte total" ou "obra de arte integral" [56]. Fernandes (2009) também aponta esse termo relacionado a um trabalho conjunto, onde a cooperação entre artistas, arquitetos, pintores, escultores e artesãos se daria a partir de uma criação coletiva, como num canteiro de obras. A conclusão de Paz (2017) é que se desejava recriar um conceito semelhante ao que tinha sido o teatro grego clássico, ou seja, a união de várias formas de arte. Essa ideia foi utilizada por arquitetos ligados ao Art Nouveau e também ao Arts & Crafts, embora neste segundo, a ideia era a renovação total da arquitetura e do seu interior. Fernandes (2009) e Oliveira (2013) também apontam para a Bauhaus como um episódio de colaboração entre artistas e arquitetos visando uma obra de arte total.

Gonsales (2009) defente que, a partir das vanguardas e suas concepções de arte, as fronteiras começaram a ser diluídas e a interdisciplinaridade passou a ser essencial. Em sua opinião:

■

[56] "foi com Richard Wagner que esta ideia ganhou nome, em seus *Escritos de Zurich (Zürcher Schriften)*, de 1849-51 – em especial, *Arte e Revolução (Die Kunst un die Revolution)* e *A Obra de Arte do Futuro (Das Kunstwerk der Zukunft)*, ambas de 1849 – falando do que deveria ser a obra de arte do futuro: a *Gesamtkunstwer*" (WAGNER, 1994, *apud* PAZ, 2017, p. 104).

> As vanguardas artísticas estiveram permeadas pelo ideal de união das artes como forma de resgatar uma totalidade formal. O renascimento da sociedade e da humanidade seria possível através da união de meios e de potenciais artísticos. No século XX, o diálogo entre arquitetura, por meio de sua dimensão estética, e arte aparece de maneira especialmente forte e se dá através de modelos e ideais em comum – a lógica da máquina, o espaço-tempo, a rejeição do artesanato em favor de um anti-naturalismo geométrico, o pensamento lógico como suporte absoluto da forma. Na fase inicial do movimento De Stijl, aparece essa ênfase na ideia de colaboração entre arquitetura e pintura. (GONSALES, 2009, p. 3)

Oliveira (2013) assinala que a relação entre arte e arquitetura vem sendo focalizada por diferentes correntes, desde meados do século XIX, quando se discute o papel do ornamento na arquitetura até sua total abolição enquanto função decorativa. Em meados do século XX, se retoma a discussão do ornamento, agora, buscando novas formas de relacionar artes plásticas e arquitetura, porém, sem voltar ao decorativismo.

Nesse sentido, Paim (2000) aponta o período de 1850 a 1950 como o momento de grande fertilidade para a arte, onde o ornamento foi o centro de discussões e debates calorosos, que envolveram artistas, arquitetos, designers, artesãos, críticos de arte, teóricos e historiadores da arte; e associa a eclosão do modernismo europeu a essa reflexão sobre o ornamento. Importa destacar esse fato, uma vez que é a reflexão sobre o ornamento e o espaço que ele ocupa que influi sobre as formas de associação entre arquitetura e artes plásticas.

Foi a proliferação de usos descontextualizados de ornamentos, decorrente da industrialização – como o uso de imagens grandiosas em locais inadequados – que deu início ao combate acirrado do Modernismo ao ornamento, como aponta Paim (2000). Embasando sua concepção, o autor destaca o pensamento de John Ruskin (1819-1900), Louis Sullivan (1856-1924), Adolf Loos (1870-1933), William Morris (1834-1896), Frank Lloyd Wright (1867-1959), Le Corbusier (1887-1965), entre outros. Nesta tese, serão focalizados os discursos desses seis supracitados, por suas contribuições enquanto influências para a concepção modernista de arquitetos brasileiros, assim, consequentemente, reverbera no cenário nacional.

Sobre os três primeiros, Paim (2000) oferece os seguintes esclarecimentos: Ruskin foi fundamental para a discussão moderna do ornamento. Seus escritos influenciaram diversos movimentos artísticos, uma vez que criticava o consumismo, a produção ilimitada, a industrialização e a própria estética dos ornamentos, espalhados sobre objetos e na própria arquitetura. Sullivan privilegiou o ornamento em seus projetos. Apesar de ser muito conhecido por uma ideia difundida em seus escritos de supressão do ornamento, sua intenção, tal qual Ruskin, era mais evitar a banalização do ornamento. Sullivan também entendia que os verdadeiros ornamentos não eram apenas acessórios e sim elementos que contribuíam para a transformação da arquitetura em arte. Adolf Loos se opôs ao ornamento de forma incisiva, escreveu artigos e manifestos contra o ornamento supérfluo. Ele defendia a autonomia do artesão, a fim de que criassem objetos condizentes com o espírito moderno, livre das imposições dos arquitetos e seus repertórios formais. Assim, os artesãos poderiam aproximar a arte da vida e explorar as propriedades dos materiais (PAIM, 2000).

Lloyd Wright levou adiante a ideia de ornamento orgânico de Sullivan, que o defendia como criação que não deveria ser apenas aplicada à arquitetura e sim derivar da ideia central do projeto e contribuir para a unidade expressiva do conjunto. Seus projetos deveriam atender as necessidades das famílias e realçar a harmonia e expressividade do todo, trazendo a arquitetura e mobiliário com linguagem única. Apesar desse conceito de "projeto total" estar ligado à valorização do artesanato, o artesão ficava de fora dos projetos de Lloyd Wright, que defendia o protagonismo do arquiteto. O ataque do Lloyd não era apenas à decoração e ao ornamento, mas se estendia ao decorador e moradores da casa. Suas residências eram inabitáveis, apesar de belas e aconchegantes, não permitiam a interferência dos moradores, havia pouca ou nenhuma possibilidade de mutação. Destaca-se, nesse sentido, também Morris e o Movimento de Artes e Ofícios, que defendiam a ideia da casa como obra de arte total, a valorização do artesanal e a padronização de objetos e da arquitetura (PAIM, 2000).

Na Malcolm Willey House (1934)(figuras 47 e 48), em Minneapolis, Minnesota, e na Casa da Cascata, na Pensilvânia (1939)(figuras 49 e 50), ambos projetos de Lloyd Wright, observa-se a preocupação do arquiteto com a organicidade, a relação com a paisagem e o entorno, a busca por materiais que refletissem essa preocupação, além da ideia de ornamento como elemento arquitetônico. No interior das edificações, a linguagem se repete, tanto em materiais, em geral, de origem natural, como madeira e pedras; como na organização dos ambientes e seu layout, com poucos ornamentos, sempre subordinados à arquitetura e, por conseguinte, à funcionalidade. Vê-se, nesse pensamento, oriundo de Lloyd Wright, um dos indícios do conceito onde a arquitetura se torna a protagonista no movimento de integração, atribuindo ao arquiteto o papel de artista, não apenas definindo o local que a obra de arte deve ocupar, como também sendo seu autor.

FIGURA 47
ÁREA EXTERNA DA MALCOLM WILLEY HOUSE, MINNEAPOLIS, MINNESOTA, EUA.
Fonte: https://editoraolhares.com.br

FIGURA 48
INTERIOR DA MALCOLM WILLEY HOUSE, MINNEAPOLIS, MINNESOTA, EUA.
Fonte: https://editoraolhares.com.br

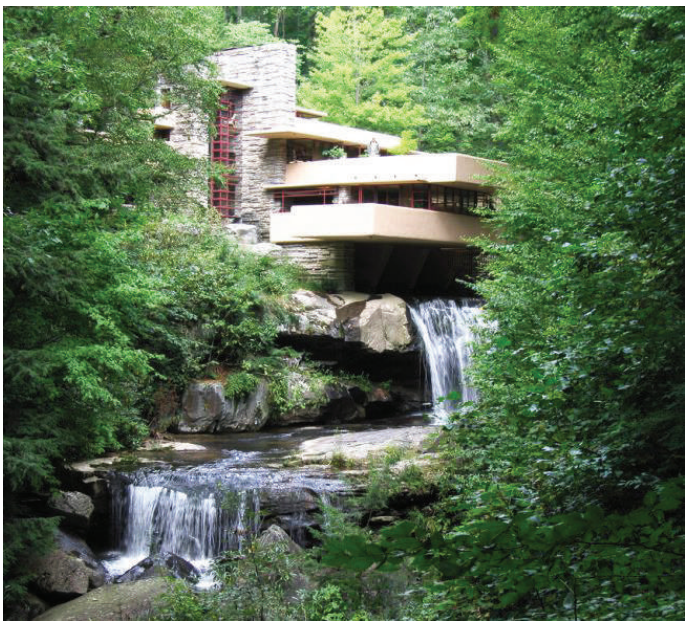


FIGURA 49
ÁREA EXTERNA DA CASA DA CASCATA, PENSILVÂNIA, EUA.
Fonte: https://archtrends.com/blog/frank-lloyd-wright/

FIGURA 50
INTERIOR DA CASA DA CASCATA, PENSILVÂNIA, EUA.
Fonte: https://www.archdaily.com.br

Dentre os arquitetos há pouco citados, Oliveira (2013) destaca Adolf Loos como o mais radical, pois rejeitava completamente o decorativismo. Para ele, a construção deveria ter beleza intrínseca e não depender de ornamento. A autora também cita que Gropius (1883-1969) foi mais favorável ao pensamento de Sullivan e Lloyd Wright, assim, pensa as artes decorativas associadas à indústria, criando a ideia que fundaria a Bauhaus.

Le Corbusier também se opõe ao ornamento, porém, diferente dos outros arquitetos e críticos mencionados, era favorável à industrialização, já que, em sua opinião, a indústria trouxe uma grande variedade de objetos funcionais a todas as classes. Ele entendia os objetos como prolongamentos do corpo humano e, por isso, valorizava a funcionalidade e rejeitava o ornamento como desnecessário. No que diz respeito à arquitetura residencial, Le Corbusier, diferente de Lloyd Wright, entendia a casa como uma máquina de morar, que deveria favorecer o usuário com a funcionalidade dos móveis e da arquitetura. Também se opondo a Adolf Loos, que rechaçava o ornamento, mas apostava nos materiais, Le Corbusier optou por eliminar revestimentos, preferindo o uso total do branco (PAIM, 2000). Contudo, essa postura de Le Corbusier de adoção do branco em grande parte da construção diz respeito apenas a um período de sua carreira, aproximadamente nos primeiros anos da década de 1920. Já em 1931, como é apontado por Menezes (2019), o arquiteto propõe a primeira de duas paletas de cores para a arquitetura, explorando aquelas que, para ele, seriam capazes de provocar sentimentos.

O *Art Nouveau* trouxe consigo o pensamento derivado de John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896), que, insatisfeitos com a qualidade dos objetos do cotidiano, frutos da industrialização, criticavam a falta de critérios nos objetos e ornamentos industrializados inseridos na arquitetura, buscando o retorno às criações manuais e valorizando os artesãos e as formas oriundas da natureza. Essa discussão, que, em linhas gerais, buscava formas de reintrodução da arte na vida cotidiana, chegou ao século XX, mas, devido ao processo de racionalização dos movimentos de vanguarda, a busca pela síntese entre as artes se modifica e a funcionalidade passa a assumir o papel do ornamento da edificação, criando uma espécie de estética da máquina. Esta filosofia fica mais evidente na Bauhaus, escola que juntou arquitetos, designers e artistas plásticos em busca da padronização de elementos decorativos a ser utilizados em qualquer escala, do objeto à arquitetura. A Bauhaus também traz a aproximação entre o artesanato e a indústria, assim como aproxima artes ditas menores das artes maiores. Oliveira (2013) escreve que esse pensamento deu força às linguagens relacionadas à arquitetura, como murais, mobiliário, tapeçaria, entre outras.

Quase em paralelo à criação da Bauhaus, na Alemanha, em 1919, surgiram, na Rússia e Holanda, movimentos com aspirações semelhantes, visando trazer a obra de arte para o espaço real. Foram eles: a Vanguarda Russa (com suas três correntes: Raísmo, Suprematismo e Construtivismo), o Neoplasticismo (ou De Stijl). Estes buscavam uma aproximação com a função social da arte, vinculada às questões de política e da máquina, o que trouxe a discussão sobre a síntese das artes. Em resumo, a Vanguarda Russa veio com a intenção de dar autonomia à arte, libertando-a do figurativismo e transformando a manifestação artística abstrata em forma e cor no espaço, o que coloca ainda mais em pauta a relação entre as artes plásticas e o espaço arquitetônico. A corrente construtivista defendia a inserção da obra de arte no espaço real, fabricando objetos para o povo, sem distinções entre artes maiores e menores. Nesse sentido, cadeira e escultura deveriam ter o mesmo valor e ambas deveriam possuir função. Já a poética

Neoplástica, explica Oliveira (2013), trazia como princípio a interligação, o que remete à organicidade de Sullivan, porém, no Neoplasticismo, havia a ideia de redução ao mínimo necessário, com formas elementares e cores primárias.

A autora acrescenta que os arquitetos desse período compreenderam que a aproximação entre as artes era uma forma de aliar a arte à vida cotidiana, contudo, cada um deles concebia essa relação de uma forma diferente. Ruskin e Morris manifestavam essa aproximação através da padronização de estampas e unidade dos elementos decorativos na edificação, enquanto Sullivan, Wright, Loos e Gropius iam pelo viés da racionalização da máquina, simplificando os objetos. A autora conclui que foi nesse momento que os termos começaram a se diferenciar, surgindo nomenclaturas como "integração", "síntese" e "fusão" para definir o nível de aproximação entre as artes plásticas e arquitetura.

Semelhantemente, Paz (2017) admite possíveis diferenciações no entendimento desses conceitos entre os arquitetos. Por exemplo, o autor aponta como Walter Gropius atuava como um gestor na colaboração arte-arquitetura, enquanto Le Corbusier reclamava o título de autor da obra, a ponto de não reconhecer a colaboração de outros envolvidos.

No contexto brasileiro, esses conceitos também foram absorvidos e interpretados para a realidade que aqui se delineava e, como na Europa, a atuação de cada arquiteto frente à proposta de associação entre as artes era guiada de acordo com seu entendimento desse fenômeno. A correspondência brasileira se deu em Lucio Costa e Oscar Niemeyer que foram influenciados pelas propostas de Gropius e Le Corbusier, respectivamente, apresentando resultados semelhantes no que tange à integração. O contato de Niemeyer com Le Corbusier e sua prática de projetos se deu, principalmente, durante a consultoria para o projeto do Ministério da Educação e Saúde (MES), onde fica evidente sua visão de arquitetura como protagonista da integração, não permitindo a criação em sincronia com os artistas (TAVARES, 2016; FERNANDEZ, 2009).

Para Maciel (2012, p. 3), a colaboração no Modernismo pressupunha a integração desde a concepção do projeto, "onde cada componente possui uma função, mas cumpre um objetivo de criar uma leitura de unidade estética que se complementa, todavia, respeitando os valores particulares independentes". A autora chama atenção para as discussões teóricas sobre a natureza da associação entre as artes. Nesse sentido, menciona as Reuniões dos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (CIAM), um momento em que essas discussões chegam a abordar nomenclaturas e definição de termos.

Outro importante evento de teorizações conceituais sobre a mesma temática foi o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, que ocorreu no Brasil, nas cidades de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, de 17 a 25 de setembro de 1959, organizado por Mário Pedrosa e Mário Barata, tendo como presidente do evento o crítico de arte Giulio Carlo Argan. Lopes (2009) traz a análise sobre a repercussão desse congresso na modernidade no Brasil através das falas dos envolvidos.

O evento reuniu críticos de arte, artistas, arquitetos e urbanistas do Brasil e do mundo interessados em discutir assuntos relacionados ao tema central dessa edição, no caso, *Cidade nova, síntese das artes*, que fazia menção à construção de Brasília, e também respondia os ques-

tionamentos contemporâneos no meio artístico relativos à inserção da arte na vida cotidiana. Dentre os participantes, ressalta-se a presença de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, que integraram mesas, nas quais apresentaram seus projetos e perspectivas a respeito do tema do congresso. Destaca-se também a participação de outros críticos e arquitetos, como André Bloch (1893-1948) (editor da Revista *Architecture d'Aujourd'hui*), Werner Haftmann (1912-1999) (historiador e crítico de arte alemão), André Wogenscky (1916-2004) (arquiteto modernista francês), Jorge Romero Brest (1905-1989) (crítico de arte argentino) e Mário Pedrosa (1900-1981) (crítico de arte brasileiro). Todos se apresentaram nas sessões de comunicação do congresso em São Paulo e Rio de Janeiro, com falas que se tornam relevantes na presente tese justamente por abordarem, de maneira direta, o tema de integração ou síntese das artes, bem como o papel do arquiteto nesse contexto.

A primeira fala foi de Bloch, que apresentou a arquitetura como uma expressão capaz de criar a integração entre as artes. Para tanto, mencionou a obra de alguns arquitetos, como Le Corbusier e outros. Já Haftmann descreveu o artista plástico como uma espécie de "irmão gêmeo" do arquiteto, como figuras que se assemelham. Em sua fala, deixou claro que essa aproximação entre as áreas e suas atuações não era novidade. Wogenscky tratou a arquitetura como sendo a comandante no processo de síntese das artes, semelhante aos demais críticos e arquitetos (LOPES, 2009). Nos fragmentos do texto[57] de Lúcio Costa sobre a arte e a educação, o urbanista fala do papel do arquiteto como artista na concepção de uma obra plástica.

> O importante para que a comunhão se estabeleça é que a própria arquitetura seja concebida e executada com consciência plástica, isto é, que o próprio arquiteto seja artista. Porque só assim a obra plástica do pintor e do escultor poderá integrar-se no conjunto da composição arquitetural como um de seus elementos constitutivos, embora dotada de valor plástico intrínseco autônomo. Seria, pois, integração, mais que síntese. A síntese subentende a ideia de fusão, e essa fusão, ainda que possível e mesmo desejável em circunstâncias muito especiais, não seria o caminho mais seguro e mais natural para a arquitetura contemporânea. Pelo menos, nas primeiras etapas, porque esse desenlace prematuro poderia conduzir à decadência precoce. (LOPES, 2009, p. 51)

Nessas primeiras falas, nota-se que a postura assumida pelos envolvidos considerava a arquitetura como o ponto-chave da integração. Apenas no fechamento do Congresso no Rio de Janeiro, aconteceram discursos diferentes sobre a integração e a síntese das artes. Ressalta-se, nesse sentido, a fala de Brest, que tira a síntese da atuação prática e a coloca como um ideal mais filosófico. De acordo com Lopes (2009, p. 56), "Brest afirmou que a síntese não é material e 'a única síntese que existe é do espírito'. A grande conclusão de Brest é que a síntese 'é o que chamamos historicamente de estilo'". Outra reflexão semelhante é colocada por Pedrosa, que, em busca de fechar as apresentações do congresso,

■

[57] De acordo com Lopes (2009), esse texto foi apresentado por Charlotte Perriand no Congresso em questão.

> [...] discordou do "senso comum" ao não considerar a síntese das artes como uma colaboração entre arquitetos, escultores e pintores. Ele demonstrou, ao longo de sua apresentação, a importância social da arte, e a impossibilidade de Brasília ser, neste momento, uma "síntese das artes", "Brasília, neste momento, não é mais do que um pálido começo de cidade". (LOPES, 2009, p. 58)

Através do recorte apresentado sobre o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959), observa-se que os discursos sobre integração e síntese chegaram ao mesmo ponto: o entendimento do arquiteto como artista e da arquitetura como suporte para a obra de arte. Apenas Brest e Pedrosa se opuseram a esse senso, buscando dar mais ênfase à reflexão sobre o processo de integração. Com base nessas observações, nota-se que o entendimento colocado por Maciel (2012), cuja perspectiva aponta para a valorização e autonomia das artes plásticas no Modernismo, não representa a totalidade de pensamentos entre os arquitetos e artistas, ao menos não na prática.

A postura de protagonismo da arquitetura frente às artes plásticas fica clara também no discurso dos construtores de Brasília, marco do Modernismo no Brasil. Augusto Guimarães Filho (1989)[58], chefe da divisão de urbanismo e representante de Lucio Costa na Novacap, descreve a maneira como ele acredita que a integração era feita, sempre partindo da decisão do arquiteto, definindo inclusive o espaço para a obra de arte ser inserida. Ele recrimina o fato de haver a obrigatoriedade de inserção de obras de arte na arquitetura, pois para ele, a arquitetura deveria ser a obra de arte. Em suas palavras:

> [...] eu acho que a arquitetura não deve ter uma obra de arte. Ela deve ser uma obra de arte. E, pra ser uma obra de arte, ela pode ter ou não ter obra de arte. O quadro que está lá ou a escultura que está lá é legítima, quando ela está correspondendo a uma função pensada pelo arquiteto. E foi o que aconteceu em Brasília. Em Brasília, o Oscar sempre pensou as coisas dele pensando nos artistas que lhe são caros, caros no sentido de importantes. (GUIMARÃES FILHO, 1989, p. 29)

O que se percebe é que Guimarães Filho entendia que a importância da arte e do artista estava no valor que o arquiteto lhe conferia. E, apesar de mencionar o ato de 'fazer junto', fica claro que, em sua concepção, artes plásticas e arquitetura são feitas separadamente. De modo semelhante, Niemeyer (1989) coloca a questão da integração entre artes plásticas e arquitetura como uma demanda definida pelo arquiteto. Assim, quando perguntado como se dava tal processo e se este partia do projeto arquitetônico, ele responde afirmativamente.

■

58 GUIMARÃES FILHO, Augusto. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

> Ah, lógico. O artista recebe a tarefa, né? [...] Que quando o arquiteto faz uma planta, que quando ele desenha uma parede, ele tá pensando se ela deve ser pintada de branco, se ele deve ter uma pintura conforme a possibilidade, né? Se ela deve ter uma escultura. Quando ele cria um ambiente, ele pensa nessas coisas. De modo que esses elementos de arte plástica, que devem completar a arquitetura, eles são imaginados pelo arquiteto. Aí não há preferido, às vezes [...] a gente quer uma parede lisa caiada, não é? De modo que eu expliquei que, e que eu achava que o arquiteto é que cabe escolher o artista que ele acha que corresponde ao trabalho dele, se combine em determinado lugar, não é? (NIEMEYER, 1989, p. 23)

Na visão de parte dos construtores de Brasília, a integração das artes ocorria posterior à concepção arquitetônica, como um acréscimo a ser conferido pelo artista, mas direcionado pelo arquiteto. Oliveira (2012b, p. 1406) conclui que o pensamento entre artistas e arquitetos, na construção de Brasília, caminhava para rumos opostos no que tange a integração ou síntese das artes. "As artes plásticas eram apenas os pingos nos "is" da arquitetura de Brasília".

Desde as primeiras colaborações de Athos Bulcão no campo das artes, ainda como auxiliar de Portinari no complexo da Pampulha, em 1945, a associação entre as artes já estava presente. Além disso, decorrente da convivência com seus mestres e amigos, ele teve contato com os conceitos de integração e síntese das artes propostos por estes. Quando da construção de Brasília, já numa atuação profissional, o artista passou a trabalhar sob a conceituação de integração proposta pelos seus pares, onde, apesar da variedade de interpretações, há o consenso sobre o protagonismo da arquitetura no processo de integração, sobretudo, na fala de um dos seus principais parceiros, Niemeyer. Essa postura do artista pode ter sido fruto de sua convivência e parcerias com o arquiteto, inclusive, durante o período de docência na UNB no Instituto de Artes (que abrigava o curso de arquitetura e urbanismo presidido por Niemeyer). Andrade (2007), inclusive, ressalta o papel do arquiteto no ensino acerca da prática de integração arte-arquitetura.

Adam (2018), Cavalcante (2009), Cocchiarale (1998) e Oliveira (2013) destacam as investidas de Athos no sentido de alcançar essa integração. Para Cavalcante (2009, p. 4), "no que tange à integração entre a arte e a arquitetura, Athos foi insuperável, quiçá único! Não pretende que sua arte se destaque da arquitetura, mas sim seja solidária a ela". Para Costa (2017) e Oliveira (2013), a postura de Athos era influenciada pelas caraterísticas da edificação, assim, era a arquitetura que solicitava do artista a postura assumida na intervenção. O artista atribuía sua capacidade de colaborar com obras arquitetônicas como um fruto da experiência e afirma:

> Olha, eu tenho impressão que isso veio com a experiência, aos poucos. E eu devo ter desenvolvido isso a grande quantidade de oportunidades que eu tive, principalmente com o Oscar. E o projeto, a meu ver, quer dizer, como eu imagino, o artista que faz um projeto integrado no prédio, ele deve se manter como um músico que faz música de acompanhamento pra um filme, o principal é o filme. [...] Muitas vezes, até umas pessoas dizem: "Você não assina seu trabalho, não deixa seu nome lá, pensam que é o arquiteto". Eu digo: "Ótimo que pensem que é o arquiteto". Ficou como eu queria. Porque, se a gente faz isso, a gente consegue compreender o espírito do projeto. (BULCÃO, 1988, p. 14)

O que se percebe é o entendimento de que Athos dispunha suas obras na arquitetura com o intuito de diluir-se nela, inclusive, sua personalidade discreta também corroborava com essa postura. Seu posicionamento no processo de colaboração, em geral, visava que sua obra formasse parte da arquitetura, não apenas estando ligada fisicamente, mas também comungando da plástica da edificação e, muitas vezes, dos seus materiais. Possivelmente, o artista absorveu esse senso, já que considerava o arquiteto semelhante a um maestro, sendo o responsável por definir a linguagem e os materiais da obra de arte para a edificação, a fim de manter a coerência entre eles.

Anelli (2009) demarca as diferentes posturas da relação entre as artes plásticas e a arquitetura, indo da ideia de integração das artes até a autonomia das artes plásticas. O primeiro período é marcado pela difusão do moderno e da ideia de integração entre artes plásticas e arquitetura. Nesse caso, a inserção da pintura e da escultura é controlada pela arquitetura, colocando a concepção de integração com a arquitetura como protagonista. Essa ideia amadurece, indo de uma simples atualização estética e conceitual da função do ornamento na arquitetura, chegando a oferecer um protagonismo maior para as artes plásticas integradas à arquitetura que obtinham maior veiculação ao público.

A segunda postura na relação entre as artes plásticas e arquitetura seria de síntese das artes, onde as artes plásticas e as artes aplicadas ganham maior protagonismo decorrente da industrialização na década de 1950 e da criação dos primeiros cursos de desenho industrial, difundindo a ideia de moderno através da produção industrial.

A terceira postura surgiu com a corrente que, entre o final de década de 1950 e o começo da década seguinte, buscou uma arquitetura pautada nos traços culturais e apontou a contribuição de Achillina Bo Bardi[59], ou simplesmente Lina Bo Bardi (1914-1992), no Brasil, no sentido de resgate da identidade e do fazer tradicional como forma de enriquecer a indústria e não usar a indústria para destruir o fazer tradicional.

> A produção de Lina não se caracteriza pela inserção de obras de arte na sua arquitetura e sim pela sua produção de cenografia, design, ilustração e arquitetura guiada por um mesmo olhar sobre a cultura popular. [...] integra um conjunto de ações em diversos campos dentro de uma estratégia estética e política de inserção da arte na vida. (ANELLI, 2009, p. 15)

Durante a atuação de Lina em Salvador, aconteceu o Congresso Internacional de Críticos de Artes em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, em 1959, e Ferreira Gullar (1930-2016) foi de en-

■

59 Arquiteta nascida em Roma, Itália, que teve importante colaboração no cenário artístico e arquitetônico moderno do Brasil. Fundou o MASP, juntamente com seu marido, o jornalista e crítico de arte Pietro Maria Bardi. Atuou como designer, cenógrafa, editora e ilustradora. Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1646/lina-bo-bardi>. Acesso em: 15 jan. 2020.

contro às concepções de relação entre artes plásticas e arquitetura anteriormente apresentadas, propondo novos modos de inserção da arte na vida, iniciando, assim, a quarta postura identificada por Anelli (2009). Diferentemente das três primeiras posturas, esta foge da ideia de objeto e função, e se desvincula completamente da subordinação à arquitetura e busca sua relação direta com a sociedade, sem intermediação. Esse movimento ocorreu ao longo das décadas de 1960 e 1970.

Num dos momentos observados nesta tese, que diz respeito à formação e consolidação artística de Athos, entre 1950 e 1960, vê-se a predominância da primeira e da segunda postura, sobretudo, nas práticas operacionais do artista e seus pares arquitetos, apresentando uma produção artística, vinculada fortemente à arquitetura e à produção de peças industrializadas, tudo isso validado pelo arquiteto.

Esse panorama é colocado a fim de compreender os acontecimentos que colaboraram para o entendimento de associação entre as artes plásticas e a arquitetura que chega ao Brasil e como esse pensamento se manifestou de diferentes formas, a ponto de ser contraditório. Observa-se como o entendimento dos mesmos conceitos, no caso, a integração e a síntese das artes, variou de acordo com cada dupla (artista-arquiteto) envolvida no projeto. Nota-se uma visível diferença entre o que é dito na teoria, nos tratados e discussões sobre o conceito de integração, e a forma como esta relação se desenvolve na prática.

Em linhas gerais, percebe-se a convergência de duas posturas principais: a primeira busca o sentido de incorporação física entre as artes plásticas e a arquitetura, enquanto a seguinte visa uma associação conceitual. A primeira entende a arquitetura como protagonista em torno da qual deve acontecer o processo de integração, ou seja, a arte é inserida nela e se dilui. Já na segunda, ocorre o oposto: os pensamentos do artista e do arquiteto devem estar alinhados, havendo protagonismo na relação entre as partes.

Ambas as posturas são vistas no Modernismo, apesar de serem categorizadas geralmente sob o mesmo conceito, o que contribui para a confusão quando se tenta entender os limites de cada um deles. Outra percepção é a variedade de nomenclaturas para a associação entre artes plásticas e a arquitetura. Tal variedade promove a dificuldade de definir com clareza o objetivo da colaboração e os limites de cada envolvido nesta.

3.2 INTEGRAÇÃO E SÍNTESE

Decorrente da constatação da variedade de compreensões acerca dos conceitos de integração e síntese das artes, optou-se por sistematizar as definições dos conceitos citados (Quadro 2 e Quadro 3) partindo de levantamentos de outros autores, como Rosa (2005), Oliveira (2013) e Cunha (2016), visando elaborar uma reflexão sobre as correntes de interpretação principais.

QUADRO 2
DEFINIÇÃO DO TERMO INTEGRAÇÃO DAS ARTES/SÍNTESE DAS ARTES EM NÍVEL INTERNACIONAL
Fonte: desenvolvido pela autora com base em pesquisas (2018).

CONCEITO	AUTOR	DEFINIÇÃO/PROPOSTA	FONTE
Integração das artes	Carlos Raúl Villanueva	Coloca a integração das artes como uma colaboração equivalente entre as partes, onde cada envolvido tem autonomia, sempre respeitando a atuação e o processo criativo, estando os envolvidos familiarizados com as técnicas e particularidades uns dos outros.	Oliveira (2013)
Síntese das artes	Ruskin, Morris; Van de Velde	Propunham que as artes plásticas e a arquitetura estivessem intimamente interligadas por uma mesma proposta de padronização ornamental, mas não tinham a visão do arquiteto como o olhar primordial.	Oliveira (2013)
Síntese das artes	Louis Sullivan; Adolf Loos	Acreditavam que a arte deveria fazer parte do projeto arquitetônico desde o início visando a racionalização do ornamento, mas este não necessariamente era pensado pelo arquiteto.	Oliveira (2013)
Síntese das artes	Gropius	Defendia que a síntese entre arquitetura e as artes seria unidade entre artes plásticas e artes aplicadas.	Anelli (2009)

QUADRO 3
DEFINIÇÃO DO TERMO INTEGRAÇÃO DAS ARTES/SÍNTESE DAS ARTES EM NÍVEL NACIONAL[60]
Fonte: desenvolvido pela autora com base em pesquisas (2020)

CONCEITO	AUTOR	DEFINIÇÃO/PROPOSTA	FONTE
Integração das artes	Lucio Costa	Buscava a integração e defendia que a integração era algo maior do que a síntese (contudo, não definiu integração)[61].	Rosa (2005)
Integração das artes	Oscar Niemeyer	Entendia a integração como um fenômeno que cabia ao arquiteto coordenar; definir o local e o tipo de intervenção artística que a arquitetura receberia. Os elementos das artes plásticas devem completar a arquitetura.	Niemeyer (1989)
Síntese das artes (similar à fusão)	Lucio Costa	Na síntese, existe a ideia de fusão, assim, para que houvesse a síntese, a arquitetura e a arte deveriam ser executadas pelo mesmo indivíduo.	Rosa (2005)
Síntese das artes	Mario Pedrosa	"não se pode considerar a síntese das artes como uma colaboração eventual entre arquitetos, escultores e pintores. Esta formulação só tem sentido se a estendermos a um plano social e cultural de ordem geral, se bem que qualitativo".	Cunha (2016, p. 122) Anelli (2009, p. 7)

Comparando os quadros, observa-se como a proposta de integração apresentada por Villanueva se aproxima da ideia de síntese em Louis Sullivan e Adolf Loos. Já a concepção de Ruskin, Morris, Van de Velde sobre a síntese se assemelha à integração de Lucio Costa e Niemeyer. Por outro lado, em linhas gerais, o que se percebe é a fragilidade dos limites. Contudo, a síntese das artes, parece ser mais entendida como um ideal, uma instância mais filosófica. Já a integração pressupõe o contato físico e a homogeneização entre as diferentes linguagens, a saber, artes plásticas e arquitetura.

■

60 Outros autores, como Oliveira (2013) e Melo (2003), colocam suas ponderações sobre os conceitos de síntese e integração. Contudo, optou-se por considerar apenas os conceitos colocados pelos arquitetos modernistas envolvidos na elaboração original dos conceitos.

61 Farias (2009a), inclusive, fala do teor contraditório da fala de Lucio Costa a respeito da integração e de como esta deveria ocorrer, semelhantemente a Le Corbusier.

Mesmo esse breve panorama evidencia a insatisfação com as definições dos conceitos de integração e síntese localizados, pois, nenhuma das descrições esclarece as modalidades de colaboração entre as partes. Isso se reflete na criação de novos termos pelos pesquisadores, a fim de tentar diferenciar cada uma das formas de interação percebidas.

Nesse sentido, Melo (2003) propõe outras possibilidades de alinhamento apontadas pelo arquiteto Josep Lluis Sert (1902-1983), porém, não associa essas colaborações a nenhum dos termos já citados. A primeira seria a aproximação integral, com o arquiteto na condição de artista, realizando todo o trabalho. A segunda possibilidade seria de combinação, nesse caso, as artes plásticas funcionariam como elementos decorativos que melhoram a arquitetura, de acordo com a orientação do arquiteto. Na terceira possibilidade, surge a independência mútua, indicada como a mais promissora, pois pressupõe uma cooperação recíproca entre arte e arquitetura. Semelhantemente, Horacio Torrent (2010) aponta quatro possíveis relações entre arte e arquitetura, de acordo com o espírito de cooperação:

> Primeiro, uma dinâmica de partilha de um único campo, ao mesmo tempo em que as diferentes linguagens preservam cada uma a sua independência. Este é frequentemente o caso da escultura. Segundo, a arte aplicada à arquitetura baseada nas condições estabelecidas pelo layout desta última, ou a arquitetura como tela e a obra de arte como decoração frequentemente aplicada como mural. Terceiro, a incorporação da arte estimulada pela realização de um efeito, particularmente no caso de vitrais. E quarto, a integração numa resolução de interdependência entre arquitetura e arte, na qual a síntese seria a mais alta expressão, tendendo a uma coesão plástica entre espaço e obra de arte, aspirando a uma condição sublime. (TORRENT, 2010, p. 9, *apud* OLIVEIRA, 2013, p. 65-66)

Nota-se que essas duas propostas se relacionam, uma vez que ambos discutem sobre as possíveis colaborações, criando categorias de acordo com o nível de envolvimento. Torrent aponta os níveis de cooperação relacionando a utilização de determinada linguagem artística (como mural, escultura e vitral) com a postura durante a colaboração. Já Sert aponta para as posturas dos envolvidos, discriminado o papel de cada um deles. Mesmo utilizando estratégias diferentes, observa-se que suas ideias são convergentes, como se vê no Quadro 4.

QUADRO 4
COMPARAÇÕES ENTRE AS POSTURAS DE COLABORAÇÃO ENTRE ARTE E ARQUITETURA, SEGUNDO SERT E TORRENT
Fonte: desenvolvido pela autora com base em pesquisas (2020)

RELAÇÕES ENTRE ARTE E ARQUITETURA APONTADAS POR SERT	RELAÇÕES ENTRE ARTE E ARQUITETURA APONTADAS POR TORRENT
Independência mútua, que pressupõe uma cooperação recíproca entre arte e arquitetura. (postura 3)	Dinâmica de partilha de um único campo, ao mesmo tempo em que as diferentes linguagens preservam cada uma a sua independência. (postura 1)
Combinação, onde as artes funcionariam como elementos decorativos que melhoram a arquitetura de acordo com a orientação do arquiteto. (postura 2)	A arte aplicada à arquitetura sendo a arquitetura uma tela e a obra de arte como decoração. (postura 2)
Aproximação integral, com o arquiteto na condição de artista, realizando todo o trabalho. (postura 1)	A integração numa resolução de interdependência entre arquitetura e arte, tendendo a uma coesão plástica entre espaço e obra de arte. (postura 4)

É interessante observar que na proposta de Sert, o nível máximo de integração entre artes plásticas e arquitetura (a Aproximação Integral – postura 1), só é conseguida se realizada por um mesmo autor, colocando o arquiteto cumprindo também a função de artista, pensamento semelhante ao de Le Corbusier e Niemeyer. Já Torrent descreve apenas a coesão plástica correspondente a interdependência entre arte e arquitetura (nomeado como integração – postura 4), sem exemplificar como este fenômeno se daria e qual a participação dos envolvidos. Ambos dão a entender que esse movimento de associação entre artes plásticas e arquitetura, são bastante promissores quando colaboram de maneira equivalente, mas cada um deles aponta para um direcionamento. Sert entende que o melhor caminho é manter a independência entre artes e arquitetura e Torrent aponta a interdependência entre as áreas como meio de alcançar a condição de sublime.

Outros autores, também percebendo as variadas conformações surgidas das parcerias entre artistas e arquitetos, ocupam-se de distingui-las. Um exemplo é Wanderley (2006, p. 52), que identifica duas correntes relacionadas à síntese ou integração das artes, ambos "são favoráveis a um trabalho conjunto, mas divergem em questões operacionais, principalmente quanto ao limite das funções". Assim, a primeira vertente defende a presença do artista desde o começo do trabalho com liberdade de atuação, o segundo propõe o artista subordinado à arquitetura. Contudo, a diferenciação proposta por Wanderley (2006) aponta para o nível de envolvimento do artista nas empreitadas arquitetônicas, não oferecendo outras opções de nomenclatura para as modalidades de envolvimento descritas.

Nesse mesmo sentido, Oliveira (2013) também entende que os termos empregados na literatura não cabem para definir todas as modalidades de trabalho, sobretudo, se tratando da constru-

ção de Brasília, e acrescenta a ideia de obra inserida a posteriori, onde a colaboração do artista é acrescentada na edificação como um último elemento, um detalhe, e não como parte integrante ou mesmo essencial para a concepção e leitura do espaço.

Assim como os autores supracitados, constatou-se, durante a etapa de aproximação com o artista e suas produções, que havia diferentes circunstâncias que influíam em cada cooperação entre Athos Bulcão e seus parceiros, resultando em obras com variados níveis de envolvimento para com a edificação, mas todos esses, em geral, são qualificados como obras de arte integradas à arquitetura, o que leva a crer que essa nomenclatura, da forma como ela é utilizada atualmente, faz menção apenas à ligação física entre a arquitetura e a obra de arte, não ao conceito de integração das artes pensado pelo Modernismo, sob o qual Athos trabalhou em grande parte de sua vida. Assim, não caberia qualificar todas da mesma forma, uma vez que cada parceria possibilitou uma postura diferente ao artista.

Tavares (2016) exemplifica essas diferenças através da parceria de Athos com Niemeyer e Lucio Costa e como a percepção de integração difere nesses dois casos. Niemeyer, baseado em Le Corbusier, teve a arquitetura como base para a integração, afastando o artista da fase de elaboração conceitual. Já Lúcio Costa, tal qual Walter Gropius, buscou uma integração pautada na interdisciplinaridade e, como no projeto para o Palácio Gustavo Capanema, solicitou a participação dos artistas desde o início. "De maneira orgânica, as atividades entre a arte e a arquitetura foram realizadas em sincronia. Os artistas tiveram tempo necessário para compor as diferentes linguagens" (TAVARES, 2016, p. 90).

Corroborando com Tavares (2016), Oliveira (2013) também usa a parceria de Athos e Niemeyer, apresentando o projeto do Teatro Nacional, onde, para a autora, não houve integração, pois os interesses dos envolvidos eram diferentes.

> [...] Apesar de ser conhecido como o ápice do trabalho realizado nessa parceria, o arquiteto chamara o artista a participar do projeto apenas no momento em que já pensara que o edifício teria uma forma piramidal, cuja estrutura, no entanto, não deveria apresentar solidez. A princípio, Niemeyer solicitara a Bulcão que criasse um painel de azulejos para revestir as fachadas laterais do edifício, contudo, posteriormente, disse que a pirâmide não poderia ter a leveza total dada pelos módulos azulejares. Athos Bulcão entendera que o edifício piramidal não poderia ser vazado, e, ao estudar a estrutura proposta por Niemeyer, criou as peças geométricas em alto-relevo e a leveza de jogos de luzes e sombras. Nesse sentido, a forma piramidal veio antes, e o artista não foi consultado antes de a tarefa ter sido posta em suas mãos a respeito da intenção e da possibilidade em fazê-la sólida e leve ao mesmo tempo. Em Niemeyer, havia um pensamento muito mais próximo da arte a posteriori e, em Bulcão, um pensamento de busca pela integração das artes. (OLIVEIRA, 2013, p. 107-108)

Por outro lado, apresenta-se a colaboração de Athos com Lelé, que é identificada por Lago (2009) e Oliveira (2013) como um exemplo de integração ou mesmo síntese das artes, já que pressupõe a colaboração conceitual para a criação da obra. Ambos os autores admitem que o artista costumava responder, de forma diferente, cada arquiteto com quem colaborava. Para Lago (2009),

no caso de Lelé, que possui uma arquitetura que preza pelas soluções estruturais, as contribuições de Athos se assemelham a elementos de dimensão mais humana, com materiais modestos, e não com obras de arte em exposição. Os objetos de arte propostos por Athos se aproximavam da proposta arquitetônica não só pelos materiais, como também pela função, sendo elementos de divisão de ambientes, muitas vezes removíveis, dependendo da demanda, possibilitando sua relocação na edificação. Para Oliveira (2013),

> As cores e as formas de Athos Bulcão incorporavam-se, desse modo, às diferentes propostas arquiteturais. Se ao lado de Niemeyer as composições eram mais formais, para constituir os espaços representativos e pomposos da vida pública e da política nacional, ao lado de Lelé as formas geométricas e abstratas podiam ser mais leves e brincantes com vistas a realçar a leveza dos traços arquitetônicos e do clima proposto para um local de recuperação de enfermos. A interação e a adequação aos projetos dos parceiros arquitetos tornou-se um meio de expressão do entendimento de Bulcão a propósito da relação entre a arte e a arquitetura. (OLIVEIRA, 2013, p. 50)

Semelhantemente, percebendo as diferentes posturas adotadas nas parcerias estabelecidas com Niemeyer e Lelé, Costa (2017, p. 10) aponta como Athos se porta com cada um desses arquitetos. Por exemplo, nos projetos desenvolvidos para Niemeyer, [Athos] "buscava equilibrar os significados, adotando, muitas vezes, tons e formas mais silenciosos, a fim de que o espectador pudesse, inicialmente, impactar-se com o espetáculo arquitetônico e, depois, num segundo olhar, começar a ser seduzido pela elegância e clareza das formas e cores dos painéis". Já a colaboração com Lelé e sua arquitetura mais bruta, incluía "um forte apelo cromático e formas mais líricas e ritmadas, que permitissem o diálogo importante entre amplos espaços da arquitetura e a pontuação ritmada dos elementos plásticos realizados pelo artista" (COSTA, 2017, p. 10).

Tavares (2016) e Oliveira (2013) concluem que a parceria entre Athos e Niemeyer não pode ser entendida como integração, sobretudo, pela postura do arquiteto em convidar o artista após o processo conceptivo da edificação, o que denota a ausência de alinhamento conceitual entre os envolvidos. Apesar de não ser o foco do seu trabalho, Tavares (2016) aponta outras parcerias estabelecidas entre Athos e alguns arquitetos, além de destacar a atuação junto a Lelé, com quem criou em sincronia projetual, sobretudo na Rede Sarah.

Ressaltando o entrelaçamento entre esses dois profissionais, Athos e Lelé, Telles (1997) afirma: foi um 'feliz encontro profissional', salientando a forma como a modularidade do arquiteto dialoga com a criatividade do artista. Leão (2012), Paz (2017) e Porto (2009a) chegam a propor que essa parceria tenha sido o ápice da produção de Athos relacionada com a arquitetura. De acordo com Paz (2017, p. 110),

> A arte de Athos Bulcão se entranhará mais na arquitetura, fundindo a ideia da escultura vazada, com a das peças pré-fabricadas, do papel das vedações leves no interior dos espaços modernistas e dos brises – cerâmicos, de concreto e treliças - do

> modernismo brasileiro. Casava-se ainda com a maneira muito própria do arquiteto fazer entrar a luz natural e os jardins nos espaços construídos, e garantir sua permeabilidade, ou à visão ou à ventilação. Assim, aparece nas portas pivotantes das Creches MAIS – Movimento de Ação Integrada Social (1987) e escolas da FAEC, e acelera vertiginosamente sua interação com o edifício na Rede Sarah, do cercamento exterior às divisórias internas, profundamente necessárias para seccionar as áreas, manter a aeração do lugar e humanizar o ambiente. Chegando aos brinquedos para as alas infantis, em uma inédita interpenetração com arquitetura. Não são mais pinturas ou esculturas, nem o edifício é mais pura arquitetura; eles se interpenetram e complementam, impossível um sem o outro.

Duarte (2008a; 2009), Lago (2009), Oliveira (2013), Tavares (2016) e Cunha (2016) mencionam a singularidade das propostas de Athos em colaboração com Lelé, contudo, não se aprofundam sobre a parceria e a forma como se deu a colaboração no seu processo de criação. Entretanto, o fato de sublinharem essa parceria entre as demais, denota que há algum elemento distintivo nesse encontro.

A despeito das percepções dos pesquisadores, quando perguntado por Moretzsohn (2009, p. 6-7) sobre sua colaboração com os arquitetos Niemeyer e Lelé, e se o nível de participação era o mesmo, Athos responde positiva e detalhadamente: "[...] sem dúvida. É uma colaboração muito estreita. Tem uma unidade que é oriunda da mesma geração, baseada em Oscar e Lucio Costa. Há muita coerência de pensamento". O que se percebe na fala do artista e em sua produção como um todo é que há um esforço em assimilar as formas propostas pela arquitetura, a fim de criar intervenções que se ajustassem a esta, o que, para Adam (2018) e Oliveira (2013), sugere que o movimento de integração partia do artista, independente do momento em que ele era solicitado pelo arquiteto, sua intenção era sempre de aglutinar sua obra à arquitetura.

Estas questões expõem tanto as diferentes modalidades de associação entre artes plásticas e arquitetura como também evidenciam que o termo mais comumente empregado para qualifica-las – a integração das artes – não tangencia os aspectos subjetivos da realização da obra de arte ou as nuances presentes no processo de criação em parceria, e por isso não satisfazem totalmente quando se trata de conceituar a colaboração entre Athos e Lelé, representada nesta tese pelos projetos desenvolvidos para a Rede Sarah. Tudo isso conduz a busca por uma atualização e ampliação conceitual acerca dessa produção, conforme será mostrado no capítulo quatro.

3.3 PRÁTICAS ESPACIAIS: RELAÇÃO ARTE & ESPAÇO

Quando se coloca a intenção de abordar as práticas espaciais, pretende-se seguir a proposta de panorama histórico sobre as aproximações entre as artes plásticas e a arquitetura, agora, seguindo para uma proposta mais ampla, onde a arte se descola da arquitetura e de sua subordinação e passa a ocupar novos espaços, estabelecendo diferentes relações com o espaço real. Para tanto, apresenta-se as principais práticas artísticas com essa característica,

como o Minimalismo, a *Land Art*, a Arte Ambiental, a Arte Urbana, a Instalação, o Site-specific e o Site oriented. Esse levantamento tem como objetivo destacar os aspectos basilares das práticas espaciais presentes na arte contemporânea e propor uma aproximação entre a produção contemporânea e a obra desenvolvida por Athos Bulcão para a Rede Sarah, apontando índices de contemporaneidade em sua produção.

Santaella (2010)[62] chama a atenção para a dificuldade na elaboração de uma linha do tempo sobre os acontecimentos artísticos, sobretudo, no que se refere à arte contemporânea. Afinal, "a história da arte, especialmente do final do século XIX para cá, não conhece linhas retas. É feita de ecos, reverberações, rememorações, traduções, confrontos, projeções, reflexos e refrações" (SANTAELLA, 2010, p. 14).

Para Wanner (2010), apesar das demarcações do período moderno variarem bastante, apresentando uma série de hipóteses sobre seus precursores, é a partir do Impressionismo e da sua evolução gradual em direção à abstração, que o período moderno se desenvolveu e se consolidou com uma arte, cada vez mais, abstrata. Huchet (2012) apresenta o processo experimental dos artistas modernos como uma forma de progresso que anuncia o que está por vir na arte contemporânea. Ele destaca alguns eventos, como por exemplo, a iniciativa de Monet (1840-1926), Courbet (1819-1877), Seurat (1859-1891) e Whistler (1834-1903) de julgarem que o espaço que receberia suas obras para exposição precisava ser pensado e selecionado previamente, conforme suas modalidades de pensamento, o que, na arte contemporânea, é uma exigência constitutiva da obra. Huchet (2012) cita outros casos em que a expansão da bidimensionalidade dos trabalhos artísticos viria a ser um dos polos da espacialidade moderna, como por exemplo, o trabalho de Matisse (1869-1954).

Observa-se, de modo bastante acentuado, como discutido no item 3.1, a aproximação das artes durante os principais movimentos de vanguarda, com manifestações artísticas acontecendo de maneira mais próxima e até mesmo em colaboração. Contudo, neste primeiro momento, as artes plásticas, quando aparecem em relação à arquitetura, são colocadas como subordinadas a esta. A novidade que se apresenta nas ações que conduzem a arte contemporânea é o movimento de liberdade do suporte, a consequente autonomia conferida à obra de arte e seu avanço para o espaço real.

Tassinari (2006) considera a pintura de título *Tela* (1956) (figura 51), do artista norte-americano Jasper Johns, um marco nos questionamentos sobre o espaço da obra de arte e o espaço real. Em Tela, o artista cola a moldura sobre a tela e passa a questionar os limites que regem a relação da obra de arte com o espaço real. Se não há mais a limitação da moldura, o que a impede de propor novas relações com o espaço?

■

62 Apresentação do livro *Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas* (2010).

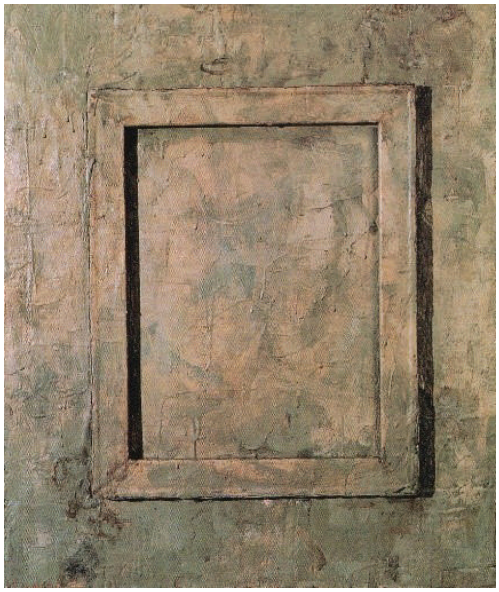


FIGURA 51
JASPER JOHNS. TELA, 1956.
ENCÁUSTICA E COLAGEM SOBRE MADEIRA E TELA, 76 X 63 CM
Fonte: Tassinari (2006, p. 8)

Também nesse sentido de questionamento entre o espaço da obra e o espaço comum, Little (2010) ressalta a importância do Espacialismo (Spazialismo) criado pelo artista italiano Lucio Fontana (1899-1968), que costumava cortar a superfície de suas telas (figura 52), atitude entendida como uma atribuição de maior importância ao processo de criação artística do que ao objeto de arte resultante desse processo; e também como um questionamento sobre os limites entre a obra de arte e o espaço externo a ela.

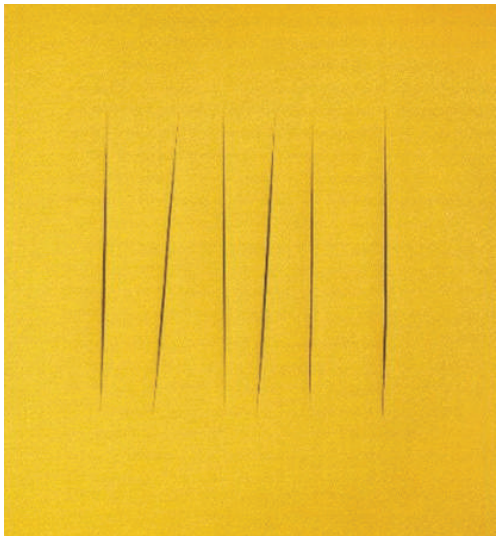


FIGURA 52
LUCIO FONTANA. CONCEITO ESPACIAL; ESPERA, 1965.
ÓLEO SOBRE TELA, 92,4 X 73,2 CM
FOTO: ROMULO FIALDINI
Fonte: Tassinari (2006, p. 79)

Embora breve, o Espacialismo exerceu grande influência sobre outros movimentos, incluindo a Performance e a Arte Ambiental. Fontana utilizou novas tecnologias, como luzes de neon e televisão, prevendo criar obras capazes de estimular, ao mesmo tempo, vários sentidos, um anseio que culminou em realizações que abrangiam inteiramente o espaço expositivo, com paredes pintadas de cores uniformes e projeção de som e cor.

Destaca-se também o Minimalismo, que aparece décadas após as vanguardas históricas, trazendo uma tendência de arte despojada, objetiva e anônima, com materiais e linguagens plásticas que "exploraram as relações espaciais e a capacidade que a escultura tem em interagir com o espaço envolvente, apostando na experiência corporal do próprio espectador" (ALELUIA, 2012, p. 57), o que pode ser entendido como um experimento inicial para os movimentos que viriam a seguir e sobre o potencial do espaço para a obra de arte.

Por volta da década de 1960, sobretudo, nos Estados Unidos, artistas começaram a questionar o espaço da arte e a sua institucionalização através dos museus, e, na tentativa de mudar o espaço da arte, eles avançaram rumo à ocupação externa, incluindo o espaço da natureza. Esse movimento ficou conhecido como *Land Art* ou *Earthworks*, que fez emergir o desejo de mapear novos territórios artísticos (CANTON, 2014; ALELUIA, 2012). "A partir da *Land Art*, o diálogo de artistas com o espaço público gradativamente expandiu-se e modificou-se" (CANTON, 2014, p. 21). De modo semelhante, Aleluia (2012, p. 54) assegura que "os artistas partem para a fruição do local natural e intervém nele. Estas manifestações passam a ser realizadas na paisagem e não de forma hipotética ou teórica sobre ela".

Outra importante referência no sentido de validar as percepções de novas espacialidades para a obra de arte é Rosalind Krauss (1984). Em seu artigo A escultura no campo ampliado, a autora apresenta argumentos que embasam as novas posturas acerca da definição existente de "escultura" relativas à arte moderna. Tal definição se dá pela exclusão, ou seja, não sendo pintura, arquitetura ou paisagem (mesmo se relacionando com todas essas outras categorias) poderia ser definida como escultura. Essa proposição introduz questões que nortearam a crítica sobre as expressões artísticas modernas formuladas pela Arte Ambiental, Land Art, Site-specific, Instalação e Performance.

Aleluia (2012) destaca duas correntes da *Land Art*, sendo uma delas mais delicada e poética, onde o artista assimila o natural como lugar de experimentação e tem grande liberdade de ação. Nessa corrente, se destacam artistas como Marinus Bozem (1934-), Barry Flannagan (1941-2009) e Richard Long (1945-)(figura 53), que trabalharam com pedras e folhas, criando paralelos entre diferentes formas naturais.

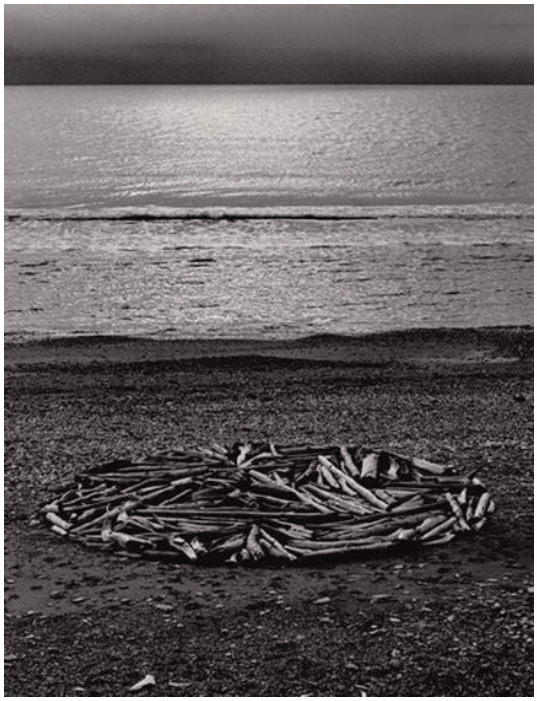


FIGURA 53
RICHARD LONG. A CIRCLE IN ALASKA, 1977.
Fonte: www.wikiart.org

Já a segunda corrente se expressa de maneira mais radical e espetacular, com grandes escalas e aparatos que contaminam o lugar e desafiam a escala humana (ALELUIA, 2012). Um exemplo pontual é a produção do casal de artistas Christo (1937-) e Jeanne Claude (1937-2009), muito lembrada pela ousadia e pela grande dimensão das obras (figura 54), que se conformam como intervenções de escala urbana.

FIGURA 54
CHRISTO E JEANNE-CLAUDE. ILHAS CERCADAS (SURROUNDED ISLANDS), MIAMI, FLÓRIDA, 1980-83. FOTO: WOLFGANG VOLZ
Fonte: http://christojeanneclaude.net/projects/surrounded-islands

A noção de Site-specific ou sítio específico também surge a partir da década de 1960, em resposta às condições expositivas e ao difícil acesso do público às obras em galerias e museus. Assim, a

arquitetura começou a servir como base para as intervenções artísticas. Destaca-se, no Site-specific, a noção de arte pública, devido às suas manifestações em locais que, em geral, não são reservados para intervenções artísticas (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2015; ALELUIA, 2012). Aleluia (2012) relaciona a *Land Art* com o *Site-specific*[63] por entender que ambos tocam na questão da intervenção artística in loco, utilizando o espaço exterior como suporte, tema ou meio de expressão. Também havia o anseio dos artistas de criar uma arte que não fosse voltada para o consumo galerístico, nem uma arte eterna e, sobretudo, não conformista com a realidade social. Nesse sentido, num movimento de evasão da realidade, eles se refugiavam na paisagem.

> Aqui, na paisagem, surge como um lugar de refúgio, onde os artistas procuram algum recolhimento no sentido de poderem reunir as condições pessoais e íntimas necessárias à nova criação. Neste contexto, pode-se entender a paisagem como um meio metafórico e não contaminado, passível de apropriação para manifestação plástica. Então, muitas destas obras de arte concentraram-se num registro totalmente natural, respeitando o seu habitat primordial, recorrendo à intervenção ou reflexões a partir dos desertos, lagos, rios, campos e outros lugares não habitados, especificamente nos Estados Unidos. (ALELUIA, 2012, p. 55)

O Site-specific pode ser correlacionado também com a arte ambiente, uma tendência na produção artística contemporânea na qual a atenção se volta para o espaço em que o objeto de arte se insere, possuindo alguma relação com os elementos da obra. Tal relação pode ocorrer no sentido de incorporar o espaço ao objeto de arte e/ou absorver elementos do espaço na obra, sejam elementos físicos ou dinâmicas sociais associadas ao espaço. Assim, o objeto artístico é concebido para existir em um lugar específico criando uma ambiência. Contudo, esse termo também é usado para designar uma obra permanentemente vinculada a um espaço, cuja proposta costuma passar por uma etapa de análise, considerando as características únicas do local (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2015; PINHEIRO, s.d.; AMADO, s.d.).

Mello (2015) acrescenta o conceito de *Site oriented*, que ele define como uma obra criada para um espaço com características específicas e dimensões predeterminadas. No site oriented, a obra é criada em paralelo com a construção/edificação, ao contrário do Site-specific em que a obra atua como uma espécie de acréscimo, aplicado após a construção.

O que se percebe através dessas descrições das manifestações contemporâneas é que não há apenas a pretensão da inserção em novos espaços, havendo também a intenção de comunicação com esses espaços, que já não são mais os museus e galerias, com público erudito e especializado. A obra contemporânea carrega a intencionalidade do artista de estar em contato com o público comum, no espaço cotidiano. Além disso, tal produção traz uma pretensão de extrapolar as posturas em relação ao objeto de arte.

■

63 Na literatura, foi localizada uma série de termos que se referem ao *Site-specific*, bem como diferentes formas de escrita, como, no trabalho de Mello (2015), onde consta o termo 'site specific art'. Já Aleluia (2012) utiliza o termo site specific. No presente estudo, será considerada a grafia Site-specific.

Outro aspecto relevante nas manifestações de arte contemporânea, como já mencionado, é a recepção espectador-obra, ou seja, a forma como se dá a interação entre os indivíduos que possuem contato com a obra de arte. No contemporâneo, diferente de outros momentos, o espectador passa a ter outra relação com a obra, tirando-o do papel de mero expectador e promovendo-o a participante, dando-lhe o poder de se aproximar da obra, em algumas ocasiões, adentrá-la, interagir e até mesmo interferir a ponto de modificá-la. Para Aleluia (2012, p. 43), "a manifestação do artista começa a procurar uma participação ativa e reativa, não contemplativa ou pacífica; quer fazer parte de uma opinião e chegar às massas através de sua condição física e dos lugares que estas habitam quotidianamente".

Nesse contexto, Wanner (2010) aponta os experimentos de Naum Gabo (1890-1977), Antoine Pevsner (1886-1962), Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) e Alexander Calder (1898-1976) como precursores nas pesquisas por obras de arte cinéticas, o que, mais tarde, deu início às experiências com luz e espelho, trazendo a forma humana para dentro da obra de arte. Dessa maneira, convidavam o expectador a adentrar e envolver-se com a obra, se tornando coparticipante, o que resultou na criação de uma nova relação com o público.

Andrade (2007) ressalta a construção de Brasília como importante marco e fator de grande influência sobre o pensamento artístico das vanguardas cariocas em fins da década de 1960. Sua construção significou tanto o retorno da atenção para o interior do país e suas características distintivas quanto possibilitou inúmeras oportunidades de trabalho, já que era um grande vazio que daria lugar a uma cidade. Tudo isso trouxe novo frescor para as artes.

Huchet (2012) enfatiza a contribuição dos artistas brasileiros, entre 1960 e 1970, no envolvimento da obra de arte com o espaço físico e também na inserção do espectador na proposta artística. Mais tarde, o expectador passou a ser participante da obra através da interação, fruição e, por fim, interferência. A prática espacial incluía o percurso corporal, que foi alvo de importantes experiências na arte contemporânea, como no trabalho de Lygia Clark, que abriu novas possibilidades de relação do fruidor com o objeto de arte (figura 55).

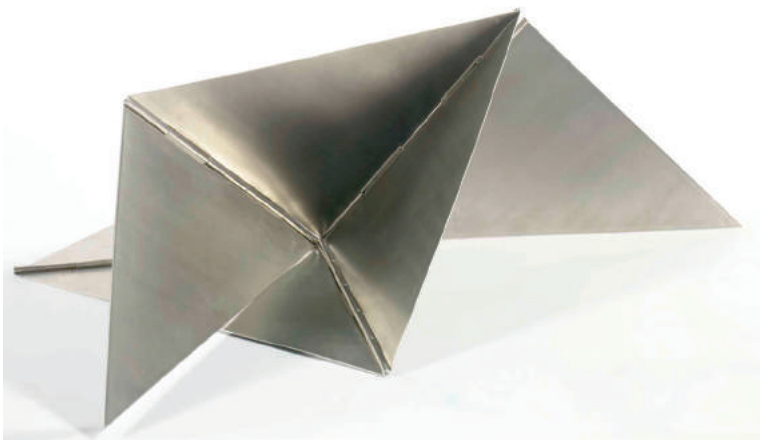


FIGURA 55
LYGIA CLARK. BICHO. DÉCADA DE 1960.
ESCULTURA DE ALUMÍNIO, 55 X 82 X 90 CM
ACERVO DO MASP
Fonte: https://masp.org.br/acervo/obra/bicho

Anelli (2009) também coloca a colaboração de Hélio Oiticica e Cildo Meireles (1948-), para que a obra ganhasse cada vez mais autonomia, visando um contato direto com a sociedade, sem os antigos mediadores. Agora, sua relação com o ambiente se dá independente da arquitetura ou da indústria, das quais as artes plásticas já tinham sido colocadas, muitas vezes, como subalternas, o que resultou em trabalhos mais diversos, críticos, independentes, gerando novas práticas espaciais e discursos e questionando a integração com a arquitetura. "A aproximação com a Pop Art, a incorporação de *ready-mades*, as performances, etc., abrem um campo aparentemente inesgotável para a arte de vanguarda" (ANELLI, 2009, p. 1).

Para Andrade (2007, p. 44), outra importante contribuição dos artistas visuais brasileiros foi a reflexão sobre novos termos, por exemplo, "a inserção do termo 'ambiente' no âmbito das artes visuais, ou arte ambiental, deve-se pioneiramente ao artista carioca Hélio Oiticica. [...] o artista estabelece o vínculo da 'obra' com o entorno através do espectador". O texto-manifesto, publicado pelo artista abordando a 'Tropicália' e os 'Parangolés', é fundamental para a discussão acerca da questão da arte ambiental (figura 56).

FIGURA 56
HÉLIO OITICICA. PARANGOLÉ, 1964.
Fonte: www.digestivocultural.com

Andrade (2007, p. 44) ressalta o caráter de preenchimento do vazio que essa obra opera, ao mesmo tempo em que se relaciona com o espectador-participante da obra. Assim, "o artista estabelece um vínculo da 'obra' com o entorno através do espectador". Essas propostas brasileiras se alinham às iniciativas internacionais, que buscavam expandir o objeto de arte para o seu entorno; ampliar a percepção sensorial do expectador; e recuperar os signos culturais do cotidiano que conectam o homem ao seu ambiente. Contudo, não se pode dizer que a preocupação do artista com a relação entre o expectador e a obra de arte, assim como o papel deste na composição da obra é uma característica exclusiva das manifestações de arte contemporânea. Como esclarece Plaza (2003, p. 10),

> Quando, em 1922, Moholy Nagy decide "pintar" um quadro por telefone, inaugura-se, de forma pioneira, o universo da "interatividade". Posteriormente, Bertold Brecht pensava a interatividade dos meios de comunicação numa sociedade democrática e plural. Entretanto, é necessário fazer um levantamento conceitual das interfaces, tendências e dispositivos que se situam na linha de raciocínio da inclusão do espectador na obra de arte, que segue esta linha de percurso: participação passiva (contemplação, percepção, imaginação, evocação), participação ativa (exploração, manipulação do objeto artístico, intervenção, modificação da obra pelo espectador), participação perceptiva (arte cinética) e interatividade, como relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente. Esta fortuna crítica é fundamental, visto que a história reaparece sob o formato virtual. (PLAZA, 2003, p. 10)

O autor continua sua explanação e demarca alguns graus de abertura de tal preocupação nas artes visuais. O primeiro grau teria ocorrido em decorrência dos estudos da linguagem que levaram à intertextualidade, realizados a partir dos anos 1920. "O que caracteriza a intertextualidade é, precisamente, a introdução de um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto" (PLAZA, 2003, p. 10). Por volta dos anos 1950, através dessa e de outras teorias da linguagem é que surgem novas formas de leitura e interpretação de linguagens verbais e não verbais. Tudo isso possibilita ao artista uma nova forma de se comunicar com o público e receber um retorno deste. O segundo grau ocorre a partir dos anos 1960, com as novas noções de ambiente e participação do espectador, onde o ambiente é ampliado e "considerado como o lugar de encontro privilegiado dos fatos físicos e psicológicos que animam nosso universo. Ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador contribuem para o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte substituída pela situação perceptiva: a percepção como re-criação" (PLAZA, 2003, p. 14). Assim, o corpo do expectador e seu olhar se inserem na obra. Segundo Plaza (2003),

> Esta tendência invoca as artes: o teatro (Living Theater), a música experimental (J. Cage, K. Stockhausen, H. Pousseur, P. Boulez), a dança (M. Cunninham). Inclui também a obra aberta como participação de segundo grau (manipulação de elementos plásticos – Calder, Soto, L. Clark), penetráveis (onde o espectador penetra ou veste objetos: parangolés de Hélio Oiticica) ou ambientes (Soto). [...] Com a participação lúdica e a criatividade do espectador, aparecem os conceitos de "arte para todos" e "do it yourself": Com a participação ativa, que inclui o acaso, como nos happenings (criação e desenvolvimento em aberto pelo público, sem começo, meio e fins estruturados – J. Cage, A. Kapprow, Grupo Fluxus), radicaliza-se este tipo de arte. (PLAZA, 2003, p. 15)

A abertura do terceiro grau estaria ligada às ações resultantes da relação da arte com a tecnologia, sendo inaugurado por volta de 1968, com a exposição *Cybernetic Serendipity*, organizada por Max Bense (1910-1990) e Jasia Reichardt (1933-), que, segundo Plaza (2003), discutia os limites para tal relação e se o seu resultado poderia ser visto como arte.

Dentro da perspectiva das práticas espaciais na arte contemporânea e suas principais características, percebe-se que Athos Bulcão é um artista cujo trabalho já apresentava índices de contem-

poraneidade. Como já mencionado na introdução deste documento, a ideia de índice se refere a um prenúncio do que está por vir. Esse entendimento parte da concepção de Calquelin (2005) que admite artistas do período moderno com práticas contemporâneas, uma vez que a sua atitude prenunciava o novo. Apesar de distintos, o moderno e o contemporâneo possuem relação, não apenas por terem se sucedido, mas também a partir de ícones que atuaram como uma espécie de anunciadores das ações e práticas que estariam por vir. Afinal, seria ingênuo crer que as características que definem o moderno e o contemporâneo são seguidas ao pé da letra nas artes, sobretudo, neste segundo, onde se vê a arte muito mais como uma mistura de diversos elementos, valores, fórmulas e referências.

Tais índices podem ser percebidos elencando as principais características da produção de Athos, uma vez que apresentam similaridades com as características das manifestações contemporâneas. Nessa perspectiva, enfatiza-se:

- O processo de criação de algumas obras, pautado na participação externa e coletiva, uma vez que possibilitava aos operários alguma autonomia no assentamento das peças em seus painéis de azulejo. Essa opção do artista é apontada por Cunha (2016) como uma possibilidade de construção coletiva ou mesmo de coparticipação dos pedreiros na elaboração dos painéis. Contudo, a referida autora chama atenção para a condição dos participantes na criação das obras, no caso, os operários, e aponta a diferença entre o conceito de obra aberta e interativa na produção de Clark, Oiticica e Bulcão. A liberdade oferecida na obra dos dois primeiros era total e descompromissada, diferente da obra do último, onde a participação na execução era permitida, porém, na condição de trabalhadores cumprindo suas atribuições.

Ainda assim, a liberdade compositiva, admitida dentro da criação de Athos, já pode ser considerada como um ensaio da abertura das artes plásticas, além de simbolizar a busca do artista pelo olhar do público comum/não erudito, sobre a elaboração de suas obras.

- A preferência de Athos por obras voltadas para o público comum, fora das galerias, em espaços não consagrados para inserção de obras de arte, a exemplo de hospitais e escolas. Além disso, sua opção por não assinar a maior parte das suas obras públicas, tirando o foco de si. Esses aspectos se relacionam com a característica anterior, pois também denota a busca do artista pela inserção da obra de arte na vida cotidiana, destituída de pedestal ou outro aparato distintivo, como uma proposta de democratização do belo. Além disso, pode-se relacionar essa característica, em especial, ao segundo grau de abertura da arte contemporânea, elencado por Plaza (2003), que aponta para a participação do espectador e o ambiente ampliado. Athos atuou nesse sentido como poucos artistas no Brasil, levando sua produção a uma variada gama de ambientes, proporcionando, e mesmo privilegiando, esses encontros.

- A produção de obras relacionadas diretamente com o espaço a que se destinam, absorvendo características do lugar, como as cores, formas, a escala, a proporção e o ritmo da arquitetura ou da paisagem. A respeito dessa característica, pode-se afirmar que toda a produção de Athos voltada para a arquitetura se comporta dessa maneira, pois foram pensadas para ocupar um determinado lugar e sua elaboração considerou as variáveis envolvidas, ou seja, o local de inserção, a paisagem do entorno e a recepção do expectador. Farias (2002b) defende que Athos foi um mestre em utilizar o recurso da escala do espectador e a maneira como o corpo humano se desloca no espaço para promover interesse por sua obra, despertando a atenção dos transeuntes.

- A criação de obras de arte que, por sua dimensão física ou por sua grande extensão, passam a ser consideradas como elemento de identificação de uma localidade. Nessa modalidade, as obras se tornam emblemáticas a ponto de fazerem parte do imaginário popular como um elemento de identificação. Um exemplo interessante é a cidade de Brasília, onde há um extenso acervo de Athos Bulcão, a ponto de ter um circuito turístico em torno de suas principais obras. A capacidade que suas obras possuem de identificar o lugar comum, conferindo-lhe características únicas, é citada por Kwon (2008) como uma característica relevante na arte contemporânea, sobretudo, no Site-specific enquanto agente de valorização e diferenciação das cidades, pois provê distinção de lugares e singularidade de identidade local para as cidades.

Baseado nas características apontadas, é possível dizer que a produção de Athos Bulcão se aproxima, em muitos aspectos, da produção contemporânea, sobretudo aquela realizada para a Rede Sarah, por possuir índices de contemporaneidade, como aqui se buscou demonstrar.

3.4 DESLOCAMENTOS: ATHOS NA CONTEMPORANEIDADE

Tendo em vista a percepção de permanência de Athos Bulcão e sua poética ao longo do tempo, são apresentados alguns exemplos de criações fundadas na sua produção. Contudo, antes, é necessário um breve apontamento sobre a permanência de imagens no tempo, a questão da reprodutibilidade técnica da obra de arte e as possíveis consequências.

Benjamin (2017), que aborda a reprodutibilidade técnica da obra de arte, assinala eventos ao longo da história nos quais se viu o impacto desse fenômeno, a exemplo da invenção da xilogravura, que mudou o entendimento das técnicas artísticas, lançando a possibilidade de reprodução em série. Mais tarde, a litografia ampliou essa possibilidade para a produção massiva. E, finalmente, a fotografia retirou a responsabilidade da reprodução figurativa das mãos do artista, transferindo para o olho tal função. A despeito das consequências desse fenômeno, Benjamin (2017, p. 56) assinala que o primeiro aspecto que se perde na reprodução é "o aqui e o agora da obra de arte – sua existência única no local em que se encontra". Outra implicação é a perda da "aura da obra de arte", que seria algo como "uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja" (BENJAMIN, 2017, p. 59). Tentando exemplificar a aura, ele a compara com a fruição de uma paisagem, que é um momento para ser vivenciado e não capturado, sob o risco de perder a aura da experiência.

Como ponto positivo, Benjamin (2017) cita a autonomia que uma reprodução possui frente à obra de arte original, por assim dizer. Como, por exemplo, a possibilidade de visualização e ampliação de detalhes que a fotografia de uma obra de arte proporciona; detalhes que o olho humano não poderia alcançar; aspectos visíveis apenas às lentes. Além disso, a cópia pode gerar grande difusão da obra original, bem como sua permanência por mais tempo na memória coletiva. Mas, tudo isso interfere no "aqui e agora da obra de arte", em sua contextualização e na sua aura.

Cabe também trazer alguns conceitos, como **reprodução**, **releitura**, **citação**, **cópia** e **apropriação**, a fim de entender como os exemplos mostrados a seguir podem ser compreendidos e como se relacionam com a obra de Athos Bulcão. Importa refletir também sobre como a reprodutibilidade técnica influiu nesses exemplos apresentados.

Oliveira (2013) questiona a atribuição de valores a obras realizadas pelo artista e realizadas a partir do trabalho do artista. Para a autora, "há uma fluidez entre os limites que as noções de cópia, réplica, imitação, citação, apropriação e reprodução estabelecem no contexto artístico, fazendo-as se movimentarem e se confundirem umas com as outras." (OLIVEIRA, 2013, p. 154). Oliveira (2013) entende como **reprodução** a criação de um objeto similar a outro, seguindo os mesmos princípios de composição, cor, formato e função. Já na **cópia**, existe a preocupação em ser fiel ao original. Assim, entende-se que o primeiro pode carregar semelhanças com o original sem ser idêntico e, no segundo conceito, há uma duplicação do original em todos os aspectos.

Midlej (2017), que discute a apropriação de imagens nas artes visuais, aponta como esse fenômeno é comum em muitos momentos da história das artes e coloca os conceitos de apropriação, releitura e citação. Para o autor,

> A *apropriação* caracteriza-se por manter, na obra atual, praticamente sem alteração e na sua integridade, todas as características formais e composicionais da imagem-fonte — ou a maior parte delas —, ainda que também seja possível ocorrer — e com frequência isso é observado —, a agregação de outros elementos estranhos à imagem-fonte. Por ser um procedimento teórico-operatório, a apropriação de imagens possibilita aos artistas grande variedade de recursos criativos.
> [...]
> A *releitura* se constitui como procedimento assemelhado à apropriação, por também "tomar", de forma direta, uma obra em sua totalidade visual ou uma parte (um detalhe) dela. Todavia, *releitura* se diferencia da *apropriação*, pois o elemento "lido" e reconstruído em novo contexto (seja uma imagem inteira ou um detalhe) ganha uma nova roupagem em termos formais e expressivos ao ser refeito ou reinterpretado, assumindo as características da linguagem visual do artista atual, ao mesmo tempo em que mantém aspectos estruturais que se assemelham à obra-fonte, porém, garantindo a expressão plástica no vocabulário formal, cromático e expressivo do artista que relê. A *releitura* parece sugerir menos uma comparação entre a obra atual e a obra-fonte e promover mais a contradição, já que os elementos novos da obra atual modificam substancialmente os da obra-fonte, diminuindo a relevância da comparação ou da semelhança, valorizando as diferenças, os contrários e denotando a personalidade do artista que relê a obra anterior e suas novas proposições plásticas. A *releitura* distingue-se da *apropriação* no sentido de que, nesta última, são mantidas, como já mencionado, praticamente sem alteração, todas as características da integridade formal e composicional da imagem-fonte.
> [...]
> Já a *citação* se configura numa menção ou alusão, por meio de um tema, cor, forma, entre outros, a uma obra anterior e encontra-se entranhada na cultura, nos costumes e crenças dos povos desde tempos imemoriais. (MIDLEJ, 2017, p. 211-221. Grifos do autor)

A fim de elaborar uma discussão sobre tais aspectos, são reunidos aqui alguns legados relacionados à produção de Athos. Dentre os exemplos selecionados, pode-se definir dois grupos: um que será chamado de **legado artístico**, que consiste em produções de outros artistas que se

relacionam com a obra de Athos, e o segundo será chamado de **legado cultural**, que consiste em produtos mercadológicos criados com influência/inspiração na produção do artista.

Enquanto referencial artístico, um dos primeiros legados de Athos é fruto da parceria com Lelé, pois, a partir do aprendizado ao longo dessa parceria, o arquiteto desenvolveu uma série de intervenções artísticas em homenagem à obra de Athos. Tais intervenções aparecem no projeto da residência de Roberto Pinho, em Brasília (2007-2008), onde o arquiteto criou o painel de azulejos e também em três unidades dos Hospitais da Rede Sarah: o Sarah Macapá (2005), Belém (2007) e Rio de Janeiro (2009). Na primeira unidade, Athos chegou a elaborar a parte artística na primeira fase do projeto, criando os muros e os objetos destinados aos corredores e a sala de espera do ambulatório. Contudo, devido ao estado avançado da doença que incapacitava o artista, tanto no controle motor como na distinção das cores, não foi possível prosseguir, levando Lelé a desenvolver o projeto arquitetônico e artístico nessas unidades (figura 57) (PORTO, 2009a).

Em entrevista concedida a Porto (2009b, p. 6), Lelé fez a seguinte afirmação: "em homenagem a ele [Athos Bulcão], eu próprio fiz os trabalhos de integração plástica, sempre usando os ensinamentos aprendidos com o mestre ao longo de todos estes anos". E acrescenta: "fui obrigado a desenvolver também a arte, uma vez que não encontrei nenhum artista plástico que se identificasse com o meu trabalho, como o Athos o fez. Isto não é algo que se cria da noite para o dia" (LIMA, *apud* PORTO, 2009b, p. 6).

Pode-se enquadrar esse exemplo da atuação de Lelé como uma espécie de recriação do estilo de obra de Athos, o que parece caracterizar a citação ou alusão, de acordo com a classificação de Midlej (2017), como é o caso da Lagarta Vermelha (figura 57), criada por Lelé, que faz alusão aos bichos idealizados por Athos para o Sarah Salvador.

FIGURA 57
JOÃO FILGUEIRAS LIMA. LAGARTA VERMELHA (À DIREITA), 2005; ATHOS BULCÃO. RELEVO (À ESQUERDA), 1995.
A OBRA DE JOÃO FILGUEIRAS LIMA ESTÁ INSTALADA NA SALA DE FISIOTERAPIA DO SARAH MACAPÁ, ENQUANTO A DE ATHOS SE ENCONTRA NA SALA DE FISIOTERAPIA DO SARAH SALVADOR
MADEIRA, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS
Fonte: http://www.fundathos.org.br e Lima (2012, p. 247)

Contudo, algumas das obras de Lelé, criadas no Sarah do Rio de Janeiro, podem ser vistas como releituras, já que ele utiliza parte – forma, estilo ou paleta cromática – de obras de Athos, realizadas em outras unidades de saúde, e acrescenta sua reinterpretação, em clara referência ao vocabulário formal do artista.

Como exemplo, pode-se citar o painel de azulejos dos Boxes individuais do Sarah Rio de Janeiro (figura 58), que possui como referência o azulejo utilizado no painel do Hospital de Taguatinga (LUKIANTCHUKI, 2010), seguindo um padrão bastante similar, com a diferença da escala da forma que estampa o azulejo e da cor escolhida pelo arquiteto, que difere da obra-fonte; o Painel colorido em dégradé com formas geométricas vazadas se assemelha às divisórias de madeira do Hospital Sarah Lago Norte (LUKIANTCHUKI, 2010), com paleta cromática e a lógica compositiva similar (figura 59); e os relevos de madeira circulares, situados no Centro de Reabilitação Infantil do Rio de Janeiro, que seguem a mesma forma dos relevos do Sarah Lago Norte (figura 60).

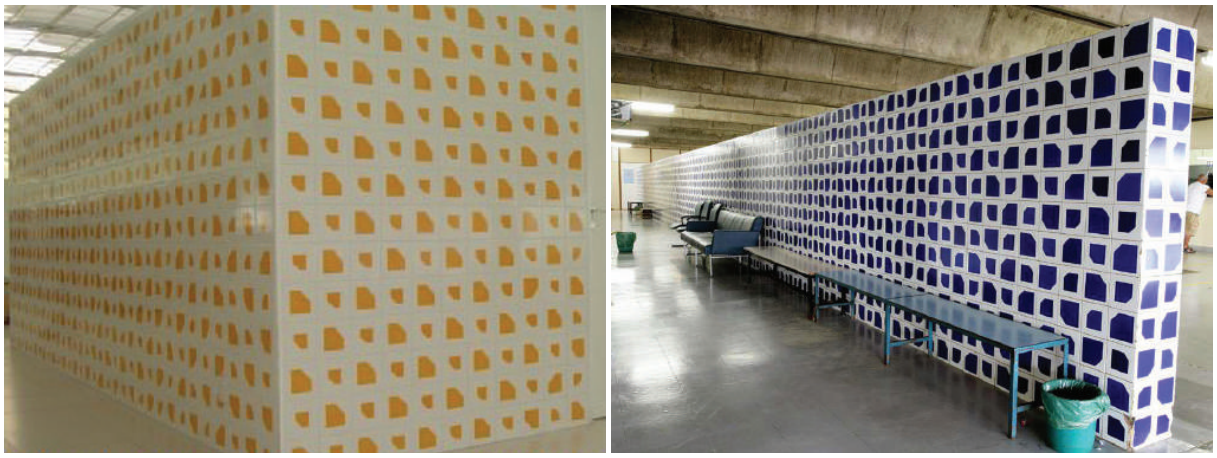


FIGURA 58
JOÃO FILGUEIRAS LIMA. DETALHES DOS AZULEJOS PARA O HOSPITAL SARAH (À ESQUERDA), RIO DE JANEIRO, 2009; ATHOS BULCÃO. AZULEJOS DE PARA O HOSPITAL DE TAGUATINGA (À DIREITA). 1974.
Fonte: Lukiantchuki (2010, p. 229) e IPHAN (2018, p. 70)

FIGURA 59
JOÃO FIGUEIRAS LIMA. DETALHES DO PAINEL VAZADO PARA O HOSPITAL SARAH (À ESQUERDA), RIO DE JANEIRO, 2009; ATHOS BULCÃO. DIVISÓRIA DE MADEIRA PINTADA PARA O HOSPITAL SARAH LAGO NORTE (À DIREITA), 1999.
Fonte: Lukiantchuki (2010, p. 229) e http://www.fundathos.org.br

FIGURA 60
JOÃO FIGUEIRAS LIMA. RELEVO DE MADEIRA EM FORMA CIRCULAR (À ESQUERDA), 2009. ATHOS BULCÃO. RELEVO DE MADEIRA EM FORMA CIRCULAR (À DIREITA), 1999.
A OBRA DE JOÃO FIGUEIRAS LIMA ESTÁ LOCALIZADA NO SETOR DE FISIOTERAPIA DO CENTRO DE REABILITAÇÃO INFANTIL RIO DE JANEIRO, ENQUANTO A DE ATHOS SE ENCONTRA NO GINÁSIO DO SARAH LAGO NORTE.
MADEIRA, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS
Fonte: Lima (2012, p. 278) e INBMI (2018, p. 186)

O legado de Athos também pode ser demarcado por contribuição e permanência no cenário contemporâneo, como indica a exposição em comemoração ao centenário do artista em 2018, realizado pela Fundathos e o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), com curadoria de Marilia Panitz e André Severo. Tal exposição resgatou a memória do artista e reforçou a interlocução com suas obras, apresentando um artista múltiplo que transitou entre muitas linguagens e não apenas produziu obras voltadas para a arquitetura. Visando a interlocução, essa exposição foi organizada por sessões temáticas, cuja última, denominada "Rastros de Athos", apresentou a produção de Athos em parceria com outros artistas[64], que vêm desenvolvendo trabalhos relacionados à sua obra. A respeito da escolha de tal abordagem, Panitz (2018) faz a seguinte colocação:

> Mas, para além do grupo que pode conviver com ele, há uma geração mais jovem, que não o conheceu, mas que reconhece, em seus trabalhos, a presença dos princípios propostos pelo artista. É no convívio com as obras disponíveis para a fruição que esta geração constrói a sua poética em diálogo com o artista maior da cidade nova. Essa geração, nascida no planalto central, parte dela espalhada pelo mundo afora, guarda certos ensinamentos fundados nas relações entre vazio e preenchimento, abertura dos traços, inacabados como devem ser, sobreposições que revelam o palimpsesto, o uso da cor. Assim, a partir dos anos 2000, surgem novos azulejistas que, com abordagens diversas e independência em relação ao painelista maior (o que não é fácil), produz suas propostas a partir do que aprendem com o jogo de formas que jamais se fecha. O diálogo estabelecido em Rastros de Athos é uma conversa (em andamento) dos artistas e curadores com o "professor". Nela, há hipóteses levantadas de desdobramentos da sua herança, como ela se rearticula e se apresenta em forma de poesia em construção. O lu-

■

64 Entre os artistas convidados, estão: Alexandre Mancini, Andréa Campos de Sá, Bené Fonteles, Coletivo Transverso, Eduardo Cabral, Edgard César, Elder Rocha, Evandro Salles, Felipe Cavalcante, Galeno, Gregório Soares, Joana França, João Angelini, João Henrique Cunha Rego, Júlio Lapagese, Leopoldo Wolf, Ligia de Medeiros, Lucas Gehre, Luciana Paiva, Patrick Groosner, Pedro Alvim, Pedro Ivo Verçosa, Polyanna Morgana, Ralph Gehre, Rodrigo Paglieri, Virgilio Neto, Wagner Barja, Walter Menon, Yana Tamayo.

> gar de Athos Bulcão é no meio dos artistas, pontuando suas obras e a elas respondendo com suas formas. Como deve ser, uma "conversa infinita"... (PANITZ, 2018, p. 22)

Em alguns trabalhos, é possível identificar claramente a qual linguagem ou característica dentro da obra de Athos os artistas convidados desejam reportar-se. Outros fazem alusão mais à sua poética do que à estética. As fotomontagens de Julio Lapagese e Felipe Cavalcante, por exemplo, dialogam com as fotomontagens de Athos – um experimento num momento de catarse –, apesar das diferentes técnicas empregadas e intencionalidades.

FIGURA 61
ATHOS BULCÃO. INVASÃO DOS MARCIANOS (À ESQUERDA), 1952; JULIO LAPAGESE. DAR TCHAU PARA O MAR (AO CENTRO), 2017; FELIPE CAVALCANTE. TÍTULO: AUG 76 (À DIRETA), 2013. FOTOMONTAGEM, COM DIMENSÕES NÃO INFORMADAS; COLAGEM COM RELEVO, 40 X 30 CM; FOTOMONTAGENS, 10 X 10 CM, (RESPECTIVAMENTE)
Fonte: Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, www.fundathos.org.br e Fundathos (2018, p. 161 e 165)(respectivamente).

As fotomontagens de Athos possuíam temas diferentes entre si, principalmente voltados para a crítica social, diferente das fotomontagens de Julio Lapagese (figura 61) apresentadas na exposição, cuja temática é sempre a relação com o mar. Nas composições de Felipe Cavalcante, há o acréscimo da cor, que produz um cenário que aproxima as fotomontagens de gravuras, diferentemente de Athos, que sempre se utiliza da linguagem em preto e branco nas suas composições. A característica que mais aproxima as fotomontagens é o caráter onírico. Como bem observou (2013, p. 64): "Diante das fotomontagens de Athos Bulcão, percebemos que, diferentemente de suas obras mais consagradas, essas imagens dialogam com o onírico, onde a composição da cena – com seu equilíbrio de proporção e recorte – abandona a ideia do real e abraça a ilusão".

Outro artista convidado é Alexandre Mancini (1974-), identificado por muitos como um dos discípulos de Athos Bulcão, no que diz respeito à azulejaria. Mancini desenvolve painéis[65] (figura 62) que aledem à modulação, à aleatoriedade e aos padrões tão presentes na produção de Athos. Por isso, o artista recebe a chancela da Fundathos.

FIGURA 62
ALEXANDRE MANCINI. COMPOSIÇÃO GEOMÉTRICA COM PADRÕES, 2016.
PAINEL DE AZULEJOS PINTADOS À MÃO (OBRA ÚNICA E ASSINADA EM RESIDÊNCIA PARTICULAR NO RIO DE JANEIRO), DIMENSÕES NÃO INFORMADAS
Fonte: http://alexandremancini.com

Os três últimos artistas, cujas produções se relacionam com as obras de Athos, podem ser identificados como citação, já que, como é dito por Midlej (2017), seus trabalhos fazem menção ou alusão ao trabalho de Athos, se utilizando de técnicas e formas similares ao artista, com soluções de composição que remetem às soluções adotadas por este.

Como já mencionado, boa parte da produção de Athos foi dedicada à esfera pública, o que demonstra sua vontade de deixar um legado para a cidade, algo que pudesse ser desfrutado pelos transeuntes. No sentido de preservar a memória e criar relações contemporâneas com os painéis do artista, existem ações como o projeto Habitathos (2013), que consiste em "uma série fotográfica registrando pintura em telas vivas (conhecido como "living art") (figuras 63 e 64), criado por Ana Siqueira e executado totalmente em painéis originais do famoso artista modernista brasileiro: Athos Bulcão" (HABITATHOS, 2013). Nessa iniciativa, é interessante perceber como o nome da intervenção, Habitathos, já faz menção à interação desejada para com a obra do artista, já que um dos objetivos é estimular a reflexão acerca da relação de pertencimento dos cidadãos, propondo a participação e, até mesmo, a habita-

■

65 Os padrões são identificados na página de internet dedicada ao artista e denominados de: Azulejaria de Padrão; Composição Ordenada; Composição Modular; Composição Modular Maximizada; Composição Geométrica com Padrões; Composição Abstrato Geométrica; Composição Concreta; e Composição Figurativa.

ção de indivíduos em painéis de Athos Bulcão. Outra analogia que a intervenção propõe é a diluição dos indivíduos, por meio da pintura corporal, nos painéis do artista, que tanto desejou que sua obra se diluísse nos ambientes e na população. Tal projeto também recebe o apoio da Fundathos.

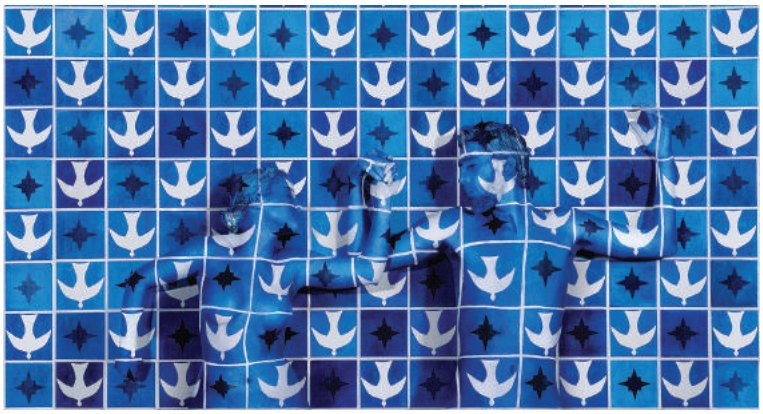


FIGURA 63
ANA SIQUEIRA. IGREJINHA. LIVING ART.
PINTURA CORPORAL COM MAQUIAGEM, 66 X 100 CM / 100 X 151.52 CM / 130 X 196.98 CM
MODELOS: MARIA GABRIELLA COSTACURTA E THIAGO ASSUNÇÃO
FOTO: CELSO JÚNIOR
Fonte: www.917diaries.com.br/entrevista-ana-siqueira/

FIGURA 64
ANA SIQUEIRA. 308. LIVING ART.
PINTURA CORPORAL COM MAQUIAGEM, 66 X 100 CM / 100 X 151 CM
FOTO: CELSO JÚNIOR
Fonte: www.917diaries.com.br/entrevista-ana-siqueira/

A intervenção realizada no projeto Habitathos destaca ainda o caráter público/coletivo da obra de Athos Bulcão, buscando transformá-la de **Arte em Público** para uma **Arte Pública**, o que, de acordo com Aleluia (2012), são modalidades diferentes.

> Arte em público é aquela peça que é colocada num lugar de passagem ou que se permite ver, está disponível a todos os olhos, e por isso, está em público. Já a arte pública prevê chegar de facto à massa consciente, não só por uma circunstância de casualidade e por motivos físicos e geográficos, mas que chegue ao indivíduo/coletivo pela causa efeito desejado e esperado. (ALELUIA, 2012, p. 45)

Assim, Aleluia (2012) conclui que a Arte Pública cumpre seu papel quando se torna um fator aculturante na identidade coletiva, fazendo parte da memória de um grupo e levando as pessoas a se reconhecerem a partir de tal obra, semelhantemente ao que é proposto pelo projeto Habitathos, que convida os indivíduos a fazer parte dela e nela se reconhecerem.

O projeto Habitathos pode ser entendido como apropriação, pois Ana Siqueira apresenta a obra original de Athos, no caso os painéis, porém, faz uma intervenção ao inserir uma pessoa estampada com os padrões do painel, que pode ser lida como um elemento estranho sendo agregado à imagem original. Além disso, o resultado final do referido trabalho se configura em outras linguagens; inicialmente trata-se de uma performance e, posteriormente, de um registro fotográfico.

Na categoria de **legado cultural**, que engloba criações com fins mercadológicos que se prestam a homenagear a obra de Athos Bulcão e ampliar a difusão de conhecimento sobre o artista, cabe ressaltar as coleções de moda realizadas em sua homenagem. Já que o repertório de formas e cores presentes nos painéis do artista serviu de inspiração para esse seguimento. O primeiro deles é a coleção de moda com título Athos do início ao fim, desenvolvida pelo estilista Ronaldo Fraga (figura 65) para o São Paulo *Fashion Week*, edição 2011. Fraga utilizou os padrões e as cores contrastantes dos azulejos, desenhos e fotomontagens do artista (figura 66) e os transformou em estampas e aplicações têxteis para compor peças de roupa de sua coleção.

FIGURA 65
CRIAÇÕES DE RONALDO FRAGA INSPIRADAS NA OBRA DE ATHOS.
Fonte: http://pesquisandoamoda.blogspot.com

Fraga[66] teve oportunidade de esclarecer seu processo de inspiração através da obra de Athos Bulcão e os motivos que o levaram a tomar o artista como inspiração para a coleção. Em um desses depoimentos, o estilista afirmou que foi uma das coleções mais difíceis de sua vida, pois era importante não apenas reproduzir o registro gráfico da obra de Athos, mas propor um olhar sobre tal obra. Durante o processo de criação da coleção, Fraga fez um exercício de composição baseado no *modus operandi* do artista. Ele definiu o desenho da estampa dos tecidos e o passou às costureiras, solicitando que bordassem o tecido. A única orientação que lhes deu foi que as formas permanecessem abertas, porém, não determinou o sentido ou o seguimento pretendido, algo semelhante ao que Athos fazia com os operários na instalação de alguns dos seus painéis de azulejo. O estilista destaca o grande desconhecimento acerca de Athos, apesar do legado que deixou para o Brasil. "O homem que deu cor, vida e humor à cidade, idealizada por Juscelino Kubitschek e Lucio Costa, morreu em 2008, aos 90 anos, desconhecido pela grande maioria dos brasileiros, deixando quase 200 obras espalhadas na capital do país" (BELÉM, 2011, p. 1).

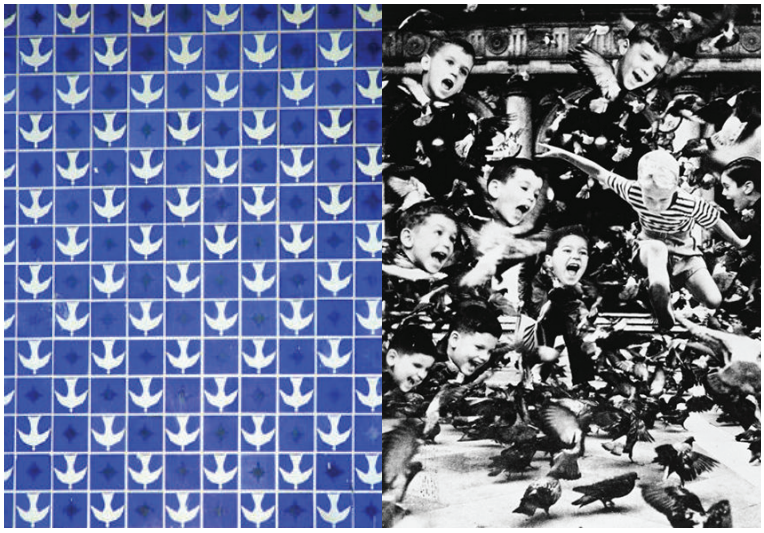


FIGURA 66
ATHOS BULCÃO. PAINEL DE AZULEJOS (À ESQUERDA) DA IGREJINHA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA, BRASÍLIA, DF, 1957; CRIANÇAS EM VENEZA (À DIREITA), 1952.
AZULEJO E FOTOMONTAGEM (RESPECTIVAMENTE)
Fonte: www.fundathos.org.br e Acervo MAM, RJ

A produção de Ronaldo Fraga apresentada no São Paulo *Fashion Week* (2011) pode ser enquadrada em três categorias elencadas por Midlej (2017), no caso, apropriação, citação e releitura, pois, em algumas criações, o estilista cita a produção de Athos, sem se ater a uma obra específica. Em outras peças, ele se apropria das partes de uma obra. Nos exemplos escolhidos, ele utilizou as formas do "pássaro" e da "estrela de 4 pontas", que aparecem originalmente no Painel de azulejos da Igrejinha de Nossa Senhora de Fátima (1957), em Brasília, para compor a estampa do segundo e do terceiro vestidos mostrados na figura 65. Já o último vestido desse mesmo conjunto faz alusão à estética da fotomontagem de Athos,

■

66 No blog profissional na internet, Belém (2011) disponibiliza o vídeo em que Ronaldo Fraga descreve seu processo de inspiração para a coleção *Athos do início ao fim*.

intutlada Crianças em Veneza (1952). O referido vestido é composto por uma série de imagens de rostos em preto e branco, recortados e sobrepostos, semelhantemente à estrutura da fotomontagem supracitada e também à sua lógica compositiva. Assim, essa peça pode ser entendida como uma releitura, pois, mesmo sendo reinterpretada por Fraga, possui aspectos semelhantes aos da obra-fonte.

Ainda na edição de 2011 da São Paulo *Fashion Week*, outra coleção de moda chamou atenção por fazer referência à construção de Brasília, no caso, a da grife Maria Bonita, desenvolvida pela estilista Danielle Jensen. As peças, pensadas para homenagear a capital federal (figura 67), se ancoraram na produção artística de Athos Bulcão, trazendo as cores e formas utilizadas pelo artista na azulejaria para compor suas estampas.

FIGURA 67
DESFILE DA GRIFE MARIA BONITA (À ESQUERDA), SÃO PAULO *FASHION WEEK*, 2011, E CAMPANHA PUBLICITÁRIA DA COLEÇÃO INSPIRADA NA OBRA DE ATHOS BULCÃO (À DIREITA).
Fonte: http://pesquisandoamoda.blogspot.com

Considerando as ponderações de Midlej (2017), as peças de Danielle Jensen podem ser categorizadas como citação, pois a estilista criou suas estampas que se baseavam na produção de Athos Bulcão como um todo, trazendo elementos do seu repertório formal, contudo, sob uma nova roupagem e em outro contexto.

Também pertencem à categoria de legado cultural três propostas voltadas para o mercado de design de interiores e decoração, que trazem o artista e sua produção como tema para a criação de revestimentos. Dentre estes, encontra-se a série de revestimentos da empresa Oca Brasil, que possui uma linha denominada Concreta desenvolvida pelos designers Luciano Mandelli e Laura Ahrons, em 2013, cujos revestimentos homenageavam artistas brasileiros que desenvolviam pesquisas geométricas, como Alfredo Volpi, Lygia Clark e Athos Bulcão.

A coleção é descrita pela empresa como uma iniciativa de socializar e difundir o bom design. As peças disponibilizadas foram criadas para compor murais com a estética de um mosaico[67], possibilitando aos clientes a intervenção em seus próprios murais e criando diferentes combinações. No modelo que homenageia Athos Bulcão, as peças possuem dois formatos: um quadrado, com a dimensão de 12 x 12 cm, e um triângulo reto de 12 cm. As cores podem ser selecionadas e combinadas pelo cliente (figura 68).

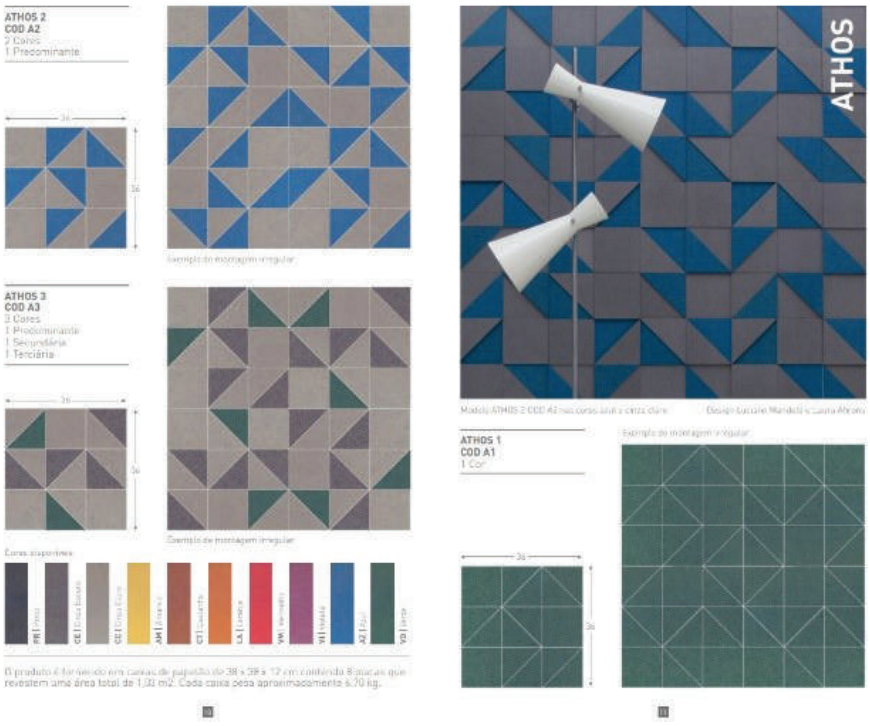


FIGURA 68
DETALHE DO CATÁLOGO DA LINHA CONCRETA DA OCA BRASIL EM HOMENAGEM A ATHOS BULCÃO.
Fonte: www.oca-brasil.com/concreta/

As formas criadas para representar a estética da produção de Athos Bulcão provavelmente fazem menção à sua produção azulejar, como as composições presentes no Painel de azulejos da Torre de TV, em Brasília, DF, e na Estação de Transbordo da Lapa, em Salvador, BA. Contudo, a dimensão escolhida pela empresa difere da dimensão utilizada pelo artista. As características que mais se aproximam do pensamento do artista são: a possibilidade de montagem aleatória dos revestimentos; as cores selecionadas que remetem à paleta utilizada pelo artista (figuras 69, 70 e 71); e a aproximação das artes e do design com o público comum, proporcionada pela comercialização de um revestimento baseado na produção de um artista.

■

67 Disponível em: < http://www.oca-brasil.com/concreta/>. Acesso em: 18 jan. 2018.

FIGURA 69
ATHOS BULCÃO. PAINEL DE AZULEJOS DA TORRE DE TV (À ESQUERDA), BRASÍLIA, DF, 1966; PAINEL DE AZULEJOS DA ESTAÇÃO DE TRANSBORDO DA LAPA (À DIREITA), SALVADOR, BA, 1981.
FOTOS: EDGAR CÉSAR FILHO
Fonte: www.fundathos.org.br

FIGURA 70
DETALHE DE OPÇÕES DE CORES PARA REVESTIMENTOS DA LINHA CONCRETA DA OCA BRASIL EM HOMENAGEM A ATHOS BULCÃO.
Fonte: www.oca-brasil.com/concreta/

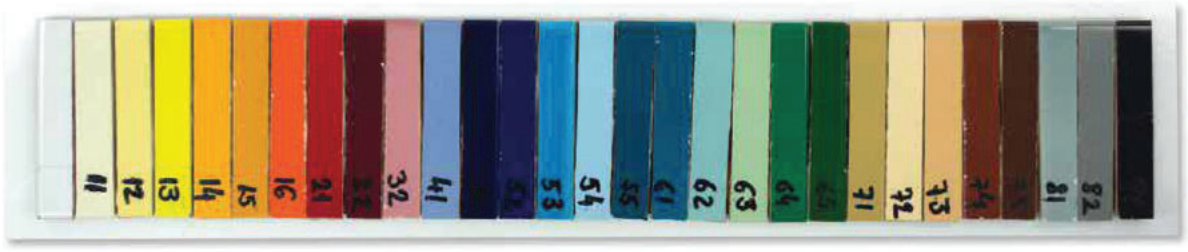


FIGURA 71
ESCALA DE CORES PARA AZULEJOS, SEM DATA.
AZULEJOS COLORIDOS, 0,42 X 0,07 M. ACERVO DA FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO
Fonte: Fundathos (2018, p. 122)

Também são destacáveis as iniciativas das empresas Biancogres e Portobello que resultaram em coleções que prestavam homenagens à vida e obra de Athos. Primeiramente, a empresa Biancogres lançou, em 2016, o revestimento New Geometric (figura 72), que buscou fazer uma menção às formas e aos padrões visuais utilizados pelo artista. As cores e as dimensões dos módulos diferem daquelas empregadas por Athos. A peça possui a dimensão de 32 x 60 cm,

com uma estampa de mosaico ou outra modalidade de composição mural. Contudo, nessa estampa, destaca-se um dos conceitos principais do artista: a de não fechar as formas, criando formas geométricas conhecidas[68].

FIGURA 72
UNIDADE DO REVESTIMENTO NEW GEOMETRIC (À ESQUERDA) E AMBIENTE COM O REVESTIMENTO NEW GEOMETRIC (À DIREITA), APLICADO NA PAREDE DE FUNDO.
Fonte: www.biancogres.com.br

Em 2018, a Empresa Portobello fez sua homenagem ao centenário do nascimento de Athos Bulcão, criando uma linha de revestimentos com o nome do artista[69], um projeto que integrou a coleção Home & You. A linha foi desenvolvida por três artistas, Lígia de Medeiros, Paulo Humberto e Alexandre Mancini, cuja produção é fortemente influenciada pela obra de Athos. A linha, realizada em parceria e com a curadoria da Fundathos, possui uma série de revestimentos cerâmicos com dimensões semelhantes às empregadas por Athos (figuras 73 e 74) e padrões variados, que podem ser escolhidos a critério do cliente e assentado criando novas formas (figura 75).

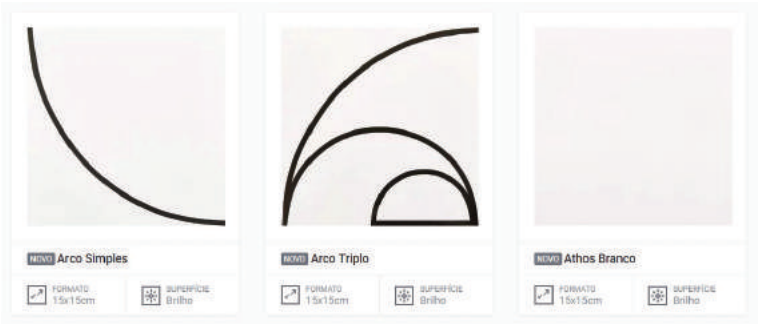


FIGURA 73
MODELOS DE REVESTIMENTO DA PORTOBELLO DA LINHA EM HOMENAGEM À OBRA DE ATHOS BULCÃO EM P&B.
Fonte: www.portobello.com.br

■

68 Disponível em: <http://www.biancogres.com.br/blog/o-legado-de-athos-bulcao>. Acesso em: 15 jan. 2018

69 Disponível em: <https://www.portobello.com.br/linhas/athos-bulcao#line-concept>. Acesso em: 26 abr. 2019.

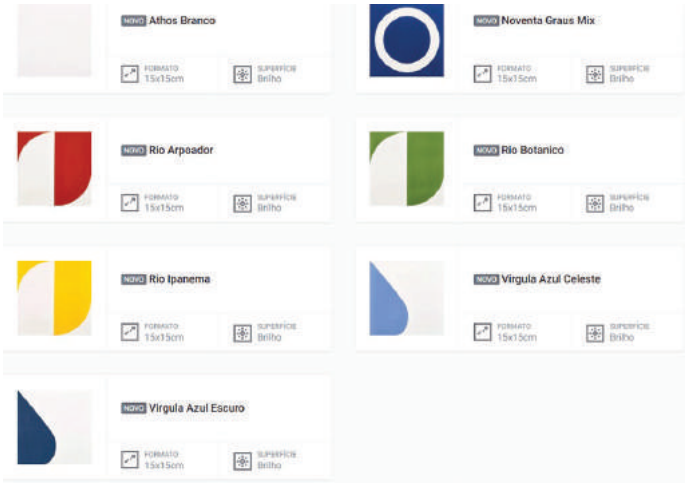


FIGURA 74
MODELOS DE REVESTIMENTO DA PORTOBELLO DA LINHA EM HOMENAGEM À OBRA DE ATHOS BULCÃO COM CORES.
Fonte: www.portobello.com.br

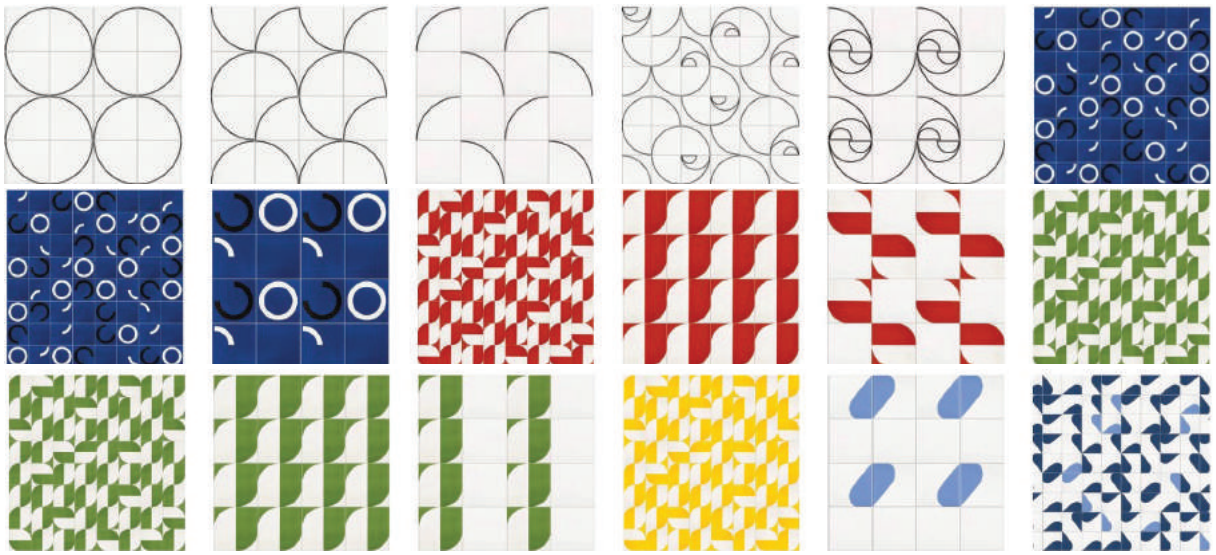


FIGURA 75
IMAGEM ILUSTRATIVA DAS POSSIBILIDADES DOS PRODUTOS PAGINADOS.
Fonte: www.portobello.com.br

Constata-se, na iniciativa da Empresa Portobello, uma proximidade maior com a obra do artista homenageado, dado o resultado plástico das peças criadas. Observa-se o respeito à dimensão dos azulejos, se assemelhando à dimensão que normalmente era adotada por Athos; o uso de formas geométricas; a proximidade da paleta cromática escolhida, fazendo alusão às cores utilizadas originalmente pelo artista; e similaridades com sua concepção mural, através da criação de peças individuais, modulares, capazes de proporcionar um número quase infinito de assentamento, possibilitando a livre escolha dos executores do painel de azulejo. Todas essas questões são extremamente relevantes por se aproximarem do *modus operandi* do artista, demonstrando a influência que este imprimiu nos autores da coleção. Os próprios nomes escolhidos para batizar algumas das peças (Rio Botânico, Rio Arpoador, Rio Ipanema) destacam

a história do artista e sua relação com signos de sua terra natal, Rio de Janeiro; outros nomes (*Vírgula Azul Escuro e Vírgula Azul Celeste)* podem ter sido escolhidos para homenagear uma das principais referências de Athos: o céu de Brasília.

Inclusive nos exemplos de aplicação de alguns dos modelos de revestimento desenvolvido pela empresa Portobello, o resultado lembra painéis do artista. O Painel constituído de azulejos dos tipos Vírgula Azul Escuro e Vírgula Azul Celeste se assemelha ao Painel de azulejos do Jardim de Infância de Brasília, DF (figura 76), enquanto o Painel de Arco Simples e Arco Triplo lembra a composição do Painel de azulejos da Praça da Apoteose, no Sambódromo do Rio de Janeiro (figura 77). Os exemplos de aplicação evidenciam ainda mais a referência ao artista.

FIGURA 76
PAULO HUMBERTO. PAINEL VÍRGULA AZUL CELESTE E VÍRGULA AZUL ESCURO (À ESQUERDA); ATHOS BULCÃO. PAINEL DE AZULEJOS DO JARDIM DE INFÂNCIA SQS 316 (À DIREITA), BRASÍLIA, DF, 1972. FOTOS: EDGAR CÉSAR FILHO
Fonte: https://archtrends.com e https://www.fundathos.org.br

FIGURA 77
LIGIA MEDEIROS. PAINEL DE ARCO SIMPLES E ARCO TRIPLO (À ESQUERDA); ATHOS BULCÃO. PAINEL DE AZULEJOS DA PRAÇA DA APOTEOSE (À DIREITA), SAMBÓDROMO DO RIO DE JANEIRO, RJ, 1983.
Fonte: https://archtrends.com e https://www.fundathos.org.br

Essas três criações podem ser categorizadas como citação, de acordo com Midlej (2017), uma vez que fazem alusão às formas e cores utilizadas pelo artista, mas sem se referenciar diretamente a uma obra específica. Todas lembram a estética da composição azulejar de Athos, sobretudo, pela exploração do abstracionismo geométrico.

Outro significativo desdobramento da obra de Athos é o bloco de carnaval que homenageia a cidade de Brasília, tendo como ícone representativo, o artista e suas obras. Criado em 2013, no Rio de Janeiro, pela poetiza Marina Mara, o bloco foi batizado de "Rejunta meu Bulcão" e teve sua estreia no ano de 2015, quando ela retornou a Brasília e reuniu amigos para sair com seu bloco no carnaval da cidade. A proposta era utilizar a iconografia das obras do artista nas fantasias dos foliões (figura 78). Por isso, a marca do bloco é feita a partir dos elementos criados pelo artista para o azulejo da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, no caso, a pomba e a estrela.

Essa homenagem tem um grau de aderência muito especial com a vida de Athos, que tanto desejou realizar trabalhos de decoração efêmera relacionados com o carnaval. Tanto é verdade que utilizou confetes e serpentinas como referências em suas estampas azulejares e representou os bailes de carnaval em gravuras e máscaras. Esse universo de fantasia e alegria, proposto pela criadora do bloco, faz uma homenagem perfeita à memória do artista de Brasília.

FIGURA 78
FOTO DA FANTASIA DE CARNAVAL DO BLOCO "REJUNTA MEU BULCÃO" PARA O CARNAVAL DE 2020.
Fonte: reprodução do Facebook do bloco em @rejuntameubulcao

Tendo colocado esses exemplos da permanência da obra de Athos enquanto referencial na produção de uma série de seguimentos, interessa, neste ponto, retomar a questão da reprodutibilidade técnica presente na obra do artista, sobretudo, na sua produção azulejar, destacando outra parte de seu legado, que é a possibilidade de criação de painéis mesmo após a sua morte. Essa ação acontece mediada e orientada pela Fundathos, visando representar os ideais defendidos pelo artista. Entre as obras que podem ser identificadas como um legado post-mortem do artista, estão os dois painéis do Tribunal Superior do Trabalho (TST), realizados em 2011 e inaugurados em 2012 (figura 79). Ambos foram produzidos a partir de azulejos criados pelo artista e seguindo as indicações de instalação de sua metodologia, sempre com o aval da Fundathos.

FIGURA 79
PAINÉIS DE AZULEJO DO EDIFÍCIO SEDE DO TST. BRASÍLIA, DF
Fonte: www.fundathos.org.br

Existem outras possibilidades nesse sentido. Uma delas é relocação de obras do artista para outros contextos, como é o caso do Painel de azulejos feito para os Jardins internos do Palácio do Planalto em Brasília, em 1982. Contudo, essa obra foi removida para o 4° andar da edificação em 2009. Registra-se também a reprodução autorizada pelo artista. Nesse caso, trata-se do painel de azulejos feito, em 2007, para a Sorbê Sorvetes Artesanais, também em Brasília, que possui um painel com os mesmos padrões daquele localizado no Salão Panorâmico da Torre de TV, porém, em menores dimensões e produzidos em outra cor (figura 80). De acordo com o INBMI do IPHAN-DF (2018), o painel possui ainda diferenças na composição das peças, todas sugeridas pelo artista e mediadas pela Fundathos.

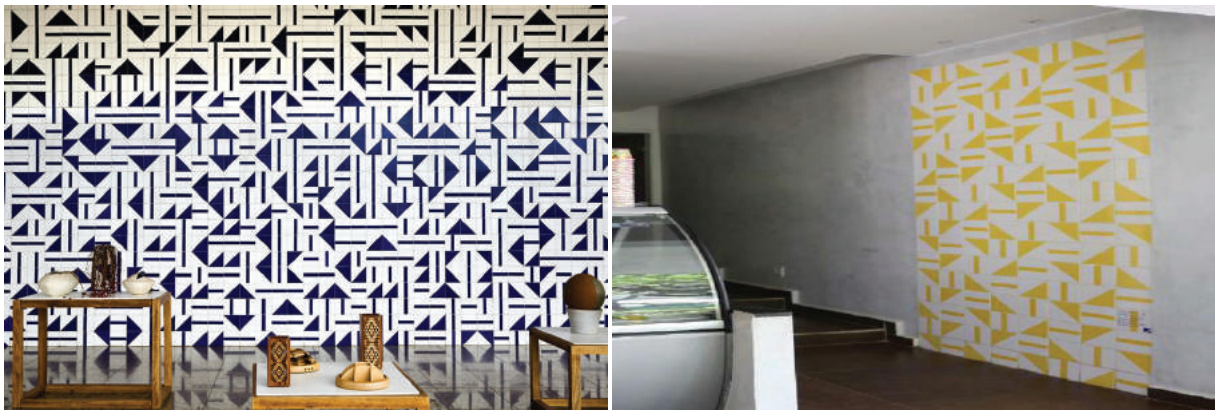


FIGURA 80
ATHOS BULCÃO. PAINEL DE AZULEJOS (À ESQUERDA), TORRE DE TV, 1966; PAINEL DE AZULEJOS DA SORBÊ SORVETES ARTESANAIS (À DIREITA), 2007.
FOTOS: EDGAR CÉSAR FILHO E GABRIELA SANTANA
Fonte: www.fundathos.org.br e INBMI-IPHAN-DF (2018, p. 207)

Vale ressaltar que a quantidade de obras deixadas pelo artista ainda está em constante revisão, pois, ainda hoje, não foram todas inventariadas. A Fundathos e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional vêm trabalhando nesse sentido, porém, continuam sendo encontradas obras e projetos não realizados em arquivos e instituições.

Importa aqui discutir sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, na produção de Athos Bulcão, marcada principalmente pelo uso de materiais industrializados e facilmente reprodutíveis. Nesse caso, como fica a questão da aura da obra de arte? Da experiência de fruição com o objeto original (entendido como o objeto projetado/pensado pelo artista)?

Voltando a Benjamin (2017), que compreendeu também os aspectos positivos da reprodutibilidade técnica, entende-se que as ações citadas nesta seção foram empreendidas no sentido de ampliar a visibilidade da produção do artista, tal como previu o filósofo alemão ao falar das possibilidades oferecidas com o advento da fotografia frente à pintura. Assim, mesmo testemunhando a perda da relação tempo-espaço da obra original, percebe-se que a reprodução viabilizada pelos processos industriais utilizados nas obras de Athos, permite que o pensamento do artista continue vivo via Fundathos, esta que, mesmo possibilitando a venda de painéis de azulejo desenhados pelo artista, preza pela autenticidade das peças (no sentido de não produzir para distribuição massiva) e pela manutenção das diretrizes do artista na montagem dos painéis. Além disso, as citações, alusões, apropriações e releituras à produção de Athos apenas colaboram para a manutenção do artista na memória coletiva. Sendo assim, ao mesmo tempo em que se perde a relação de tempo-espaço da obra, criam-se novas e diferentes interações entre o público com as obras de Athos.

Fica clara, através dos exemplos selecionados, a relevância da produção artística de Athos Bulcão, e, independentemente de como possam ser nomeadas ou classificadas, importa que as ações tenham a intenção de trazer, cada vez mais, a produção do artista para o cotidiano das pessoas, carregando seu imaginário com seu repertório formal. Todas essas intervenções fomentam a divulgação da obra de Athos, imortalizando-a, uma vez que a obra de arte tem essa possibilidade de vivenciar vários momentos, criando e recriando sentidos. Finalmente, destacam-se as diferentes possibilidades de percepção e influência que Athos ainda exerce sobre a produção das artes visuais e a cultura no Brasil, se conformando como uma permanente referência para os mais diversos campos de criação, seja no resgate da estética, no uso das técnicas ou das linguagens do artista.

CAPÍTULO 4

A REDE SARAH E O DIÁLOGO DAS ARTES

4 A REDE SARAH E O DIÁLOGO DAS ARTES

No presente capítulo, são tratados os aspectos referentes à parceria entre Athos e Lelé, que culminou na elaboração da Rede Sarah de Hospitais, bem como os elementos que conduzem à atualização e ampliação conceitual desta produção. Com o intuio de refletir sobre essa parceria, propõe-se a análise da produção do artista para a referida rede de hospitais, o que aconteceu em quatro etapas durante a elaboração da tese. A **primeira etapa** consistiu na aproximação com o artista e toda a sua obra, por meio do levantamento bibliográfico, que possibilitou uma visão geral da trajetória de Athos e seu *modus operandi*. Além disso, entendendo o contexto e o processo formativo do artista, foi possível conhecer suas referências e seus contemporâneos. Através da ponderação de todas essas informações, obteve-se a primeira percepção da análise, que é a necessidade de olhar a integralidade do artista, a fim de compreender o fenômeno que aconteceu na parceria com Lelé.

Para tanto, os dados colhidos sobre o artista foram sistematizados e relacionados entre si. Desejando a visualização de todas as informações simultaneamente, buscou-se um modo de representação gráfica que permitisse considerar as obras e suas inter-relações, conexões, contextos e outros fatores externos ao artista. Assim, optou-se pela elaboração de um rizoma (que será apresentado e discutido no item 4.1), que representa as principais obras da produção do artista. O rizoma foi a maneira de decompor a obra de Athos em partes para estudar cada um de seus elementos, suas relações e contextos. Ao mesmo tempo, o rizoma permite observar a configuração do todo, colaborando para o entendimento dos procedimentos utilizados pelo artista e o modo como repercutem na Rede Sarah.

A **segunda etapa** foi o entendimento acerca da relação entre Athos e Lelé (apresentada no item 4.2), buscando compreender como se deu essa parceria e quais acontecimentos favoreceram esse encontro e a aproximação entre eles, bem como suas principais colaborações, modos de criação e o desenvolvimento de uma metodologia de trabalho. Após essa compreensão, a **terceira etapa** da análise foi a aproximação com a produção de Athos para a Rede Sarah, a fim de assimilar sua contribuição para cada unidade e o modo como acontece a colaboração com o arquiteto. Nesse sentido, realizou-se o levantamento da quantidade de unidades[70], suas localizações, período de construção e pesquisa sobre o acervo de obras de Athos em cada instituição. Através desses dados, foram selecionadas três unidades para empreender a análise. São elas: o Hospital Sarah de Brasília (1980), localizado na Asa Sul; o Hospital Sarah de Salvador (1994); e uma segunda unidade da Rede Sarah em Brasília, situada no Lago Norte (2003). As unidades foram selecionadas visando responder a necessidade de observação dos diferentes resultados entre Athos e Lelé, já que correspondem a três momentos da parceria, identificados nesta tese como: **experimentação**, **estabelecimento** e **consolidação**.

A **quarta etapa** se iniciou com a seleção dos objetos a serem observados em cada unidade, seguido da seleção do método de análise. Nesta etapa, buscou-se relacionar os objetos artísticos

■

70 As unidades da rede estão situadas nas principais capitais do país: Brasília, DF, com as unidades Asa Sul (1980) e Lago Norte (2003); São Luís, MA (1993); Salvador, BA (1994); Belo Horizonte, MG (1997); Fortaleza, CE (2001); Macapá, AP (2005); Belém, PA (2007); e Rio de Janeiro, RJ (2009).

com os dados obtidos nas etapas anteriores, justificando os levantamentos empreendidos. Num segundo momento, ocorreu a análise dos resultados e se propõe uma reflexão sobre o resultado dessa parceria, que será apresentada no item 4.5.

4.1 RIZOMA: FRAGMENTOS E O TODO

A partir do levantamento bibliográfico, realizado no início da tese, pôde-se ter uma visão panorâmica do artista e sua produção multifacetada, apontando para a necessidade de se considerar os fragmentos e o todo dessa rica produção, como já mencionado. Nesse sentido, buscou-se uma maneira de representar graficamente as relações e interconexões entre suas obras, destacando as possíveis influências de suas experimentações e as soluções mais recorrentes em seu vocabulário formal, além de estabelecer a relação temporal entre as obras e as influências do artista.

Entendendo a produção de Athos e seus procedimentos como um encadeamento que se assemelha a um crescimento natural, optou-se por uma forma orgânica, encontrando, em Deleuze e Guattari (1995), o conceito de "rizoma", que deriva da botânica e diz respeito a uma espécie de raiz de crescimento incomum, sem uma direção muito bem estabelecida (figura 81). "O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14).

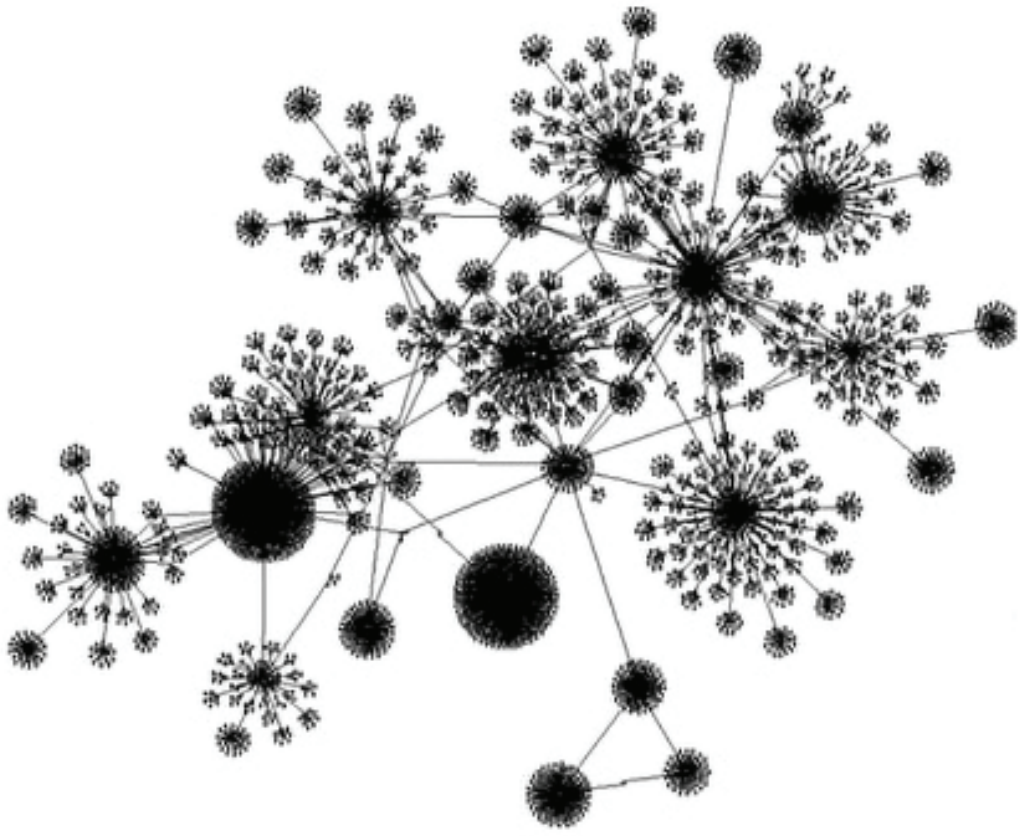


FIGURA 81
IMAGEM ILUSTRATIVA DE UM RIZOMA
Fonte: https://rizoma.milharal.org/2012/07/01/rizoma-apresentacao/

As ocorrências de um rizoma se remetem às artes, ciências, política, economia e às lutas sociais; tudo integra o rizoma, as múltiplas referências e experiências colaboram nesse sentido, mas as saídas, como assinalam Deleuze e Guattari (1995), são únicas. Partindo desse conceito, considera-se o rizoma como uma possibilidade na organização visual das diversas experimentações do artista, como também uma maneira de tentar estabelecer relações entre suas obras, os eventos, as influências profissionais e a questão temporal dentro de sua produção. Tal como um rizoma, se percebe na obra de Athos o caráter experimental, diverso, com influências econômicas, sociais e políticas, tudo isso totalmente interligado entre si.

O rizoma, no conceito de Deleuze e Guattari (1995), é caracterizado por seis atributos. O primeiro e o segundo – os princípios de **conexão** e de **heterogeneidade** – são apresentados juntos por se complementarem. Afinal, presume-se que, apesar de cada ponto do rizoma representar uma parte separada, qualquer ponto pode ser conectado a outro.

O terceiro princípio é o da **multiplicidade**, ou seja, o sujeito ou objeto desaparecem e fica apenas o múltiplo enquanto substantivo, como um grande emaranhado de linhas que cresce à medida que aumentam as suas conexões. Assim, "as multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização, segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras" (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 16).

O quarto princípio é chamado de **ruptura a-significante**, ou seja, define que o rizoma pode ser quebrado e retomado em qualquer ponto, sem que seja destruído. Deleuze e Guattari (1995) apresentam, como exemplo desse princípio, a impossibilidade de extinção das formigas. Mesmo que a maior parte delas seja destruída, é impossível exterminá-las, pois elas sempre conseguirão reconstituir seu rizoma animal.

O quinto e o sexto princípios – da **cartografia** e de **decalcomania**, respectivamente – também são descritos juntos, de acordo com sua proximidade. Em suma, dizem respeito à impossibilidade da redução do rizoma a uma forma conhecida ou sua justificação por um modelo estrutural.

Todas essas características reforçam o entendimento da produção de Athos como um crescimento rizomórfico, visto que se trata de uma construção que foge da unidade, apesar de ser oriunda de apenas um indivíduo. Ela metamorfoseia-se e transforma-se em novas manifestações, à medida que o artista experimenta novas técnicas, faz contato com outros meios ou estabelece novas parcerias, gerando um crescimento exponencial de sua produção. Tal qual um rizoma, a obra de Athos é, por si só, um elemento heterogêneo e não linear. Contudo, possui pontos que podem ser conectados, dadas as suas similitudes. Apesar de cada objeto poder ser compreendido individualmente, a visão do conjunto, com suas conexões demarcadas, proporciona um novo entendimento sobre o artista.

Essa proposição também busca valorizar as múltiplas experiências e atuações profissionais do artista, considerando suas vivências como parte integrante de sua obra. Tal entendimento se baseia em Pareyson (1993), que assegura que o caminho trilhado pelo artista em seu processo formativo é, ao mesmo tempo, "formado e formante", associando a elaboração de uma obra de arte a um processo orgânico, onde o produto é simultaneamente **produto** e **produtor**, a exemplo de uma semente.

> [...] um movimento unívoco que, através de um crescimento e amadurecimento, conduz da semente à forma completa; a permanência de toda a forma em cada uma de suas etapas, de sorte que o aumento não é uma construção que soma e compõe, mas um crescimento de dentro para fora; a espontaneidade do processo, em que não há distinção entre projeto, operação e resultado, pois a própria forma se vai fazendo a si mesma no seu crescer e amadurecer. Assim, a obra de arte aparece como o amadurecimento de um processo orgânico, do qual ela mesma é a semente, a lei individual de organização e a finalidade intrínseca: ela só existe quando feita no único modo em que poderia ser feita; é fim para si mesma só enquanto é o fim da própria formação, a lei do próprio desenvolvimento, a energia operativa do próprio crescimento, o artífice interno de seu próprio amadurecimento; e só se revela realizando-se, não tem valor fora da própria existência, sua independência é sua própria espontânea organização. (PAREYSON, 1993, p. 76-77)

Partindo desse pressuposto, buscou-se observar o máximo de trabalhos realizados por Athos, considerando não apenas as obras ligadas à arquitetura ou mesmo à pintura. Ao contrário, buscou-se abranger a maior quantidade de expressões, a fim de ter dimensão da variedade de suas linguagens e dos materiais dos quais fez uso, o que permitiu, como consequência, traçar conexões entre as obras. Nesse sentido, desenvolveu-se uma linha do tempo, visando ter um panorama o mais completo possível da produção de Athos. O levantamento de informações sobre as obras se pautou significativamente no Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados, realizado em 2009 e revisado em 2018, em parceria com a Fundathos. Essa publicação abrange a produção artística de Athos Bulcão relacionada à arquitetura situada em Brasília, incluindo dados sobre as características técnicas, estilísticas, iconográficas/ornamentais e dados históricos[71].

Para estabelecer critérios de demarcação das relações entre as obras, que deram origem ao rizoma, considerou-se a análise proposta por Leão (2012), que, abordando a construção da gramática compositiva de Athos, propõe a qualificação de obras dentro da sua produção enquanto **obras seminais**, ou seja, obras muito representativas, marcantes; e **obras de inflexão**, que são definidas assim "por tangenciarem aspectos já realizados em outras, mas também por anunciarem obras futuras, seja pelo processo compositivo, seja pela materialidade" (LEÃO, 2012, p. 346). Compreendendo como assertiva esta análise, adotou-se o mesmo princípio, ampliando as observações.

A partir da linha do tempo, percebe-se o recurso da autocitação explorado pelo artista, por vezes, retomando formas já utilizadas em outros trabalhos de sua autoria e reconfigurando-as para criar novos padrões, ou mesmo repetindo-as de maneira literal, alterando o material, o suporte ou a escala. As definições de citação e autocitação partem da discussão apresentada por Midlej (2017), que considera a citação como um recurso amplamente utilizado na arte e que funciona como uma espécie de alusão a uma obra anterior, geralmente entranhada na cultura, costumes e crenças. A autocitação, segundo o mesmo autor, funciona de modo parecido, mas se refere a aspectos da

■

71 Durante o levantamento que deu origem à linha do tempo e ao rizoma, percebeu-se a divergência entre datações de algumas obras apontadas pelo INBMI e pela Fundathos. Diante disso, optou-se por considerar, nesta tese, a datação proposta pelo INBMI, tendo em vista que o levantamento para tal publicação se baseou em uma série de documentos, com o intuito de propor a contextualização histórica, desde projetos das edificações, catálogos, livros e outras fontes primárias, incluindo dados da Fundathos.

própria obra do artista. Entende-se que, além da temática e gramática formal do artista, é possível perceber a autocitação também pelo uso de materiais e pela paleta de cores.

Considerando tudo isso, as aproximações entre as obras que compõem o rizoma também se pautaram nos critérios apontados por Panitz (2013), no caso, semelhanças **compositivas; paleta de cores; evocações aproximativas entre imagens; e lógica do processo de montagem**. Neste estudo, a paleta de cores é considerada como o conjunto de cores utilizado pelo artista para a composição da obra, a sensação que o conjunto causa e não a identificação individual de cada cor. A semelhança compositiva diz respeito à utilização de um mesmo conjunto de formas, arranjadas de maneira congênere, mas não idênticas; ou mesmo a utilização de materiais que tornam as composições de duas obras parecidas. As evocações dizem respeito ao ato de relembrar, trazer a memória. Assim, é possível entender como evocações aproximativas entre imagens, os semelhantes significados que diferentes obras podem fazer emergir. A lógica do processo de montagem é considerada a similaridade entre procedimentos para a criação das obras.

Com base no método de análise de Leão (2012), foram estabelecidas as relações de hierarquia e temporalidade na produção de Athos, definindo qual obra teria derivado da outra. A autocitação é mencionada com o propósito de visualizar as possíveis referências que o artista utiliza dentro de seu próprio repertório, e os critérios elencados por Panitz (2013) auxiliam no estabelecimento das aproximações entre as obras.

A esse conjunto de fatores, são acrescentadas as relações externas que Athos estabelece com outros profissionais que geraram mudanças em sua produção, seja na experimentação de materiais ou enquanto referências conceituais que influíram no seu repertório, podendo-se também apontar a citação a movimentos artísticos e a outras obras além das suas próprias. A compreensão de que esses fatores externos devem ser ponderados no rizoma deriva do pensamento de Baxandall (2006), que propõe a interferência de agentes externos, através da permuta ou troc, no processo de construção de uma obra de arte, entendendo que, através das relações que se estabelecem entre artistas, acontecem as comutações de técnicas e outras influências em sua obra.

Apresenta-se, a seguir, a representação gráfica (figura 82) na qual Athos é o centro do rizoma, o ponto originário de seu desenvolvimento. O rizoma possui diversas saídas diretas do artista, representado suas criações iniciais em cada técnica ou material. Em determinados pontos, surgem influências que interferem no processo criativo do artista (ressaltando o troc). O pano de fundo do rizoma é o aspecto temporal, que define a distância entre as obras. O tempo é simbolizado pelas cores (ver legenda) que representam as décadas, desde 1940 até o ano 1999 (período da principal produção do artista).

Todas as obras inseridas no rizoma estão ligadas ao artista por linhas na cor cinza, indicando que todas partem dele. As demais linhas que ligam as obras entre si e as conectam ao artista são de dois tipos: conexões diretas e conexões indiretas. Conexões diretas são as linhas pretas (sempre retas) e as indiretas são as linhas na cor rosa (sempre curvas).

As linhas pretas ligam também obras que se relacionam diretamente entre si, seja por apresentar a mesma técnica ou material. As linhas na cor rosa são conexões indiretas, traçadas a partir da observação simultânea das obras. Essas conexões indiretas, em geral, dizem respeito a repetição de um procedimento artístico, vocabulário formal ou tema, variando as técnicas ou escalas, o que é entendido na literatura como autocitacão.

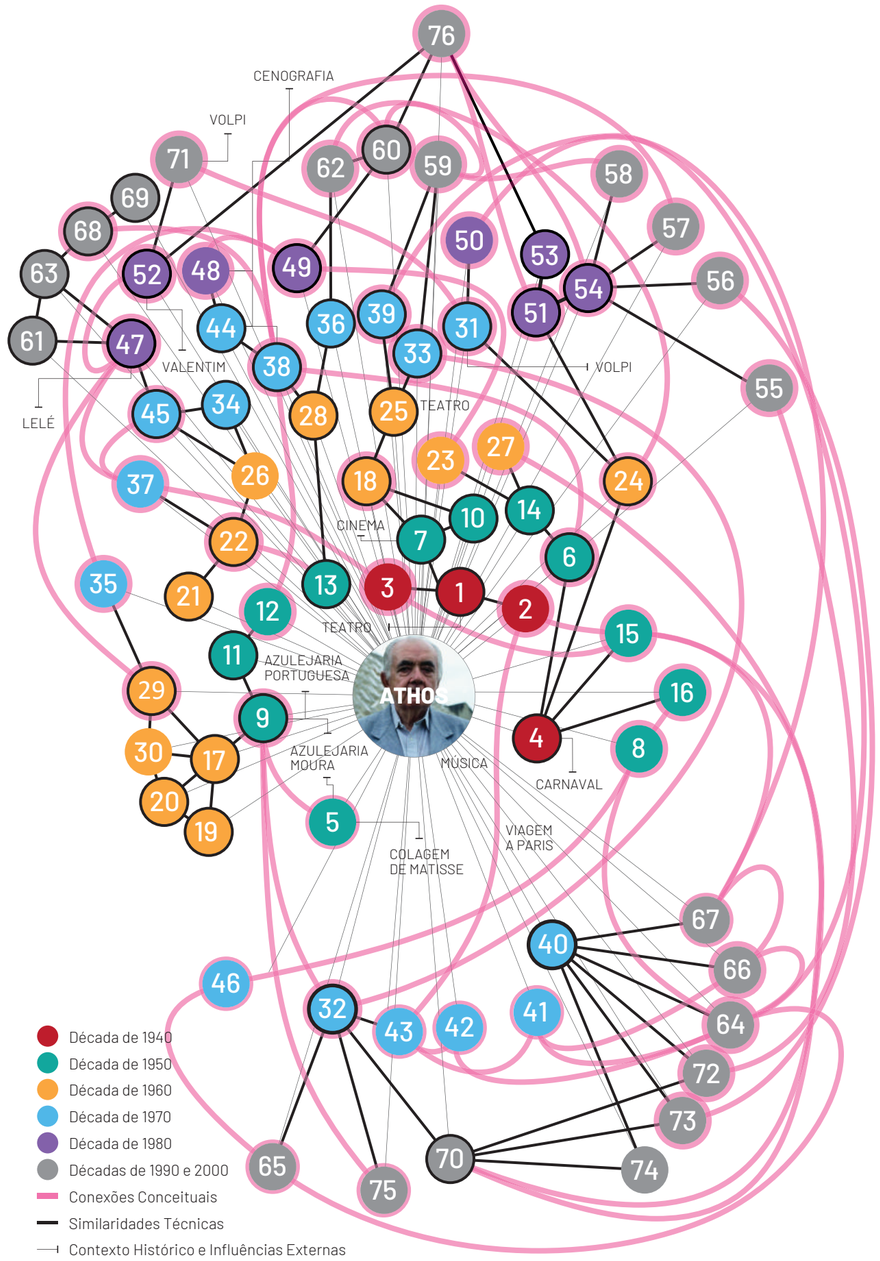


FIGURA 82
RIZOMA DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE ATHOS BULCÃO
Fonte: desenvolvido pela autora, 2020

1 DANÇA. 1944

2 SEM TÍTULO, 1946. ILUSTRAÇÃO.

3 SEM TÍTULO, 1947. ILUSTRAÇÃO.

4 SÉRIE CARNAVAL,1948. AQUARELA E NANQUIM SOBRE PAPEL.

5 FELIZ,1950. COLAGEM SOBRE PAPEL.

6 VASO DE FLORES, 1951. ÓLEO SOBRE TELA.

7 A PRISIONEIRA. FOTOMONTAGEM, 1952

8 PAINEL EM VIDROTIL. EDF. RUA BOLÍVAR, RIO DE JANEIRO, 1955

9 PAINEL DE AZULEJOS. HOSPITAL DA LAGOA. RIO DE JANEIRO, 1955

10 CAPA DA REVISTA MÓDULO N° 4, 1956

11 PAINEL DE AZULEJOS NA IGREJINHA N.S.F. BRASÍLIA, 1957

12 PAINEL DE AZULEJO BRASÍLIA PALACE HOTEL, 1958

13 PORTA COM VITRAIS. CAPELA N.S. C. BRASÍLIA, 1958

14 CARNAVAL EM OLINDA, 1958. ACRÍLICO SOBRE TELA.

15 PINTURA MURAL DO BRASÍLIA PALACE HOTEL, 1959

16 PINTURA DA CAPELA N. S. DA CONCEIÇÃO, BRASÍLIA, 1959

17 PAINEL EM LADRILHO HIDRÁULICO. EDF. NIEMEYER. BELO HORIZONTE, 1960

18 PAINEL EM LADRILHO HIDRÁULICO. EDF. NIEMEYER. BELO HORIZONTE, 1960

19 PAINEL DE AZULEJOS. F.G.V. RIO DE JANEIRO, 1962

20 PAINEL DE AZULEJOS NA ESCOLA CLASSE 407 BRASÍLIA, 1965

21 RELEVO EM CONCRETO. EDIFÍCIO DISBRAVE. BRASÍLIA, 1965

22 PAINEL MURAL NA ESCOLA CLASSE 407 BRASÍLIA, 1965

23 SEM TÍTULO - SÉRIE CARNAVAL, 1965. ACRÍLICA SOBRE PAPEL

24 SEM TÍTULO. LÁPIS CERA, 1966.

25 PAINEL EM MÁRMORE. ITAMARATY. BRASÍLIA, 1966

26 RELEVO EM CONCRETO TEATRO NACIONAL. BRASÍLIA, 1966

27 ATORES, 1967. ÓLEO SOBRE CHAPA DE MADEIRA INDUSTRIALIZADA

28 TRELIÇA EM MADEIRA E FERRO. ITAMARATY. BRASÍLIA, 1967

29 PAINEL DE AZULEJOS. EDF. RUA CURPETINO DURÃO. RIO DE JANEIRO, 1968

30 PAINEL DE AZULEJOS. ITAMARATY. BRASÍLIA, 1968

31 ESTUDO PARA LENÇOS DE SEDA, 1971

32 RELEVO EM MADEIRA. QUARTEL DO EXÉRCITO. BRASÍLIA, 1971

33 PAINEL DE MÁRMORE. LAGO SUL RESIDENCIAL, BRASÍLIA, 1972

34 RELEVO EM CONCRETO. DATAPREV. BRASÍLIA, 1972

35 PAINEL DE AZULEJOS. HOSP. R. TAGUATINGA. BRASÍLIA, 1974

36 PAINEL DE ALUMÍNIO. CÂM. DOS DEPUTADOS. BRASÍLIA, 1974

37 RELEVO EM ALVENARIA E FERRO. EDF. DENASA. BRASÍLIA, 1975

38 DIVISÓRIA EM MADEIRA LAQUEADA. SARAH ASA SUL. BRASÍLIA, 1975

39 RELEVO EM MÁRMORE E GRANITO. EDF. GENÈVE, BRASÍLIA, 1975

40 SEM TÍTULO. PAINEL EM MADEIRA, 1975

41 BICHOS. 1975-1998. MINI-ESCULTURA COM PINTURA ACRÍLICA

42 O BRUXO, 1975. SÉRIE MASCARAS.

43 RELEVO EM MADEIRA. PALÁCIO JABURU. BRASÍLIA, 1975

44 MURO ESCULTÓRICO DE MADEIRA. CÂMARA DOS DEP. BRASÍLIA, 1976

45 BRISES SOLEIL EM CONCRETO. TRT SAUS BRASÍLIA, 1978

46 PISO EM PEDRA PORTUGUESA NO TRT BRASÍLIA, 1978

47 MURO VAZADO EM ARGAMASSA. SARAH ASA SUL, BRASÍLIA, 1980

48 DIVISÓRIA EM MADEIRA. SARAH ASA SUL. BRASÍLIA, 1981

49 DIVISÓRIA EM MADEIRA LAQUEADA. SARAH ASA SUL. BRASÍLIA, 1983

50 COMPOSIÇÃO, ACRÍLICO S/ TELA, 1984.

51 SEM TÍTULO, 1984, ACRÍLICO SOBRE TELA.

52 PORTAS PIVOTANTES PINTADAS DO SARAH ASA SUL. BRASÍLIA, 1989

53 MÁSCARA DE CARNAVAL, 1989. ACRÍLICO S/ TELA.

54 SEM TÍTULO, 1989. ACRÍLICO SOBRE TELA.

55 SEM TÍTULO, 1990. ACRÍLICO SOBRE A TELA

56 SEM TÍTULO, 1990. ACRÍLICO SOBRE A TELA

57 ESFOGUEADO, 1990. ACRÍLICO S/ TELA

58 MF-VARIANTE, 1991. SERIGRAFIA.

59 PAINEL EM MÁRMORE. MANHATTAN PLAZA HOTEL, BRASÍLIA, 1991

60 DIVISÓRIA, MADEIRA PINTADA. SARAH SALVADOR, 1991

61 MURO VAZADO EM ARGAMASSA. SARAH SALVADOR, 1991

62 DIVISÓRIA DE FERRO PINTADA. SARAH SALVADOR, 1993

63 MURO VAZADO EM ARGAMASSA. SARAH FORTALEZA, 1995

64 RELEVO EM MADEIRA. SARAH SALVADOR, 1995

65 RELEVO EM MADEIRA. SARAH BELO HORIZONTE, 1995

66 LULA, 1997. RELEVO EM MADEIRA. SARAH ASA SUL. BRASÍLIA.

67 MAFUÁ, 1997. RELEVO EM MADEIRA. SARAH ASA SUL. BRASÍLIA.

68 MURO VAZADO EM ARGAMASSA. SARAH LAGO NORTE. BRASÍLIA , 1998

69 MURO VAZADO EM ARGAMASSA. SARAH LAGO NORTE. BRASÍLIA, 1998

70 RELEVO EM MADEIRA. SARAH LAGO NORTE. BRASÍLIA, 1998

71 PORTAS PIVOTANTES PINTADAS DO SARAH LAGO NORTE. BRASÍLIA, 1999

72 RELEVO CIRCULAR EM MADEIRA. SARAH LAGO NORTE. BRASÍLIA, 1999

73 RELEVO CIRCULAR EM MADEIRA. SARAH LAGO NORTE. BRASÍLIA, 1999

74 RELEVOS CIRCULARES EM MADEIRA. SARAH LAGO NORTE. BRASÍLIA, 1999

75 RELEVO EM MADEIRA. SARAH ASA SUL. BRASÍLIA, 1999

76 DIVISÓRIA DE MADEIRA LAQUEADA. SARAH LAGO NORTE. BRASÍLIA, 1999

PUXE AQUI

A partir do exposto a respeito da elaboração do rizoma e dos critérios utilizados para o estabelecimento de conexões deste, será explanada a linha de pensamento seguida, discutindo os encadeamentos entre as obras do artista, suas influências e possíveis reverberações na elaboração para a Rede Sarah. Posteriormente, esses dados serão retomados na análise sobre cada objeto artístico das três unidades hospitalares selecionadas.

As primeiras conexões apontadas no rizoma dizem respeito às obras da década de 1940, em sua primeira fase (produção gráfica). A consideração dessas obras como partes do rizoma é importante por representarem as primeiras experimentações do artista, em termos de linguagem, além do fato de existir uma relação entre os temas de boa parte dessa produção e o teatro e os ambientes construídos, simbolizando um significativo aprendizado sobre a proporção, percepção de ritmo e movimento do corpo humano, informações que, aliás, foram utilizadas na composição de muitas obras, sobretudo, daquelas relacionadas à arquitetura. Além disso, nesses desenhos, consta uma série de elementos que vão compor o vocabulário formal utilizado por Athos ao longo de sua carreira, como, por exemplo, a linha arqueada, a linha intercalada com xis, as formas semelhantes a peixes e olhos, a lua, a cauda da pomba, rabo do peixe, sem esquecer as formas geométricas e composições abstratas. Esses elementos aparecem e reaparecem em variados suportes na produção do artista, como nas pinturas parietais da Capela do Palácio da Alvorada (1959) e do Brasília Palace Hotel (1959), apontado por Adam (2018) como um rebatimento de desenhos anteriores do artista, possuindo componentes derivados das ilustrações do Jornal Correio da Manhã, em 1957 (figura 83).

FIGURA 83
ATHOS BULCÃO. SEM TÍTULO (À ESQUERDA), ILUSTRAÇÃO, 1947; PINTURA MURAL DO BRASÍLIA PALACE HOTEL (AO CENTRO), BRASÍLIA, DF, 1959; PINTURA NO TETO DA CAPELA NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO NO PALÁCIO DA ALVORADA (À DIREITA), BRASÍLIA, DF, 1959.
FOTO: EDGAR CÉSAR FILHO
Fonte: Fundathos (2018, p. 90) e www.fundathos.org.br

Essas duas pinturas murais, localizadas na Capela do Palácio da Alvorada e no Brasília Palace Hotel, são entendidas como obras seminais, dada sua relevância, podendo ser consideradas marcos na carreira de Athos. Também simbolizam os primeiros entrecruzamentos de formas geométricas e formas orgânicas, realizados pelo artista, na busca por composições abstratas que representassem os ideais das artes modernas no Brasil. Essa característica de composição híbrida, que se situa entre a geometria abstrata e o figurativismo, aparece com mais força na pintura e no desenho de Athos. Já no final de década de 1980, esse traço passou a se manifestar

também em pequenas esculturas e relevos de parede, o que influenciou na elaboração dos objetos artísticos da primeira unidade da Rede Sarah.

As conexões presentes nas décadas seguintes, 1950 e 1960, apontam, sobretudo, para a experimentação de técnicas e materiais, onde se percebe grande volume de conexões, dada a intensa criação nesse período. Nesse contexto, apontam-se algumas obras seminais e de inflexão que repercutem na constituição de muitas outras obras.

Leão (2012, p. 348) define como obra seminal o painel de mármore branco e preto do Salão Negro do Congresso Nacional (Senado Federal em Brasília, DF) (figura 84) realizado em 1960, pois "é a primeira vez que Bulcão utiliza a articulação modular para a constituição de variáveis a partir de mesmos elementos". Concordando com o referido autor, destaca-se essa obra por entender a relevância que esse método compositivo possui ao longo da trajetória do artista. Essa técnica pode estar relacionada com as experiências de Athos como cenógrafo e designer gráfico, uma vez que a adoção dessa estratégia de sobreposição na criação do referido painel sugere a associação entre o procedimento utilizado pelo artista nas capas da Revista Módulo e nas fotomontagens. Sua atuação na criação de cenários para o teatro também pode ter exercido influência nesse pensamento de justaposição de planos para criar o impacto visual desejado. Assim, entende-se que essas investigações anteriores podem ter colaborado para a estruturação dessa técnica.

FIGURA 84
ATHOS BULCÃO. PAINEL EM MÁRMORE BRANCO E PRETO NO CONGRESSO NACIONAL (À ESQUERDA), SENADO FEDERAL, BRASÍLIA, DF, 1960; A PRISIONEIRA (AO CENTRO). 1952; CAPA DA REVISTA MÓDULO (À DIREITA), Nº 4, 1956.
MÁRMORE; FOTOMONTAGEM; CAPA DE REVISTA
ACERVO PARTICULAR DÉBORAH PINHEIRO E BOLÍVAR MOURA E ACERVO PARTICULAR JOSÉ CARLOS COUTINHO
FOTO: PATRICK GROSNER
Fonte: www.fundathos.org.br e Fundathos (2018, p. 93)

O painel de mármore do Salão Negro também pode ser categorizado como obra de inflexão, uma vez que se referencia em outra anterior, mas com novos aprofundamentos que, por sua vez, fazem surgir procedimentos que serão amplamente explorados pelo artista. Dentre os outros trabalhos feitos a partir dessa técnica de sobreposição, se destacam o relevo em mármore branco do Palácio do Itamaraty (1966) e o painel de mármore na residência situada

no Lago Sul residencial (1972), em termos de uso de pedras naturais. O artista utiliza a mesma técnica, explorando a potencialidade de outros materiais, como a madeira e o concreto, que são relevantes nesta tese dado o amplo uso nas unidades da Rede Sarah, razão pela qual serão, mais adiante, retomados para discussão.

No sentido de apontar os desdobramentos dos experimentos de Athos com o concreto e suas possibilidades de volumetria, acentua-se a percepção de Leão (2012, p. 351), que considera a "Disbrave também como uma obra de inflexão, justamente por se referenciar a uma obra anterior, mas também por sinalizar materiais e procedimentos que desencadeariam em outras obras seminais de Bulcão". Concordando com o autor, entende-se a DISBRAVE como obra de inflexão, mas amplia-se esse entendimento, acrescentando também como obra de inflexão o mural de concreto da Escola Classe 407 Norte (figura 85), ambos realizados em Brasília e no ano de 1965.

FIGURA 85
ATHOS BULCÃO. RELEVO EM CONCRETO NO EDIFÍCIO DISBRAVE (À ESQUERDA), BRASÍLIA, DF, 1965; PAINEL MURAL NA ESCOLA CLASSE 407 NORTE (AO CENTRO), BRASÍLIA, DF, 1965; PORTA COM VITRAIS COLORIDOS, CAPELA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO (À DIREITA), BRASÍLIA, DF, 1958.
CONCRETO, 546 X 700 CM; CONCRETO, 4306 X 402 CM (APROX.); 252 X 493 (RESPECTIVAMENTE)
FOTOS: EDGAR CÉSAR FILHO
Fonte: www.fundathos.org.br

Acrescenta-se o mural da Escola Classe 407, por entender que este também é fruto dos experimentos anteriores – incluindo a Porta da Capela de Nossa Senhora da Conceição (1958), dada as suas semelhanças formais – e por entender que tal mural serve de base para o pensamento de obras futuras, como o Teatro Nacional, uma vez que a lógica de montagem e o material são bem semelhantes nas referidas obras (figura 86). Desse modo, aponta-se a conexão dessas obras no rizoma, por entender que esta ocorre tanto pela evocação aproximativa entre as imagens quanto pela exploração dos materiais.

FIGURA 86
ATHOS BULCÃO. PAINEL MURAL NA ESCOLA CLASSE 407 NORTE (À DIREITA), BRASÍLIA, DF, 1965; RELEVO EM CONCRETO PINTADO DE BRANCO NO TEATRO NACIONAL CLAUDIO SANTORO (À DIREITA), BRASÍLIA, DF, 1966.
CONCRETO, 4306 X 402 CM (APROX.); 12800 X 2150 CM (RESPECTIVAMENTE)
FOTO: PATRICK GROSNER
Fonte: www.fundathos.org.br

Aponta-se a importância dos painéis da DISBRAVE e da Escola Classe 407, em decorrência das possibilidades que inauguram. No primeiro painel, surge a possibilidade de uso do concreto em alto relevo, explorando luz e sombra em ambiente interno, enquanto no segundo, aparece a proposta de uso do concreto em baixo relevo, na área externa da edificação, com maior interação de variáveis fora do controle do artista: interferências de ordem ambiental e o público (usuários e transeuntes). Vale ressaltar que muito dessa experiência com volumes, luz e sombra, decorre da disciplina denominada Plástica, que o artista ministrou na UNB, na década de 1960 (BULCÃO, 1988). Outra consequência da vivência na UNB é o contato com os métodos e processos de outros docentes. Nesse sentido, como pontua Adam (2018), a exploração do concreto enquanto material para as obras do artista teria sido consequência da aproximação com Lelé nesse período.

Observando os modos de uso do concreto dentro da produção de Athos, evidenciada pelo rizoma, destaca-se a fachada do Teatro Nacional Claudio Santoro (1966)(figura 87), onde o concreto já aparece de maneira mais autônoma, em alto relevo e "saltando" da edificação, o que pode ser entendido como um anúncio das potencialidades que o artista irá conferir ao material nas intervenções futuras[72]. Dada sua importância, pode-se identificar o relevo do Teatro Nacional como uma obra seminal.

■

72 Quanto à solução formal adotada nesse último relevo, importa destacar que foi utilizada novamente em obras de menor escala, como no Mural de Concreto residencial no Condomínio Casa Alta, no Rio de Janeiro, em 1967, e nos Jardins de ambientação do Tribunal de Contas do Estado de Mato Grosso e Sergipe, em 1997.

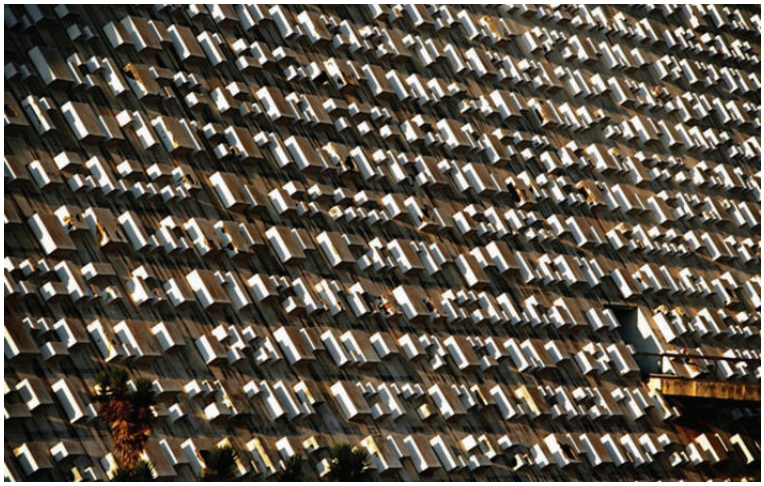


FIGURA 87
DETALHE DO RELEVO EM CONCRETO PINTADO DE BRANCO DO TEATRO NACIONAL CLAUDIO SANTORO, 1966.
FOTO: PATRICK GROSNER
Fonte: www.fundathos.org.br

Os experimentos do artista com as diferentes possibilidades plásticas oferecidas pelo concreto não se limitaram à exploração das formas ortogonais, tendo também contemplado formas orgânicas, como no Relevo do Edifício Denasa Brasília (1975) (figura 88), que possui estética semelhante às ilustrações das décadas de 1940 e 1950. Essa exploração também foi muito importante para que o artista entendesse a plasticidade do concreto e passasse a estudar as possibilidades desejadas para esse material em suas obras.

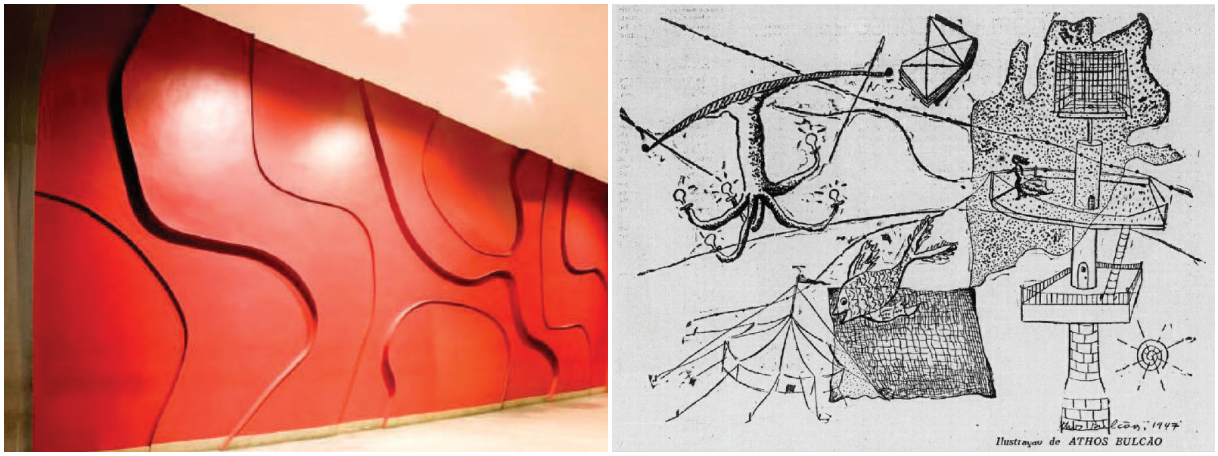


FIGURA 88
ATHOS BULCÃO. RELEVO EM ALVENARIA E FERRO DO EDIFÍCIO DENASA (À ESQUERDA), BRASÍLIA, DF, 1975; SEM TÍTULO (À DIREITA), 1947. RIO DE JANEIRO.
ALVENARIA E FERRO, 1502 X 480 CM; ILUSTRAÇÃO, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS (RESPECTIVAMENTE)
FOTO: EDGARD CESAR
Fonte: www.fundathos.org.br e Fundathos (2018, p. 90)

Outra significativa aplicação do concreto são os *brises soleil* geométricos da fachada do Tribunal Regional do Trabalho de Brasília (figura 89), feitos em 1978, os quais possuem semelhanças

compositivas com o relevo em concreto do Auditório do DATAPREV, realizado anos antes. Ambos exploram as formas geométricas e a sobreposição de planos.

FIGURA 89
ATHOS BULCÃO. RELEVO EM CONCRETO DO AUDITÓRIO DATAPREV (À ESQUERDA), BRASÍLIA, DF, 1972; *BRISES SOLEIL* EM CONCRETO DA FACHADA DO TRIBUNAL REGIONAL DO TRABALHO SAUS (À DIREITA), BRASÍLIA, DF, 1978.
CONCRETO, 1567 X 369 CM; CONCRETO, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS (RESPECTIVAMENTE)
FOTOS: EDGARD CESAR
Fonte: www.fundathos.org.br

A proposta dos *brises soleil* representa mais um passo para a autonomia das intervenções do artista, pois, de certa maneira, ao propor uma intervenção que possui forma e função semelhante a um elemento arquitetônico, sua obra passa a compor a fachada da edificação, ao mesmo tempo em que se desvincula relativamente dela. Essa proposta também aponta para outra característica que passou a integrar boa parte da produção de Athos, que é a funcionalidade dos objetos de arte ligados à arquitetura, o que não invalida o caráter de fruição destes. Trata-se de uma característica também é explorada largamente nas intervenções da Rede Sarah.

Todas as referidas experimentações, sobretudo, aquelas relacionadas ao concreto, corroboraram para a criação dos muros externos da Rede Sarah, em 1980 (figura 90), uma vez que estes são feitos de argamassa armada, uma das maneiras de apresentação do concreto. O estudo de formas e volumes, realizado no decorrer das obras anteriores, possibilitou a aquisição de habilidades com o material e também subsidiou a criação dos seus emblemáticos muros – esta parte da produção do artista será retomada e examinada no item 4.4.1.

FIGURA 90
MUROS VAZADOS DAS UNIDADES SARAH ASA SUL, SARAH SALVADOR E SARAH LAGO NORTE.
Fonte: INBMI (2018, p. 19) e www.fundathos.org.br

Novamente observando as proximidades entre as obras de Athos, é importante dar atenção às suas realizações azulejares e ao modo como os padrões utilizados neste suporte repercutem em toda sua produção. Apesar de não fazer parte da análise empreendida, no que diz respeito à Rede Sarah (por ser um elemento que aparece apenas na unidade Sarah Asa Sul, dentre as três unidades aqui privilegiadas), os azulejos constam no rizoma, em virtude da grande importância dessa técnica e da contribuição que ofereceu à produção do artista. Nesse sentido, Leão (2012) aponta como obra de inflexão o revestimento da fachada do Edifício Niemeyer, em Belo Horizonte, realizado em ladrilho hidráulico, em 1960. Para o autor, a composição tanto se relaciona com os painéis de azulejos presentes no Hospital da Lagoa (1955), na Igreja de Nossa Senhora de Fátima (1957) e no Brasília Palace Hotel (1958) (figura 91), quanto prenuncia composições posteriores, com a exploração de um único elemento e sua excentricidade em relação à unidade do azulejo, possibilitando composições ricas em movimento.

> Há, nessa articulação, um jogo de forças que aumenta o ritmo do mural, distanciando-se da cadência única dos murais anteriores em azulejo. Mesmo essa composição apresentando sequência regular, nela, há um efeito de pulsão, onde é possível ver o anúncio de futuros painéis, em que a explosão e a irregularidade serão a tônica compositiva. (LEÃO, 2012, p. 349)

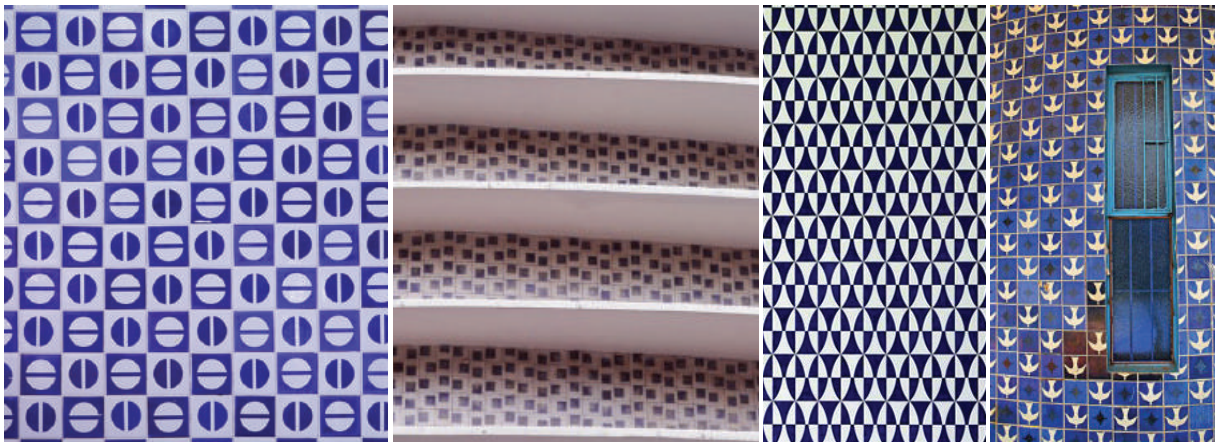


FIGURA 91
ATHOS BULCÃO. PAINEL DE AZULEJOS DO HOSPITAL DA LAGOA (À ESQUERDA), RIO DE JANEIRO, RJ, 1955; PAINEL EM LADRILHO HIDRÁULICO NA FACHADA DO EDIFÍCIO NIEMEYER (AO CENTRO), BELO HORIZONTE, MG, 1960; PAINEL DE AZULEJOS DO BRASÍLIA PALACE HOTEL (À DIREITA), BRASÍLIA, DF, 1958. PAINEL DE AZULEJOS NA IGREJINHA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA, BRASÍLIA, DF, 1957.
FOTOS: TUCA REINÉS, EDGARD CESAR E RICARDO PADUE
Fonte: www.fundathos.org.br

Leão (2012) também identifica o painel de azulejo realizado para a Fundação Getúlio Vargas (FGV), no Rio de Janeiro, em 1962, como mais uma obra seminal, uma espécie de aprofundamento do painel de mármore branco e preto do Salão Negro (1960) e dos arranjos do Edifício Niemeyer (1960) (figura 92). No painel de azulejos do FGV, um procedimento é acrescido e faz toda a diferença no resultado final, sendo identificado pelo autor como "assentamento através do uso das poéticas abertas", que corresponde à participação dos operários na composição do painel. A proposta de colaboração dos operários é mais um procedimento adotado pelo artista que reverbera da sua experiência como docente na UNB, como ele próprio descreve[73].

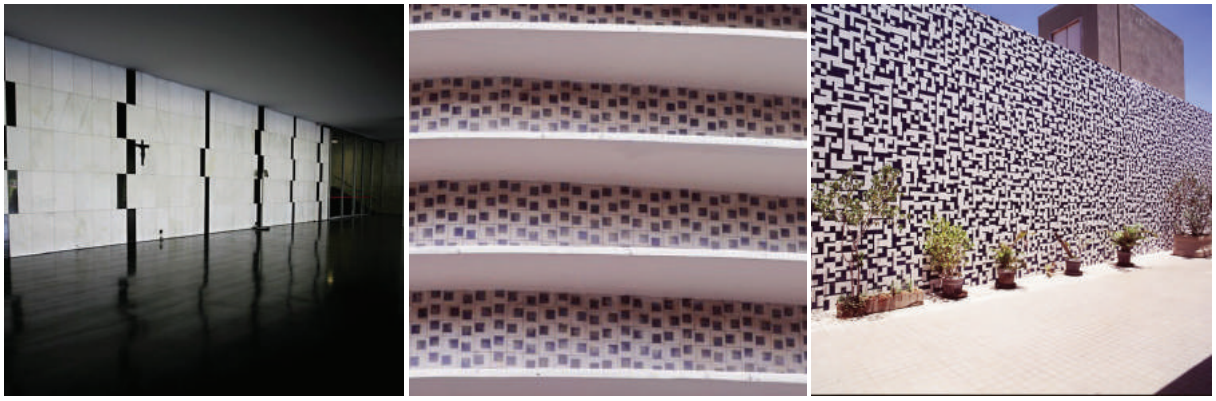


FIGURA 92
ATHOS BULCÃO. PAINEL EM MÁRMORE BRANCO E PRETO NO CONGRESSO NACIONAL (À ESQUERDA), SENADO FEDERAL, BRASÍLIA, DF, 1960; PAINEL EM LADRILHO HIDRÁULICO NA FACHADA DO EDIFÍCIO NIEMEYER (AO CENTRO), BELO HORIZONTE, MG, 1960; PAINEL DE AZULEJOS NA FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (À DIREITA), RIO DE JANEIRO, RJ, 1962.
FOTOS: PATRICK GROSNER E TUCA REINÉS
Fonte: www.fundathos.org.br

Outro elemento que entra nesse somatório é a inserção de uma parte de peças brancas (azulejos sem decoração), com o intuito de economizar tempo e recursos na execução de grandes painéis. Esse procedimento, segundo o próprio artista, deriva do processo de criação do painel de azulejos (nunca realizado) para a fachada do Teatro Nacional de Brasília (BULCÃO, 1988). Assim, mesmo sendo uma obra seminal, o painel da FGV também cumpre a função de obra de inflexão, justamente por ter derivado de experiências anteriores e por significar a abertura de dois novos procedimentos adotados profusamente pelo artista. Trata-se de um conjunto de soluções que foi empregado posteriormente, de modo muito semelhante, no painel de azulejos da Escola Classe 407, em 1965 (figura 93).

■

73 Em entrevista ao PROGRAMA NBR Galeria (1997).

FIGURA 93
ATHOS BULCÃO. PAINEL DE AZULEJOS NA FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (À ESQUERDA), RIO DE JANEIRO, RJ, 1962; PAINEL DE AZULEJOS DA ESCOLA CLASSE 407 NORTE (À DIREITA), BRASÍLIA, DF, 1965. FOTOS: TUCA REINÉS
Fonte: www.fundathos.org.br

O painel da FGV informa outra característica adotada pelo artista em seus painéis de azulejo que passou a ser identificada em obras posteriores, que é o movimento visual criado pela alternância aleatória dos azulejos com padrão decorativo e dos azulejos brancos. Esse movimento, como aponta por Adam (2018), causa a sensação de decomposição da extensa parede da edificação. A autora também afirma que esse painel é útil para se pensar o procedimento do artista de "vazamento do muro" como uma forma de amenizar a sensação de peso visual de uma composição de grande extensão, pois "retira a sensação visual de pano maciço de parede. O que se observa, então, não é um volume contínuo, maciço, mas uma empena rendilhada, vazada, visualmente composta de cheios e vazios" (ADAM, 2018, p. 110).

Essa modalidade de tratamento de grandes volumes pode ser vista em outras obras do artista, como nas divisórias e nas treliças. Como exemplo da aplicação desse princípio compositivo, ou mesmo, "decompositivo", pode-se citar a treliça em madeira e ferro da Sala de Tratados do Palácio do Itamaraty (1967), que é demarcada por Leão (2012) como mais uma obra seminal e também de inflexão, pois teria inaugurado o experimento dos metais na trajetória de Athos, além de ter sido precursora em relação à criação de objetos de arte que são, ao mesmo tempo, componentes de edificação. É interessante observar como essa modalidade de criação acontece largamente na Rede Sarah.

Por meio do rizoma, entende-se que a referida treliça é, de fato, um marco representativo do uso de metais, porém, sua elaboração pode ter sido influenciada por um experimento anterior, visto que, em 1958, o metal já é utilizado como solução para elaboração da porta da Capela de Nossa Senhora da Conceição no Palácio da Alvorada (figura 94) (realizada em alumínio anodizado e vidros coloridos), podendo esta ter servido como referência para a elaboração da treliça em 1967, especialmente, no diz respeito ao uso do metal e mesmo na estética, uma vez que se percebe a evocação aproximativa entre as duas obras. Na primeira, o artista utiliza o vidro para proporcionar a passagem de luz; na segunda, cria vazados reais ao inserir os módulos de cor

através de chapas de ferro fixadas nas colunas de madeira, alternando entre espaços cheios e vazios. Indicam-se as similaridades entre essas duas obras, entendendo que uma pode ter sido pensada a partir da experiência da outra.

FIGURA 94
ATHOS BULCÃO. PORTA COM VITRAIS COLORIDOS, CAPELA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO (À ESQUERDA), BRASÍLIA, DF, 1958; TRELIÇA EM MADEIRA E FERRO DA SALA DE TRATADOS DO PALÁCIO DO ITAMARATY (À DIREITA), BRASÍLIA, DF, 1967.
DIMENSÕES: 252 X 493 CM; MADEIRA E FERRO, 2252 X 440 X 10 (RESPECTIVAMENTE)
FOTOS: PATRICK GROSNER E TUCA REINÉS
Fonte: INBMI (2018, p. 19) e www.fundathos.org.br

Como já mencionado no item 2.3, a treliça do Palácio do Itamaraty simboliza a preocupação do artista com o ritmo em suas composições, pois é de conhecimento a utilização de procedimentos cinematográficos para a elaboração deste, que simula o caminhar com uma câmera na mão (BULCÃO, 1988). Leão (2012) também propõe que, a partir do painel do Salão Negro (1960) e da Treliça do Palácio do Itamaraty (1967), o artista teria estabelecido uma relação entre a escala das edificações e a escala humana, diminuindo, em alguns casos, a distância entre o pé-direito e o indivíduo e, em outros, minimizando a amplitude dos grandes ambientes.

A partir da observação das vivências do artista, entende-se que seus exercícios de fotomontagens e suas atividades profissionais anteriores (relacionadas à decoração, teatro e cenografia) também podem ter contribuído para seu entendimento acerca das possibilidades de interferência na percepção da escala nas edificações, colaborando para a criação das ambiências favoráveis ao convívio humano através de suas obras.

A treliça do Itamaraty (1967) também é uma importante referência para elaborações de outras obras, como o painel de alumínio da Câmara dos Deputados e painel de alumínio do Senado

Federal, ambos realizados em 1974. Apesar destes dois exemplos não serem divisórias propriamente ditas, apresentam semelhanças com a treliça do Itamaraty, sobretudo, na lógica do processo de montagem. Além disso, representam um importante estudo do artista sobre materiais e obras de grandes dimensões, oferecendo referencial a respeito de volumes, escalas, passagem de luz, ventilação e som, aspectos considerados pelo artista para pensar as divisórias da Rede Sarah. Desse modo, a treliça do Itamaraty possui relevância como repertório para o artista criar outras peças dessa natureza.

Na Rede Sarah, os experimentos realizados frutificam de diversas maneiras, fazendo surgir divisórias, treliças e portas pivotantes (figura 95) que exploram formas, cores, volumes e texturas, além de esquemas de luz e sombra, que resguardam os ambientes, mas sem causar a sensação de opressão. O material mais presente na composição das divisórias e portas é a madeira, porém, isso não exclui a exploração de outras matérias-primas.

FIGURA 95
DIVISÓRIAS DAS UNIDADES SARAH ASA SUL, SARAH SALVADOR E SARAH LAGO NORTE.
Fonte: www.fundathos.org.br
INBMI do IPHAN-DF (2018)

A madeira (enquanto material) também repercute na criação de outros objetos artísticos e utilitários na produção de Athos, aparecendo em relevos, painéis com função acústica e também relevos decorativos. Buscando demarcar o início da exploração da madeira com essa finalidade de acústica, percebe-se a ocorrência do primeiro trabalho em 1971, realizado no Teatro Pedro Calmon, situado no Quartel General do Exército, em Brasília, DF. Entende-se esse relevo como uma obra de inflexão, uma vez que se relaciona com os relevos de mármore realizados anteriormente – como o Relevo em mármore branco do Palácio do Itamaraty, de 1966, e o Painel de mármore branco do imóvel residencial situado no Lago Sul em Brasília, realizado em 1972 (como já citado) (figura 96) –, ao mesmo tempo em que simboliza um prenúncio das intervenções que o artista faria mais tarde, para uma série de auditórios e ou-

tros espaços, incluindo aqueles da Rede Sarah (figura 97). Em última análise, esses relevos funcionais também podem ser associados à aparição de outras obras decorativas, voltadas para a fruição dos transeuntes – como é o caso da Lula e do Mafuá (figura 98), dentre outros relevos de madeira decorativos criados pelo artista para compor os espaços hospitalares – apesar de não serem sua única influência, como será explanado no item 4.4.3.

FIGURA 96
PAINEL EM MÁRMORE BRANCO NO ITAMARATY (À ESQUERDA), 1966; PAINEL EM MÁRMORE BRANCO APICOADO EM RESIDÊNCIA NO LAGO SUL RESIDENCIAL (AO CENTRO), 1972; RELEVO EM MADEIRA NO TEATRO PEDRO CALMON NO QUARTEL GENERAL DO EXÉRCITO (À DIREITA), 1971. TODOS LOCALIZADOS EM BRASÍLIA.
MÁRMORE, 5655 X 279 X 2,5; MÁRMORE, 677 X 480 X 6; MADEIRA, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS (RESPECTIVAMENTE)
FOTOS: PATRICK GROSNER E EDGARD CÉSAR.
Fonte: www.fundathos.org.br e INBMI do IPHAN-DF (2018)

FIGURA 97
RELEVO COM FUNÇÃO ACÚSTICA NO AUDITÓRIO DO SARAH LAGO NORTE (À ESQUERDA), BRASÍLIA, DF, 1998; RELEVO COM FUNÇÃO ACÚSTICA NO AUDITÓRIO A DO SARAH ASA SUL (À DIREITA), BRASÍLIA, DF, 1999.
RELEVO, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS; RELEVO, 1800 CM (RESPECTIVAMENTE)
FOTOS: PATRICK GROSNER E RICARDO PADUE
Fonte: INBMI (2018, p. 179) e www.fundathos.org.br

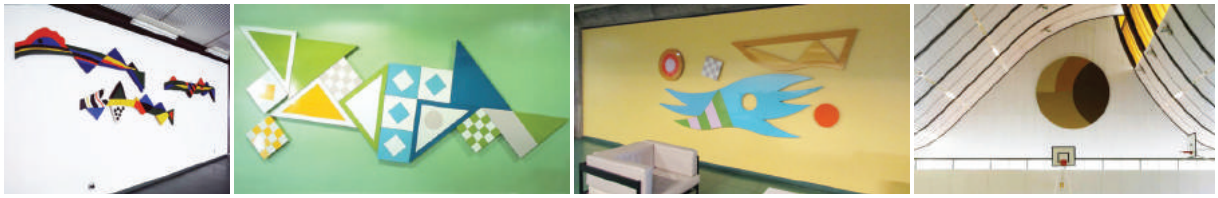


FIGURA 98
ATHOS BULCÃO. RELEVOS DECORATIVOS EM MADEIRA PINTADA DAS UNIDADES SARAH SALVADOR, SARAH ASA SUL E SARAH LAGO NORTE.
Fonte: INBMI (2018, p. 179) e www.fundathos.org.br

A apresentação da produção de Athos Bulcão sob a forma de rizoma possibilita a visualização simultânea de suas obras de diferentes categorias, evidenciando as inter-relações que se estabelecem entre elas, além de apontar os aspectos do seu processo formativo, como o contexto e a influência de outros artistas, arquitetos e movimentos de vanguarda na construção de sua obra. Esse sistema de representação é relevante por permitir que sejam traçadas conexões entre obras de técnicas variadas ou realizadas em períodos diferentes, já que, em geral, os sistemas de inventário de coleções artísticas agrupam as obras por técnica ou período, dificultando o estabelecimento de tais relações. Nesse sentido, a proposta de rizoma favorece a análise proposta, já que se deseja discutir a produção artística de Athos para a Rede Sarah em parceria com Lelé.

4.2 ATHOS, LELÉ E A REDE SARAH

Entender como se iniciou a parceria entre o Athos e Lelé é parte fundamental deste estudo, uma vez que essa colaboração tão profícua nasce do alinhamento de suas ideias, inclusive, das similaridades de suas histórias e personalidades. O infográfico a seguir (figura 99) representa as linhas do tempo de ambos, contemplando os principais acontecimentos que impactaram suas atuações profissionais e, por conseguinte, refletem sobre a elaboração da Rede Sarah.

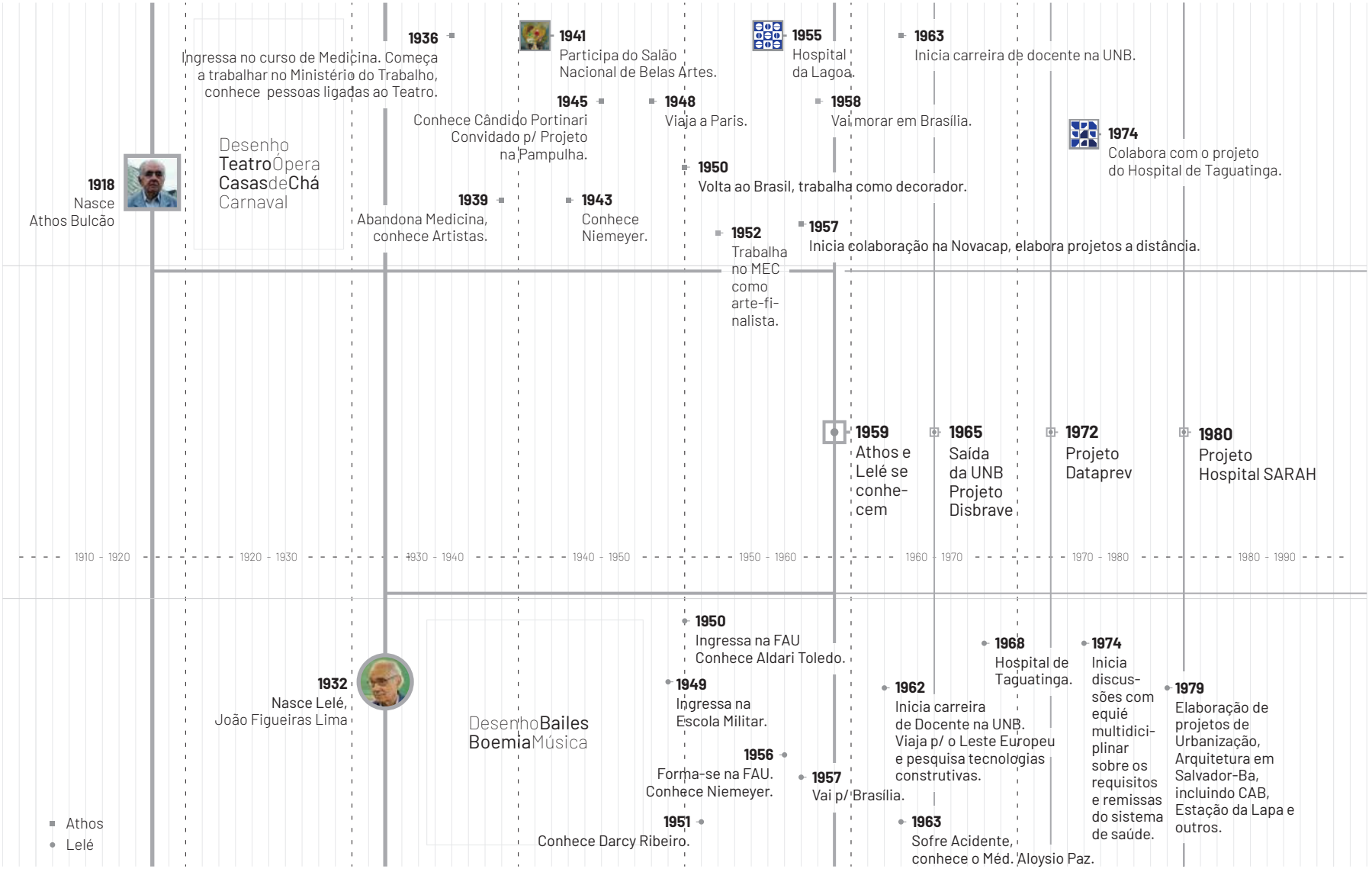


FIGURA 99
LINHAS DO TEMPO DE ATHOS E LELÉ
Fonte: desenvolvido pela autora (2020)

Através da comparação das linhas do tempo, é possível constatar que o período anterior à atuação profissional tanto de Athos quanto de Lelé foi marcado por vivências artísticas, que contribuíram para seus processos formativos. Nota-se a presença de diversas expressões artísticas. Em Athos, por exemplo, as idas ao teatro, à ópera e a vivência do carnaval com as irmãs e o irmão mais velho representam esse primeiro contato com o universo artístico. Já na vida de Lelé, esse contato se deu através do aprendizado de instrumentos e a participação em bailes, nos quais costumava realizar apresentações musicais.

Vê-se que, em ambos, a inserção no universo das artes se deu a partir da experimentação das expressões musicais, o que se reflete diretamente nas características da produção de Athos, em que a musicalidade esteve presente de muitas maneiras, seja no ritmo ou mesmo na associação de suas obras com composições musicais e partituras, como visto no item 2.3. Já a relação com a música, nos projetos de Lelé, se dava de modo mais discreto e indireto, apenas em analogias que o arquiteto fazia entre o ritmo e a arquitetura (PORTO, 2009b). Outra aproximação com as artes se deu através do desenho, também descrito por ambos como um importante contributo para suas aproximações com o que viriam a ser suas atuações profissionais. Tanto Athos como Lelé costumavam destacar o desenho como expressão primária em suas vidas.

No início de suas trajetórias, Lelé e Athos foram direcionados por uma série de acontecimentos, que eles descreviam como "eventos ao acaso" ou "casualidades". No entanto, esses eventos influenciaram profundamente suas carreiras, visto que a rede de amigos criada a partir dessas casualidades lhes apresentou muitas técnicas e processos artísticos, conferiu-lhes conhecimento, experimentações culturais, discussões ideológicas, além de ofertas de trabalho. Como exemplo dessas casualidades, pode-se citar a inserção de Athos nas artes plásticas, que está intimamente relacionada ao fato de ter conhecido Carlos Scliar, um artista renomado, em um evento aleatório, e de quem se tornou amigo. Scliar o apresentou a Burle Marx, que, posteriormente, lhe apresentou a Niemeyer, Portinari e outros importantes nomes do meio cultural, durante a vivência em seu ateliê. Essa série de contatos proporcionou a Athos aprendizados e mesmo indicações para sua bolsa de estudos em Paris, além de oportunidades de trabalho, como já mencionado (Ver Capítulo 2, seção 2.2).

Semelhantemente, Lelé conheceu o artista e arquiteto Aldari Toledo (1915-1998) que, além de lhe ensinar sobre arte e arquitetura (ainda durante sua graduação), o apresentou, mais tarde, a Darcy Ribeiro, o responsável por uma das formações mais relevantes na carreira de Lelé, que foi a viagem para fins de pesquisa sobre processos construtivos na Europa. Outra casualidade citada por Lelé é o fato de sua formatura ter coincidido com o período de elaboração do projeto de Brasília, fazendo-o buscar emprego nessa empreitada, o que o levou a conhecer Niemeyer, que lhe delegou uma série de projetos e o convidou para a construção da nova capital federal. Uma vez instalado na cidade, Lelé conheceu o médico Aloysio Campos da Paz, um de seus parceiros na elaboração conceitual da Rede Sarah.

Todos esses encontros "ao acaso" e as amizades surgidas deles proporcionaram uma rede de amigos que favoreceu mudanças fundamentais nas carreiras de Athos e Lelé, contribuindo com seus processos formativos e simbolizando a aquisição de contatos profissionais. Nesse sentido, Niemeyer é fundamental, pois, sendo amigo em comum dos dois, convida-os para compor a equipe de construtores da nova capital, iniciando a trajetória da dupla em Brasília. Lelé se mudou para a nova

capital em 1957 e, no ano seguinte, foi a vez de Athos. Dois anos mais tarde, eles se conheceram em uma festa do Bar Vermelhinho.

O primeiro projeto de Athos em parceria com Lelé, talvez, pouco conhecido, aconteceu ainda em 1959, no projeto da residência de César Prates, amigo de Juscelino Kubitschek. A intervenção artística, realizada por Athos, consistiu num painel de revestimentos cerâmicos esmaltados na cor branca (PORTO, 2009a). Infelizmente, o painel foi demolido e não foram localizadas imagens. Já a residência foi vendida para o Governo Sul Africano, no final da década de 1970, e, hoje, serve como depósito.

A trajetória de Lelé em Brasília foi marcada pela colaboração com Niemeyer nos projetos de implantação da Universidade de Brasília, já que, a partir dessa experiência, sua concepção arquitetônica se transformou completamente. Seus primeiros trabalhos autorais no Campi da UNB são os Galpões de Serviços Gerais, datados de 1962, e os apartamentos para professores (a Colina), de 1963 (projetos realizados pela CEPLAN). A grande demanda dessa atividade o incentivava a buscar novas e rápidas soluções para as construções. Assim, com o apoio de Darcy Ribeiro, Lelé viajou pelo leste europeu, investigando novas tecnologias e métodos empregados na produção em série e as formas de racionalização do concreto armado, técnica utilizada por países como União Soviética, Tchecoslováquia e Polônia, então, dominados pelo regime socialista (LIMA, 2004).

Durante o período da docência na UNB, Athos e Lelé já conviviam profissionalmente e frequentavam os mesmos estabelecimentos, o que pode ser entendido como um momento de contato e de trocas. Além disso, o formato de aulas abertas, como ateliês, pode ter favorecido essa comutação de experiências. Como contributo dessa proximidade, destaca-se o aprimoramento de Athos no que diz respeito à utilização do concreto em muitas obras volumétricas, após o período em que esteve na UNB como docente, sugerindo que tal aprendizado tenha surgido das trocas com Lelé (ADAM, 2018). Inclusive, em algumas oportunidades, Lelé chegou a declarar que prestava consultorias ao amigo. Em suas palavras: "Eu acompanhei todos os trabalhos do Athos, mesmo quando eram feitos para o Oscar. Ele sempre discutia comigo. No caso do Teatro Nacional, por exemplo, Athos debateu comigo como poderia realizar os blocos de concreto" (PORTO, 2009b, p. 7). É interessante perceber como, desde as primeiras aproximações, acontecia uma relação dialógica entre Athos e Lelé, onde um permitia a interferência do outro em seus projetos.

Outro trabalho da parceria entre Athos e Lelé foi a sede da Distribuidora Brasília de Veículos[74] (DISBRAVE) (figura 100), no ano de 1965, após o abandono da docência na UNB. Nesse projeto, o artista realizou um relevo em concreto e um painel de azulejos (demolido posteriormente em reformas). Esse relevo apresentava indícios da relação que o artista sempre buscava estabelecer com a arquitetura, mimetizando suas formas e criando uma nova relação de escala entre os indivíduos e a arquitetura.

■

74 Vale ressaltar que essa colaboração aconteceu durante a recém-instaurada Ditadura Militar (1964-1985), um período profissional onde Athos e Lelé tiveram poucas oportunidades de trabalho, em decorrência de sua proximidade com Niemeyer, declaradamente comunista. A situação de escassez de projetos mudou após o projeto da DISBRAVE (1965) e o Hospital de Taguatinga (1968), o que, de acordo com Peixoto (1996, *apud* VILELA JÚNIOR, 2013), foi um reflexo da política econômica de Delfim Netto (1928-), o período conhecido como o Milagre Brasileiro, entre os anos de 1968-1973. Em decorrência dessa situação, Lelé foi solicitado para desenvolver outros projetos e, dentre os mais significativos, vale destacar o Centro Administrativo da Bahia (CAB) (1973-1975) que possui concepção urbanística de Lucio Costa (VILELA JÚNIOR, 2013).

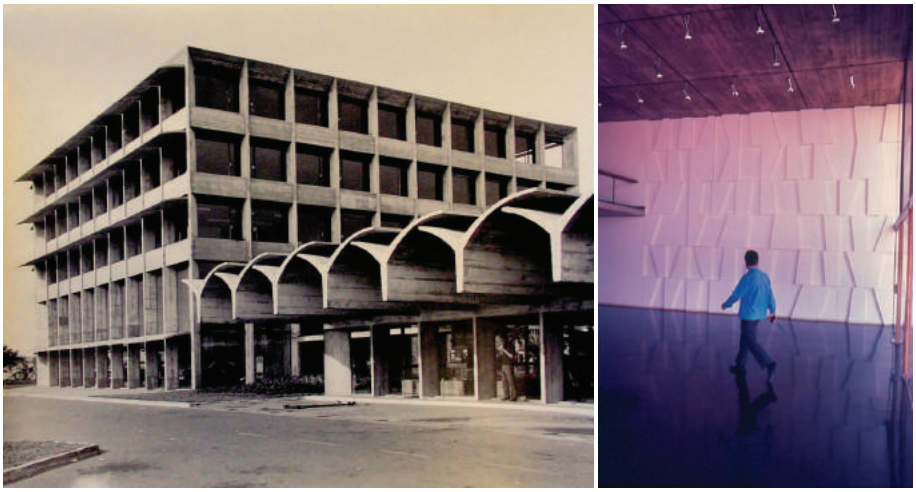


FIGURA 100
JOÃO FILGUEIRAS LIMA. EDIFÍCIO DISBRAVE (À ESQUERDA), BRASÍLIA, DF; ATHOS BULCÃO. RELEVO EM CONCRETO NO EDIFÍCIO DISBRAVE (À DIREITA), BRASÍLIA, DF, 1965.
CONCRETO, 546 X 700 CM
FOTO: MARCEL GAUTHEROT
Fonte: www.archdaily.com.br

Outro projeto significativo, desenvolvido por Lelé com a colaboração de Athos em Brasília, é a sede da Empresa de Tecnologia e Informações da Previdência Social (DATAPREV), em 1972. A edificação possui um painel de baixo relevo em concreto (figura 101), elaborado para compor as paredes do auditório. Trata-se de uma obra que merece destaque justamente por ser a primeira na qual se pronuncia, com mais clareza, alguns indícios da permeabilidade nos processos criativos de Athos e Lelé, pois a estética do painel denota convergência de pensamento entre o artista e o arquiteto.

FIGURA 101
ATHOS BULCÃO. RELEVO EM CONCRETO NO AUDITÓRIO DO DATAPREV, BRASÍLIA, DF, 1972.
CONCRETO, 369 X 1567 CM
FOTO: EDGARD CESAR
Fonte: www.fundathos.org.br

Em comparação com o mural da DISBRAVE, que também foi realizado com a técnica de relevo em concreto, o mural do DATAPREV apresenta uma solução formal diferente. No primeiro trabalho, o painel proposto se relaciona com a arquitetura, com o pé direito duplo e a escala do ambiente, porém, ainda parece ser um acréscimo à arquitetura e não um elemento que compõe parte dela. No segundo exemplo, existe a aproximação maior entre as duas linguagens, já que o painel proposto faz parte da estrutura arquitetônica, seguindo, inclusive, a mesma estética brutalista, fazendo com que a unidade conceitual pareça mais forte. Vale ressltar o intervalo entre as duas colaborações, no caso, cerca de sete anos, podendo-se admitir que, decorrente do vínculo profissional prolongado, suas técnicas começam a ficar mais correlacionadas.

No que diz respeito a projetos de estabelecimentos de atenção à saúde (EAS) – que é um dos assuntos de interesse da presente tese, já que compreende aspectos do objeto de estudo – a participação de Lelé e Athos ocorreu, mais uma vez, por indicação de Niemeyer, pois ele foi quem proporcionou aos dois suas primeiras experiências com a temática. A colaboração de Athos nesse contexto precede sua ida a Brasília, visto que ele colaborou em dois projetos de EAS de autoria de Niemeyer, em 1955, no caso, o Hospital Sul América (Hospital da Lagoa) e o Lar da Criança, para os quais o artista desenvolveu painéis em azulejos. Contudo, não se sabe muitos detalhes sobre sua participação nessas construções. Importa destacar essa colaboração por representar o primeiro contato formal com os EAS na atuação artística de Athos. Sua proposta para o Hospital da Lagoa (figura 102) é um azulejo com padrão único, uma circunferência dividida ao meio, como um comprimido, talvez, uma referência à finalidade da edificação.

FIGURA 102
ATHOS BULCÃO. PAINEL DE AZULEJOS DO HOSPITAL DA LAGOA, RIO DE JANEIRO, RJ, 1955.
AZULEJO, DIMENSÕES NÃO ESPECIFICADAS
FOTO: TUCA REINÉS
Fonte: www.fundathos.org.br

A introdução de Lelé no universo dos EAS se deu por meio do projeto do Hospital de Taguatinga (figura 103), iniciado em 1968, e elaborado com base nos estudos e diretrizes fixadas por Niemeyer para os hospitais da cidade. Entretanto, o engajamento de Lelé em projetos dedicados à saúde ocorreu a partir de um acidente sofrido por ele e sua família anos antes, em 1963.

FIGURA 103
JOÃO FILGUEIRAS LIMA. HOSPITAL REGIONAL DE TAGUATINGA, 1974.
FOTO: JOANA FRANÇA
Fonte: www.archdaily.com.br

Esse sério acidente de carro o fez experimentar uma longa estadia (60 dias) no hospital Distrital de Brasília (hoje, conhecido como Hospital de Base). Nesse episódio, o arquiteto conheceu o médico Aloysio Campos da Paz Júnior (1934-2015), que supervisionou o tratamento de Alda Rabello Cunha, sua esposa. Essa convivência aproximou Lelé de Aloysio, recém-chegado da Inglaterra com muitas ideias inovadoras para cuidados em saúde. Assim, primeiro eles se aproximaram a partir do gosto pela música – visto que ambos tocavam instrumentos – e, posteriormente, essa afinidade se tornou uma parceria profissional, quando começaram a pensar maneiras de aliar suas perspectivas (LIMA, 2004; 2012).

Na ocasião da internação, Lelé questionou a Aloysio o fato da filosofia do atendimento não ser reproduzida pela edificação, que era predominantemente vertical e acumulava os doentes como objetos em prateleiras. Indagava também a não utilização da iluminação natural nos hospitais, já que era um recurso em abundância no Brasil e já era amplamente explorada nos hospitais ingleses (PAZ JR., 1999). Depois de muitas conversas sobre a ambiência hospitalar, tecnologia e a percepção dos pacientes, começou-se a pensar em estratégias para minimizar o impacto da estadia prolongada em hospitais ortopédicos (LIMA, s.d.)[75]. Após esse acontecimento, Aloysio solicitou o auxílio de Lelé para a organização de uma unidade, ainda em fase de instalação, e, assim, teve início sua aproximação com as necessidades e demandas dos EAS.

Quando da elaboração do projeto do Hospital de Taguatinga (1968), Lelé teve a oportunidade de trabalhar junto com alguns membros da equipe médica que o tratou na ocasião do seu acidente. Nesse projeto, também aconteceu mais uma parceria com Athos, que criou um painel de azulejos

■

75 Entrevista não datada concedida em Salvador na Rede Sarah e gravada em VHS.

(figura 104) para um ambiente do hospital em 1974, mesmo ano da sua inauguração. De acordo com os dados levantados pelo IPHAN (2018), o nome desse painel[76] é Sístole e diástole, fazendo alusão ao movimento de contração e dilatação cardíaca. Ao que parece, o artista fez referência a tal movimento ao criar esse padrão. É interessante perceber como os temas ligados à medicina ainda reverberavam na produção de Athos, mesmo depois de tantos anos do abandono do curso. Outra percepção é o caráter simbólico dessa alusão, uma vez que o artista propôs uma obra baseada em um tema de funcionamento do corpo humano para um ambiente de cuidados em saúde.

FIGURA 104
ATHOS BULCÃO. SÍSTOLE E DIÁSTOLE. PAINEL DE AZULEJOS DO HOSPITAL REGIONAL DE TAGUATINGA, BRASÍLIA, DF, 1974.
AZULEJO, 4836 X 185,5 CM (APROXIMADAMENTE)
FOTO: PATRICK GROSNER
Fonte: IPHAN (2018, p. 70)

Esse trabalho é destacado por ser a primeira parceria de Athos e Lelé para o desenvolvimento de um EAS, podendo ser considerado o marco inicial nas colaborações dessa modalidade. Entende-se esse momento também como uma experimentação que pode ter influenciado o desenvolvimento da Rede Sarah, uma vez que parte dos seus materiais e soluções formais já aparece nesse projeto, como, por exemplo, o uso da modularidade; os sheds[77], que permitem a ventilação e iluminação natural; e os elementos pré-moldadas.

Em finais da década de 1970 até o início dos anos 1980, surgiram para Lelé algumas propostas de trabalho no Centro Administrativo da Bahia (CAB) e em outras partes da cidade de Salvador, onde a colaboração do artista foi, mais uma vez, solicitada pelo arquiteto. Dentre estas, estão os projetos

■

76 De acordo com informações do arquiteto Haroldo Pinheiro, Athos Bulcão referia-se à obra como "Sístole e diástole", que representaria os movimentos de contração e dilatação cardíacos (IPHAN, 2018, p. 70).

77 Originalmente, termo inglês que significa "alpendre". No Brasil, designa os telhados em forma de serra, com um dos planos em vidro para favorecer a iluminação natural. Bastante comum em fábricas e galpões. Disponivel em: <http://www.ecivilnet.com/dicionario/o-que-e-shed.html>. Acesso em: 11 mai. 2020.

da Igreja da Ascensão do Senhor, de 1975; a Igreja Santa Cruz dos Alagados, em 1980; e a Estação de Transbordo da Lapa, em 1981. Em paralelo a esses projetos, surgiu uma nova proposta de trabalho, que consistiu na criação de um Hospital do Aparelho Locomotor (o precursor da Rede Sarah de Reabilitação), onde se destaca o papel fundamental do médico Aloysio Campos[78] e de Eduardo de Mello Kertész (1941-2000)[79] na concepção e na criação da unidade.

Para explicar o papel desses três personagens para as diretrizes que nortearam a criação da Rede Sarah, é preciso mencionar os eventos que uniram suas trajetórias. Seus caminhos se entrecruzam por ocasião de um tratamento de saúde de Eduardo Kertész. Lelé, que era amigo de Mário Kertész (irmão de Eduardo), indicou Aloysio Campos da Paz Jr. para a intervenção médica. Impressionado com a eficiência do atendimento no pequeno Centro de Reabilitação Sarah Kubistchek[80], Eduardo teve a ideia de criar um subsistema especializado em aparelho locomotor a nível nacional. Para tanto, foi proposta uma equipe de trabalho constituída por Lelé, Aloysio e Eduardo, com o objetivo de redigir o documento base para a criação desse subsistema e o anteprojeto de um grande hospital em Brasília (LIMA, 2012).

Dentre as características inovadoras dos hospitais da Rede Sarah, pode-se listar: a proposta de mobilidade total do paciente, o que impactou diretamente na concepção dos espaços, nas circulações e nos equipamentos; a centralização do paciente, já que, durante o atendimento, por exemplo, a equipe multidisciplinar vai até o paciente, evitando sua locomoção e proporcionando trocas entre os profissionais; a integração dos ambientes internos e externos, com grandes áreas de varandas, jardins e solários; e as artes plásticas, que fazem parte da composição de diversos espaços (LIMA, 2004).

O modo como as obras de arte se inserem no contexto hospitalar ganha destaque. Para Porto (2009a), a relação entre estes é tão íntima que ocorre uma espécie de simbiose, onde não é possível identificar se foi a arte que condicionou a arquitetura ou o contrário. Outra característica que chama atenção nesse quesito é o excepcional uso de cores, destacado também por Cunha (2016), Duarte (2008b) e Farias (2009a), que, inclusive, apontam a função de distração e de sinalização que estas operam no contexto hospitalar. Quando solicitados a falar sobre a questão, o artista e o arquiteto costumavam admitir a intencionalidade na proposta cromática. Para Athos (1998)[81], o uso de cores vibrantes nos EAS era uma forma de despertar emoções positivas, enquanto Lelé associava a paleta cromática do Sarah a um reflexo da natureza, ressaltando sua exuberância e intensidade. Em suas palavras, "o ser humano nunca precisou mudar o verde das plantas para ficar calmo. Muito pelo contrário, a natureza se manifesta extremamente colorida" (PORTO, 2009b, p. 5). O arquiteto também confirmava a grande inovação do artista nesse quesito, em propor uma paleta cromática que fugia da neutralidade que era o padrão para hospitais naquele período.

■

78 O médico já era conhecido de Lelé por ocasião do acidente de carro sofrido por ele e sua esposa Alda Rabelo.

79 A relação com Eduardo Kertész se deu através de seu irmão Mario Kertész (1944-), também já conhecido de Lelé em decorrência do convite para os projetos do CAB em Salvador, em 1971. Em 1976, Mario solicitou de Lelé uma sugestão de profissional para um tratamento ortopédico para seu irmão, Eduardo. Lelé, por sua vez, indicou Aloysio Campos.

80 O hospital que deu início à Rede é o Centro de Reabilitação Sarah Kubitschek, inaugurado em 1960 e gerenciado pela Fundação das Pioneiras Sociais. Em 1968, Aloysio Campos da Paz Júnior foi convidado para dirigir o Centro e desenvolver os novos conceitos adquiridos no treinamento em Oxford. Fonte: http://www.sarah.br/a-rede-SARAH/nossa-historia/

81 Fala de Athos no filme de curta metragem de Sérgio Moriconi (1978-). Fonte: ATHOS. Direção de Sérgio Moriconi. Roteiro: Sérgio Moriconi. **Brasília**: Fantasias Luminosas, 1998. (20 min.), son., color. (min. 5:10).

Todas essas diretrizes propostas por Aloysio e Eduardo, bem como as ações de Lelé[82] e Athos na Rede Sarah de Hospitais, são entendidas, na atualidade, como propostas de humanização dos EAS. A humanização consiste na valorização dos diferentes indivíduos envolvidos nos processos de saúde, considerando suas subjetividades. Essa mudança de foco também abrange os aspectos físico-ambientais e a maneira como estes podem impactar no bem-estar dos indivíduos. Essa corrente surgiu no Brasil, de modo institucionalizado e como uma prática subsidiada na iniciativa pública, em 2001, através da proposta do Programa Nacional de Humanização da Assistência Hospitalar (PNHAH) (BRASIL, 2001).

Tendo em vista que a Rede Sarah foi pensada em meados da década de 1970, pode-se inferir que ela é uma das precursoras na tentativa de humanização dos EAS, atendendo a pressupostos que ainda nem estavam em voga no país, se constituindo, assim, como referências para estudos teóricos e aplicações práticas. Tal consideração aponta para a atualização e ampliação do entendimento sobre a produção da Rede, destacando suas inovações, permanências e a influência que opera em outros artistas e arquitetos e alargando suas fronteiras, antes, vistas apenas como manifestação do Modernismo.

Estas características permitem ver o fenômeno da Rede Sarah como o ápice da parceria entre Athos e Lelé, contendo o maior grau de permeabilidade entre os modos de fazer do artista e do arquiteto, com contribuição equivalente de ambos. Nasce, assim, uma obra homogênea, que pertence igualmente aos dois campos – arquitetura e artes plásticas – sendo símbolo do que será definido na presente tese como "diálogo das artes". Está claro, como resultado das observações deste estudo, que este objeto questiona a noção atual de associação entre as artes, permitindo ampliar o conceito de síntese artística, que costuma preconizar o protagonismo da arquitetura. O trabalho nesta rede de hospitais, ao tentar trazer humanização de espaços, inaugura um diálogo que supera os limites de concepção dos campos artísticos.

4.3 UNIDADES E OBJETOS ARTÍSTICOS SELECIONADOS

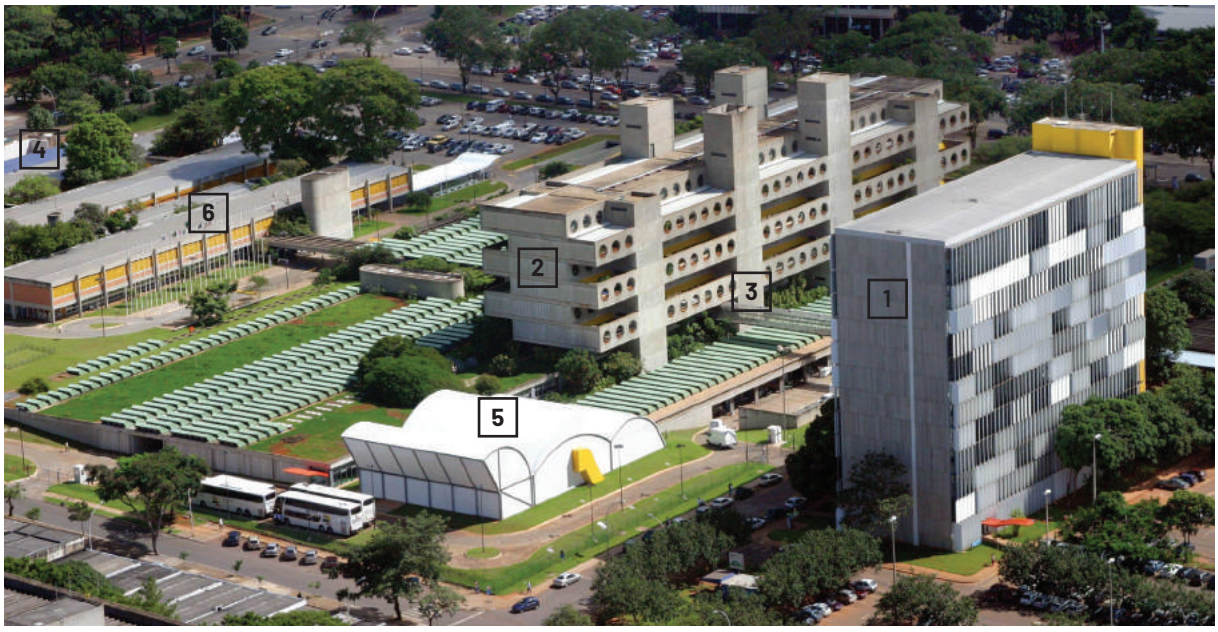
A fim de empreender a análise proposta, foram selecionadas três unidades da Rede Sarah, como já descrito. O primeiro Hospital da Rede Sarah em Brasília, também identificado como Sarah Centro, fica situado na Asa Sul do Plano Piloto, o que fez com que, na presente tese, recebesse a denominação de Sarah Asa Sul. Esse complexo hospitalar teve início a partir de outra edificação projetada pelo arquiteto Glauco Campelo, em 1960, então nomeado de Centro de Reabilitação Sarah Kubitscheck (figura 105), construído a pedido da primeira dama Sarah Kubistchek para funcionar como unidade de atendimento e reabilitação infantil. Hoje, esse conjunto recebe o nome de Sarinha (LUKIANTCHUKI, 2010).

■

82 Uma das causas para a preocupação de Lelé com o planejamento de EAS é a troca de experiência com Aloysio, que via a medicina como um instrumento de cura de cada indivíduo. Ele apresentou ao arquiteto a ideia de centralização do ser humano no tratamento de saúde. Essa postura, muito admirada pelo arquiteto, contribuiu para sua identificação com a filosofia do médico. Outro fato que contribuiu para sua aproximação com a temática de saúde decorre da deficiência de sua filha mais velha, Luciana, que nasceu com paralisia cerebral. O arquiteto admitia que uma parte de sua ligação com a Rede Sarah se devia ao seu interesse por assuntos relacionados à sua filha, como a recuperação motora e neurológica, apesar de indicar como ponto principal a amizade com Aloysio (LIMA, 2004).

FIGURA 105
CENTRO DE REABILITAÇÃO SARAH KUBISTCHEK EM SUA INAUGURAÇÃO.
Fonte: Lukiantchuki (2010, p. 68)

Em 1974, a partir da ideia da criação de um subsistema especializado em aparelho locomotor em nível nacional, Lelé foi convidado a propor uma nova edificação no terreno próximo ao Centro de Reabilitação existente. A inauguração dessa nova edificação se deu em 1980, materializando os princípios de atendimento humanizado, pensados pelo arquiteto desde o projeto do Hospital de Taguatinga, em 1968. Assim, como destaca Lima (2004), o projeto para os hospitais Sarah é fruto de 13 anos de discussões entre Lelé e os cofundadores da Rede, Aloysio Campos e Eduardo Kértesz.



LEGENDAS

1. Edifício Pioneiras Sociais
2. Edifício Principal Hospital Sarah
3. Passarelas entre prédios
4. Centro de Reabilitação Infantil
5. Auditório
6. Sarinha

FIGURA 106
VISTA DO COMPLEXO DE EDIFICAÇÕES QUE COMPÕEM A UNIDADE SARAH BRASÍLIA - ASA SUL
Fonte: adaptado pela autora do site da Rede Sarah

A figura 106 apresenta uma vista do complexo hospitalar na atualidade, onde é possível identificar uma série de prédios anexos, característica comum em edificações destinadas a cuidados em saúde, uma vez que existe a constante necessidade de ampliação para atender as demandas decorrentes das inovações tecnológicas. As edificações pertencentes a esse complexo são o Edifício Pioneiras Sociais[83], que reune as atividades administrativas e de ensino (com uma passarela que o liga ao edifício principal); o Edifício Principal, onde fica o hospital propriamente dito; o Centro de Reabilitação Infantil (acrescentado posteriormente, juntamente com um auditório, a passarela e o estacionamento); e o Sarinha (que faz parte da edificação original, mas também foi reformado posteriormente, ganhando novas características e funções). O conjunto ocupa uma área central em Brasília, sendo circundada por outras edificações, mas não houve muito espaço para expansão horizontal, sendo possível apenas a exploração de crescimento vertical.

Embora a edificação que deu início ao complexo hospitalar tenha autoria de outro arquiteto, ela passou por muitas modificações realizadas por Lelé, que lhe conferiram características próprias do seu vocabulário formal, reforçando a nova filosofia da instituição recém-criada. Além do vocabulário arquitetônico, a existência de obras de Athos, espalhadas por quase todas as edificações do complexo, torna a unidade Sarah Asa Sul elegível e pertinente ao objetivo desta tese para a análise, se caracterizando como o local da vivência inicial para o arquiteto e para o artista, um campo de experimentação de soluções para os demais hospitais da Rede.

Nessa primeira unidade, destaca-se uma série de inovações tecnológicas, que foram desenvolvidas e exploradas amplamente nas demais unidades. Pode-se mencionar a argamassa armada que, pelo fato de ser mais leve do que o concreto armado, acabou oferecendo maior rapidez para a edificação do Sarah Asa Sul, facilitando o transporte e, consequentemente, a construção. Muito provavelmente, essa escolha foi influenciada pela experiência de Lelé em Salvador, junto à execução do sistema de canais de esgoto, em 1979, ocasião em que explorou largamente a argamassa armada. Trata-se de uma escolha que repercutiu também nas intervenções artísticas de Athos, que já havia experimentado o concreto em muitas de suas obras, mas a argamassa armada surgiu como matéria-prima em sua produção apenas na Rede Sarah. Na presente tese, essa unidade é entendida como a experimentação, já que congrega várias propostas, como um ensaio do que viria a ser a rede de hospitais.

As obras de Athos Bulcão nessa unidade são: os muros vazados de argamassa armada, situados na área interna (jardim) e externa do Centro de Reabilitação Infantil (1980)[84]; quatro painéis de azulejo, sendo um na sala de espera da ressonância magnética (1981), o segundo na sala de espera da radiologia e jardim (1981), outro próximo à sala de reabilitação/academia do Sarinha – Bloco A, primeiro pavimento (1982), e o último no corredor próximo ao jardim (1982); painel acústico com peças em ar-

■

83 Embora a autoria do edifício original das Pioneiras Sociais seja atribuída a Oscar Niemeyer, o arquiteto não a reconhece. Entre 1995 e 1997, o edifício sofreu uma completa reforma, cujo projeto de autoria de João Filgueiras Lima transformou radicalmente o original, tendo sido, inclusive, incluída a passarela que liga o edifício ao restante do complexo da Rede Sarah, localizado na Asa Sul. (IPHAN, 2009, Ficha de inventário nº DF/08 – 0004 – 0116)

84 O edifício, que foi construído para sediar a creche da instituição, passou a assumir a função de Centro de Reabilitação Infantil (CRI). (IPHAN, 2009, Ficha de inventário n° DF/08 – 0004 – 0134)

gamassa armada no Auditório A, Luiz Cruls (1999)[85]; painéis/portas pivotantes de madeira prensada, com pintura melamínica (1989), do Centro de Reabilitação Infantil, fachadas sudoeste e nordeste; painel em madeira laqueada brilhante, nas cores azul, amarela, laranja, marrom, verde e branco gelo, situada no banco de sangue[86] (1995); painel mural em madeira, pintada em tons de marrom, no Auditório C do Edifício Pioneiras Sociais (2000)[87]; dez relevos decorativos em madeira denominados Lula e Mafuá (1997), que aparecem no hall de elevadores; relevo em madeira laqueada, situado na sala de reuniões do edifício Pioneiras Sociais (1997); relevo em madeira laqueada brilhante, nas cores laranja, verde, azul e branca, que fica na recepção e espera da internação e alta (1998); relevo em madeira laqueada brilhante, nas cores verde e azul, disposto no laboratório de movimento (1998); relevo em madeira laqueada, nas cores laranja, verde e azul, no corredor da torre de acesso ao Sarinha (1983)[88]; painel divisório vazado, em madeira laqueada brilhante, nas cores laranja, ocre e vinho, situado na recepção do térreo (1975); painel de madeira laqueada brilhante, nas cores verde, azul e um tom de rosa, com perfis de chapa metálica dobrada na cor verde-escuro, que está no hall de entrada da reabilitação infantil (1983)[89]; painel divisório em madeira laqueada brilhante, nas cores azul e verde (1981), situado na sala de reabilitação/academia do Sarinha - Bloco A, no primeiro pavimento.

A segunda unidade selecionada é o Hospital Sarah de Salvador, inaugurado em 1994. Trata-se do terceiro hospital da Rede, apesar de ter sido elaborado em 1987 – simultaneamente ao Sarah de São Luís (segundo hospital da rede), que foi inaugurado em 1993. O descompasso na inauguração entre esses dois projetos se deu em decorrência da paralisação da obra da capital baiana por questões políticas. O trabalho só foi retomado em 1992. No Sarah Salvador, se destaca a replicação das primeiras experiências entre o arquiteto e o artista, pois esta unidade é construída de acordo com os princípios filosóficos e técnicos pensados pela equipe multidisciplinar envolvida na sua criação, ao contrário da unidade de São Luís, cuja execução, feita através de uma concorrência, acabou obtendo resultados insatisfatórios, sofrendo uma série de adaptações da tecnologia pensada originalmente (LIMA, 2004; LUKIANTCHUKI, 2010).

O terreno irregular é completamente circundado por vegetação, onde está implantada a edificação, que, a propósito, é predominantemente horizontal. É interessante observar os diferentes resultados da edificação, que, nesse caso, é realizada em terreno mais extenso e sem nenhuma preexistência, o que, sem dúvidas, foi um quesito a mais que conferiu liberdade para a criação do arquiteto e do artista. O complexo hospitalar de Salvador é composto pelo Prédio Principal e uma

■

85 Além do painel acústico, Athos Bulcão também realizou o estudo geral de cores do interior do auditório, definindo as cores de estofados, carpete e cortinas. (IPHAN, 2009, Ficha de inventário n° DF/08 – 0004 – 0113)

86 O painel não foi criado especificamente para o Banco de Sangue. A peça, que estava embalada e guardada, foi colocada nesse espaço com o consentimento do autor, para figurar como uma espécie de retribuição aos voluntários dispostos a doar sangue para a Rede Sarah. Entretanto, as cadeiras dos doadores ficam de costas para o painel, impedindo que ele seja devidamente apreciado. (IPHAN, 2009, Ficha de inventário n° DF/08 – 0004 – 0114)

87 O Auditório C não constava do programa do projeto original do edifício. Ele foi resultado de uma reforma, realizada em 2000, que consistiu em uma mudança de uso e uma requalificação do espaço. (IPHAN, 2009, Ficha de inventário n° DF/08 – 0004 – 0115)

88 Originalmente, todos os componentes deste painel eram pintados de branco e não se sabe, ao certo, quando e por que as cores foram introduzidas, por decisão do próprio Athos. (IPHAN, 2009, Ficha de inventário n° DF/08 – 0004 – 0121)

89 Como esse painel divisório é bastante distinto dos demais elementos artísticos (muros e portas pivotantes), presentes no edifício, é difícil saber se ele foi para o uso original do e0difício – a creche, ou se resultou da adaptação do mesmo para o funcionamento do Centro de Reabilitação. (IPHAN, 2009, Ficha de inventário n° DF/08 – 0004 – 0133)

série de outras edificações anexas, como o Ginásio infantil, Auditório, Residência Médica junto com Biblioteca, Bloco de Serviços e Anfiteatro, além de outras áreas de apoio (figura 107).

LEGENDAS

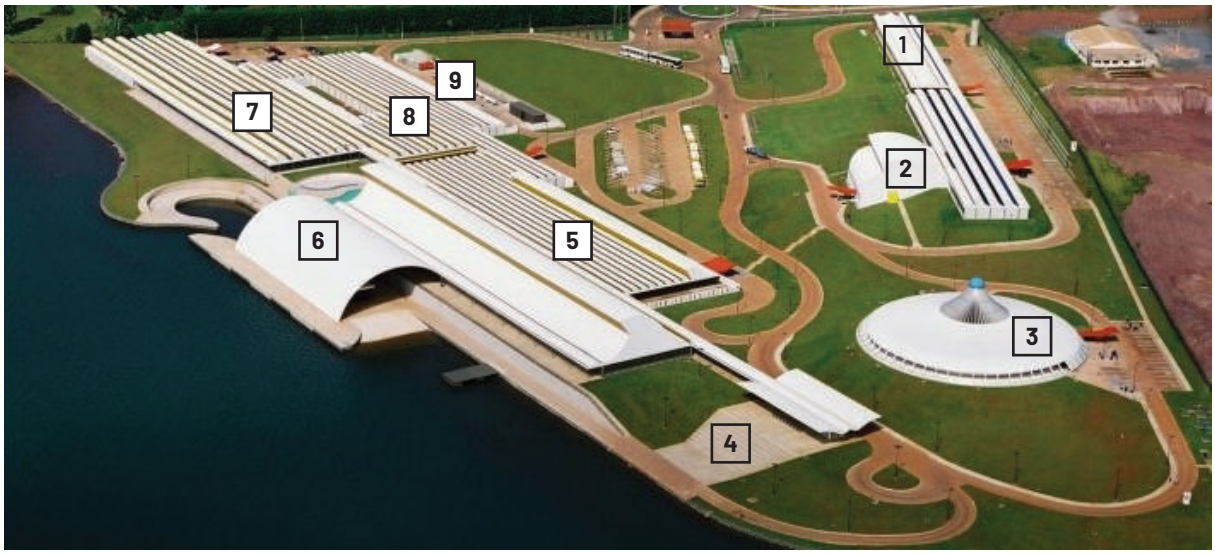
1. Ginásio Infantil
2. Piscina
3. Edifício Principal Hospital Sarah
4. Residência Médica
5. Auditório
6. Biblioteca
7. Bloco e Pátio de Serviço
8. Anfiteatro
9. Apoio

FIGURA 107
VISTA AÉREA DO SARAH SALVADOR.
Fonte: Adaptado de Archdaily

Para Frajndlich (2014), o intervalo entre as experiências de Brasília e Salvador é suficiente para o arquiteto pesquisar e trazer uma série de inovações que marcariam os projetos de EAS. Outro marco dessa unidade, apontado pelo mesmo autor, é a criação e o estabelecimento do Centro de Tecnologia da Rede Sarah (CTRS), num terreno contíguo ao Sarah Salvador. Trata-se de uma fábrica própria para o desenvolvimento das peças, equipamentos e também para a manutenção de toda a rede, fator que contribuiu para a execução bem-sucedida dessa unidade e das que vieram posteriormente. São as estruturas metálicas e as peças pré-fabricadas no CTRS que conferem a forma plástica tão característica dos hospitais da Rede Sarah. Desse modo, o Sarah Salvador é entendido como o momento de estabelecimento, uma vez que foi possível aplicar plenamente as diretrizes, dando corpo à filosofia da Rede e também fazer os ajustes necessários para a transposição da teoria para a prática, estabelecendo boa parte das diretrizes aplicadas nas demais unidades.

Os objetos artísticos do Sarah Salvador são: muro vazado em argamassa armada na área externa (1991); divisória vazada em madeira, nas cores, azul, verde e laranja (1991), situada no refeitório; divisória tipo treliça de ferro, pintada nas cores azul e amarelo (1993); relevo de madeira pintada (1995), situado na área da piscina interna.

O terceiro hospital escolhido para a análise é o Centro Internacional de Neurociências e Reabilitação, o Sarah Lago Norte (figura 108), nomeado assim devido seu posicionamento geográfico às margens do Lago Paranoá. Esta é a segunda unidade da Rede situada em Brasília. Sua criação foi influenciada pela incapacidade do terreno do Sarah Asa Sul (primeira unidade na cidade) de abrigar ampliações e terapias ao ar livre, como já vinha ocorrendo em outros hospitais pelo país. Nesse sentido, o Sarah Lago Norte foi construído em área mais ampla, possibilitando o uso do lago como um dos recursos terapêuticos, através de atividades náuticas. A unidade conta com um complexo composto pelas edificações do Prédio Principal; residência médica com centro de pesquisa e centro de estudos; escolinha; anfiteatro externo; área de esportes aquáticos; internação; área de serviços e pátio de serviços.



LEGENDAS

1. Residência Médica
2. Centro de Pesquisas e Estudos
3. Escolinha
4. Anfiteatro
5. Prédio Principal
6. Esportes Aquáticos
7. Internação
8. Serviços
9. Pátio de Serviços

FIGURA 108
VISTA AÉREA DO SARAH LAGO NORTE. FOTO: DIVULGAÇÃO
Fonte: Adaptado de Vitruvius

Essa foi a última unidade onde houve a participação efetiva de Athos. Embora na ocasião de sua inauguração, em 2003, o artista já estivesse afastado da atuação em projetos, decorrente do estado avançado de sua doença, ele participou ativamente na elaboração dos objetos artísticos nos anos anteriores (durante a construção do Sarah Lago Norte). Assim, a unidade possui um extenso acervo de obras do artista. São elas: muros vazados em argamassa armada na área da piscina externa, próximo aos alojamentos (1998); muros vazados em argamassa armada da fachada oeste (1998); painel mural formado por peças de madeira, laqueadas em verde sobre fundo azul, situadas no auditório (1998); divisórias em chapa metálica pintada da creche (1999); divisória de madeira laqueada, situada no ginásio (1999); painel policromado pintado sobre muro de arrimo, próximo à piscina externa de hidroterapia[90] (1998); painel em placas de argamassa

[90] Segundo informações do Departamento de Arquitetura da Rede Sarah, as cores da obra em análise eram originalmente em tons pastéis e foram modificadas por decisão do próprio autor. (IPHAN, 2009, Ficha de inventário nº DF/08 – 0004 – 0112)

armada, pintadas em tons de marrom, rosa, azul e verde claro, próximo ao jardim da internação (1998); conjunto de três painéis circulares em madeira preto e branco (1999) situado no hall de entrada do centro de estudos; relevo decorativo em madeira laqueada brilhante, nas cores branco gelo, azul, amarelo e laranja (1995), situado na biblioteca do centro de estudos; relevo circular em madeira pintada em tons de marrom (1999) e relevo circular em madeira pintada em tons de verde (1999), ambos situados no ginásio.

O Sarah Lago Norte simboliza a consolidação das metodologias e experimentações do artista e do arquiteto. Tamanha é sua relevância que Lelé utiliza as obras dessa unidade como referência para sua criação de intervenções artísticas aplicadas nas demais unidades da rede após a morte de Athos. Sua importância também se assenta no nível de entrelaçamento alcançado entre artes plásticas e arquitetura, ficando as primeiras cada vez mais intimamente relacionadas com a arquitetura, ao mesmo tempo em que adquirem grande autonomia, respondendo aos novos formatos propostos, às novas tecnologias e materiais, ou seja, a consolidação da parceria.

Após a seleção das unidades e o levantamento de seus acervos, estabeleceram-se os objetos artísticos analisados, a fim de perceber as abordagens e procedimentos praticados pelo artista e o arquiteto no processo de criação. A análise será apresentada no próximo item, bem como o método e os processos envolvidos.

4.4 ANÁLISE

Optou-se por observar o máximo de intervenções artísticas que se repetissem nas três unidades, visando perceber a evolução da parceria. Foram definidas três categorias de objetos artísticos para as análises: **elementos de controle de acesso**, categoria que inclui os muros externos e as portas pivotantes; **elementos separadores de ambiente**, que abrange todas as divisórias; e as **composições parietais**, representadas pelos relevos e painéis de função acústica e pelos relevos decorativos. Decidiu-se não analisar a produção azulejar da Rede Sarah por sua presença se dar apenas na unidade Sarah Asa Sul (dentre as três unidades selecionadas). Contudo, foi necessário citar alguns painéis de azulejo do artista na presente análise em decorrência da percepção, através do rizoma, da sua grande influência e ressonância em sua produção como um todo, e também nas intervenções artísticas da Rede Sarah.

Seguindo procedimentos e critérios semelhantes aos estabelecidos para a elaboração rizoma, construiu-se a análise descritiva dos objetos artísticos presentes nas três unidades selecionadas. Apesar de descritiva, a análise também se aproxima do Método Histórico e Comparativo, alicerçados na História da Arte e da Arquitetura para a investigação do acervo. As observações consideram: suas características formais; simbolismos associados; seu contexto de criação; e suas possíveis aproximações e interlocuções com a produção de Athos (relacionados através do rizoma). Demarca-se também a similaridade entre as obras de Athos e Lelé, o que aponta para a permeabilidade entre seus processos criativos e confirma a maturidade da parceria. Nesse sentido, a análise também se faz subjetiva, uma vez que buscou identificar a influência da relação profissional e de amizade entre Athos e Lelé na concepção dessa produção.

4.4.1 Elementos de controle de acesso

Como apontado no rizoma, os muros externos da Rede Sarah como um todo, surgem como resultado dos diversos experimentos do artista com a técnica do concreto, tendo em vista sua ampla utilização. Os muros são como uma espécie de cartão de visita do artista, uma marca que o acompanhou

nas edificações da Rede, ocasionalmente repetindo a composição entre os hospitais. Outras vezes, o mesmo repertório se transmuta em novos padrões. Esse objeto artístico traz em si a inovação da argamassa armada, outra maneira de utilizar o concreto, agora, associado à ferragem para conferir mais firmeza e possibilitar a criação de espaços vazados na estrutura do objeto. Essa inovação decorre da parceria com o arquiteto Lelé, que pesquisava essa tecnologia na construção civil, além de ser o material utilizado na construção dos edifícios hospitalares propriamente ditos.

Nas três unidades, os muros foram pensados considerando a presença e a interação de indivíduos nos espaços. Mesmo sendo objetos artísticos, não se perdeu de vista o aspecto funcional e de segurança, já que "as peças [dos muros] foram rigorosamente estudadas, para evitar que as crianças se machucassem, devido brincadeiras nas aberturas (vazios) das placas" (Ficha de inventário de nº DF/08 – 0004 – 0102 do INBMI, 2009).

No Sarah Asa Sul, o muro vazado (figura 109) foi realizado em 1980 e é formado por um conjunto de peças autoportantes em argamassa armada, com duas larguras diferentes, em seis padrões dispostos alternados e de forma aleatória. As peças apresentam fundo branco, composto por diferentes figuras geométricas, pintadas na peça ou vazadas, tais como círculos, semicírculos, quadrados, retângulos e outras formas irregulares. Apesar de modulares, os muros, em termos de características estilísticas, atendem as premissas da arquitetura moderna e, ao mesmo tempo, respondem à Arte Concreta, através da geometrização. Além disso, o uso do suporte vazado rompe com a tradição da relação figura-fundo, trazendo mais liberdade compositiva, como proposto pelo movimento neoconcreto (IPHAN, 2018).

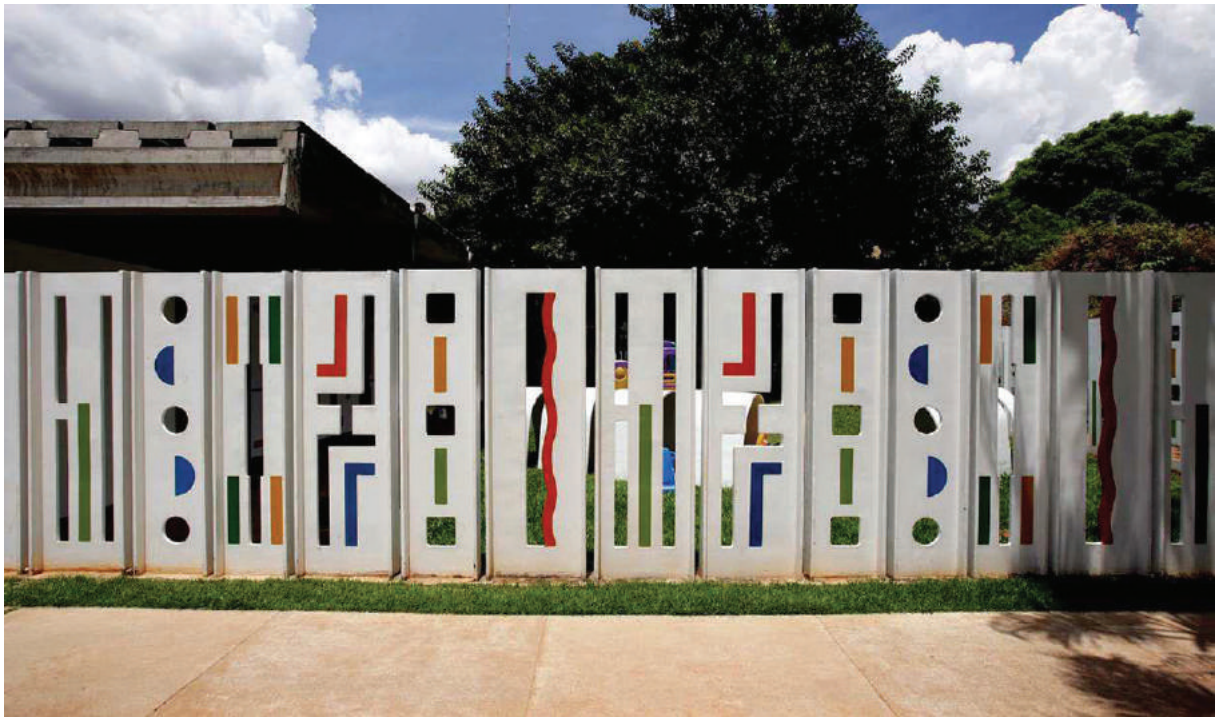


FIGURA 109
ATHOS BULCÃO. MURO VAZADO EM ARGAMASSA ARMADA DO SARAH ASA SUL, BRASÍLIA, DF, 1980. ARGAMASSA ARMADA, 18370 X 190
FOTO: PATRICK GROSNER
Fonte: INBMI do IPHAN-DF (2018, p. 119)

Não apenas as experimentações anteriores com o concreto (enquanto material) serviram de base para a criação dos muros externos na Rede Sarah, como também seus demais trabalhos de outras técnicas, como a azulejaria, lhe conferiram importantes aprendizados para a elaboração do padrão e das formas dos referidos muros. Observando o rizoma, são percebidas as semelhanças compositivas e a lógica do processo de montagem entre dois painéis de azulejo realizados anteriormente: o primeiro, situado no Edifício de Apartamentos Rua Curpetino Durão, no Rio de Janeiro, e seguinte no Palácio do Itamaraty, em Brasília, ambos realizados em 1968 (figura 110). Pode-se inferir que se trata de uma autocitação de Athos, já que os grafismos presentes nos referidos painéis podem ter contribuído para a elaboração dos padrões dos muros das unidades Sarah Asa Sul e Sarah Salvador.

FIGURA 110
ATHOS BULCÃO. DETALHE DE UM DOS PAINÉIS DE AZULEJOS DO PALÁCIO DO ITAMARATY (À ESQUERDA), BRASÍLIA, DF, 1968; DETALHE DO PAINEL DE AZULEJOS DA FACHADA DO EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS RUA CURPETINO DURÃO (AO CENTRO), RIO DE JANEIRO, RJ, 1968; MURO VAZADO EM ARGAMASSA ARMADA DO SARAH ASA SUL (À DIREITA), BRASÍLIA, DF, 1980.
Fonte: www.fundathos.org.br e INBMI do IPHAN-DF (2018, p. 119)

Um dos aspectos mais representativos nos muros em questão são as formas dançantes que aparecem em seus padrões, remetendo a uma série de referências presentes no processo formativo do artista, como o carnaval, a música, as apresentações teatrais e o abstracionismo geométrico, também muito presente na produção de contemporâneos, tal como Ione Saldanha, Alfredo Volpi, Aluísio Carvão e Maria Helena Vieira da Silva. Em contraste com estes artistas, apresenta-se a rigidez das peças retangulares em que estão estampados os padrões. Essa dualidade de conceitos – o dançante e o rígido; a luz e a sombra; o protegido e o exposto –, que impregna os muros e divisórias da Rede Sarah, aparece, muitas vezes, na produção de Athos. Nesse caso especificamente, a forma dos muros também pode ser vista como um tipo de citação ou alusão à arquitetura proposta por Lelé para essa unidade, já que a fachada do Edifício Principal do Sarah Asa Sul possui proposta de dualidade semelhante, simbolizada pela rigidez das vigas tipo Vierendeel, feitas de concreto. Contudo, tal modelo com aberturas octogonais também confere a aparência de leveza (figura 111).

FIGURA 111
ATHOS BULCÃO. MURO VAZADO EM ARGAMASSA ARMADA DO SARAH ASA SUL (À ESQUERDA), BRASÍLIA, 1980; JOÃO FILGUEIRAS LIMA. EDIFÍCIO PRINCIPAL DO SARAH ASA SUL (À DIREITA), COMPOSTO POR VIGAS VIERENDEEL. BRASÍLIA.
Fonte: INBMI do IPHAN-DF (2018, p. 119)

Essa estrutura foi pensada por Lelé para possibilitar a passagem de luz, mantendo um nível de proteção da edificação, que fica num meio urbano com outros prédios próximos. Função essa que novamente se aproxima da função dos muros. Além disso, a própria forma da viga e a utilização de formas geométricas em recortes vazados também possibilitam a correlação com os muros. Em ambos os casos, a beleza não exclui a função do elemento, o que colabora para o entendimento do processo projetual conjunto entre o arquiteto e o artista, buscando propostas capazes de se alinhar em linguagem e solução plástica.

Na unidade Sarah Salvador, os muros (figura 112), realizados em 1991, possuem os mesmos padrões e materiais da unidade Sarah Asa Sul. A solução para diminuir o eventual devassamento das áreas internas, mantendo parte da visibilidade para os jardins externos, adotadas na primeira unidade, encontrou êxito e voltou a ser utilizada na Rede.

FIGURA 112
ATHOS BULCÃO. MURO VAZADO EM ARGAMASSA ARMADA DO SARAH, SALVADOR, BA, 1991.
ARGAMASSA ARMADA, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS
FOTO: TUCA REINÉS
Fonte: www.fundathos.org.br

Nessa unidade, a citação da obra do arquiteto Lelé, vista nas semelhanças compositivas entre os muros e a fachada, é ainda mais evidente. Percebe-se o uso de elementos ondulados e arqueados na cobertura da edificação, tal qual o muro, além da forma retangular da construção, predominantemente horizontal. O rebatimento entre a solução arquitetônica e os elementos artísticos sugere que o arquiteto também pode ter sido influenciado pelo repertório formal do artista, uma vez que o padrão elaborado para os muros já havia sido utilizado nas unidades anteriores. Sabe-se que o formato das coberturas da Rede Sarah, como um todo, dizem respeito ao aproveitamento de iluminação natural (uma referência também à arquitetura de Alvar Aalto (1898-1976)[91], como o próprio arquiteto admite), mas tal fato não exclui a possibilidade de correlação com as formas propostas pelo artista, sobretudo, sabendo-se da prolongada aproximação entre eles e ponderando sobre sua postura de trabalho colaborativa.

No Sarah Lago Norte, existem dois modelos de muros: o primeiro é formado de peças retangulares, feitas em seção "I" (figura 113), enquanto o seguinte, que fecha a face oeste do edifício principal, formado por peças de seção "L" (figura 114), ambos foram realizados em 1998 e possuem características e materiais semelhantes aos anteriores. As peças possuem padrões com formas geométricas, ora estampadas nas cores amarelo, marrom, verde, laranja e azul, ora vazados sobre peças brancas. Diferente dos demais muros citados, o muro de seção "L" apresenta uma implantação curva, que determina uma alternância entre placas de seção maiores e menores ao longo do muro, a fim de facilitar sua implantação no trecho curvo (IPHAN, 2018).

FIGURA 113
ATHOS BULCÃO. MURO VAZADO EM ARGAMASSA ARMADA DO SARAH LAGO NORTE (PRÓXIMO À PISCINA EXTERNA) (À ESQUERDA), 1998; MURO VAZADO EM ARGAMASSA ARMADA DO SARAH LAGO NORTE (EDIFÍCIO PRINCIPAL, FACHADA OESTE) (À DIREITA), 1998. AMBOS LOCALIZADOS EM BRASÍLIA, DF. ARGAMASSA ARMADA, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS
FOTOS: PATRICK GROSNER
Fonte: IPHAN (2018, p. 178; 181)

■

91 Arquiteto finlandês considerado uma referência da vertente orgânica da arquitetura. Uma de suas publicações mais importantes versa sobre a humanização da arquitetura.

FIGURA 114
ATHOS BULCÃO. MURO VAZADO EM ARGAMASSA ARMADA DO SARAH LAGO NORTE (EDIFÍCIO PRINCIPAL, FACHADA OESTE), BRASÍLIA, DF, 1998.
FOTO: NELSON KON
Fonte: www.vitruvius.com.br

A forma e os padrões existentes nos muros de seção "L" do Sarah Lago Norte são similares aos da unidade Sarah de Fortaleza, realizados em 1995. Contudo, mesmo já tendo sido utilizado antes, na proposta para o Sarah Lago Norte, surgem algumas alterações, como peças menores alternadas com maiores, respondendo a demanda de ocupação do terreno. Além disso, apresenta dois modelos de muro, sendo o de seção "I" com espessura mais fina, oferecendo outras possibilidades de criação de formas, com elementos vazados no centro e recortes nas bordas das peças, explorando a plasticidade da argamassa armada.

Ressalta-se, a partir da elaboração do rizoma, a possibilidade de relação entre o muro curvo (de seção "L") do Sarah Lago Norte e a divisória de cores análogas do Sarah Asa Sul (figura 115), a partir da observação da lógica do processo de montagem de ambos, pois vê-se a exploração da forma para a elaboração de elementos divisores. Essa análise será retomada a seguir, na abordagem sobre a referida divisória.

FIGURA 115
ATHOS BULCÃO. PORTAS PIVOTANTES PINTADAS DO SARAH ASA SUL, 1989. DIMENSÕES: 730 X 218 X 4 CADA UNIDADE. FOTO: RICARDO PADUE
Fonte: www.fundathos.org.br

Os quatro muros apresentados possuem várias semelhanças, apesar de, na última unidade mencionada, as formas geométricas e os padrões adotados serem distintos dos demais. Dentre as similaridades, observa-se: a modularidade, o ritmo, a escala, o material, a dualidade de conceitos, a relação com o entorno (arquitetura e paisagem), a paleta de cores, a alternância de elementos vazados e cheios, a ideia de movimento, a utilização de formas geométricas e a presença da linha curva (uma característica abundante na produção do artista). A capilaridade entre os processos criativos fica explicitada através da técnica e do material utilizado nos muros, uma vez que as propostas artísticas respondem tanto à demanda de industrialização da edificação – se conformando em elementos possíveis de serem executados com peças pré-moldadas – quanto à proposta plástica da edificação arquitetônica, através do uso da argamassa armada.

Finalizada a análise sobre os muros externos em todas as unidades, parte-se para outro elemento de controle de acesso, que são os conjuntos de portas pivotantes de madeira, que existem no Sarah Asa Sul e no Sarah Lago Norte. Na primeira unidade, estas ficam no Centro de Reabilitação Infantil, situado nas fachadas Sudoeste e Nordeste (figura 116) e foram realizadas em 1989. O que se vê estampado nas portas são figuras geométricas abstratas em três padrões, podendo apresentar variação nas cores exploradas, no caso, azul, laranja, vermelho e verde.

FIGURA 116
ATHOS BULCÃO. PORTAS PIVOTANTES PINTADAS DO SARAH ASA SUL, 1989.
DIMENSÕES: 730 X 218 X 4 CADA UNIDADE
FOTO: PATRICK GROSNER
Fonte: INBMI (2018, p. 153)

As portas pivotantes ficam em contato com um jardim e, consequentemente, possuem relação com o muro externo que apresenta uma paleta de cores e padrões geométricos semelhantes, criando uma evocação aproximativa entre eles. Assim, ocorre a sensação de continuidade entre as portas e os muros, mesmo com a diferença de escala e o contraste entre o movimento das portas pivotantes e a rigidez do muro, pois a rigidez é diluída através dos elementos vazados, que conferem o movimento a esse componente estático.

Para além do aspecto de autocitação, quando o artista utiliza linguagem e estética semelhantes aos muros da unidade nas portas pivotantes, pode-se inferir também certa alusão à obra de Rubem Valentim, artista contemporâneo a Athos com o qual ele teve contato, tanto no trabalho

realizado no Itamaraty como em outros momentos, como em eventos expositivos. Apesar de seguirem linhas bastante diferentes, seus trabalhos possuem similaridades, como a recusa a filiar-se a um movimento artístico e a criação com formas geométricas abstratas. Contudo, Valentim associava as formas em suas obras a signos religiosos de matriz africana. Para Madeira (2002), apesar de autodidata e de origem popular, Valentim não era um artista ingênuo ou mesmo folclórico. Ele teve contato com intelectuais e universitários soteropolitanos na década de 1950, além de ter sido bem aceito pela crítica e pelo público carioca. Também viveu três anos na Europa, o que contribuiu profundamente para sua formação artística. "Não imitava, mas praticava uma arte afinada com os valores das vanguardas com os quais se identificava, uma arte emblemática, não figurativa, geométrica, vinda dos símbolos de orixás e de instrumentos de culto" (MADEIRA, 2002, p. 201). Para fins de aproximação, destaca-se a semelhança entre alguns elementos da gramática formal nos dois artistas.

Além das formas geométricas, se percebe a utilização da circunferência dividida ao meio (figura 117), signo amplamente utilizado em uma série de obras de Athos; o seguimento de arco (figura 117), também presente em várias composições, relevos e padrões de azulejos; a meia lua (figura 118); o segmento de retângulo (figura 117); e o tridente (figura 118), esses dois últimos aparecem de maneira demarcada nas portas pivotantes (figura 116). Essas semelhanças apenas confirmam a ideia de troc descrita por Baxandall (2006), além de ressaltar a influência da sociedade, dos costumes e do inconsciente coletivo na construção da obra de arte. Pois, mesmo sendo dois artistas com criações completamente diferentes, em objetivo e temáticas, tendo eles vivenciado a mesma sociedade e sendo contemporâneos, é possível encontrar pontos de contato entre suas produções, mesmo que não tenha sido sua intenção citar a obra um do outro.

FIGURA 117
RUBEM VALENTIM. COMPOSIÇÃO 12 (DETALHES), 1962.
DIMENSÕES NÃO INFORMADAS
REPRODUÇÃO FOTOGRÁFICA, AUTORIA DESCONHECIDA
Fonte: www.atelier.guide

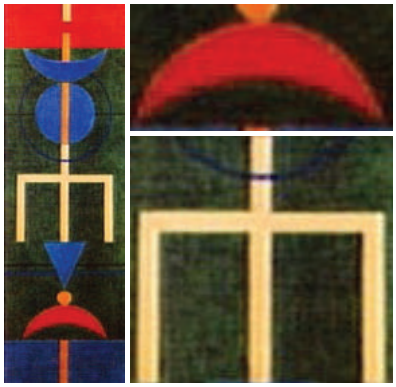


FIGURA 118
RUBEM VALENTIM. COMPOSIÇÃO XXX (DETALHES), 1962. ÓLEO SOBRE TELA.
DIMENSÕES NÃO INFORMADAS
REPRODUÇÃO FOTOGRÁFICA, AUTORIA DESCONHECIDA
Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br

As portas pivotantes (figura 119), presentes no Sarah Lago Norte, datadas de 1999, se assemelham ao formato das portas da unidade citadas anteriormente, porém, suas dimensões e materiais são diferentes nessa nova proposta, sendo mais estreitas e confeccionados em chapa metálica dobrada com pintura automotiva. Provavelmente, a preferência por esse material foi influenciada pelos experimentos na construção dessa unidade, que faz udo de novas tecnologias.

FIGURA 119
ATHOS BULCÃO. PORTAS/PAINEL PIVOTANTE PINTADA DA ESCOLA DO SARAH LAGO NORTE, 1999.
DIMENSÕES NÃO INFORMADAS
FOTOS: NELSON KON E PATRICK GROSNER
Fonte: www.vitruvius.com.br e INBMI (2018, p. 187)

O senso de capilaridade entre os processos criativos se evidencia, uma vez que a elaboração das portas responde a uma concepção conjunta, onde os materiais utilizados na arquitetura influem nas intervenções artísticas, apontando para a discusão projetual entre os envolvidos. Outra reverberação dessa criação concomitante é a percepção de que a forma das portas, um elemento

provavelmente pensado pelo arquiteto – já que é uma solução largamente utilizada por Lelé[92] – também influi sobre o pensamento do artista para as divisórias e muros externos, principalmente na unidade em questão, uma vez que se nota a semelhança entre eles.

Ainda nessa unidade, observa-se uma mudança no programa cromático, visto que o artista opta por uma paleta completamente diferente da usual, aplicada nas unidades anteriores. A característica que se mantem é a abstração geométrica dos padrões estampados nos objetos artísticos. As decisões cromáticas dessa unidade, sobretudo, aqueles espaços voltados ao público infantil (como a creche), também refletem a complementaridade do pensamento do artista e do arquiteto para os espaços, já que a aplicação das cores dialoga com a forma do ambiente, que faz referência a um circo. Descrevendo especificamente o processo de elaboração das supracitadas portas pivotantes, o arquiteto faz a seguinte afirmação:

> [...] Ali, os painéis móveis pivotantes, com desenhos geométricos coloridos, são, na realidade, portas que giram sobre si, abrindo o espaço para o exterior, integrando-o. As crianças usam a parte central do círculo como picadeiro, como se fosse um circo. Como o apoio técnico e a área de reabilitação se desenvolvem na periferia, às vezes, é preciso que este espaço seja resguardado. Mas, sem dúvida, o ambiente é muito festivo com aquelas bandeirolas que começam a se abrir e, ao mesmo tempo, dinâmico, pois o espaço muda de acordo com a abertura das portas. As crianças adoram ficar ali no meio brincando, embaixo da luz intensa que desce pela claraboia. (PORTO, 2009b, p. 4-5)

Essa proposta de espaço lúdico e a referência ao circo, quando somadas, resultam na paleta cromática proposta pelo artista, com peças que cumprem sua função primordial de controle de acesso e proteção dos espaços, e também criam uma atmosfera alegre e festiva, que alia ritmo e movimento.

De acordo com o INBMI (2009), as cores das portas pivotantes desse ambiente fazem alusão ao trabalho de Alfredo Volpi e Hélio Oiticica. Costa (1987) também ressalta a similaridade entre a paleta cromática de Athos e seus contemporâneos (Ione Saldanha, Alfredo Volpi e Aluísio Carvão), como já mencionado no item 2.3, porém, essa similaridade é vista principalmente nos trabalhos de pintura de Athos. Apenas nessa unidade, o Sarah Lago Norte, com a adoção dessa nova paleta aplicada a seu trabalho junto à arquitetura, parece se aproximar do trabalho dos artistas supracitados. Buscando referência para tal composição, observa-se a proximidade com as obras Ogiva (1970) e Sem Título (1980) de Volpi (figura 120), que trazem os mesmos motivos de bandeirolas adotados por Athos para compor as portas pivotantes.

■

92 Observa-se esse modelo de portas pivotantes no Laboratório de Termobiologia da UNB (1987) e no Pavilhão de aulas Germano Tabacof (1985).

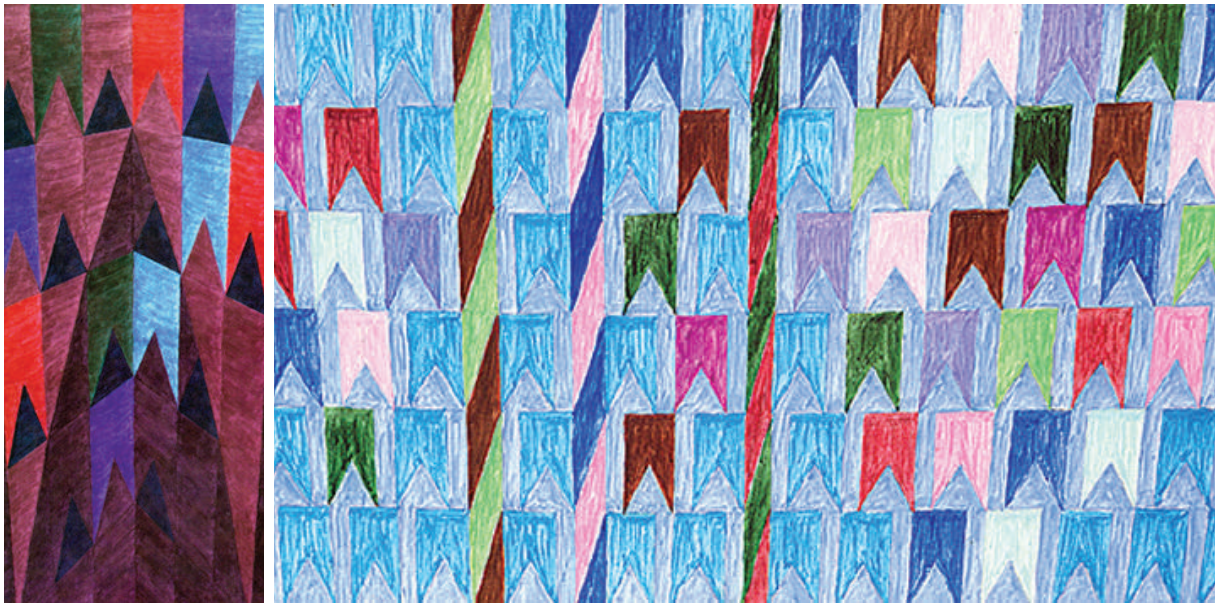


FIGURA 120
ALFREDO VOLPI. OGIVA (À ESQUERDA), 1970; SEM TÍTULO (À DIREITA), 1980.
TÊMPERA SOBRE TELA, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS
REPRODUÇÕES FOTOGRÁFICAS DE PAULO SCHEUENSTUHL
Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/

A ideia de perspectiva presente na primeira obra e a quebra da lógica horizontal das bandeirolas – pela inserção dos elementos verticais estampados com listras na diagonal – promovem uma evocação aproximativa entre as imagens, uma vez que Athos utiliza critério semelhante em sua composição para as portas, além de uma paleta cromática bem próxima. Cabe ressaltar que Athos, além de contemporâneo a Volpi, também teve a oportunidade de trabalhar próximo a este, quando da colaboração para o Itamaraty, que possui obras de ambos os artistas em seu acervo.

Menciona-se também a autocitação, tendo em vista a semelhança entre os padrões das portas pivotantes dessa unidade com os *Estudos para lenços de seda* (realizados de 1971) e a obra *Sem Título* (figura 121), onde aparece a temática circense retratada. Na primeira obra, é perceptível a semelhança compositiva com as portas pivotantes, uma vez que apresentam as formas de bandeirolas, fazendo alusão também às pinturas de Volpi. A segunda obra contém similitudes de paleta cromática com as portas pivotantes do Sarah Lago Norte, além de retratar a mesma temática proposta para o ambiente, onde as portas pivotantes se localizam, no caso, o circo. O modo de construção da tela também a aproxima da obra de Volpi. Apesar de possuir uma cena com um grupo de pessoas reunidas em torno de um quadro, também apresenta bandeirolas multicoloridas distribuídas horizontalmente e elementos verticais com listras coloridas na diagonal. Estes dois últimos elementos são amplamente utilizados por Volpi na construção da obra *Sem título*, datada de 1980 (apresentada anteriormente), e também de outras telas.

FIGURA 121
ATHOS BULCÃO. ESTUDO PARA LENÇOS DE SEDA (À ESQUERDA), 1971; SEM TÍTULO (À DIREITA), SEM DATA (19—).
MÓDULOS EM PAPEL COUCHÉ COTÉ SOBRE PAPEL CARTÃO, 48 X 48 CM; NÃO INFORMADAS (RESPECTIVAMENTE)
Fonte: Tamm, Cabral e Borysow (2017, p. 44) e www.fundathos.org.br

Através desses apontamentos, é possível inferir que houve uma série de fatores que influíram na elaboração das portas pivotantes do Sarah Lago Norte, a última unidade apresentada. O primeiro deles são as experiências nas unidades anteriores, reforçando a maturidade da parceria com Lelé, pois, nessa unidade, as sugestões do artista parecem, cada vez mais, relacionadas à arquitetura. O segundo ponto é o processo formativo de Athos, que contribui com a definição de seu repertório visual e a construção da paleta cromática, que pode ser uma citação de alguma obra de Volpi, ao mesmo tempo em que consiste em uma autocitação, uma vez percebida as evocações aproximativas entre as imagens e a semelhança das paletas cromáticas. Por outro lado, percebe-se também o modo como as propostas artísticas respondem às demandas do projeto arquitetônico, sendo conformadas também pelas necessidades impostas pelos espaços.

4.4.2 Elementos separadores de ambiente

Expostas as possíveis relações entre as principais linguagens utilizadas pelo artista, seus pontos de contato e reverberações no decorrer de sua produção, parte-se para outra modalidade de intervenção artística que funciona como separador de ambientes, no caso, as divisórias da Rede Sarah, onde são apontadas as referências que podem ter repercutido na elaboração destas em cada uma das unidades selecionadas para análise.

A unidade Sarah Asa Sul possui três divisórias, distribuídas entre a Edificação Principal e o Sarinha. Cada uma é distinta das demais, tanto em forma quanto em volume. A primeira (figura 122), realizada em 1975, fica na recepção do térreo do Edifício Principal do Sarah Asa Sul. É feita

em madeira laqueada brilhante em três cores, no caso, laranja, ocre e vinho[93]. Sua função é dividir a espera do ambulatório e a circulação de entrada. Dentre as divisórias da unidade, essa é a que possui maior dimensão horizontal e vertical, sendo um elemento imponente, mas que, ao mesmo tempo, auxilia na conexão entre a escala do edifício e a escala humana, através das formas vazadas em suas peças, que aproximam as duas escalas. A variação do posicionamento das peças também contribui dinamizando a composição e favorecendo a sensação de fluidez do espaço, mesmo resguardando parte do ambiente.

FIGURA 122
ATHOS BULCÃO. DIVISÓRIA EM MADEIRA LAQUEADA DO SARAH ASA SUL, BRASÍLIA, DF, 1975. MADEIRA LAQUEADA, 45 X 274 CADA UNIDADE
Fonte: http://i.pinimg.com/

Nota-se a autocitação do artista nessa divisória, através da sua escolha cromática, formada a partir da seleção de três cores quentes, criando uma harmonia análoga, estratégia bastante explorada, sobretudo, na pintura. Tal composição se assemelha à paleta de cores utilizada em dois trabalhos anteriores: o primeiro intitulado *Vaso de flores*, de 1951, e o segundo denominado *Esfogueado*, de 1990 (figura 123). Em ambas as pinturas, o artista trabalhou com predominância de tons terrosos, fazendo um contraponto com a inserção de pequenas áreas preenchidas com a cor azul, criando pontos de destaque. No caso do Sarah, o contraponto – e mesmo a complementaridade da divisória – se dá na sua relação com a arquitetura, tanto por meio do piso de cor verde quanto por meio da cor branca das paredes, que podem ser vistas através dos espaços vazados da divisória.

■

93 As peças são pintadas nas seguintes cores: laranja (nº. 14), laranja (nº. 15), ocre (nº. 73) e vinho (nº. 74), de acordo com a escala cromática de Athos. (INBMI – IPHAN, 2009, Ficha de inventário nº DF/08 – 0004 – 0122)

FIGURA 123
ATHOS BULCÃO. DIVISÓRIA EM MADEIRA LAQUEADA DO SARAH ASA SUL (À ESQUERDA), BRASÍLIA, DF, 1975; VASO DE FLORES (AO CENTRO), 1951; ESFOGUEADO (À DIREITA), 1990. MADEIRA; ÓLEO SOBRE TELA (RESPECTIVAMENTE)
Fonte: www.fundathos.org.br e www.catalogodasartes.com.br

Essa divisória em madeira, laqueada nas cores laranja, ocre e vinho, pode ser entendida como uma obra de inflexão, visto que, provavelmente, foi pensada a partir de formas utilizadas anteriormente pelo artista, a exemplo do seguimento de círculo ou arco e do retângulo, como no padrão utilizado no painel de azulejos do Palace Hotel, em 1958. Além disso, a lógica de montagem das peças transmite a sensação de movimento, não apenas por sua composição com cheios e vazios, mas também por seu posicionamento, já que as peças que compõem a divisória possuem diferentes alinhamentos, como pode ser visto no projeto da divisória na vista de topo (figura 124). Essa ideia de movimento rotacional das peças da divisória pode ter sido fruto das experiências do artista com as portas pivotantes que Lelé utilizava em suas edificações. Por isso, demarca-se, no rizoma, a relação entre a divisória e as portas pivotantes (mesmo a realização das portas do Sarah Asa Sul tendo sido posterior à execução da referida divisória). Essa relação se dá tanto pelo uso do mesmo material – a madeira – quanto por seus posicionamentos, fazendo alusão à rotação, mesmo sendo elementos estáticos.

FIGURA 124
ATHOS BULCÃO. TRECHO DE ESTUDO PARA DIVISÓRIA EM MADEIRA PINTADA DO SARAH ASA SUL (À ESQUERDA), BRASÍLIA, DF; DETALHE DO PADRÃO UTILIZADO NO PAINEL DE AZULEJOS DO PALACE HOTEL (À DIREITA), BRASÍLIA, DF, 1958.
Fonte: Tamm, Cabral e Borysow (2017, p. 41) e INBMI (2018, p. 18)

A qualificação como obra de inflexão também se dá pelo fato do experimento do artista com essa divisória em madeira laqueada nas cores laranja, ocre e vinho, ter se refletido em propostas posteriores para os muros vazados das unidades Sarah Fortaleza, em 1995, e Sarah Lago Norte, em 1998, como supracitado. Assim, identifica-se a proximidade da lógica do processo de montagem entre a referida divisória e os muros externos das unidades citadas.

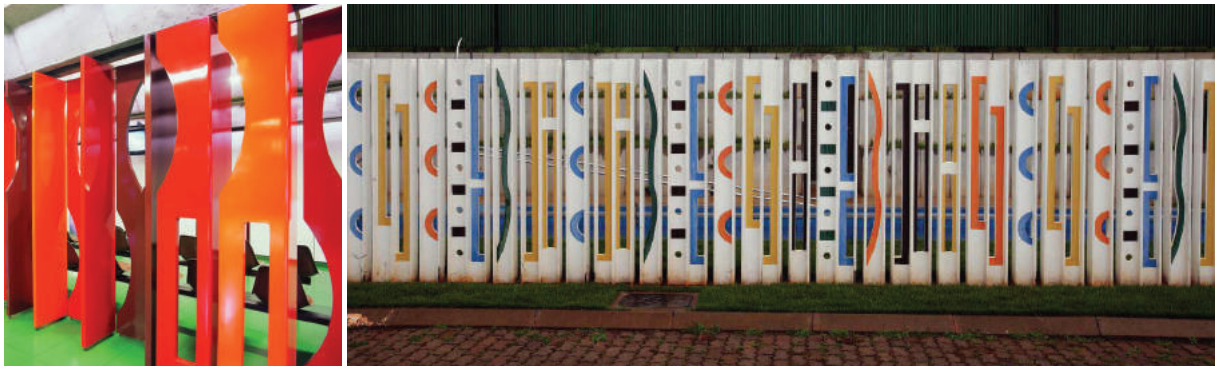


FIGURA 125
ATHOS BULCÃO. DIVISÓRIA EM MADEIRA LAQUEADA DO SARAH ASA SUL (À ESQUERDA), BRASÍLIA, DF, 1975; MURO VAZADO EM ARGAMASSA ARMADA DO SARAH LAGO NORTE (À DIREITA), BRASÍLIA, DF, 1998. MADEIRA, 45 X 274 CADA UNIDADE; ARGAMASSA ARMADA, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS (RESPECTIVAMENTE). FOTOS: TUCA REINES E PATRICK GROSNER
Fonte: www.fundathos.org.br e IPHAN (2018, p. 178 e 181)

A segunda divisória (figura 126) do Sarah Asa Sul fica no primeiro pavimento do Bloco A do Sarinha, próximo a um painel de azulejos que reveste o bloco de banheiros, também feito por Athos. A divisória foi realizada em 1981, em madeira laqueada em duas cores, azul e verde, as mesmas cores presentes no painel de azulejos contíguo a esta. Do mesmo modo que a divisória anterior, esta possui grandes dimensões e a função de criar uma separação física entre dois ambientes, mantendo certa permeabilidade visual. Entretanto, chama atenção seu volume, possuindo uma espessura de 30 cm.

FIGURA 126
ATHOS BULCÃO. DIVISÓRIA EM MADEIRA LAQUEADA DE VERDE E AZUL DO SARAH ASA SUL, BRASÍLIA, DF, 1981.
MADEIRA, 300 X 289 X 30 CM
FOTO: RICARDO PADUE
Fonte: www.fundathos.org.br

Examinando a produção de Athos, é possível estabelecer proximidade entre o formato dessa divisória azul e verde do Sarah Asa Sul com o muro escultórico do Salão Verde da Câmara dos Deputados, realizado em 1976 (figura 127). Tal peça é identificada, na presente tese, como uma obra de inflexão, já que parte dos aprendizados anteriores, através da criação de outros elementos divisores de ambientes. Ao mesmo tempo, esse muro escultórico inaugura uma nova modalidade de expressão que será explorado pelo artista em operações futuras (como na referida divisória azul e verde do Sarah Asa Sul e, mais tarde, em 1989, na divisória escultórica oca da Câmara dos Deputados).

FIGURA 127
ATHOS BULCÃO. DIVISÓRIA EM MADEIRA LAQUEADA DO SARAH ASA SUL (À ESQUERDA), BRASÍLIA, DF, 1981; MURO ESCULTÓRICO DE MADEIRA LAQUEADA BRILHANTE NO SALÃO VERDE DA CÂMARA DOS DEPUTADOS (À DIREITA), BRASÍLIA, DF, 1976.
MADEIRA, 300 X 289 X 30 CM; MADEIRA, 25 X 262 X 1045 (RESPECTIVAMENTE)
FOTOS: RICARDO PADUE E EDGARD CESAR
Fonte: www.fundathos.org.br e INBMI (2018, p. 101)

É interessante também notar o caráter cenográfico dos referidos divisores de ambientes robustos, o que pode ser entendido como outro modo de reverberação da atuação do artista como cenógrafo e decorador na década de 1950. Semelhante à cenografia, onde se cria planos num mesmo ambiente, a fim de atender as necessidades das peças teatrais, o muro escultórico e a divisória azul e verde funcionam como elemento de organização espacial, auxiliando a arquitetura a responder as demandas decorrentes das atividades realizadas nos espaços e, nesse sentido, se aproxima da atuação do decorador e/ou designer de ambientes, que cria interfaces ao propiciar a relação do homem nos espaços.

Finalmente, a terceira divisória do Sarah Asa Sul está situada no Centro de Reabilitação Infantil, no Hall de entrada da Espera. Datada de 1983, a obra é feita de madeira laqueada (figura 128), que possui diferentes conjuntos de figuras geométricas vazadas nos seus módulos. Sua lógica de composição se aproxima daquela dos muros externos. Contudo, possui apenas dois padrões. Um aspecto que diferencia essa divisória das demais peças dessa unidade são as cores, que, nesse caso, são aplicadas em tons pastéis de verde, amarelo, rosa e azul. Essa característica é tão distintiva que o INBMI – IPHAN (2009) coloca em dúvida sua inserção no local atual, já que não se sabe se ele foi feito para o uso original do edifício ou se foi relocada de outra parte da edificação. Apesar disso, optou-se por analisar a composição dessa divisória na presente tese.

FIGURA 128
ATHOS BULCÃO. DIVISÓRIA EM MADEIRA LAQUEADA DO SARAH ASA SUL, BRASÍLIA, DF, 1983.
MADEIRA, 262 (ALTURA)
FOTO: TUCA REINES
Fonte: www.fundathos.org.br

O material e a forma da divisória em questão se relacionam com as demais divisórias dessa unidade, principalmente a última citada, que já traz a modulação retangular em plano chapado. Percebe-a autocitação do artista nessa divisória quando ele opta pela utilização de um elemento empregado no painel de azulejos do Hospital Regional de Taguatinga (1974) para compor o padrão vazado da divisória (figura 129). Outra semelhança entre as duas obras é o local, um ambiente de atenção à saúde, traçando, assim, uma relação de evocação simbólica entre os espaços e a inserção de obras de arte nestes.

FIGURA 129
ATHOS BULCÃO. SÍSTOLE E DIÁSTOLE. PAINEL DE AZULEJOS DO HOSPITAL REGIONAL DE TAGUATINGA (À ESQUERDA), BRASÍLIA, DF, 1974; DIVISÓRIA EM MADEIRA LAQUEADA DO SARAH ASA SUL (À DIREITA), BRASÍLIA, DF, 1983.
AZULEJOS, 4836 X 185,5 CM (APROX.); MADEIRA, 262 (ALTURA) (RESPECTIVAMENTE)
FOTOS: PATRICK GROSNER E TUCA REINES
Fonte: INBMI (2018, p. 70) e www.fundathos.org.br

No Sarah de Salvador, existem duas divisórias, sendo uma em madeira e a outra em ferro. A primeira, elaborada em 1991, é feita em madeira pintada nas cores azul, verde, laranja e vermelho, com peças retangulares em seção "U", contendo formas geométricas vazadas agrupadas em três diferentes padrões, proporcionando permeabilidade visual entre o refeitório e a sala de espera da unidade (figura 130).

FIGURA 130
ATHOS BULCÃO. DIVISÓRIA, MADEIRA PINTADA DO SARAH SALVADOR, BA, 1991.
MADEIRA PINTADA, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS
FOTO: TUCA REINÉS
Fonte: www.fundathos.org.br

Observa-se a influência da divisória de madeira laqueada de cores pastéis do Sarah Asa Sul, sobretudo, na escolha da escala da divisória de madeira do Sarah Salvador, mas também na opção pelo formato/modelo e nos materiais. Contudo, as cores utilizadas em Salvador são saturadas e não tons pastéis. Outra percepção é a relação desta peça com a divisória em madeira, laqueada nas cores laranja, ocre e vinho, também situada no Sarah Asa Sul. Essa semelhança se evidencia na lógica do processo de montagem, uma vez que o artista opta pelo não alinhamento entre as peças e a exploração de diferentes seções em ambas as divisórias (na divisória de madeira laqueada de laranja, ocre e vinho do Sarah Asa Sul, o artista utiliza as peças em seção "L"; na divisória do Sarah Salvador, o artista faz uso das peças em seção "U") (figura 131).

FIGURA 131
ATHOS BULCÃO. DIVISÓRIA EM MADEIRA LAQUEADA NAS CORES LARANJA, OCRE E VINHO DO SARAH ASA SUL (À ESQUERDA), BRASÍLIA, DF, 1975; DIVISÓRIA, MADEIRA PINTADA DO SARAH SALVADOR (AO CENTRO), 1991; DIVISÓRIA EM MADEIRA LAQUEADA EM CORES PASTÉIS DO SARAH ASA SUL (À ESQUERDA), BRASÍLIA, 1983.
MADEIRA, 45 X 274 CADA UNIDADE; MADEIRA, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS; MADEIRA, 262 (ALTURA) (RESPECTIVAMENTE)
FOTO: TUCA REINES
Fonte: www.fundathos.org.br e Lukiantchuki (2010, p. 228)

A estética dessa divisória faz alusão a uma espécie de jogo, que também já aparece nas composições anteriores, como é colocado por Farias (2002b), que, inclusive, considera as portas pivotantes como semelhantes a peças de dominó gigantes. Esse traço de humor sutil também aparece nas pinturas de Athos, principalmente aquelas com temática de carnaval e personagens fantasiados, onde o artista mescla figura humana, música, bichos, geometria e jogos. Buscando relacionar essas duas linguagens, encontra-se na pintura *Sem Título*, da Série *Carnaval*, de 1965 (figura 132), uma possível referência que pode ter repercutido na elaboração da divisória do Sarah Salvador, uma vez que se percebe, nas duas composições, a semelhança da paleta cromática e também as evocações aproximativas entre as imagens.

FIGURA 132
ATHOS BULCÃO. DIVISÓRIA, MADEIRA PINTADA DO SARAH SALVADOR (À ESQUERDA), BA, 1991; SEM TÍTULO - SÉRIE CARNAVAL (À DIREITA), 1965.
MADEIRA, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS; ÓLEO SOBRE TELA, 36 X 70 CM (RESPECTIVAMENTE)
Fonte: www.fundathos.org.br e Fundathos (2018, p. 39)

Tanto a estética geométrica em composições abstratas quanto as cores e a temática relacionada a jogos podem também ser consideradas uma citação da obra de Maria Helena Vieira da Silva (figura 133), cujo atelier, inclusive, foi frequentado por Athos, quando de sua estadia no Brasil. A alusão à produção de Vieira da Silva ressalta a sua importância enquanto referência no processo formativo do artista, que costumava homenagear seus mestres.

FIGURA 133
MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA. LES HÉROS (À ESQUERDA). 1939; LE JEU DE CARTES (À DIREITA). 1937. ÓLEO SOBRE TELA, 46 X 65 CM; ÓLEO SOBRE TELA, 73 X 92 CM (RESPECTIVAMENTE)
ACERVO DO CENTRO DE ARTE MODERNA JOSÉ DE AZEREDO PERDIGÃO; COLEÇÃO PARTICULAR (RESPECTIVAMENTE)
Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br

Ainda comentando essa divisória, cabe ressaltar a semelhança compositiva com outras duas obras realizadas pelo artista no mesmo ano, o painel em mármore e granito do Manhattan Plaza Hotel e um estudo em serigrafia de um Padrão Variante (Ver rizoma). Observa-se a utilização dos mesmos elementos, mas com resultados completamente diferentes, demonstrando a destreza do artista em utilizar poucas formas e conseguir resultados ricos e diversos.

A segunda divisória da unidade Sarah Salvador foi realizada em 1993 e se assemelha a uma treliça. O material utilizado difere das demais divisórias da Rede Sarah, uma vez que é feita de ferro pintado nas cores amarelo e azul (figura 134). Sua forma representa uma espécie de trama, como um tecido, porém, com aberturas de dimensões irregulares, variando ao longo da peça. O movimento presente nessa divisória se dá tanto pela alternância de espaços vazados e cheios como pela variação das duas cores (azul e amarelo), trabalhadas em duas tonalidades cada, causando a sensação de que a divisória está constantemente sendo tecida em frente ao observador.

FIGURA 134
ATHOS BULCÃO. DIVISÓRIA DE FERRO PINTADA DE AZUL E AMARELO DO SARAH SALVADOR, 1993.
FERRO, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS
FOTO: TUCA REINÉS
Fonte: www.fundathos.org.br

Essa divisória traz em si a referência da treliça em madeira e ferro do Palácio do Itamaraty (1967), uma obra de inflexão que pode ter influenciado na elaboração dessa solução para o Sarah Salvador. É possível identificar a semelhança entre a lógica do processo de montagem e a composição das duas peças, já que ambas possuem uma combinação de cheios e vazios através da repetição dos módulos pintados, criando um ritmo que direciona o caminhar do transeunte. Ao mesmo tempo, pode-se relacionar essa divisória com pinturas de Athos, como a obra *Sem Título*, de 1966, que apresenta pequenos quadrados coloridos (figura 135). Essa pintura, feita em lápis cera, possui tanto semelhanças na paleta cromática como na evocação aproximativa entre as imagens, que remontam a um conjunto de pixels e faz referência ao carnaval, tal qual a divisória do Sarah Salvador.

FIGURA 135
ATHOS BULCÃO. TRELIÇA EM MADEIRA E FERRO DA SALA DE TRATADOS DO PALÁCIO DO ITAMARATY (À ESQUERDA), BRASÍLIA, DF, 1967. DIVISÓRIA DE FERRO PINTADA DE AZUL E AMARELO DO SARAH SALVADOR (AO CENTRO), 1993. SEM TÍTULO (À DIREITA), 1966.
MADEIRA, FERRO, 2252 X 440 X 10; FERRO, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS; LÁPIS CERA, 26,6 X 18,5 CM
FOTOS: TUCA REINÉS
Fonte: www.fundathos.org.br e Tamm, Cabral e Borysow (2017, p. 36)

Percebe-se também nessa divisória certa semelhança com a solução adotada pelo artista para decompor grandes superfícies. Esse procedimento de decomposição deriva dos experimentos de Athos com a arte azulejar. Quando, por exemplo, havia a necessidade de revestir grandes superfícies, o artista optava por utilizar uma parte de peças brancas misturadas às peças decoradas em seus painéis, criando uma impressão de rendilhado, que dilui a sensação de volume da parede. Esse procedimento de decomposição se vê também nas divisórias e treliças, tal qual a do Itamaraty, onde a alternância dos vazios e cheios consegue diluir o peso visual da obra. Nesse caso, do Sarah Salvador, a natureza vazada da divisória e a variação de tonalidades das duas cores (azul e amarelo) é a solução adotada por Athos para diminuir o impacto visual decorrente da grande extensão da divisória.

No Sarah Lago Norte, só existe um conjunto de divisórias e estas possuem solução plástica diferente das demais unidades. Seu modelo e paleta cromática trazem uma série de indícios sobre o amadurecimento do artista. As características que permanecem são o material e a função de proteção contra o devassamento, mantendo a possibilidade de visibilidade e ventilação. As divisórias da referida unidade, realizadas em 1999, ficam entre a área de circulação e o ginásio do edifício principal. As peças são feitas de madeira, como nas duas unidades anteriores, porém, a forma de apresentação do material difere completamente, expondo uma montagem em réguas que confere a aparência de uma persiana vertical (figura 125).

FIGURA 136
ATHOS BULCÃO. DIVISÓRIA COMPOSTA POR RÉGUAS DE MADEIRA LAQUEADA DO SARAH LAGO NORTE (À ESQUERDA), BRASÍLIA, DF, 1999; DIVISÓRIA COMPOSTA POR RÉGUAS DE MADEIRA LAQUEADA E MUROS EM ARGAMASSA ARMADA DO SARAH LAGO NORTE (À DIREITA), BRASÍLIA, DF, 1999.
MADEIRA, 290 (ALTURA)
FOTOS: PATRICK GROSNER E NELSON KON
Fonte: INBMI (2018, p. 189) e www.vitruvius.com.br

As cores também são aplicadas seguindo outra lógica, como uma espécie de escala cromática, feita a partir da organização de várias tonalidades, formando módulos de cor. Cabe também ressaltar a relação entre as paletas de cores da referida divisória e dos muros externos em argamassa armada dessa unidade, uma vez que estes se encontram em ambientes contíguos, separados por uma esquadria de vidro, o que possibilita o convívio entre o interior e o exterior da edificação. De acordo com Lelé, em entrevista a Porto (2009b), essas divisórias foram propostas por Athos após a discussão sobre o espaço e sua função, comum no processo de criação da dupla. Nesse caso em especial, o artista se empenhou em encontrar uma forma e um material que fossem adequados para compor a obra, respondendo às demandas colocadas pelo arquiteto para o projeto.

> Esse painel é de madeira. Essa parede isola a fisioterapia da circulação. Logo, ela tem de ter certa transparência e possibilitar a ventilação. Percebendo o objetivo do projeto, Athos persegue esta intenção, a de criar um elemento que permitisse transparência. Para isso, ele joga com as cores, desenvolvendo a ideia com o projeto arquitetônico. [...] neste caso, foi ele que propôs fazer em madeira colorida. (PORTO, 2009b, p. 4)

A solução de utilização de cores por módulos pode ser entendida como uma evolução do procedimento de decomposição de peso visual citado anteriormente (na divisória/treliça do Sarah Salvador). Nesse caso, no Sarah Lago Norte, o artista optou por criar diferentes seções de cores com a intenção de diminuir o impacto da extensão do corredor onde a divisória se encontra, além de criar um elemento de interesse visual, evitando a monotonia de um padrão único aplicado em toda a divisória.

Enquanto referência para tal composição cromática, verifica-se, mais uma vez, um possível rebatimento nas pinturas de Athos. Observa-se, através da linha do tempo, que, desde o final da década de 1980, o artista elaborava pinturas que ilustram pequenos quadrados coloridos, como pixels, e outros que parecem estudos de contraste e combinações de cores. Na década seguinte, o artista começou a trabalhar com essa lógica, somada à pintura de pequenos pontos de cor, onde experimentou as relações entre planos de cor sobrepostos. Essas duas modalidades de composição possuem em comum a característica de distorção óptica, decorrente da proximidade entre as cores, imprimindo uma sensação de mistura entre elas. Percebe-se também, nesse segundo grupo de pinturas, a exploração de uma nova paleta de cores, menos saturadas, com tons pastéis e dégradés (figura 137). Assim, as semelhanças na paleta de cores e as evocações aproximativas entre as imagens das divisórias e das pinturas sugerem que estas últimas reverberaram sobre a composição das primeiras, numa espécie de autocitação.

FIGURA 137
ATHOS BULCÃO. SEM TÍTULO (À ESQUERDA), 1984; SEM TÍTULO (AO CENTRO), 1989; MÁSCARA DE CARNAVAL (À DIREITA), 1989.
ACRÍLICO SOBRE TELA, 60 X 80 CM; ACRÍLICO SOBRE A TELA, 81 X 100 CM; ACRÍLICO SOBRE TELA, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS (RESPECTIVAMENTE)
COLEÇÃO PARTICULAR
Fonte: www.fundathos.org.br e www.catalogodasartes.com.br

Percebe-se que o artista utiliza a mesma paleta nessa unidade, seja nos muros, portas, divisórias ou composições parietais, como será visto a seguir. Esse aspecto pode ser visto como um amadurecimento do artista, que optou por utilizar uma paleta de cores mais ampla nessa unidade. Além disso, o que se observa na comparação com as soluções dos elementos de controle de acesso e dos separadores de ambientes, entre as três unidades apresentadas até aqui, é o crescente nível de associação entre as linguagens do artista e do arquiteto. A cada unidade observada as soluções propostas pelo artista se mostram mais semelhantes à plástica dos espaços, com obras de cunho estético e também funcional que se confundem com a própria arquitetura, o que denota a participação do artista na elaboração projetual em paralelo com o arquiteto.

Como foi mostrado, as divisórias ganharam enorme protagonismo nas três unidades, seguindo o mesmo princípio dos muros externos, que é resguardar as pessoas e, ao mesmo tempo, conferir visibilidade entre os ambientes. Sendo assim, comungam da filosofia arquitetônica, priorizando a ventilação e iluminação natural. Os muros, as divisórias e as portas pivotantes, cada um à sua maneira, proporcionam um interessante jogo de externo e interno, criando limites, mas sem privar os indivíduos de apreciar a paisagem e sem fazê-los se sentir presos ou reclusos, tal como era o objetivo humanizador da Rede de Hospitais.

4.4.3 Composições parietais

Finalizada a análise sobre as divisórias, parte-se para a observação das composições parietais. Na Rede Sarah, nota-se a existência de três modalidades de elementos que são dispostos nas paredes das unidades. A primeira são azulejos, porém, conforme explicado anteriormente, optou-se por não discutir sobre os painéis de azulejo neste estudo, dada a baixa recorrência nas unidades selecionadas para análise. Além disso, entende-se que o tema da azulejaria do artista já possui amplos estudos. A segunda modalidade de composição parietal são relevos com função acústica, geralmente situados nos auditórios. E a terceira modalidade são os relevos de parede com função decorativa, este último ocupa diferentes ambientes dos hospitais e possui como marca distintiva as formas híbridas, se situando entre o abstrato e o figurativo.

Os painéis acústicos dos auditórios e os relevos decorativos são o ápice de autonomia de suas obras para o Hospital Sarah, pois são feitas para causar emoções, provocar o olhar dos transeuntes. São consideradas mais autônomas no sentido de não terem compromisso com uma função arquitetônica, sendo feitas para o livre fruir.

Como já descrito, entende-se, a partir do rizoma, que a criação de relevos de madeira com função acústica das unidades do Sarah derivam dos experimentos anteriores do artista, que buscava que suas obras contribuissem para a qualidade e conforto dos ambientes. Como intenveções nesse quesito, podem ser citados o forro em placas metálicas da Rodoferroviária Brasília, de 1972, e os relevos de função acústica do Cine Brasília, de 1976, ambas as propostas artísticas voltadas para a elevação do nível de qualidade do som nos espaços. A preocupação do artista não se limitava às suas obras destinadas a auditórios e locais de conferência. Na realidade, sua preocupação abrangia todo o ambiente que acolheria as obras.

Athos tinha um estudo sempre muito aprofundado, definindo a paleta cromática de outras variáveis do espaço, como a definição de revestimentos, estofados, cortinas, tapetes e tintas. Essa

preocupação com o contexto e o espaço de inserção das obras de arte reforça o entendimento de intencionalidade do artista em proporcionar uma experiência cinestésica. Tal ação também pode ser associada à atuação anterior do artista como cenógrafo e decorador de ambientes. Esse planejamento do conjunto, obra de arte e espaço real, também aponta os índices de contemporaneidade da produção artística presente na Rede Sarah, uma vez que procedimentos semelhantes a este são vistos em manifestações contemporâneas, como Arte Ambiental e *Site-specific*.

Na unidade Sarah Lago Norte, o painel com relevos de função acústica foi realizado em 1998, no Auditório do Centro de Estudos. É formado por peças de madeira em alto relevo, que possui a forma de meia lua. Essas peças são laqueadas na cor verde e dispostas em sentidos variados ocupando quase toda a extensão da parede que recebe pintura de cor azul (figura 138). A forma de meia lua é bastante recorrente na obra de Athos, aparecendo, inclusive, em outros objetos também na unidade Sarah Lago Norte, como na pintura dos relevos decorativos, peças que serão apresentadas e discutidas mais a diante.

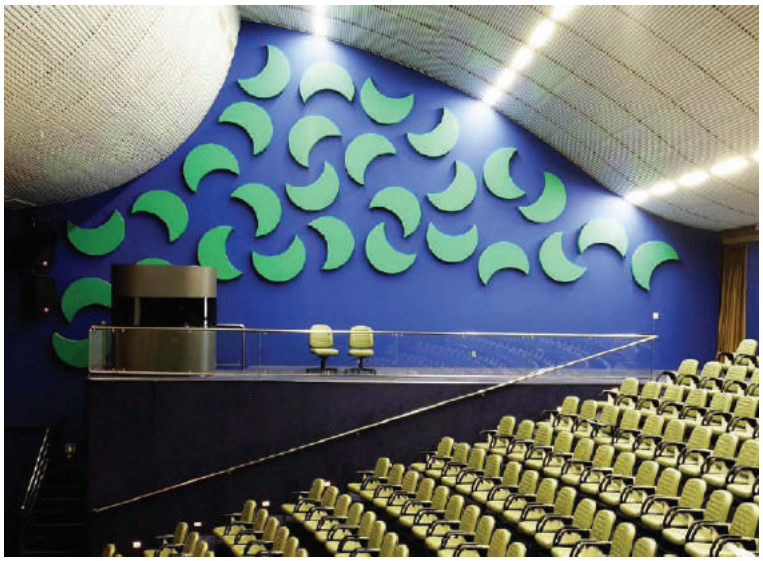


FIGURA 138
ATHOS BULCÃO. RELEVO COM FUNÇÃO ACÚSTICA NO AUDITÓRIO DO SARAH LAGO NORTE, BRASÍLIA, DF, 1998.
FOTO: PATRICK GROSNER
Fonte: INBMI (2018, p. 179)

É possível que o artista tenha explorado uma poética relacionada às fases da lua para a elaboração dos objetos de arte, uma analogia a ciclos e recomeços, já que figuras semelhantes à lua aparecem com grande frequência na unidade em questão. Sabe-se que a meia lua é um elemento que compõe uma série de trabalhos de Athos, sendo um dos ícones de sua gramática formal figurativa, juntamente com o peixe. Pode-se inferir também que os relevos de função acústica, existentes no Auditório do Centro de Estudos, fazem alusão à tela Sereia (figura 139) de Volpi, criada em 1960, uma vez que, além da composição feita a partir da repetição de meias luas, nota-se a semelhança na paleta cromática dos dois artistas, optando por utilizar a combinação de azul e verde.

FIGURA 139
ALFREDO VOLPI. SEREIA, 1960.
TÊMPERA SOBRE TELA, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS
FOTO: SÉRGIO GUERINI
COLEÇÃO MASTROBUONO/GALERIA ALMEIDA E DALE
Fonte: www.institutovolpi.com.br

Apontando a figura da meia lua na produção de Athos, destaca-se o mural do Brasília Palace Hotel, onde a lua aparece como um elemento da composição. Na pintura de teto da Capela de Nossa Senhora da Conceição no Palácio da Alvorada, a meia lua surge para simbolizar a Virgem Maria. Nesse sentido, o sol representa Deus, enquanto o peixe remete a Jesus Cristo (figura 140)(BULCÃO, 1998)[94]. Nas demais pinturas identificadas, a lua parece ser um símbolo atribuído ao gênero feminino, sempre com caráter alegórico e carnavalesco, como parte de uma fantasia, uma espécie de chapéu em forma de meia lua (figura 141). Na última gravura (figura 142), a lua aparece numa representação mais contextualizada com o real, como um luzeiro celeste. O outro elemento da gramática formal do artista é o peixe (as figuras marinhas como um todo), que tem presença regular em seus desenhos, pinturas parietais e de cavalete, mosaicos, pisos e relevos (figura 143). Essas obras são apresentadas a fim de mencionar a constante autocitação de Athos e por apresentarem relação, ainda que indireta, com os relevos decorativos da Rede Sarah, tanto pelos temas e formas, assumidas por tais relevos, como também por sua composição híbrida, que transita entre o abstracionismo e o figurativismo, tal qual as obras mencionadas.

■

94 ATHOS. Direção de Sérgio Moriconi. Roteiro: Sérgio Moriconi. **Brasília:** Fantasias Luminosas, 1998. (20 min.), son., color.

FIGURA 140
ATHOS BULCÃO. PINTURA MURAL DO BRASÍLIA PALACE HOTEL (À ESQUERDA), BRASÍLIA, DF, 1959; PINTURA NO TETO DA CAPELA NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO NO PALÁCIO DA ALVORADA (À DIREITA), BRASÍLIA, DF, 1959.
FOTO: EDGARD CESAR
Fonte: https://www.fundathos.org.br

FIGURA 141
ATHOS BULCÃO. CARNAVAL (À ESQUERDA), 1961; ATORES (À DIREITA), 1967.
ÓLEO SOBRE A TELA, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS; ÓLEO SOBRE CHAPA DE MADEIRA INDUSTRIALIZADA, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS (RESPECTIVAMENTE)
Fonte: www.catalogodasartes.com.br/obra/ADDGAD/ e www.catalogodasartes.com.br/obra/GUcP/

FIGURA 142
ATHOS BULCÃO. SEM TÍTULO, 1974.
GRAVURA EM METAL, 32,3 X 29,5 CM
ACERVO FUNDATHOS
Fonte: Tamm, Cabral e Borysow (2017, p. 81)

FIGURA 143
ATHOS BULCÃO. PAINEL EM VIDROTIL NO EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS DA RUA BOLÍVAR (À ESQUERDA), RIO DE JANEIRO, RJ, 1955; PISO EM PEDRA PORTUGUESA NO TRIBUNAL REGIONAL DO TRABALHO (AO CENTRO), BRASÍLIA, DF, 1978; RELEVO COM FUNÇÃO ACÚSTICA DO AUDITÓRIO DO SARAH (À DIREITA), BELO HORIZONTE, MG, 1995.
FOTOS: TUCA REINÉS E MAURÍCIO ARAÚJO
Fonte: www.fundathos.org.br

No Sarah Asa Sul, os relevos de função acústica foram realizados no Auditório A - Luiz Cruls, em 1999 (figura 144). O relevo é formado por peças de madeira em alto relevo, com formas circulares divididas ao meio. Não existe diferenciação entre figura e fundo, ambos, o relevo e a parede, são pintados na mesma tonalidade de azul. O que chama atenção de imediato é a forma escolhida para os relevos, já que é bastante recorrente na gramática formal do artista. Essa forma é nomeada pelo artista como "pílulas do saber" (IPHAN, 2009).

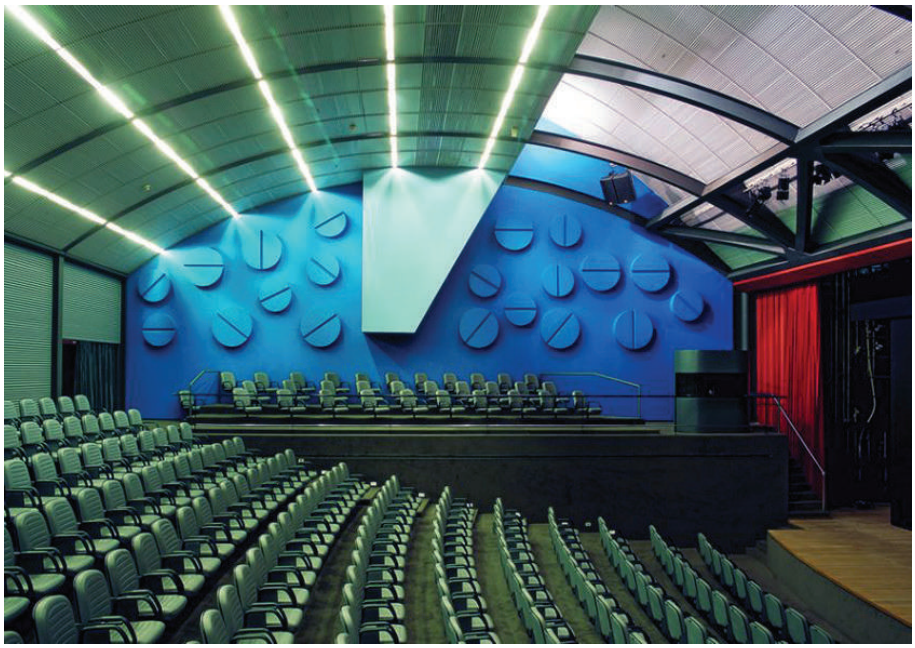


FIGURA 144
ATHOS BULCÃO. RELEVO COM FUNÇÃO ACÚSTICA NO AUDITÓRIO A DO SARAH ASA SUL, BRASÍLIA, DF, 1999.
CONCRETO, 1800 CM (COMPRIMENTO)
FOTO: RICARDO PADUE
Fonte: www.fundathos.org.br

Athos fez uso desse padrão em seu primeiro trabalho autoral no Hospital da Lagoa no Rio de Janeiro, em 1955, uma obra seminal que pode ter servido de referência também para a escolha da paleta cromática para aplicação dos relevos na unidade Sarah Asa Sul. Outra obra com a qual o painel acústico do auditório A - Luiz Cruls se referencia é o relevo em madeira com função acústica do Quartel General de 1971 (figura 145), onde essa forma circular também é empregada junto a outras semelhantes.

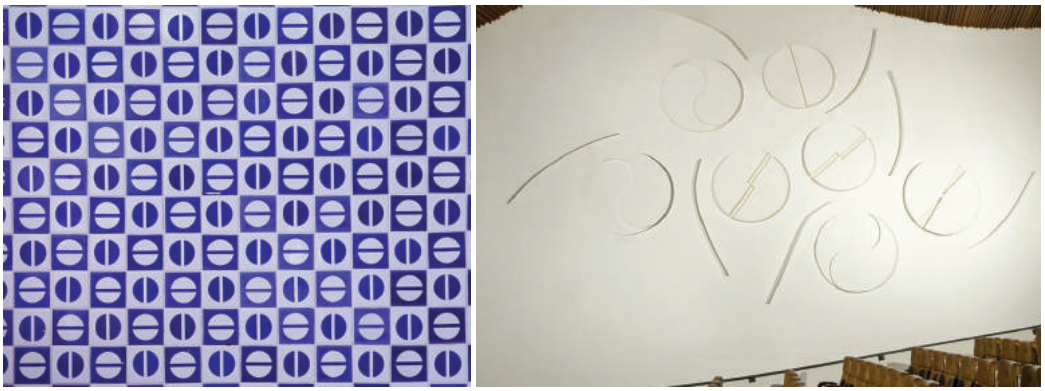


FIGURA 145
ATHOS BULCÃO. PAINEL DE AZULEJOS DO HOSPITAL DA LAGOA (À ESQUERDA), RIO DE JANEIRO, RJ, 1955; RELEVO EM MADEIRA NO TEATRO PEDRO CALMON NO QUARTEL GENERAL DO EXÉRCITO (À DIREITA), BRASÍLIA, DF, 1971.
AZULEJO, DIMENSÕES NÃO ESPECIFICADAS; MADEIRA, DIMENSÕES NÃO ESPECIFICADAS (RESPECTIVAMENTE)
FOTOS: TUCA REINÉS E EDGARD CÉSAR
Fonte: www.fundathos.org.br

Como já mencionado, trata-se de uma obra de inflexão por entender que ela subsidia a elaboração dos painéis acústicos nas unidades da Rede Sarah como um todo, justificando a ligação entre elas no rizoma. Assim, propõe-se que o painel de função acústica, presente no Auditório A - Luiz Cruls do Sarah Asa, Sul, possui semelhanças compositivas com o painel de azulejos do Hospital da Lagoa e ainda evocações aproximativas com o relevo em madeira, com função acústica, do auditório do Quartel General.

Retornando para a observação das composições parietais da Rede Sarah, volta-se atenção, agora, para os objetos artísticos de função decorativa, propostos para fins puramente ornamentais, não possuindo uma função senão a de distração positiva nos ambientes. Percebe-se a criação de uma série de composições parietais de ordem ornamentais ao longo de toda a produção de Athos, desde as primeiras pinturas murais, como aquela do Brasília Palace Hotel (1959), até a elaboração de painéis e outras peças desvinculadas da arquitetura, como o painel de madeira criado para a residência de Celso Kaufman, no Lago Sul residencial (1975) (figura 136). Contudo, destaca-se essa última por inaugurar a possibilidade de criação de relevos de parede em madeira, sem o compromisso com uma função, como é o caso dos relevos decorativos da Rede Sarah.

FIGURA 146
ATHOS BULCÃO. SEM TÍTULO. PAINEL RETANGULAR COM RELEVO EM MADEIRA, LAQUEADA NAS CORES CINZA, BRANCO, VERMELHO, LARANJA, AMARELO, VERDE E AZUL, 1975.
MADEIRA, 250 X 200 X 7 CM
FOTO: PATRICK GROSNER
Fonte: INBMI (2018, p. 98)

Outra obra que pode ter repercutido na estética dos primeiros relevos decorativos da Rede Sarah foi o relevo em madeira pintada da sala de projeção do cinema do Palácio Jaburu, também realizado em 1975 (figura 147). Apesar de possuir função acústica, o relevo em questão apresenta formas orgânicas, se assemelhando aos desenhos do artista da década de 1950. Esse relevo também se relaciona com os objetos esculturas das séries *Bichos* e *Máscaras* (que datam do mesmo período), por entender que a exploração das formas orgânicas e da volumetria se manifesta de maneiras semelhantes em ambos.

FIGURA 147
ATHOS BULCÃO. RELEVO EM MADEIRA PINTADA NO CINEMA DO PALÁCIO JABURU (À ESQUERDA), BRASÍLIA, DF, 1975; SEM TÍTULO (AO CENTRO), 1946. CADERNO LETRAS E ARTES, ED.12; BICHOS (À DIREITA), MINIESCULTURA POLICROMADA, 1975-1998.
MADEIRA; MATERIAL NÃO INFORMADO; DUREPOXI COM PINTURA ACRÍLICA (RESPECTIVAMENTE)
Fonte: www.fundathos.org.br e Fundathos (2018, p. 91)

Introduz-se a análise dos relevos decorativos pela unidade Sarah Salvador, onde o artista, em 1991, criou três peças em alto relevo em madeira pintada, que lembram seres marinhos (figura 148). Essa associação se fortalece, sobretudo, pela escolha do artista em situá-los junto à piscina interna, dando a impressão de que aqueles seres são naturais do ambiente aquático. O conjunto é formado por três relevos independentes entre si, feitos a partir de formas horizontais alongadas, com uma série de triângulos dispostos ao longo de si, que sugerem barbatanas ou nadadeiras. Um dos seres marinhos possui uma estrutura que sugere uma cabeça com um olho, enquanto sode mais são mais informes, sem definição de cabeça ou tronco. Todas as três peças são pintadas com cores saturadas em estampas multicoloridas que incluem listras, ondas e círculos. A profusão de cores e formas contrasta com a parede branca do hospital, causando grande impacto visual a quem chega ao espaço.

FIGURA 148
ATHOS BULCÃO. RELEVO, MADEIRA PINTADA NA SALA DE FISIOTERAPIA DO SARAH SALVADOR, 1995.
MADEIRA, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS
FOTO: TUCA REINÉS
Fonte: www.fundathos.org.br

A linha do tempo da produção do artista revela semelhanças compositivas entre o referido relevo decorativo do Sarah Salvador e o relevo de mármore e granito elaborado para compor o apartamento 504 do Edifício Genève, em 1975 (figura 149), sendo possível propor evocações entre as duas obras. Outra obra significativa que pode ter relação com o referido relevo integra a série de miniesculturas policromadas em Durepoxi, que o artista desenvolveu entre 1975 e 1998, denominadas de Bichos. Provavelmente, estas serviram como estudo para a elaboração das criaturas marinhas do Sarah Salvador e, mais tarde, a criação das Lulas no Sarah Asa Sul.

FIGURA 149
ATHOS BULCÃO. RELEVO EM MÁRMORE E GRANITONO EDIFÍCIO GENÈVE (À ESQUERDA), APARTAMENTO 504, BRASÍLIA, DF, 1975; RELEVO (AO CENTRO), MADEIRA PINTADA NA SALA DE FISIOTERAPIA DO SARAH SALVADOR, BA, 1995; BICHOS (À DIREITA), MINIESCULTURA POLICROMADA, 1975-1998.. MÁRMORE E GRANITONO; MADEIRA; DUREPOXI COM PINTURA ACRÍLICA (RESPECTIVAMENTE)
FOTOS: PATRICK GROSNER E TUCA REINÉS
Fonte: INBMI (2018, p. 87) e www.fundathos.org.br

Na unidade Sarah Asa Sul os relevos decorativos estão distribuídos nos halls dos elevadores do Edifício Principal, do 1° ao 5° andar. Em cada andar, existe duas unidades, sendo uma na Ala Norte e outra na Ala Sul, totalizando dez esculturas, cinco Lulas e cinco Mafuás (figura 150). O INBMI (2009) assegura que tais objetos são fruto da "concepção desenvolvida em conjunto entre o arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé) e o Athos Bulcão, no sentido de dotar os hospitais da Rede Sarah de trabalhos de arte coloridos e intrigantes para alegrar a vivência dos pacientes, sobretudo, das crianças".

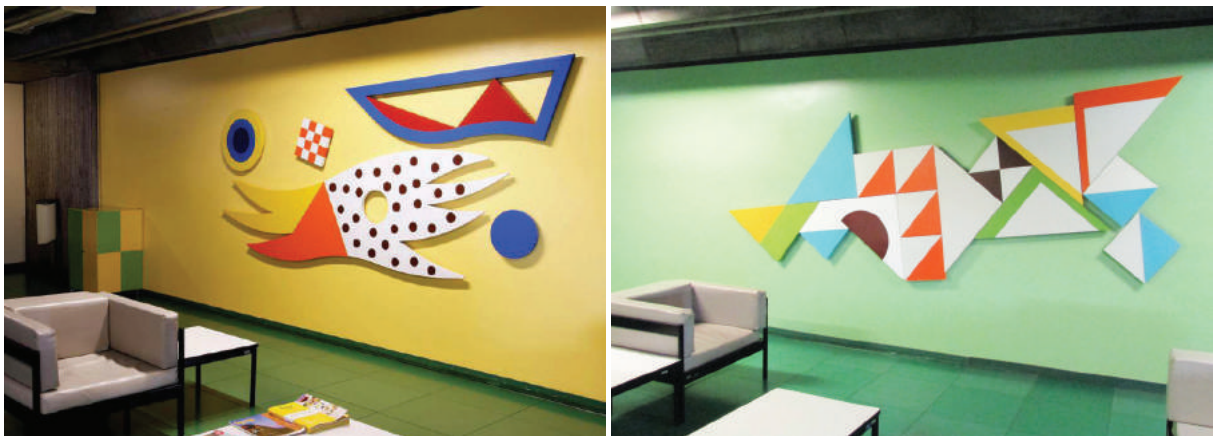


FIGURA 150
ATHOS BULCÃO. LULA (À ESQUERDA), 1997. RELEVO DE MADEIRA PINTADO. SARAH ASA SUL, BRASÍLIA, DF; MAFUÁ II (À DIREITA), 1997. RELEVO DE MADEIRA PINTADO. SARAH ASA SUL, BRASÍLIA, DF. MADEIRA, 330 X 144 X 6 CM; MADEIRA, 382 X 160 X 6 CM (RESPECTIVAMENTE)
FOTOS: PATRICK GROSNER
Fonte: INBMI (2018, p. 174-175)

> O título Mafuá remete a alguns significados da palavra, entre os quais: parque de diversões, feira de prendas e jogos e baile popular. Com base nisso e no intenso movimento que a composição sugere, Athos, desprendido de qualquer estilo ou corrente artística, parece se inspirar, mais uma vez, na cultura brasileira, com seu rico acervo de bens imateriais, afetos à cultura popular, que se manifestam até hoje, sobretudo, nas cidades menores. (INBMI, 2009. Ficha de Inventário n° DF/08 – 0004 – 0132)

Embora as Lulas e Mafuás do Sarah Asa Sul sejam bem diferentes da criatura do Sarah Salvador, notam-se semelhanças na paleta cromática e nos padrões de estampas em algumas peças. Além disso, elas se assemelham por fazerem alusão a seres aquáticos. Outras evocações aproximativas também surgem observando as pinturas, onde o artista explorava o potencial das composições geométricas em abstrações e figurações de formas conhecidas, criando jogos visuais. Na pintura Composição, por exemplo, de 1984, são percebidas as semelhanças com o Mafuá (figura 151). Essa produção, voltada abertamente para o público infantil, possui temas que remetem ao carnaval, com alegres estampas em formas orgânicas, fazendo uma composição lúdica e rica em cores e formas, tendo em vista o público ao qual se destinava. Outra influência que se verifica nos Mafuás são os jogos de montar, como o Tangram, uma espécie de quebra-cabeça chinês (INBMI, 2009).

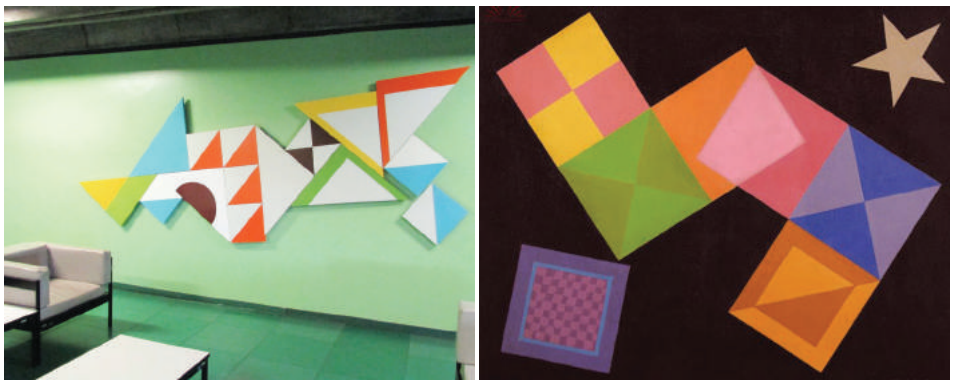


FIGURA 151
ATHOS BULCÃO. MAFUÁ II (À ESQUERDA), 1997; COMPOSIÇÃO (À DIREITA), 1984. MADEIRA, 382 X 160 X 6 CM; ACRÍLICO S/ TELA, 65 X 54 CM (RESPECTIVAMENTE) FOTOS: PATRICK GROSNER
Fonte: INBMI (2018, p. 175) e www.catalogodasartes.com.br

Para a Lula, como o próprio nome já deixa subentendido, o artista buscou suas referências no mar, possivelmente advindas de sua vivência no Rio de Janeiro, onde nasceu (INBMI, 2009). A partir da observação do rizoma e de outras obras do artista, coloca-se também a associação entre algumas peças da série *Bichos*, uma vez que se percebe a evocação aproximativa entre as imagens (figura 152), sendo ambas as criaturas pensadas pelo artista para instigar a curiosidade do observador e estimular o seu olhar.

FIGURA 152
ATHOS BULCÃO. LULA (À ESQUERDA), 1997. ATHOS BULCÃO. BICHOS (À DIREITA), 1975-1998. RELEVO DE MADEIRA PINTADA; DUREPOXI COM PINTURA ACRÍLICA (RESPECTIVAMENTE) FOTOS: PATRICK GROSNER
Fonte: www.fundathos.org.br

No Sarah Lago Norte, em 1999, Athos criou cinco relevos decorativos de madeira pintada (figura 153). Suas formas, muito semelhantes às de mandalas, voltam-se novamente para a geometrização abstrata, com predominância das formas curvas e arcos, fazendo a alusão à meia lua, como já mencionado. Essa configuração dos relevos decorativos responde às demais obras presentes na unidade, mantendo uma linguagem bastante similar, tanto na gramática formal quanto na paleta cromática.

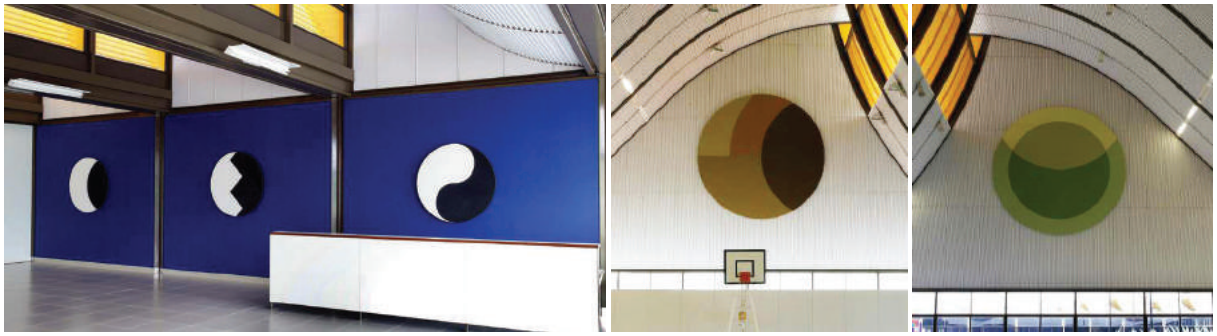


FIGURA 153
ATHOS BULCÃO. CONJUNTO DE RELEVOS CIRCULARES EM MADEIRA BRANCO E PRETO SOBRE FUNDO AZUL DO SARAH LAGO NORTE (À ESQUERDA), BRASÍLIA, DF, 1999; RELEVO EM MADEIRA EM FORMA CIRCULAR NA COR MARROM NO SARAH LAGO NORTE (AO CENTRO), BRASÍLIA, DF, 1999; RELEVO EM MADEIRA EM FORMA CIRCULAR NA COR VERDE NO SARAH LAGO NORTE (À DIREITA), BRASÍLIA, DF, 1999. FOTOS: PATRICK GROSNER
Fonte: INBMI (2018, p. 186-188)

Outra relação evocativa que se pode estabelecer com esses relevos é a pintura de cavalete desenvolvida pelo artista no final da década de 1990, que explora as possibilidades de arranjo através de pequenos pontos sobre planos de cor (figura 144). Supõe-se que essa estética tenha reverberado na elaboração das intervenções artísticas de Athos para o Sarah Lago Norte como um todo, se desdobrando no tratamento cromático das peças, com sobreposições de planos de cor e decomposições em tonalidades cromáticas, além da exploração do círculo enquanto forma em muitas obras.

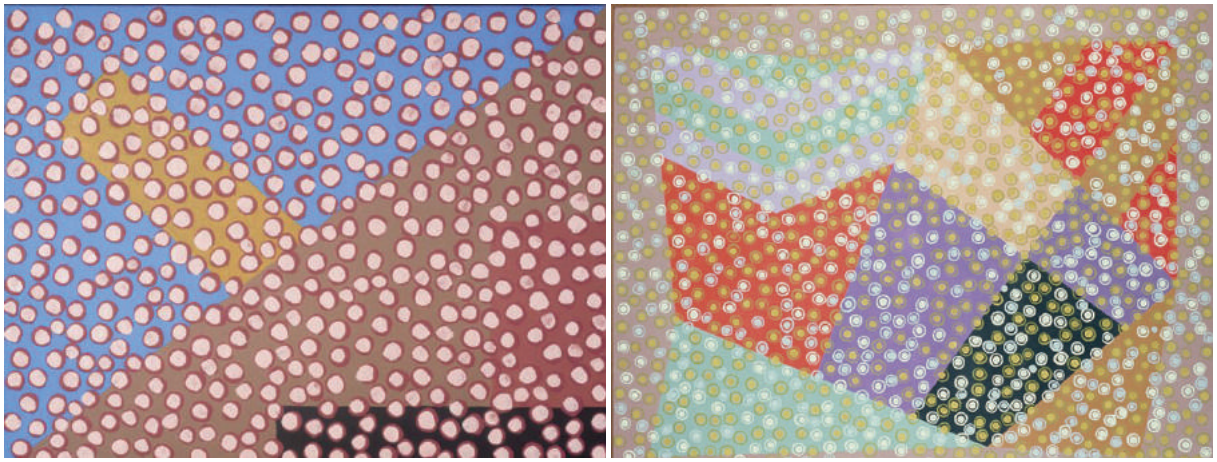


FIGURA 154
ATHOS BULCÃO. SEM TÍTULO (À ESQUERDA), 1990; SEM TÍTULO (À DIREITA), 1990. ACRÍLICO SOBRE A TELA, DIMENSÃO NÃO INFORMADAS
Fonte: www.fundathos.org.br

Outro ponto bastante lembrado acerca da produção da Rede Sarah como um todo, mas, sobretudo, no que tange aos relevos decorativos, é seu aspecto lúdico e social. Cavalcante (2009), Porto (2009a; 2009b) e Telles (1997) mencionam essa característica, presente no hospital e nas Escolas para os quais o artista produziu intervenções em parceria com Lelé. Cavalcante e Azambuja (2009) acrescentam,

> Nos edifícios da Rede Sarah, fazendo-se lúdico, Athos transforma sua própria arte no exercício do brincar. Nos carnavais e parques de diversões de sua infância, nos bichinhos curiosos da natureza, ele busca inspiração para seus muitos "quebra cabeças", e todas as cores colocam-se à disposição para os jogos com a luz. Como um menino brincante, ele parece se divertir com composições e decomposições, construções e desconstruções, com recortes e colagens das muitas formas geométricas. E lá vêm as Lulas, os Mafuás e tantos outros relevos, ora mais sérios, ora mais vivos, para estimular os olhares, não como passivos ornatos, e sim instigantes.
> [...]
> Com o pretexto de fazer muros, Athos torna-se o professor da geometria e da cor. Vivenciando os espaços por eles contidos, as crianças aprendem as diferenças e adquirem familiaridade com as formas: círculos, triângulos, quadrados, retângulos, trapézios... E, assim, um elemento tradicionalmente repressivo e intimidador converte-se em um objeto belo, que liberta pelo conhecimento que encerra. (CAVALCANTE E AZAMBUJA, 2009, p. 13)

O que se percebe, nas três unidades, é uma citação do artista ao movimento Neoconcreto brasileiro, por sua relação com a geometrização dos objetos, o uso de cores e pela ampla experimentação. Sobretudo nessas últimas obras, no caso, os relevos decorativos, a alusão às características do Neoconcretismo se faz mais evidente através da subjetividade e expressividade artística, propondo elementos de fruição para os transeuntes, buscando estabelecer proximidade com o público frequentador do Sarah, concebendo peças relacionadas a signos do coletivo, como mandalas, quebra-cabeças e animais. Nas demais obras das três unidades, também se destacam o humanismo e a transcendência da arte, proposta para espaços de atenção e cuidados em saúde.

4.5 REFLEXÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO DO DIÁLOGO

A partir da análise dos objetos artísticos da Rede Sarah, se percebe uma obra rica em simbolismos e referências de experiências anteriores, advindas das numerosas atuações profissionais de Athos, uma vez que ele utiliza seus conhecimentos sobre cinema, teatro, decoração e música em suas obras. Além disso, observa-se a construção de uma obra relacional, sempre pautada em três fatores: no ambiente a que se destina; na exploração dos sentidos, através da variedade de materiais e formas experimentadas; e no fazer em parceria.

A consideração dessas variáveis no processo criativo e a iniciativa de inserir suas obras no sentido de somar com a arquitetura, mimetizando suas formas e criando novas relações de escala, é uma característica própria do artista, visto que estas se apresentam em outras colaborações profissionais ao longo de sua carreira. Contudo, com Lelé, esses traços do seu *modus operandi*

encontram ressonância e se desenvolvem até chegar a um grau de entrelaçamento único, onde os limites das obras de arte estão diluídos. As diferenças desta colaboração do artista para as demais se dão tanto pelo resultado quanto pelo processo do fazer. Nesse sentido, a proposta, na presente seção, é refletir sobre a construção da parceria entre Athos e Lelé e seu diferencial, que conduz à ampliação de conceitos de associações das artes, com a criação de um novo termo.

Através da análise dos objetos artísticos desenvolvidos para as três unidades da Rede Sarah, percebe-se uma série de características, como a experimentação constante; a busca por materiais e técnicas construtivas capazes de racionalizar os processos de execução das obras; e a utilização da industrialização, sem perder de vista a beleza e a humanidade. Todas essas características são comuns ao artista e ao arquiteto, o que denota a similaridade de pensamento entre eles. Além disso, o reconhecimento que ocorre entre o artista e o arquiteto, também é resultado da identificação de similaridade em suas personalidades e valores, assim, destacam-se seis características que favoreceram essa interlocução. São elas: o **humanismo**; a busca pelo **belo**; a busca pela **funcionalidade**; a **racionalização** de recursos; a **experimentação** e a **modularidade**.

A primeira dessas características – o **humanismo** – se evidencia na fala de diversos autores sobre Athos e Lelé e também nas ações do artista e do arquiteto, podendo-se destacar: o gosto pelo coletivo, que se reflete na opção por criar intervenções voltadas para o uso público; o respeito pelo expectador, manifestado na preocupação com a escala humana e seus atributos, visando criações artísticas e arquitetônicas que não oprimissem ou se distanciassem dos seus usuários; e o interesse em levar a arte ao encontro das pessoas, como uma espécie de democratização do belo. No projeto dos hospitais da Rede Sarah em especial, o humanismo dessa dupla encontra ainda mais coerência, se conectando com a ideia de humanização dos espaços de saúde, mesmo que esta ideia ainda não fosse amplamente adotada no país, evidenciando o aspecto inovador de tal produção. Para Panitz (2018),

> Em sua parceria com Lelé, há um projeto de caráter público que o apaixona: os dois criam as sedes da Rede Sarah de Hospitais para o Aparelho Locomotor (em Brasília, Salvador, São Luís, Rio, Belo Horizonte, Fortaleza). Nessa grande empreitada, o artista deixa sua marca, em diferentes equipamentos. Externamente, os muros inconfundíveis também nos deixam ver partes do espaço interior. Nas salas de espera, os divertidos murais (a Lula, o Mafuá, os Bichos), os relevos acústicos dos auditórios (verdes, azuis, vermelhos, amarelos) e as divisórias de espaços que os colorem. Cor e forma a serviço da saúde. (PANITZ, 2008, p. 21)

O humanismo aparece em grande parte das obras do artista, visto que seus trabalhos plásticos são voltados para os temas humanos, embora não incluindo o viés social ou político, como alguns dos seus contemporâneos. De acordo com Adam (2018), Athos preferia se ligar mais à composição pictórica do que aos problemas sociais e utilizava o espaço arquitetônico como a base sobre a qual revelava o humano, um resquício de sua relação e experiência com o teatro. "Preocupado simultaneamente com o objeto e com o sujeito, Athos concebe uma arte interativa que, não se esgotando em si mesma, cria-se e recria-se no universo perceptivo de seus espectadores" (CAVALCANTE, 2009, p. 3-4). Para Farias (2002b), essa opção do artista em deslocar sua obra das paredes das

galerias e levar para a paisagem natural e construída o fez desenvolver uma obra surpreendente, criando relações fraternas com os espaços e mesmo diluindo-a no cotidiano das pessoas, a ponto de sua obra não mais lhe pertencer, se convertendo numa obra que integra o imaginário popular.

Tanto a centralização do ser humano no projeto de atenção à saúde quanto a busca constante pela relação e, em certa medida, pela participação do fruidor da obra de arte, reforçam os índices de contemporaneidade presentes em tal produção, uma vez que, na Rede Sarah, o desejo de que suas obras interfiram na vida e no bem-estar dos indivíduos se sobressai no conjunto de intencionalidades do artista e do arquiteto.

A segunda característica – a busca pelo **belo** – se relaciona com a primeira, pois o desejo de interferir na paisagem cotidiana, agregando beleza, se fundamenta na presença do ser humano como fruidor. Esse pensamento também é próprio das artes contemporâneas que, na maioria de suas vertentes, busca estabelecer relação com o espaço real, o espaço de instauração da obra de arte, visando, até mesmo, propor novos valores para este, tal qual o artista fez na Rede Sarah, o que aponta para a aproximação dessa produção com a contemporaneidade.

Lelé afirmava que qualquer empreendimento humano deve ser belo, como uma espécie de compromisso que a arquitetura deveria ter, mesmo frente ao funcionalismo, pois a beleza também é uma função. O arquiteto acreditava que a arquitetura e também a arte tinham papel fundamental na aquisição de novos significados para os EAS e costumava declarar que a presença das obras de Athos nos hospitais da rede era uma confirmação de sua filosofia (LIMA, 2004).

Na concepção de Athos[95], "a arte tem que provocar alguma reação. Senão, não é nada. É um compêndio, um dicionário". Nessa fala, também fica subentendido o desejo do artista em interferir no cotidiano das pessoas, trazendo a beleza e a emoção. Nos hospitais da Rede Sarah, seu compromisso se afirma ainda mais, pois, mesmo com o rigor de uma edificação hospitalar, Athos sempre contribuía conferindo beleza a esses espaços carregados pelo estigma da frieza e impessoalidade. A produção do artista foi uma parte importante da criação dos ambientes do hospital, tanto que, de acordo com Lelé, o trabalho deles sempre começava na etapa de planejamento projetual (LIMA, 2004). O arquiteto apontava a colaboração de Athos, inclusive, em seu próprio processo de aprendizado sobre arte[96] e identificava como decisiva sua colaboração.

> Há mais de trinta anos que participamos juntos de inúmeros trabalhos e nunca me canso de admirar seu gênio criador, seu impecável domínio das cores e a forma corajosa, inteligente e precisa com que interfere na arquitetura. Athos é, sem dúvida, o artista plástico do nosso tempo que mais realizou as previsões de Fernand Léger de que os pintores, no decorrer deste século, iriam incorporar seus trabalhos aos espaços urbanos e aos nossos edifícios. A rigor, ele foi muito mais além, porque não os incorporou como simples adornos ou complementos decorativos, mas os tornou fortemente ancorados e integrados à própria arquitetura. Essa integração é de tal

■

95 Fala extraída do documentário *Athos Bulcão. Ritmo, Forma e Cor*.

96 Ideia muito presente na entrevista concedida a Porto (2009b) e no texto do catálogo da Exposição *Azulejos em Brasília, Azulejos em Lisboa* (2013).

> ordem que seria impossível imaginar seus trabalhos dissociados dos respectivos edifícios ou vice-versa. (LIMA, 2013, p. 57)

A terceira característica é a **funcionalidade** e constituiu um dos princípios norteadores das propostas projetuais para os hospitais da Rede Sarah, trazendo as obras de Athos, muitas vezes, como parte integrante da arquitetura, aparecendo sob a forma de portas, muros, painéis divisórios, elementos de função acústica, entre outros, como já visto. Apesar do apreço pela beleza, Lelé não excluía a função e imaginava a arquitetura como algo processual, não estático, que muda com o tempo em favor do usuário e suas formas de usufruir do espaço.

> Arquitetura é utilitária. É absurdo pensarmos o contrário. Você não fica só vendo arquitetura, arquitetura é para você usar, é para você se sentir bem, então, ela tem de ser bela como todas as manifestações do ser humano. O ser humano tem de procurar a beleza em cada coisa que faz, inclusive, na arquitetura. Desta forma, pensar que a beleza não é uma função é também outro equívoco. Por meio da técnica, de todos os saberes que a arquitetura exige, temos de alcançar a beleza. (PORTO, 2009b, p. 4-5)

Nessa afirmação de Lelé, pode-se compreender como o arquiteto unia a ideia de beleza e funcionalidade, buscando que ambas convivessem em harmonia em seus projetos. Essa característica também é vista em Athos, não apenas nessa colaboração, como em outras obras em que a função de suas intervenções transcende a fruição, agregando-lhes finalidades práticas. É o caso das portas da Capela de Nossa Senhora da Conceição; dos brises do Tribunal Regional do Trabalho SAuS; do forro de placas metálicas do Plenário no Senado Federal; do Muro escultórico do Salão Verde, na Câmara dos Deputados, entre outras realizações. Na Rede Sarah, essa característica apenas se intensifica, visto que encontra ressonância no pensamento do arquiteto.

Essa relação funcional para com a arquitetura, fugindo do senso meramente ornamental, segundo Farias (2002b), é uma das vantagens da colaboração com Lelé, pois, a partir do pensamento conjunto, a obra de arte é pensada concomitante com o projeto da edificação, evitando que esta seja inserida como uma espécie de "adereço".

A quarta característica identificada na produção de Athos e Lelé é a **racionalização de recursos**. Essa peculiaridade também se evidencia na Rede Sarah, mas já fazia parte da atuação de ambos os profissionais. A trajetória de Lelé é marcada por suas opções por materiais e soluções viáveis, exequíveis, sustentáveis e capazes de agregar beleza, o que reverbera de sua experiência na construção de Brasília. Dentre os materiais utilizados pelo arquiteto que mais atenderam a tais requisitos, está a argamassa armada, que trouxe maior número de avanços para as edificações, em termos de aceleramento do ritmo da execução da obra e racionalização de recursos, sendo, assim, um marco em sua carreira. O uso desse material e a exploração das possibilidades da industrialização de estruturas pré-moldadas culminaram na construção dos Hospitais da Rede Sarah, que tornou ainda mais notável seus feitos.

De modo semelhante, a escolha de Athos em utilizar materiais simples e economicamente viáveis em suas obras também é fruto das experiências de Brasília. O artista se refere à sua atuação como um processo pensado para ser executado tal qual a arquitetura feita por terceiros, por empresas terceirizadas (BULCÃO, 1988; MORETZSOHN, 2009). Quando perguntado sobre esse requisito, o artista fez a seguinte afirmação:

> [...] Sempre se trabalhou aqui com o mínimo. Você repara que os meus trabalhos são feitos com material muito barato: é azulejo, concreto, uma coisa que se faça. Pesa muito pouco na construção. Depois é que eu me habituei a tentar resolver com... sem ficar ordinário, mas com um material barato. Claro que há um limite. Eu não posso, por exemplo, é admitir que se faça um ladrilho hidráulico em lugar de um azulejo. O ladrilho hidráulico excede em pobreza, é um material muito rústico. (BULCÃO, 1988, p. 9)

Nas obras da Rede Sarah, o artista opta por utilizar os mesmos materiais da arquitetura para suas intervenções artísticas, essa escolha tanto tem a ver com o processo concriativo entre artista e arquiteto como responde a essa característica do artista em propor obras com materiais viáveis, prevendo a economia de recursos.

A quinta característica é a **experimentação**, que se relaciona com a característica anterior, uma vez que, muitas vezes, as múltiplas tentativas se refletiam na busca por soluções economicamente viáveis, o que resultava em muita pesquisa sobre tecnologias, materiais e recursos industriais. Em Lelé, se percebe a manifestação desse atributo por meio dos seus avanços, a partir da pesquisa sobre argamassa armada, criando um centro de referência no assunto, o CTRS. Em Athos, se nota suas diversas experimentações ao longo de toda sua carreira, com múltiplas atuações nos diversos campos do conhecimento e na variedade de linguagens que emanam do seu trabalho, recebendo, muitas vezes, o título de "artista plural". Tudo isso atesta sua disposição de conhecer as possibilidades que cada técnica oferece, construindo um repertório de soluções plásticas em cada uma delas.

A sexta característica é a **modularidade**. Na arquitetura, a modularidade pressupõe o uso de um módulo construtivo, com o intuito de facilitar a construção com elementos pré-moldados, além de possibilitar modificações estruturais ou ampliações de maneira mais rápida e simplificada, apenas com a mobilização, acréscimo ou decréscimo de módulos (essa característica também visa favorecer a economia de recursos). Em EAS, a necessidade de constantes mudanças e ampliações são corriqueiras e já previstas, decorrente da atualização de equipamentos e tratamentos em saúde, sendo a modularidade uma das opções para minimizar o impacto das alterações na configuração da arquitetura. Lelé utilizou amplamente esse recurso no planejamento das unidades da Rede Sarah, vislumbrando a rápida construção e ampliação das unidades, sempre que necessário. Desse modo, todo o projeto arquitetônico foi pautado nessa premissa e utilizando o máximo de componentes pré-moldados em toda a estrutura das unidades.

Na produção de Athos como um todo, observa-se o uso da modularidade, tanto na concepção dos padrões de azulejos como na criação de módulos que se repetem para criar painéis e relevos,

muitos deles reconfiguráveis e desmontáveis. Especialmente na produção desenvolvida para a Rede Sarah, percebe-se a preocupação do artista em propor elementos artísticos ainda mais voltados para essa demanda de modularidade, podendo ser reproduzido e complementado, no caso de uma ampliação; desmontado e movido de lugar; ou, até mesmo, reconfigurado. Percebe-se essa possibilidade nos muros, painéis, divisórias, portas e alguns relevos. Essa característica da modularidade voltada para a mobilidade fica mais clara ao perceber que Athos Bulcão, um artista que tem como marca registrada a azulejaria ao longo da sua carreira, opta estrategicamente por não utilizar painéis de azulejo nos hospitais da Rede Sarah. Entende-se que essa escolha decorre da limitação imposta pelo material, que, por sua natureza perene com a arquitetura, dificultaria o atendimento à demanda de mobilidade.

Observando todas essas características, pode-se inferir que o **humanismo**, a busca pelo **belo**, a busca pela **funcionalidade** e a **racionalização** de recursos, a **experimentação** e a **modularidade** de Lelé encontram ressonância em Athos, que possuía atributos similares, fazendo suas linguagens se associarem de modo tão complementar e mesmo viabilizando o estabelecimento de um processo de concriação entre eles. Além disso, tendo em vista as características que contribuíram para o estabelecimento da parceria, bem como suas posturas nesse processo, que podem ser consideradas como uma metodologia transdisciplinar entre artes plásticas e arquitetura, conclui-se que essas seis características compõem o *modus operandi* da parceria e foram fundamentais para a construção de uma obra que pertence igualmente ao campo das artes plásticas e da arquitetura, se conformando em uma relação dialógica.

Assim, buscou-se um termo que fosse capaz de abarcar e retratar as nuances presentes nessa relação profissional, com resultados tão significativos, a fim de distingui-lo dos demais. Essa investigação se encaminhou para dicionários, buscando termos capazes de descrever, formas de colaboração mútua, encontrando no termo **diálogo** uma proposta promissora. Logo, recorreu-se à Filosofia, uma vez que o diálogo é uma importante ferramenta de construção filosófica, uma forma privilegiada de troca entre indivíduos, visando alcançar um entendimento mais crítico e universal sobre um problema. Esse entendimento deriva da prática socrática de dialogar e questionar como forma de fazer nascer ideias, uma vez que cada um traz em si suas razões e argumentos, a interação dialógica gera reflexões e, por conseguinte, corrobora para a elaboração de soluções para os problemas apresentados[97].

Contextualizando a proposta filosófica para o objeto de estudo da tese, uma intervenção artística, apresenta-se o entendimento de Deleuze e Guattari (1994)[98], que colocam o diálogo como uma troca entre campos do conhecimento. Sobretudo na publicação Mil Platôs, os autores apresentam a importância da interlocução entre as artes, a literatura, a biologia, sociologia e a filosofia. Nas palavras de Ferraz e Malufe (2006):

■

97 https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/di%C3%A1logo

98 Ressalta-se que não é objetivo desse estudo o aprofundamento dos estudos de Deleuze e Guattari ou mesmo da filosofia, pois seriam necessárias uma extensa leitura e o aprofundamento de conceitos. Nesse sentido, será realizado apenas um recorte acerca do entendimento dos referidos autores a respeito do tema "diálogo", situando o debate no campo da filosofia.

> Deleuze não colocava a Filosofia "a serviço da Arte", tampouco a Arte (ou as Ciências, a Psicanálise, a Política etc.) "a serviço da Filosofia", mas, antes, procurava fazer ressoar os planos de composição da arte e de imanência da Filosofia, como se algo nascesse do encontro dos dois, desta trepidação. (FERRAZ E MALUFE, 2006, p. 61)

Essa percepção de interação entre campos do saber e a ideia de troca equivalente reforça a proposta de uso do termo "diálogo" aqui pretendida. Tal escolha também se baseia na definição apresentada pelos dicionários da língua portuguesa para esse substantivo, uma vez que pressupõe: conversação, negociação, discussão, fala interativa e troca de ideias em busca de um acordo. Essas noções sugerem a ideia de troca entre indivíduos, onde os princípios de um influem na concepção do outro, e se aproximam também do conceito de troc, de Baxandall (2006), já comentado anteriormente.

Ao categorizar a produção de Athos e Lelé para a Rede Sarah como um **diálogo das artes**[99], ressalta-se que ela resulta do encontro entre esses dois campos do saber, nascendo dessa troca uma obra que pertence igualmente às artes plásticas e à arquitetura. Outro aspecto que se deseja destacar é que a postura adotada entre o artista e o arquiteto no processo projetual é de "fazer junto", buscando um resultado uníssono.

A partir dos levantamentos anteriores a respeito do modo como se estabeleceu a parceria entre Athos e Lelé e suas principais colaborações, suas metodologias de trabalho e a participação dos envolvidos, percebe-se que, desde as primeiras aproximações da dupla, acontece uma relação participativa. A consideração do processo do "fazer" enquanto metodologia se assenta em Pareyson (1993), que defende que o modo de fazer é indicado pelo fazer, ao mesmo tempo em que a exploração de possibilidades enriquece esse processo, conduzindo a um resultado mais assertivo. Assim, entende-se que a colaboração entre o artista e o arquiteto ganhou força porque se originou nas experimentações e planejamentos conjuntos, através de uma série de tentativas, visando alcançar a melhor solução.

Na Rede Sarah, essa percepção se intensifica, já que suas obras estão atreladas, demonstrando um alinhamento maior de pensamentos e ações. Constata-se, assim, que o diferencial dessa colaboração é o processo do fazer compartilhado, em um processo de concriação, ou seja, o ato de criar junto com o outro. Mais do que isso, a concriação pressupõe a concepção simultânea, concomitantemente entre os indivíduos. A escolha do termo "concriação" em detrimento de outros para qualificar essa parceria se dá em decorrência do seu significado, pois, mais do que colaborar ou cooperar eventualmente ou separadamente, o artista e o arquiteto conseguiram desenvolver um método de trabalho conjunto, possibilitando a permeabilidade entre seus processos criativos.

O diálogo das artes, proposto nesta tese, se constitui em uma ampliação conceitual de associação das artes, visando atribuir esse novo conceito à colaboração entre Athos e Lelé na Rede Sarah. Tal qual um diálogo, onde cada uma das pessoas envolvidas expõe sua opinião sobre uma questão e, a partir das elucubrações e discussões, surge uma solução, assim é entendida essa parceria. Por

■

99 A opção pelo uso do termo "diálogo das artes" também remete aos demais termos utilizados nas associações das artes, como "síntese das artes" e "integração das artes".

meio desse novo conceito, deseja-se evidenciar a importância das artes plásticas na relação com a arquitetura, bem como reconhecer a contribuição equivalente dos dois campos. Paralelamente, propõe-se a atualização conceitual dessa produção artística, apontando seus índices de contemporaneidade – evidenciados através das características das obras, como mostrado no item 3.3 desta tese –, como também pelas propostas inovadoras do artista e do arquiteto no que se refere à humanização hospitalar.

Assume-se que a Rede Sarah é o ápice dessa parceria e resulta das diversas colaborações anteriores entre Athos e Lelé, ao longo dos seus 30 anos de parceria. Nessa construção, a dupla teve a oportunidade de colocar em prática seus conhecimentos sobre materiais e tecnologias, além de suas filosofias acerca de obras públicas e EAS. O entrosamento entre seus pensamentos e ações foi tão grande, que transcendeu os limites profissionais e graças às suas afinidades, se tornou também uma relação de amizade. A participação do artista na elaboração da rede de hospitais é tão marcante que, após sua morte, o arquiteto optou por não buscar uma nova parceria, preferindo seguir criando, ele mesmo, intervenções de cunho artístico, mas preocupando-se em manter a abordagem aprendida na parceria, na tentativa de recriar o diálogo das artes, que é visto também como uma homenagem que atualiza e imortaliza a obra do amigo. A atualização se dá através da releitura e da citação à produção de Athos proposta por Lelé, que cria objetos artísticos, por vezes, tomando parte ou a totalidade de elementos da obra-fonte[100], e, outras vezes, assume apenas alguns aspectos do vocabulário formal do artista. Esse procedimento possibilita a associação entre suas obras e a elaboração de novas proposições plásticas, ao mesmo tempo em que mantém viva sua memória.

Tudo isto mostra que este diálogo, muito embora envolto em relações de trabalho, também alcança o nível subjetivo, criando um vínculo que supera os limites profissionais. Nesse construto simbólico entre o artista e o arquiteto, são observadas várias dinâmicas de trocas que perpassam o aprendizado; a transferência de conhecimentos; o compartilhamento de processos criativos; e, finalmente, a sobreposição de papéis, sendo difícil delimitar onde começa a atuação de um e termina a atuação do outro.

■

100 Como descrito por Midlej (2017).

CAPÍTULO 5

CONSIDERAÇÕES FINAIS

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao construir a tese, pôde-se ter dimensão da amplitude do trabalho de Athos Bulcão e a abrangência de sua atuação, bem como entender seu processo formativo enquanto artista, suas influências e como cada uma das atividades desempenhadas colaboraram na construção de uma obra tão plural. Os levantamentos bibliográficos revelaram uma enorme variedade de obras – algumas ainda pouco exploradas e documentadas – que, sem dúvida, possibilitariam um número quase infinito de investigações, que poderiam contemplar os processos artísticos, os *modus operandi* e outros aspectos da vida e produção (em constante catalogação, revisão e ampliação pela Fundathos) de Athos.

A Revisão Bibliográfica na Modalidade Integrativa possibilitou perceber o estado da arte das investigações sobre Athos e suas criações, ressaltando as lacunas, o que favoreceu, sobremaneira, o desenvolvimento desta tese. Dentre as percepções provenientes dessa revisão, o que chamou atenção foi a abordagem adotada por grande parte dos trabalhos consultados, que considera a relação de síntese ou integração das artes plásticas com a arquitetura como o ponto mais relevante entre os feitos de Athos. Entretanto, abordam o caráter epiderme de tal incorporação, não adentrando em discussões mais profundas desses conceitos e seus desdobramentos. Essa perspectiva traçada sobre sua obra, em geral, considera a arquitetura como protagonista.

Outra percepção é a baixa quantidade de estudos que contemplem as outras formas de manifestação do artista, principalmente aquelas da sua primeira fase, relacionadas com as expressões gráficas (desenho, gravuras, serigrafia e ilustrações), assim como a pintura e a escultura. Dentre suas expressões que não são ligadas à arquitetura, apenas as fotomontagens possuem estudos aprofundados, mas não em quantidade tão significativa quanto os trabalhos relacionados aos azulejos. Os levantamentos também possibilitaram uma reflexão mais ampla sobre o *modus operandi* do artista, concluindo que este se pautava, resumidamente, em três pilares principais: a exploração de possibilidades, a colaboração e o ambiente.

Nota-se, no entanto, que, apesar da vasta produção do artista e da quantidade de estudos sobre sua obra, ela só é mais reconhecida por pesquisadores, mesmo povoando o inconsciente coletivo do Brasil e formando parte dos signos visuais de Brasília. Assim, tal como a obra de muitos outros artistas brasileiros, as obras de Athos Bulcão ainda precisam ser mais divulgadas e igualmente preservadas. Contudo, essa invisibilidade artística que, por vezes, o cerca também fala da sua personalidade tímida e discreta, que o levou a preferir o anonimato e a certeza de que sua obra se dilui, passando a pertencer ao mundo.

Com base nos levantamentos acerca da trajetória de Athos, foi possível compreender sua história e ver as diferentes nuances de sua atuação individual e em parceiras com outros profissionais, o que conduziu a elaboração de novos questionamentos para o aprofundamento do conhecimento sobre o artista, como, por exemplo, a relação entre suas múltiplas atuações profissionais e seus procedimentos artísticos; a convergência entre suas obras; e a inadequação dos conceitos de integração e síntese das artes para categorizar todas as suas modalidades de colaboração com a arquitetura. Nesse sentido, a primeira parte da pesquisa foi fundamental também para o entendimento da necessidade da visualização total e simultânea de sua produção para a compreensão de

um fenômeno específico, o que conduziu à elaboração do rizoma, que considera e inter-relaciona suas obras e os diversos aspectos que nelas influem.

Contribuindo para a confirmação da hipótese desta tese, foram apresentadas as modalidades de associação das artes, abordando os conceitos de "integração" e "síntese das artes". Apesar da dificuldade de definir claramente o que eles pressupõem, através da análise do discurso dos principais arquitetos e críticos que cunharam o termo no Brasil, foi possível entender que ambos dizem respeito a uma combinação entre artes plásticas e arquitetura, que deveria ser mediada pelo arquiteto. Conclui-se, assim, que nenhum dos conceitos contempla plenamente a parceria entre Athos e Lelé na produção da Rede Sarah, um dos pontos focais do presente estudo.

Na referida colaboração, a obra é fruto da cooperação entre eles, algo que pertence igualmente aos dois campos, de maneira que os conceitos de integração ou síntese das artes acabam não refletindo plenamente o resultado alcançado. Portanto, propôs-se, enquanto ampliação, o termo "diálogo das artes" para conceituar o resultado desse movimento mútuo e concomitante de criação entre o artista e arquiteto, onde, a partir de um fazer em parceria, chegou-se a um resultado uníssono.

Visando compreender melhor o resultado ímpar dessa parceria, desenvolveu-se a análise da produção artística de Athos Bulcão para a Rede Sarah, partindo da observação do rizoma, onde foi possível mapear os caminhos percorridos pelo artista, suas influências internas e/ou externas que direcionaram parte do seu processo de criação, demonstrando a reverberação de sua trajetória. A percepção desses ecos entre suas obras, e mesmo o processo de citação e autocitação, conduziu à apreciação dos objetos artísticos da Rede Sarah, que se conformou numa análise descritiva, apoiada na História da Arte e Arquitetura. Para iniciar a análise, foi necessário também revisitar a história de Athos e Lelé, observando os pontos de contato entre suas linhas do tempo e suas características individuais, uma vez que se entende que essa parceria nasce do alinhamento de suas ideias e das similaridades de suas personalidades e histórias.

A análise foi desenvolvida a partir da observação de três unidades da Rede, o Sarah Asa Sul; o Sarah de Salvador; e o Sarah Lago Norte, considerando os diferentes resultados da parceria entre Athos e Lelé em três momentos, que foram denominados nesta tese como: experimentação, estabelecimento e consolidação. Dentro dessas três unidades, foram selecionados grupos de objetos a serem observados. Assim, a análise teve início nos muros, passando pelas portas pivotantes e adentrando os espaços internos, onde eram visualizadas as divisórias, os painéis acústicos dos auditórios, finalizando com os relevos decorativos.

Os dois aspectos que inicialmente se notabilizam na análise são os processos de citação e de autocitação realizados por Athos, traços bem marcantes nas obras da Rede Sarah (confirmando a ideia de troc), já que é possível identificar uma série de rebatimentos entre as produções contemporâneas e suas obras. A ideia de autocitação também demarca a exploração máxima da gramática formal construída pelo artista.

As reflexões sobre a construção desse processo de criação para a Rede Sarah apontam para uma série de similaridades que criaram afinidades entre artista e arquiteto, assim como para características pessoais que influíram na consolidação da parceria, ecoando através da atuação profis-

sional. São elas: o humanismo, a busca pelo belo, a funcionalidade e racionalização de recursos, experimentação e modularidade.

Conclui-se que o que difere a parceria entre Athos e Lelé é a forma de criação compartilhada, sem um protagonista e um coadjuvante, possibilitando a permeabilidade entre seus processos criativos, é o que se denomina na presente tese como "processo de concriação". Esse ponto reforça o conceito de "diálogo das artes" que se atribui a esta colaboração, pois, assim como num diálogo prolongado, percebe-se que as falas dos envolvidos ficam, cada vez mais, semelhantes, com o compartilhamento de termos e composições de frases, assim também, no diálogo das artes, vê-se as artes plásticas e a arquitetura assumindo, cada vez mais, características uma da outra, ressaltando a capilaridade entre seus modos de pensar e fazer.

A adoção do diálogo das artes para qualificar a produção da Rede Sarah possibilita uma ampliação dos conceitos de "associação das artes", inserindo um novo termo que reforça a importância das artes plásticas e o seu potencial na aproximação com a arquitetura. Para tanto, as obras foram consideradas em seus respectivos contextos e colocadas lado a lado com outras produções artísticas contemporâneas a Athos, ressaltando suas similaridades e divergências, além de associar tal produção a manifestações artísticas vinculadas aos espaços, tal como Site-specific, Instalação e Arte Ambiental, apontando seus índices de contemporaneidade – trazendo uma atualização conceitual – uma vez que suas características encontram ressonância nas manifestações artísticas contemporâneas, constituindo uma espécie de prenúncio do que estaria por vir.

Dentre essas peculiaridades, destacam-se: a participação coletiva na elaboração das obras de arte; a realização de obras voltadas para o coletivo, o público comum; a criação de obras que se tornam recurso de identificação de uma localidade, como é o caso de sua produção em Brasília; e pela realização de obras de arte que possuem sua feitura relacionada com a paisagem ou ambiente aos quais se destinam, sendo, muitas vezes, pensadas e construídas em paralelo com a edificação. Esse último traço, de "fazer em parceria", no qual a arte nasce junto com a edificação onde será inserida, se aproxima da proposta de Site oriented, que se instaura de maneira semelhante. Essa ampliação conceitual alarga as fronteiras da produção de Athos e Lelé na Rede Sarah, que, antes, era vista apenas como manifestação relativa ao Modernismo.

Outra consideração importante sobre a produção da Rede Sarah é seu caráter humanizador, colocando os indivíduos hospitalizados no centro das ações de planejamento dos EAS. Tal pensamento, que vem fortemente associado à perspectiva do médico Aloysio Campos da Paz – que via a medicina como um instrumento de cura para cada pessoa –, encontra confluência com o pensamento humanista de Athos e Lelé, que também reconheciam sua atuação como uma maneira de tornar os ambientes mais humanos, possibilitando a convivência nestes, o que simboliza outro índice de contemporaneidade, uma vez que se trata de uma prática que ainda não estava em voga no Brasil naquele momento.

A presente tese visou aprofundar os conhecimentos sobre este relevante conjunto, muito mencionado na bibliografia consultada, porém, pouco discutido em profundidade. As informações sobre esse acervo, em geral, pontuam sua relação com a arquitetura e as soluções formais presentes, deixando a desejar as discussões sobre o valor artístico das peças e suas elaborações. Dentre as contribuições, pode-se destacar o novo conceito aqui proposto para a produção da Rede Sarah – que também constitui uma maneira de qualificar as parcerias entre artistas e arquitetos que

alcançaram resultados similares àqueles aqui discutidos – e a proposta do rizoma – que cria um sistema de organização visual que sintetiza o trabalho de Athos, bem como estabelece relações entre suas obras, que podem ser exploradas sob outras perspectivas em estudos posteriores.

Vale ressaltar que a pesquisa não se encerra com este trabalho, uma vez que a produção do artista continua sendo catalogada e cada dia mais se amplia em decorrência de novos documentos que atestam a existência de obras antes desconhecidas. Há ainda outros estudos em andamento, como o de Leão (2019)[101], que será convertido em um livro, com previsão de lançamento para dezembro de 2020, o que aponta para o universo que ainda há para ser explorado, no que tange a vida e a obra do artista. Tudo isso deixa claro o grande potencial dessas expressões de Athos Bulcão, dada sua profícua produção, ficando como sugestão para trabalhos futuros a investigação a respeito de suas outras linguagens ainda pouco discutidas, suas modalidades de cooperação com arquitetura, colaborando para situá-lo no universo da arte brasileira.

Apesar de observar certa invisibilidade junto ao grande público, a quem o artista dedicou a maior parte de suas obras, também se percebe o esforço por manter viva sua memória e legado, através dos deslocamentos propostos por outros artistas, estilistas, designers, arquitetos, artesãos, fotógrafos, entre outros profissionais, que se aproximam de sua poética, gramática formal e/ou temas de suas obras, criando novas intervenções e homenageando o artista com releituras, citações, alusões, apropriações e afins. Desse modo, tal como no verso do poema Eterno de Carlos Drummond de Andrade (1954), Athos Bulcão deixa de ser moderno e se faz eterno, tanto pela perenidade de suas obras, que se relaciona com outros conceitos artísticos, quanto pela descoberta de novas obras. Afinal, "a cada instante, se criam novas categorias do eterno" (ANDRADE, 1954)[102].

■

101 LEÃO, Leandro. **Arte, Arquitetura e Estado:** o Palácio do Itamaraty em Brasília 1959-70. 2019. 302 f. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019. Disponível em: < https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-05112019-154823/publico/MELEANDROLEAOALVES.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2020.

102 Poema Eterno, no livro Fazendeiro do Ar, 1954. Carlos Drummond de Andrade.

PÓS TEXTUAIS

6 REFERÊNCIAS

ADAM, Luciana Fonseca de Melo. **A relação arte – arquitetura no trabalho de Athos Bulcão para o Teatro Nacional de Brasília:** concepções e materializações (1958-1981). 2018. 239 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/55666>. Acesso em: 01 set. 2018.

ALELUIA, Catarina Casca. **A poética do site specific:** de Bachelard às artes visuais. 2015. 186 f. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Pintura, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8868/2/ULFBA_TES616.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2017.

ANDRADE, Marco Antônio Pasqualini de. **Uma poética ambiental:** Cildo Meireles (1963-1970). 2007. 140 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-23072009-160437/pt-br.php>. Acesso em: 23 out. 2017.

ANELLI, Renato Luiz Sobral. Da integração à autonomia: arte, arquitetura e cultura no Brasil (1950-1980). In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL - Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e paradoxo das artes, 8., 2009, Rio de Janeiro. **Anais... .** Rio de Janeiro: Docomomo Brasil, 2009. p. 1-23. Disponível em: <http://docomomo.org.br/course/8-seminario-docomomo-brasil-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 01 nov. 2018.

ATHOS. Direção de Sérgio Moriconi. Roteiro: Sérgio Moriconi. Brasília: Fantasias Luminosas, 1998. (20 min.), son., color.

ATHOS Bulcão. Ritmo, Forma e Cor. Direção de Maria Maia. Produção de Dea Barbosa. Realização de Tv Senado. Roteiro: Maria Maia. Música: Antonio Vivaldi. Brasília: Tv Senado, 2002. (15 min.), son., color. Legendado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2VM1nOWYO78. Acesso em: 20 abr. 2020.

ATHOS de arte. Caminhos da Reportagem. Direção de Reportagem de Estevão Damázio. Produção de Pollyane Marques. Realização da TV Brasil. Coordenação de Ana Maria Passos. Brasília: EBC, 2018. (58 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KT0qWhMv-6fk. Acesso em: 22 abr. 2020.

ATHOS cem anos. Documentário. Direção de Thiago Oliveira. Produção de Pedro Ivo Viana. Realização de TV Justiça. Coordenação de TV e Rádio de Rimack Souto. Roteiro e Edição de Betânia Veiga. Brasília: Secretaria de Comunicação Social do Supremo Tribunal Federal, 2018. (29 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nmurOHM2Z7U. Acesso em: 22 abr. 2020.

BARRET, Terry. **A crítica de arte:** como entender o contemporâneo. Porto Alegre: AMGH, 2014.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção:** a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELÉM, Marcelo. **Athos Bulcão, do início ao fim.** 2011. Disponível em: <http://ronaldofraga.com/blog/?m=201102>. Acesso em: 01 fev. 2018.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Porto Alegre: L&PM, 2017.

BONIFACIO, Bruna. **Estamparia:** rapport, módulo e grid. 2013. Disponível em: <http://www.revistacliche.com.br/2013/01/estamparia-rapport-modulo-e-grid/>. Acesso em: 06 jun. 2018.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Assistência à Saúde. **Programa Nacional de Humanização da Assistência Hospitalar.** 2001. Disponível em: <http://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/pnhah01.pdf>.

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

CABRAL, Valéria Maria Lopes. Apresentação. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes; MARTINS, Rosanalha; PANITZ, Marília. **Azulejos em Brasília, azulejos em Lisboa:** Athos Bulcão e a tradição da azulejaria barroca. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2013. p. 3. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/arquivos/Catálogo Athosmiolo.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2017.

CALQUELIN, Anne. **Arte contemporânea:** uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANTON, Katia. **Espaço e lugar**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

CARDOSO, Sandra Magda Mattei. Os azulejos de Portinari e Athos Bulcão como elementos ornamentais da arquitetura modernista no Brasil. **Revista Thêma Et Scientia**, Cascavel, v. 2, n. 2, p. 65-74, jun. 2012. Semestral. Edição Especial de Arquitetura e Design. Disponível em: <http://www.themaetscientia.fag.edu.br/index.php/RTES/article/view/110>. Acesso em: 01 out. 2017.

CATTANI, Icléia Borsa. Arte Contemporânea: O lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero:** Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Ufrgs, 2002. p. 35-50.

CAVALCANTE, Neusa. Da arte à arquitetura: um poeta de formas e cores. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes. (Org.). **Athos Bulcão.** 1 ed. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, v. 1, p. 01-13. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/pdf/Da arte a arquitetura - Neusa Cavalcante port.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2017.

CAVALCANTE, Neusa; AZAMBUJA, Renata. Athos Bulcão: um artista maior. In: IPHAN-DF, INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E HISTÓRICO NACIONAL (Brasil). Superintendência do Iphan no Distrito Federal. **Inventário nacional de bens móveis e integrados:** Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília 1957-2007. Brasília: Iphan, 2009. p. 10-17. Disponível

em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/inventario_nacional_bens_moveis_integrados.pdf. Acesso em: 02 abr. 2019.

COCCHIARALE, Fernando. **Athos Bulcão:** uma trajetória plural. 1998. Apresentação da exposição Centro Cultural Banco do Brasil - Rio de Janeiro - 22 de janeiro a 05 de abril de 1998. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/artigos>. Acesso em: 01 nov. 2017.

COSTA, Marcus de Lontra. **Passado, presente, futuro, três atos num só:** Bulcão. 1984. Apresentação da exposição individual Pinturas e Objetos Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1984. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/artigos>. Acesso em: 01 nov. 2017.

_____. **Sinfonias de modernidade.** 1987. Texto publicado originalmente na Revista Módulo. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/artigos>. Acesso em: 05 set. 2017.

_____. **Athos Bulcão:** tradição e modernidade. Rio de Janeiro: ADUPLA, 2017. 64 p. Catálogo de Exposição realizada na Caixa Cultural de Salvador de 12 de julho a 20 de agosto de 2017.

COUTO, André Luiz Faria. Grupo dos Dissidentes. In: RAUL MENDES SILVA (Brasil)(Org.). **Brasil Artes Enciclopédia.** Rio de Janeiro: Brasil Artes Enciclopédia, (s.d.) p. 1. Disponível em: <http://brasilartesenciclopedias.com.br/tablet/temas/grupo_dos_dissidentes.php>. Acesso em: 03 abr. 2018.

CUNHA, Camila Xavier da. **ARARQUIAZULATHOS:** Relações Estéticas entre os Azulejos de Athos Bulcão e o Plano Piloto de Brasília. 2016. 188 f. Dissertação (Mestrado) - Mestrado em Artes, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: < http://repositorio.unb.br/handle/10482/22842>. Acesso em: 23 out. 2017.

DUARTE, Bárbara Pinto. **VENTANIA, DE ATHOS BULCÃO:** ruptura e integração. 2009. 108 f. Dissertação (Mestrado) - Mestrado em Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de Brasília-UnB, Brasília, 2009. Disponível em: < http://www.repositorio.unb.br/handle/10482/3839>. Acesso em: 12 nov. 2017.

_____. Integração das artes: os azulejos de Athos Bulcão. **Visualidades**, [s.l.], v. 6, n. 12, p. 49-59, abr. 2008. Universidade Federal de Goiás. http://dx.doi.org/10.5216/vis.v6i1ei2.18069. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18069>. Acesso em: 02 nov. 2017.

DUARTE, Paulo Sergio. Sentido e urbanidade. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2008. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/pdf/Sentido%20e%20urbanidade%20-%20Paulo%20S_rgio%20Duarte%20port.pdf >. Acesso em: 01 nov. 2017.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL (Brasil)(Org.). João Filgueiras Lima. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Enciclopédia Itaú Cultural.** São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18200/joao-filgueiras-lima>. Acesso em: 08 mai. 2018.

_____. Salão Nacional de Belas Artes (47.: 1941: Rio de Janeiro, RJ). In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Enciclopédia Itaú Cultural.** São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84188/salao-nacional-de-belas-artes-47-1941-rio-de-janeiro-rj>. Acesso em: 06 fev. 2018.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL (Brasil) (Org.). Site Specific. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Enciclopédia Itaú Cultural.** São Paulo: Itaú Cultural, 2015. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>. Acesso em: 06 nov. 2017.

FARIAS, Agnaldo. A obra de Athos Bulcão, ponto alto da vertente construtiva. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL - Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e paradoxo das artes, 8., 2009, Rio de Janeiro. **Anais...** . Rio de Janeiro: Docomomo Brasil, 2009a. p. 1-11. Disponível em: < http://docomomo.org.br/course/8-seminario-docomomo-brasil-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 25 jan. 2018.

_____. **Athos Bulcão:** a invenção no concretismo. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2015. 10 p. Catálogo de Exposição realizada na Galeria Nara Roesler em São Paulo, de 07 de abril a 13 de maio de 2015. Disponível em: <http://docplayer.com.br/18298498-Athos-bulcao-curadoria-agnaldo-farias-athos-bulcao-a-invencao-no-concretismo.html>. Acesso em: 05 nov. 2016.

_____. Athos Bulcão. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes. (Org.). **Athos Bulcão.** 1 ed. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009b, v. 1. Disponível em: < https://www.fundathos.org.br/pdf/Athos%20Bulcao%20-%20Agnaldo%20Farias%20port.pdf >. Acesso em: 01 nov. 2017.

_____. **Athos Desenha**. Brasília: LGE Editora, 2005.

FERNANDES, Fernanda. Síntese das Artes e cultura urbana. Relações entre arte, arquitetura e cidade. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL - Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e paradoxo das artes, 8., 2009, Rio de Janeiro. **Anais... .** Rio de Janeiro: Docomomo Brasil, 2009. p. 1-15. Disponível em: <http://docomomo.org.br/course/8-seminario-docomomo-brasil-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 10 jun. 2018.

FERRAZ, Silvio; MALUFE, Annita Costa. Diálogos entre Filosofia e Arte. **Revista Cult**, São Paulo, v. 108, n. 00, p. 61-63, 2006. Mensal. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/categoria/edicoes/108/>. Acesso em: 16 ago. 2018.

FONTELES, Bené. Athos Bulcão. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes. (Org.). **Athos Bulcão.** 1 ed. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, v. 1. Disponível em: < https://www.fundathos.org.br/pdf/Athos%20Bulcao%20-%20Ben_%20Fonteles%20port.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2017.

FRAJNDLICH, Rafael Urano. Um panorama da vida e obra de João Filgueiras Lima, Lelé. **Arquitetura e Urbanismo**, n. 224, p. 1-2, jul. 2014. Disponível em: <http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/244/artigo318123-2.aspx>. Acesso em: 03 ago. 2018.

FREITAS, Ranielder Fábio de; CARVALHO, Cintya Oliveira de; MENESCAL, Richarley Envangelista. Design Emocional e o designer como interpretador de desejos e necessidades: Revisão de Literatura. **Estudos em Design**, v. 18, n. 1, p. 1-18, jan. 2010. Semestral. Disponível em: <http://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/46>. Acesso em: 10 set. 2015.

FUNDATHOS (Brasil). Fundação Athos Bulcão. **Athos Bulcão:** O artista. 2014. Disponível em: <https://fundathos.org.br/>. Acesso em: 03 fev. 2016.

FUNDATHOS (Brasil). Fundação Athos Bulcão. **Catálogo do Acervo da Fundação Athos Bulcão.** Brasília: 4 Art Produção Cultural, 2018. 204 p.

_____. **100 anos de Athos Bulcão.** Brasília: 4 Art Produção Cultural, 2018. 204 p.

GALVÃO JUNIOR, José Leme. Athos. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes; MARTINS, Rosanalha; PANITZ, Marília. **Azulejos em Brasília, azulejos em Lisboa:** Athos Bulcão e a tradição da azulejaria barroca. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2013. p.12-13. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/arquivos/Catálogo Athosmiolo.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2017.

GONSALES, Célia Helena Castro. Síntese das artes: sentido, implicações e abrangência. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL - Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e paradoxo das artes, 8., 2009, Rio de Janeiro. **Anais... .** Rio de Janeiro: Docomomo Brasil, 2009. p. 1-15. Disponível em: <http://docomomo.org.br/course/8-seminario-docomomo-brasil-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 10 jun. 2018.

GUIMARÃES FILHO, Augusto. **Depoimento - Programa de História Oral.** Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

HABITATHOS (Brasil). **Habitathos.** 2013. Disponível em: <http://habitathos.com>. Acesso em: 02 abr. 2017.

HERKENHOFF, Paulo. **Para ver melhor Athos Bulcão.** 1987. Apresentação da exposição individual Pinturas, Máscaras e Objetos Espaço Capital, Brasília e Galeria Saramenha, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/artigos>. Acesso em: 10 nov. 2017.

HUCHET, Stéphane. **Intenções espaciais:** A plástica exponencial da arte [1900-2000]. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

IPHAN-DF, Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (Brasil). Superintendência do Iphan no Distrito Federal. **Inventário nacional de bens móveis e integrados:** Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília 1957-2007. Brasília: Iphan, 2009. 22 p. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/inventario_nacional_bens_moveis_integrados.pdf. Acesso em: 02 abr. 2019.

_____. Superintendência do IPHAN no Distrito Federal. Sandra Bernardes Ribeiro; Thiago Pereira Perpétuo (coord.). **Inventário da obra de Athos Bulcão em Brasília**. Brasília: Iphan, 2018. 210 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/athosbulcatilde_menor.pdf>. Acesso em: 08 jan. 2019.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Gávea:** Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro, v. 0, n. 1, p. 128-137, jan. 1984. Disponível em: <https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2018.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 17, p. 166-187, jul. 2008. Semestral. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf>. Acesso em: 23 out. 2017.

LAGO, André Correa do. Athos Bulcão. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes. (Org.). **Athos Bulcão.** 1 ed. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, v. 1, p. 27-29. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/pdf/Athos%20Bulc_o%20-%20Andr_%20Correa%20do%20Lago%20port.pdf >. Acesso em: 01 nov. 2017.

LEÃO, Leandro. A diluição do plano bidimensional no espaço: análises e relações entre quatro obras seminais de integração arquitetônica de Athos Bulcão. In: VIII EHA - Encontro de História da Arte, 8., 2012, Campinas. **Anais... .** Campinas: Unicamp, 2013. p. 341 - 359. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atasVIIIeha.html>. Acesso em: 03 jan. 2018.

LIMA, João Filgueiras. **Arquitetura:** uma experiência na área de saúde. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2012.

_____. Athos Bulcão. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes; MARTINS, Rosanalha; PANITZ, Marília. **Azulejos em Brasília, azulejos em Lisboa:** Athos Bulcão e a tradição da azulejaria barroca. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2013. p. 57-59. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/arquivos/Catálogo Athosmiolo.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2017.

_____. **O que é ser arquiteto:** memórias profissionais de Lelé (João Filgueiras Lima); em depoimento a Cynara Menezes. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LITTLE, Stephen. **Ismos:** para entender a arte. São Paulo: Globo, 2010.

LOPES, Maria Zmitrowicz. **O Congresso Internacional de Críticos de 1959 e Aspectos da Modernidade no Brasil.** 2009. 4003 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estética e História da Arte, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: https://bv.fapesp.br/pt/bolsas/100866/o-congresso-internacional
-de-criticos-de-arte-de-1959-e-aspectos-da-modernidade-no-brasil/ Acesso em: 10 fev. 2019.

LUKIANTCHUKI, Marieli Azoia. **A evolução das estratégias de conforto térmico e ventilação natural na obra de João Filgueiras Lima, Lelé:** Hospitais Sarah de Salvador e do Rio de Janeiro. 2010. 324 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: < https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18141/tde-25042011-100330/pt-br.php >. Acesso em: 08 abr. 2020.

MACHADO, Ernani Simplício; AZEVEDO, Giselle Arteiro N.; ABDALLA, José Gustavo Francis. **A Percepção dos Usuários da AACD em Relação aos Ambientes de Terapias:** uma aplicação do instrumento Seleção Visual (Visual Cues). In: XIV Encontro Nacional de Tecnologia do Ambiente Construído (ENTAC 2012), 2012, Juiz de Fora MG. Da concepção à desconstrução: a integração do ambiente construído, 2012. p. 4155-4165. Disponível em: <http://www.infohab.org.br/entac2014/2012_6.php>. Acesso em: 07 out. 2015.

MACIEL, Neila. A integração das artes na arquitetura moderna em Salvador e a construção de um discurso. In: **Cultura Visual**, n. 18, dezembro/2012, Salvador: EDUFBA, p. 73-84.

MADEIRA, Angélica. A Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília (1958-1967). **Tempo Social:** Revista Sociologia, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 187-207, out. 2002. Disponível em: < http://www.periodicos.usp.br/ts/article/view/12389>. Acesso em: 09 nov. 2017.

MAURÍCIO, Jayme. **Athos Bulcão:** Máscaras e Figuras. 1970. Apresentação da exposição individual Pinturas Galeria Décor, Rio de Janeiro, 1970. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/artigos>. Acesso em: 01 nov. 2017.

MELO, Magda M.. Síntese das Artes na Arquitetura de Oscar Niemeyer. **Semina:** Ciências Sociais e Humanas. Londrina, v. 24, n. 00, p. 121-130, set. 2003. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/seminasoc/article/view/3841>. Acesso em: 03 fev. 2018.

MELLO, Paulo Cézar Barbosa. ***Site specific* na arte contemporânea:** Inhotim. 2015. 186 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-29062015-151300/en.php>. Acesso em: 23 out. 2017.

MENEZES, Paulo Henrique de Oliveira. A paleta de Le Corbusier. In: MENEZES, Paulo Henrique de Oliveira. **A cor branca como permanência nos ambientes residenciais contemporâneos.** 2019. f. 90-98. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: < http://www.ppgav.eba.ufba.br/pt-br/teses-dissertacoes?title=&field_autor_value=&field_categoria_value=All&page=1>. Acesso em: 07 abr. 2020.

MIDLEJ, Dilson Rodrigues. **Apropriação de imagens nas artes visuais no Brasil e na Bahia.** 2017. 386 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25022>. Acesso em: 10 nov. 2018.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria Contemporânea no Brasil**. 1988. Editoração Publicações e Comunicação - São Paulo. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/artigos>. Acesso em: 02 nov. 2017.

MORETZSOHN, Carmem. Habitante do silêncio em Brasília: Entrevista concedida pelo artista ao Jornal de Brasília, publicada no dia 2 de julho de 1998. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes. (Org.). **Athos Bulcão.** 1 ed. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, v. 1, p. 356-363. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/pdf/Habitante do silencio em Brasília - Carmem Moretzsohn port.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2017.

NIEMEYER, Oscar. **Depoimento - Programa de História Oral.** Arquivo Público do Distrito Federal, Brasília, 1989.

OLIVEIRA, Fabiana Carvalho de. **Estratégias para a preservação do patrimônio cultural moderno:** Athos Bulcão em Brasília (1957-2007). 2012a. 186 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Preservação

do Patrimônio Cultural, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/450>. Acesso em: 20 fev. 2018.

OLIVEIRA, Fabiana Carvalho de. Os painéis de Athos Bulcão na arquitetura de Brasília: Uma tradução Candanga do Projeto Construtivo Brasileiro?. In: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 21., 2012b, Rio de Janeiro. **Anais... .** Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. p. 1399-1411. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio8/fabiana_carvalho.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2017.

_____. **Ressignificações das obras de Athos Bulcão nos espaços de Brasília:** Entre a obra de arte e o ornamento. 2013. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de Brasília-UNB, Brasília, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/14890>. Acesso em: 10 mai. 2017.

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

PANITZ, Marilia. Azulejos em Brasília, Azulejos em Lisboa: Athos Bulcão, a cidade nova e a tradição revisitada. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes; MARTINS, Rosanalha; PANITZ, Marília. **Azulejos em Brasília, azulejos em Lisboa:** Athos Bulcão e a tradição da azulejaria barroca. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2013. p. 19-33. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/arquivos/Catálogo Athosmiolo.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2017.

_____. Athos barroco, Athos concreto, Athos inventor de formas. In: TAMM, Rafaella; CABRAL, Valéria Maria Lopes; BORYSOW, Vitor (org.). **Catálogo do Acervo da Fundação Athos Bulcão.** Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2017. p. 15-19. Fotografias Diego Bresani; Tradução Laís Mendes.

_____. O imaginário segundo Athos Bulcão. In: FUNDATOS (Brasil). Fundação Athos Bulcão. **100 anos de Athos Bulcão.** Brasília: 4 Art Produção Cultural, 2018. p. 14-23.

PAREYSON, Luigi. Formação da obra de arte. In: PAREYSON, Luigi. **Estética:** teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 59-92.

PAZ, Daniel J. Mellado. UM SONHO DE UNIDADE: João Filgueiras Lima e sua Gesamtkunstwerk. **Revista Projetar:** Projeto e Percepção do Ambiente, Natal, v. 2, n. 1, p. 103-119, abr. 2017. Disponível em: <http://revistaprojetar.ct.ufrn.br/index.php/revprojetar/article/view/73>. Acesso em: 02 jan. 2018.

PAZ JR., Aloysio Campos da. Lelé. In: Lima, João Filgueiras. **CTRS – Centro de Tecnologia da Rede Sarah.** Brasília: Sarah Letras, 1999.

PINHEIRO, Gabriela Vaz. Site-specific art. In: Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura. **Dicionário Crítico de Arte.** Lisboa: Fundação Coa, (s.d.). Disponível em: < http://www.arte-coa.pt/index.php?language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&-Menu2=Autores&Slide=112 >. Acesso em: 06 nov. 2017.

PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. **Ars (são Paulo)**, [s.l.], v. 1, n. 2, p. 9-29, dez. 2003. FapUNIFESP (SciELO). http://dx.doi.org/10.1590/s1678-53202003000200002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2909>. Acesso em: 10 mai. 2018.

PONTUAL, Roberto. **Athos Bulcão:** Rigor e Humor. 1992. Apresentação da exposição individual Pinturas e Máscaras Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1992. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/artigos>. Acesso em: 01 nov. 2017.

PORTO, Cláudia Estrela. Quando arte e arquitetura se mesclam: A obra de Athos Bulcão e Lelé. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL - Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e paradoxo das artes, 8., 2009a, Rio de Janeiro. **Anais... .** Rio de Janeiro: Docomomo Brasil, 2009. p. 1-21. Disponível em: < http://docomomo.org.br/course/8-seminario-docomomo-brasil-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 21 jan. 2018.

_____. Athos Bulcão: a linha tênue entre arte e arquitetura. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes. (Org.). **Athos Bulcão**. 1 ed. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009b, p. 34-49. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/pdf/A%20linha%20tenue%20entre%20arte%20e%20arquitetura%20-%20Claudia%20Estrela%20Porto%20-%20port.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2017.

PROGRAMA NBR Galeria: documentário com artista plástico Athos Bulcão. Direção de Diogenes Imbroisi; Rita Andrade. Produção de Pablo Araújo. Realização de Radiobrás. Coordenação de Luis Carlos S. Lima; Juruá Rodrigues. [S.l.]: Empresa Brasil de Comunicação, 1997. (20 min.), son., color. Disponível em: <http://alinemaccari.blogspot.com/2009/05/programa-nbr-galeria-para-ebc.html>. Acesso em: 03 abr. 2018.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero:** Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 123-140.

ROSA, Rafael Brener da. **Arquitetura, a síntese das Artes:** Um olhar sobre os pontos de contato entre arte e arquitetura na modernidade brasileira. 2005. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/5114>. Acesso em: 02 mar. 2018.

SEVERO, André. Athos Bulcão: ato de exceção, zona de estranheza, rastro de ocorrência. In: FUNDATOS (Brasil). Fundação Athos Bulcão. **100 anos de Athos Bulcão**. Brasília: 4 Art Produção Cultural, 2018. p. 98-109.

SOARES, Adélia. **Arte de Athos Bulcão é tema de projeto vencedor do Prêmio Rodrigo Melo Franco:** Turismo, educação e patrimônio levam crianças das escolas públicas do Distrito Federal a conhecer e preservar as obras do artista Athos Bulcão. 2009. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/PRMFA%202009%20-%20Categoria%20Educa%C3%A7%C3%A3o%20Patrimonial.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2018.

SOUZA, Marcela Tavares de; SILVA, Michelly Dias da; CARVALHO, Rachel de. Revisão integrativa: o que é e como fazer. **Revista Einstein**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 102-106, jan. 2010. Trimestral. Dispo-

nível em: <http://apps.einstein.br/revista/arquivos/PDF/1134-Einsteinv8n1_p102-106_port.pdf>. Acesso em: 26 fev. 2018.

SILVA, Maria Cláudia Reis. A fotomontagem surrealista no Brasil: um ensaio sobre a obra de Athos Bulcão. In: VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 4., 2013, Goiânia. **Anais... .** Goiânia: UFG-FAV, 2013. p. 59 - 70. Disponível em: <https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2013-027-eixo1_Maria_Cl%C3%A1udia_Reis_Silva.pdf >. Acesso em: 13 nov. 2017.

TAMM, Rafaella; CABRAL, Valéria Maria Lopes; BORYSOW, Vitor (org.). **Catálogo do Acervo da Fundação Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2017. 144 p. Fotografias Diego Bresani; Tradução Laís Mendes.

TAMM, Rafaella. Introdução. In: TAMM, Rafaella; CABRAL, Valéria Maria Lopes; BORYSOW, Vitor (org.). **Catálogo do Acervo da Fundação Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2017. p. 9-10. Fotografias Diego Bresani; Tradução Laís Mendes.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac Naify Edições, 2006.

TAVARES, Camila Christiana de Aragão. **A integração da arte e da arquitetura em Brasília:** Lucio Costa e Athos Bulcão. 2016. 101 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Artes, Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2016. Disponível em: <**http://repositorio.unb.br/handle/10482/21206**>. Acesso em: 12 nov. 2017.

TELLES, Claudio. Sintonia de Arte e Arquitetura. **Jornal de Brasília.** Brasília, p. 1-2. 1997. Disponível em: <: http://www.fundathos.org.br/artigos>. Acesso em: 01 jan. 2018.

VILELA JÚNIOR, Adalberto José. Industrialização na construção e Brutalismo na obra de João Filgueiras Lima, Lelé. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL - conexões brutalistas 1955-75, 10., 2013. Curitiba. **Anais... .** Curitiba: Docomomo Brasil, 2013. p. 1-27. Disponível em: < http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/08/ST_03.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2018.

WANDERLEY, Ingrid Moura. **Azulejo na arquitetura brasileira:** os painéis de Athos Bulcão. 2006. 162 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura, Urbanismo e Tecnologia, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18141/tde-10112006-142246/pt-br.php>. Acesso em: 16 mar. 2018.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. Índices de contemporaneidade nas artes visuais. In: WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Paisagens sígnicas:** uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: Edufba, 2010. p. 95-154.

APÊNDICE A

APÊNDICE A - REVISÃO BIBLIOGRÁFICA NA MODALIDADE INTEGRATIVA COMPLETA

Temas principais: a produção artística de Athos Bulcão; atuação de Athos Bulcão com artistas e arquitetos; a produção dos azulejos que revestem as edificações no Brasil e no mundo; o caráter público e modular da obra de Athos Bulcão; o processo criativo e as técnicas de instalação das peças, assim como a possibilidade de interferência dos executores em seus painéis; a sua produção artística para a cidade de Brasília e a relação desta com o Plano Piloto proposto por Lúcio Costa; a sua produção para a Rede Sarah; a produção artística de Athos como um reflexo do cenário artístico nacional e mundial; os materiais e as tecnologias empregadas em suas obras; e as diferentes linguagens utilizadas ao longo de sua carreira como artista.

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUA)

Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
Inventário da obra de Athos Bulcão em Brasília.	Inventário	IPHAN-DF (2018) Superintendência do IPHAN-DF. Sandra Bernardes Ribeiro; Thiago Pereira Perpétuo (coord.)	————	Obras de Athos Bulcão situadas em Brasília.	Inventário com classificação e descrição das obras de Athos Bulcão.	Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/athosbulcatilde_menor.pdf
Depoimento - Programa de História Oral. Athos Bulcão.	Entrevista/ Depoimento	Athos Bulcão (1988) em entrevista a Georgete Medleg; Sebastião Afonso Moreira Fonseca para o Arquivo Público do Distrito Federal.	————	Dados biográficos; trabalhos; transferência para Brasília; parceria com artistas e arquitetos; o trabalho na Novacap.	Entrevista abordando dados gerais sobre a vida e obra de Athos Bulcão.	Acervo do ArPDF
Athos Bulcão: A linha tênue entre arte e arquitetura	Entrevista	Lelé em entrevista a Cláudia Estrela Porto (2009)	————	Aspectos da biografia de Athos e posterior entrevista com Lelé sobre a colaboração profissional entre Lelé e Athos; obras realizadas em parceria; metodologia de trabalho.	Entrevista com Athos Bulcão a respeito de sua relação com a arquitetura.	Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
Habitante do silêncio em Brasília	Entrevista	Athos Bulcão em entrevista a Carmem Moretzsohn (2009)	————	A vida e a trajetória artística de Athos Bulcão; referências; vivências.	Entrevista com Lelé sobre a parceria com Athos Bulcão.	Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos
Apresentação da exposição individual Pintura	Apresentação de Exposição. Galeria do Hotel Nacional, Brasília, 1967.	Italo Campofiorito (1967)	————	A pintura em Athos Bulcão; as influências das formas para a pintura;	A pintura em Athos Bulcão.	Galeria do Hotel Nacional, Brasília, 1967. Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos
Apresentação da exposição individual Desenhos	Apresentação de Exposição. Galeria de Arte Encontro, Brasília, 1968	Ítalo Campofiorito (1968)	————	A obra contemporânea; desenho; Athos.	O desenho em Athos Bulcão	Galeria de Arte Encontro, Brasília, 1968. Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos
Apresentação da exposição individual Pinturas ATHOS BULCÃO - MÁSCARAS E FIGURAS	Apresentação de Exposição. Galeria Décor, Rio de Janeiro, 1970.	Jayme Maurício (1970)	————	As influências da obra de Athos; Brasília; as máscaras	A obra de Athos, suas influências e as máscaras	Galeria Décor, Rio de Janeiro, 1970. Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
Catálogo "ATHOS BULCÃO - Intégration Architecturale"	Texto de Catálogo de Exposição	Oscar Niemeyer (1973)	————	Relação de integração da arte-arquitetura; relato sobre a cerâmica na obra de Athos	Relato da colaboração entre Athos e Niemeyer.	Genebra, Édition Rousseau, 1973. Fundação Athos Bulcão_ Artigos
Apresentação da exposição individual "Máscaras" As estranhas máscaras de Athos Bulcão	Apresentação de Exposição. Múltipla Ambientação, Brasília - 1975	Marly de Oliveira (1975)	————	Motivações para as máscaras de Athos;	A temática das máscaras na produção de Athos Bulcão	Múltipla Ambientação, Brasília – 1975. Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos
Apresentação da exposição individual Pinturas e Objetos Passado, Presente, Futuro, três Atos num só: Bulcão	Apresentação de Exposição. Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1984.	Marcus de Lontra Costa (1984)	————	As influências da obra de Athos; técnicas;	A obra de Athos Bulcão	Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1984. Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos
Catálogo da exposição individual Pinturas e Objetos Galeria	Catálogo de Exposição Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1984.	Oscar Niemeyer (1984)	————	Relação de integração da arte-arquitetura; relato sobre a cerâmica na obra de Athos	O azulejo na obra de Athos Bulcão.	Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1984. Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
Apresentação da exposição individual Pinturas, Máscaras e Objetos Espaço Capital, Brasília e Galeria Para ver melhor Athos Bulcão	Apresentação de Exposição. Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1987.	Paulo Herkenhoff (1987)	————	A fotografia e a fotomontagem na obra de Athos; o azulejo; a relação arte-arquitetura em Athos; pintura	Técnicas na obra de Athos Bulcão	Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1987. Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos
Apresentação da exposição individual Máscaras	Apresentação de Exposição. Galeria Mônica Filgueiras de Almeida, São Paulo, 1989.	Casimiro Xavier de Mendonça (1989)	————	A obra de Athos em Brasilia; as máscaras na obra de Athos;	As máscaras na obra de Athos Bulcão	Galeria Mônica Filgueiras de Almeida, São Paulo, 1989. Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos
Apresentação da exposição individual Pinturas e Máscaras Athos Bulcão: Rigor e Humor	Apresentação de Exposição. Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1992.	Roberto Pontual (1992)	————	Biografia; A obra de Athos; Brasília; as máscaras na obra de Athos;	A obra de Athos Bulcão	Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1992. Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
Apresentação da exposição Athos Bulcão - Uma Trajetória Plural	Apresentação de Exposição. Centro Cultural Banco do Brasil - Rio de Janeiro 1998	Fernando Cocchiarale (1998)	————	Biografia; referências artísticas; trajetória artística.	A trajetória artística de Athos Bulcão	Centro Cultural Banco do Brasil - Rio de Janeiro - 22 de janeiro a 05 de abril de 1998. Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos
Athos Bulcão - a invenção no concretismo	Texto de Catálogo de Exposição Galeria Nara Roesler, 2015.	Agnaldo Farias (2015)	————	Biografia; contexto histórico e concretismo;	A trajetória artística de Athos Bulcão	Disponível em: https://nararoesler.art/usr/documents/exhibitions/list_of_works_url/58/catalogo_athos.pdf
Athos Bulcão	Texto publicado originalmente no Jornal do Arquiteto, ano I, n.º 5, novembro de 1996. Texto inserido em catálogo de exposição	João Filgueiras Lima (1996)	————	A trajetória e as influências de Athos; as fases; o trabalho para o Sarah;	A obra de Athos e sua relação com a arquitetura	Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos Texto inserido em catálogo de exposição Azulejos em Brasília, azulejos em Lisboa: Athos Bulcão e a tradição da azulejaria barroca (2013)

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
Azulejos em Brasília, azulejos em Lisboa: Athos Bulcão e a tradição da azulejaria barroca	Texto de Catálogo de Exposição Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, Portugal 2013	Organização: Valéria Maria Lopes Cabral, Rosanalha Martins, Marília Panitz (2013)	————	Apresentação do artista; panorama da azulejaria em Portugal; Obra de Athos na azulejaria; o ideal de integração de Brasília.	O azulejo na obra de Athos Bulcão e a relação com as referências vindas de Portugal.	Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, Portugal Fundathos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/arquivos/Cat%C3%A1logo%20Athos-miolo.pdf
Athos Bulcão: Arte e integração	Texto de Catálogo de Exposição Fundathos 2015	(2015)	————	Mini-biografia e principais obras.	A obra de Athos Bulcão na Câmara dos Deputados em Brasília	Fundathos Curadora Valéria Cabral
Athos Bulcão – Tradição e modernidade	Catálogo de Exposição na Caixa Cultural de Salvador, 2017.	Marcus de Lontra Costa (2017)	————	Mini-biografia, breve descrição da trajetória do artista, Modernismo brasileiro.	O azulejo na obra de Athos Bulcão e sua influência	Catálogo físico da Exposição na Caixa Cultural de Salvador, 2017. Acervo próprio.
Athos Bulcão	————	Bené Fonteles (2002)	————	A obra de Athos; as influências do artista; a trajetória.	Trajetória de Athos.	Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos
Athos Bulcão	————	Agnaldo Farias (2002b)	————	A trajetória de Athos Bulcão; arte-arquitetura e compromisso social; muralismo; Athos e Lelé.	Trajetória de Athos.	Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
Azulejaria Contemporânea no Brasil Módulo e Liberdade	Editoração Publicações e Comunicação - São Paulo – 1988.	Frederico Morais (1988)	————	Trajetória do artista; biografia; integração arte-arquitetura; azulejaria no Brasil; azulejaria na obra de Athos.	O azulejo na obra de Athos Bulcão.	Editoração Publicações e Comunicação - São Paulo – 1988. Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos
Módulos em expansão. Correio brasiliense, Brasília	————	Grace de Freitas (1997)	————	Relação arte-arquitetura na obra de Athos; relação da obra de Athos com o entorno.	A obra de Athos e sua repercussão.	Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos
Sentido e Urbanidade	————	Paulo Sergio Duarte (2008)	————	Urbanidade na obra de Athos; arte pública; relação de integração entre arte e arquitetura; complementação de arte-arquitetura; parceria de Athos com Lelé no Sarah;	A obra de arte de Athos Bulcão para a urbe	Rio de Janeiro, junho de 2008. Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos
Da arte à arquitetura: um poeta de formas e cores	Capítulo de livro 2009	Neusa Cavalcante (2009)	————	Biografia de Athos; principais trabalhos e parcerias artísticas; a obra de Athos em Brasília; o caráter público da obra de Athos; linguagens artísticas;	Trajetória de Athos Bulcão e suas diferentes linguagens artísticas.	Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos
Athos Bulcão	Capítulo de livro 2009	André Correa do Lago (2009)	————	A obra de Athos voltada para a arquitetura; movimento moderno brasileiro.	A contribuição de Athos para a arquitetura brasileira.	Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
O que engendra Athos Bulcão	Artigo de periódico. Texto publicado na revista ARTE E PALAVRA, UFRJ, 1984. Fundação Athos Bulcão_ Artigos	Evandro Salles (1984)	————	Perspectivas sobre a obra de Athos.	A obra de Athos Bulcão.	Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos
Sinfonias da modernidade	Artigo de periódico. Revista MÓDULO, 1987. Fundação Athos Bulcão_ Artigos	Marcus de Lontra Costa (1987)	————	Modernismo; obra de Athos; influência das obras; integração arte-arquitetura; a obra de Athos em Brasília; a cor e as diferentes linguagens na obra de Athos;	A relação arte-arquitetura na obra de Athos Bulcão.	Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos
Sintonia de Arte e Arquitetura	Artigo de periódico. Jornal de Brasília, Brasília, 1997. Fundação Athos Bulcão_ Artigos	Claudio Telles (1997)	————	Trajetória artística e parcerias; atuação de Athos; integração arte-arquitetura.	Relação arte-arquitetura na obra de Athos Bulcão.	Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
A ITINERÂNCIA DOS ARTISTAS: a construção do campo das artes visuais em Brasília (1958-1967)	Artigo de periódico. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 14(2): 187-207, outubro de 2002.	Angélica Madeira (2002)	Arte e política. Modernização. Concretismo.	A criação de Brasília e seu contexto histórico; o papel de arte na construção de Brasília e seus valores simbólicos; movimentos de vanguarda no Brasil;	O papel da arte na construção de Brasília.	Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos
Síntese das Artes na Arquitetura de Oscar Niemeyer	Artigo de periódico. Semina: Ciências Sociais e Humanas, Londrina, v. 24, p. 121-130, set. 2003.	Magda M. Melo (2003)	Oscar Niemeyer. Síntese das artes. Arquitetura moderna brasileira.	Síntese das artes; inserção do trabalho de Athos na arquitetura; subordinação, colaboração, integração da arte à arquitetura; interações entre arte e arquitetura; o papel da arquitetura;	O conceito de síntese das artes em Niemeyer	Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos
A FOTOMONTAGEM COMO "INTRODUÇÃO À ARTE MODERNA": Visões modernistas sobre a Fotografia e o Surrealismo	Artigo de periódico. Revista Ars Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo	Tadeu Chiarelli (2003)	————	Fotomontagem como prática do Modernismo; artistas modernistas; fotografia na arte brasileira; fotomontagem em Athos Bulcão.	A fotomontagem como prática artística no Brasil.	Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2902

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
Azulejo - revestimento cerâmico em áreas externas	Artigo de periódico. Cerâmica Industrial Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo – EESC/ USP	Ingrid Moura Wanderley; Eduvaldo Paulo Sichieri (2005)	Azulejo. Revestimento cerâmico. Fachada	História do azulejo; azulejo na arquitetura; azulejaria em Athos Bulcão;	Azulejo enquanto revestimento da arquitetura.	Disponível em: http://www.ceramicaindustrial.org.br/pdf/v10n04/publicado_v10n4a03.pdf
A formação do campo artístico na capital Federal do Brasil	Artigo de periódico. Revista Sociedade e Cultura, 2007.	João Gabriel Lima Cruz Teixeira (2007)	Brasília. Campo artístico. Modernismo. Educação sentimental.	Campos artísticos em Brasília; formação cultural de Brasília; entrevistas com artistas de Brasília, contando sua trajetória.	Campos artísticos em Brasília.	Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/3137
INTEGRAÇÃO DAS ARTES: Os azulejos de Athos Bulcão	Artigo de periódico. Visualidades Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual	Bárbara Duarte (2008)	Integração das artes. Azulejaria. Modernismo Brasileiro. História da Arte no Brasil. Athos Bulcão	Azulejaria; arte-arquitetura integradas; história e trajetória de Athos; a cor no trabalho de Athos;	Atuação de Athos como artista que trabalha com azulejaria em espaços públicos.	Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18069

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
O POTENCIAL DA PAISAGEM URBANA COMO ATRATIVIDADE TURÍSTICA: um estudo sobre a paisagem de Brasília, DF	Artigo de periódico. INTERAÇÕES, Campo Grande, v. 9, n. 2, p. 159-169, jul./dez. 2008.	Josildete Pereira de Oliveira; Francisco Antonio dos Anjos; Fabiana Calçada de Lamare Leite (2008)	Arquitetura. Paisagem Urbana. Turismo.	História de Brasília; clima e localização de Brasília; Percepção da cidade; percepção turística da cidade; plano urbanístico;	Paisagem turística da cidade de Brasília.	Disponível em: http://www.interacoes.ucdb.br/article/view/412
Arte e ética dos materiais na obra de Vital Pessoa de Melo, 1968-1976	Artigo de periódico. Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo	Ana Carolina Oliveira de Holanda; Fernando Diniz Moreira (2008)	Arquitetura moderna. Arte. Recife.	Arquitetura moderna pernambucana; levantamento histórico; integração arte-arquitetura; formação e trajetória de Vital Pessoa de Melo; Concretismo; Brutalismo; artistas brasileiros e o Concretismo;	O arquiteto Vital Pessoa de Melo, sua trajetória, influências, seus projetos, parceiros e materiais.	Disponível em: https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44751/0

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
Os azulejos de Portinari e Athos Bulcão como elementos ornamentais da Arquitetura modernista no Brasil	Artigo de periódico. Revista Thêma et Scientia – Vol. 2, no 2, jul/dez 2012 – Edição Especial de Arquitetura e Design	Sandra Magda Mattei Cardoso (2012)	Painéis de Azulejos. Athos Bulcão. Portinari. Arte azulejar.	Azulejo; azulejaria enquanto manifestação artística no Brasil; Athos Bulcão; Portinari; Levantamento histórico;	Abordagem artística sobre o trabalho de Athos e comparação com outro artista similar. O uso de azulejo na arquitetura e suas potencialidades.	Disponível em: http://www.themaetscientia.fag.edu.br/index.php/RTES/article/view/110
UM SONHO DE UNIDADE: João Filgueiras Lima e sua Gesamtkunstwerk	Artigo de periódico	Daniel J. Mellado Paz (2017)	Obra de arte total. Gesamtkunstwerk. Síntese das artes. João Filgueiras Lima. Lelé.	Sistema construtivo; Obra total; Arquitetura como arte; Lelé; ambiente integral; Rede Sarah Kubitschek; A síntese das artes; Athos Bulcão;	Abordagem arquitetônica sobre o sistema construtivo de Lelé e a síntese das artes no espaço arquitetônico. A integração da obra de Athos com a arquitetura. O legado de Athos para Lelé.	Revista Projetar Projeto e Percepção do Ambiente, v. 2, n. 1, Abril 2017. Disponível em: http://revistaprojetar.ct.ufrn.br/index.php/revprojetar/article/view/73

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
A obra de Athos Bulcão, ponto alto da vertente construtiva	Trabalho apresentado em Evento/ Anais de Evento. 8º Seminário Docomomo_ 2009 Brasil - Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes, 2009.	Agnaldo Farias (2009a)	Arte pública. Arte-arquitetura. Construtivismo.	Athos Bulcão e seus processos criativos; História da Arte e Arquitetura.	A contribuição de Athos para a arte brasileira.	Disponível em: Docomomo https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/022-1.pdf
QUANDO ARTE E ARQUITETURA SE MESCLAM: A obra de Athos Bulcão e Lelé	Trabalho apresentado em Evento/ Anais de Evento. 8º Seminário Docomomo_ 2009 Brasil - Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes, 2009.	Cláudia Estrela Porto (2009)	Arte. Arquitetura. Simbiose.	Biografia do artista; relação arte-arquitetura; movimentos de vanguarda; integração das artes; parceria de Athos com arquitetos; parceria de Athos com Lelé; A contribuição de Athos para a produção de Lelé; obras de Lelé baseadas em Athos.	A contribuição da arte para a arquitetura.	Disponível em: http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/168.pdf

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
A OBRA DE ATHOS BULCÃO NA ARQUITETURA DA CAPITAL FEDERAL: Apropriações e deslocamentos	Trabalho apresentado em Evento/ Anais de Evento. ANPAP 2011	Fabiana Carvalho de Oliveira (2011)	Arte e arquitetura moderna. Brasília. Athos Bulcão. Ressignificações	A obra de Athos para Brasília; a construção de Brasília e seu plano urbanístico; relação arte-arquitetura;	A produção de Athos Bulcão para Brasília e o tratamento dado às obras	Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/fabiana_carvalho_de_oliveiral.pdf
OS PAINÉIS DE ATHOS BULCÃO NA ARQUITETURA DE BRASÍLIA: Uma tradução Candanga do Projeto Construtivo Brasileiro?	Trabalho apresentado em Evento/ Anais de Evento. ANPAP 2012	Fabiana Carvalho de Oliveira (2012)	Athos Bulcão. Brasília. Modernismo. Construtivismo.	Ideal construtivista; integração arte-arquitetura; Construtivismo; Modernismo; ideário modernista internacional em Brasília; movimentos artísticos que influenciaram na obra de Athos;	As obras de Athos Bulcão integradas à arquitetura de Brasília, discussões sobre essa integração ou o uso como acabamento da arquitetura.	Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio8/fabiana_carvalho.pdf

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
Athos Bulcão em Brasília – do azulejo, do espaço	Trabalho apresentado em Evento/ Anais de Evento. 9º Seminário Docomomo_ 2011 Interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente Brasília	Leandro Leão (2011)	Athos Bulcão. Brasília, Arquitetura Moderna. Azulejo. Arte.	História da arte; Arquitetura moderna; Biografia de Athos Bulcão; Síntese das artes.	Panorama histórico da colaboração de Athos Bulcão na arquitetura de Brasília.	Fundação Athos Bulcão_ Artigos Disponível em: http://www.fundathos.org.br/artigos
A DILUIÇÃO DO PLANO BIDIMENSIONAL NO ESPAÇO: análises e relações entre quatro obras seminais de integração arquitetônica de Athos Bulcão	Trabalho apresentado em Evento/ Anais de Evento. VIII EHA - Encontro de História da Arte	Leandro Leão (2012)	————————	A síntese nas artes modernas; o legado de Athos Bulcão; integração arte-arquitetura; azulejaria; levantamento histórico da trajetória artística de Athos; Lelé;	Integração de arte-arquitetura na obra de Athos Bulcão e seus procedimentos para tal integração; análise do seu repertório formal no sentido de integração da arte com a arquitetura.	Disponível em: http://www.unicamp.br/chaa/eha/atasVIIIeha.html

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
A FOTOMONTAGEM SURREALISTA NO BRASIL: Um ensaio sobre a obra de Athos Bulcão	Trabalho apresentado em Evento/ Anais de Evento. Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual Goiânia - GO - UFG	Maria Cláudia Reis Silva (2013)	Fotomontagem brasileira. Surrealismo. Athos Bulcão.	Biografia de Athos; fotomontagem em Athos; conceitos de fotomontagem; fotomontagem no Brasil.	O contexto da produção de fotomontagens de autoria de Athos Bulcão.	Disponível em: https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2013-027-eixo1_Maria_Cl%C3%A1udia_Reis_Silva.pdf
ENTRE O SUJEITO E A METRÓPOLE: Paisagens Urbanas nas fotomontagens de Athos Bulcão	Trabalho apresentado em Evento/ Anais de Evento. IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem I Encontro Internacional de Estudos da Imagem - Londrina-PR, 2013.	Maria Cláudia Reis Silva (2013)	Athos Bulcão. Metrópole. Fotomontagem.	Trajetória artística de Athos; história da fotomontagem.	Fotomontagens de Athos Bulcão com a temática da cidade.	Disponível em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2013/anais2013/trabalhos/pdf/Maria%20Claudia%20Reis%20Silva.pdf

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
EDIFÍCIOS HOSPITALARES – A contribuição da arquitetura na cura	Trabalho apresentado em Evento/ Anais de Evento	Katiúcia Megda Ramos; Marieli Azoia Lukiantchuki (2015)	Arquitetura Humanizada. Conforto Ambiental. Hospitais da Rede Sarah. Humanização de espaços hospitalares.	Edifícios para tratamentos em saúde; humanização em saúde; relação do paciente com o ambiente; Rede Sarah Kubitscheck; Lelé; Athos Bulcão; história do hospital; parceria de Athos e Lelé; estudo de caso;	A humanização em edifícios de saúde através da arquitetura e da arte.	IX EPCC – Encontro Internacional de Produção Científica UniCesumar Maringá – PR. Nov. 2015, n. 9, p. 4-8 ISBN 978-85-8084-996-7 Disponível em: http://www.cesumar.br/prppge/pesquisa/epcc2015/anais/katiucia_megda_ramos_1.pdf
ENTRE O CONCRETO E O ABSTRATO: As obras de Armando de Holanda Cavalcanti com Athos Bulcão	Trabalho apresentado em Evento/ Anais de Evento	Clarissa Carvalho e Silva; Adriana Freire de Oliveira; Guilah Naslavsky (2016)	Armando de Holanda. Athos Bulcão. Modernidade.	Arte-arquitetura enquanto manifestação cultural; Modernismo no Brasil; Abstracionismo Geométrico; síntese das artes; integração das artes; autonomia das artes; azulejaria no Brasil;	A colaboração entre o arquiteto Armando de Holanda Cavalcanti e o artista Athos Bulcão na construção de edificações em Pernambuco.	11º Seminário Documomo_2016 O Campo Ampliado do Movimento Moderno Disponível em: http://www.seminario2016.docomomo.org.br/artigos_publicacao/DOCO_PE_SILVA_OLIVEIRA_NAVLAVSKY.pdf

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
ATHOS BULCÃO: Sua Arte e o Turismo Cultural em Brasília	Monografia de conclusão de Especialização	Aline Nunes Feitosa (2005)	————	Arte-arquitetura; Athos Bulcão; Fundação Athos Bulcão; turismo cultural; Brasília;	A influência da obra de Athos no turismo cultural em Brasília.	Universidade de Brasília--UnB Centro de Excelência em Turismo Disponível em: http://bdm.unb.br/bitstream/10483/484/1/2005_AlineNunesFeitosa.pdf
TURISMO CULTURAL EM BRASÍLIA: Programa BrasiliAthos	Monografia de conclusão de Especialização	Tatiana Petra da Motta Campos (2005)	Turismo. Turismo cultural. Patrimônio cultural. Preservação. Educação patrimonial. Interpretação do patrimônio. Brasília. Programa BrasiliAthos.	Fundação Athos Bulcão; turismo cultural; programas culturais; preservação patrimonial; Brasília; Programa BrasiliAthos.	A obra de Athos na cidade de Brasília e os programas de turismo cultural. A turismo na cidade de Brasília pautado na obra de Athos Bulcão.	Universidade de Brasília--UnB Centro de Excelência em Turismo Disponível em: http://bdm.unb.br/handle/10483/399

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
A CIDADE E O ARTISTA: Athos Bulcão e Brasília	Monografia de conclusão de curso de Graduação em Sociologia	Deborah Von Jakitsch (2011)	Brasília. Athos Bulcão. Educação patrimonial.	Levantamento histórico do cenário artístico no Brasil em 60 e 70; Sociologia da arte; Concretismo e Neoconcretismo; Athos e Brasília; azulejo; Fundathos e a preservação do Patrimônio; Patrimônio-Turismo-Educação.	O valor da educação patrimonial para a formação da identidade do cidadão de Brasília.	Universidade de Brasília-UnB Instituto de Ciências Sociais Departamento de Sociologia Disponível em: http://bdm.unb.br/bitstream/10483/2679/1/2011_Deborah-von Jakitsch.pdf
AZULEJO NA ARQUITETURA BRASILEIRA: os painéis de Athos Bulcão	Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo Escola de Engenharia de São Carlos -Departamento de Arquitetura e Urbanismo	Ingrid Moura Wanderley (2006)	Arquitetura. Arte. Athos Bulcão. Azulejo.	História do azulejo; azulejo como revestimento da arquitetura; produção e técnica de azulejaria; arquitetura moderna brasileira; contexto histórico e político da produção artística do azulejo no Modernismo no Brasil; a síntese das artes; Athos Bulcão e sua produção de azulejaria; a obra pública e o anonimato;	Levantamento histórico da azulejaria no Brasil e a obra de Athos Bulcão.	Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18141/tde-10112006-142246/pt-br.php

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
EDUCAÇÃO PATRIMONIAL: um olhar sobre a integração da obra de Athos Bulcão na arquitetura brasiliense	Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília-UnB Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU	Fábio da Silva (2009)	Educação patrimonial, Athos Bulcão, azulejos, integração arte e Arquitetura e Brasília.	Integração arte-arquitetura; levantamento histórico sobre a azulejaria no Brasil; formação e atuação de Athos; movimentos estilísticos ligados à obra de Athos; interação do público com a obra; o caráter lúdico da obra de Athos;	A educação patrimonial sob a perspectiva da obra de Athos Bulcão.	Disponível em: http://livros01.livrosgratis.com.br/cp101586.pdf
VENTANIA, DE ATHOS BULCÃO: ruptura e integração	Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília-UnB Programa de Pós-Graduação em Artes	Bárbara Pinto Duarte (2009)	História da Arte no Brasil. Concretismo. Construtivismo. Athos Bulcão. Azulejos.	Arte moderna do século XX - crítica e interpretação; Classificação de uma obra de Athos: arte mural ou decoração?; azulejo como revestimento; azulejo como arte; a relação do trabalho de Athos com o design gráfico; relação arte-design-arquitetura; aspectos técnicos da azulejaria; História da azulejaria no Brasil e na arquitetura moderna;	Análise da obra denominada Ventania do artista Athos Bulcão para o Salão Verde da Câmara dos Deputados.	Disponível em: http://www.repositorio.unb.br/handle/10482/3839

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
RESSIGNIFICAÇÕES DAS OBRAS DE ATHOS BULCÃO NOS ESPAÇOS DE BRASÍLIA: Entre a obra de arte e o ornamento	Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília - UnB Programa de Pós-Graduação em Artes	Fabiana Carvalho de Oliveira (2013)	Brasília. Athos Bulcão. Integração arte e arquitetura. Apropriações. Ressignificações	Arte-arquitetura integrada; material, cor e forma no trabalho de Athos; história da azulejaria no Brasil; Brasília e a arte; diferenciação de obra de arte e ornamento; Soluções formais na integração da obra de arte em Brasília;	A integração da obra de Athos Bulcão a arquitetura, suas condicionantes e reflexos.	Disponível em: http://repositorio.unb.br/handle/10482/14890
O PANORAMA DO PATRIMÔNIO AZULEJAR CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO VISTO ATRAVÉS DO SEU INVENTÁRIO: Do século XX ao século XXI	Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais	Eliana Ursine da Cunha Mello (2015)	Inventário. Preservação. Azulejo. Contemporâneo. Conservação. Patrimônio.	Patrimônio azulejar no Brasil ao longo dos séculos; preservação e conservação de patrimônio; azulejaria em Athos Bulcão; ferramentas de inventário; azulejaria contemporânea brasileira;	A azulejaria enquanto linguagem artística no Brasil ao longo dos séculos e a contribuição de Athos Bulcão	Disponível em: http://www.biblioteca digital.ufmg.br/dspace/handle/1843/EBAC-A7HHBM
A FOTOMONTAGEM NO BRASIL: Um estudo das obras de Athos Bulcão (1952-1956)	Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás Faculdade de Artes Visuais Mestrado em Arte e Cultura Visual	Maria Cláudia Reis Silva (2015)	Fotografia brasileira. Fotomontagem. Athos Bulcão.	História da fotografia e a inserção da fotomontagem; fotomontagem no Brasil; Athos Bulcão, biografia e produção artística;	A produção artística de Athos Bulcão no campo da fotomontagem e o contexto histórico.	Disponível em: https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/3629

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
A INTEGRAÇÃO DA ARTE E DA ARQUITETURA EM BRASÍLIA: Lucio Costa e Athos Bulcão	Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília - UnB Programa de Pós-Graduação em Artes	Camila Christiana de Aragão Tavares (2016)	Brasília. Athos Bulcão. Lucio Costa. Integração da arte e da arquitetura. Igreja Nossa Senhora de Fátima.	Integração de arte-arquitetura; Brasília e seu projeto arquitetônico e urbanístico; levantamento histórico sobre movimentos artísticos no Brasil; estudo de caso;	A percepção do conceito de integração de arte-arquitetura em Brasília.	Disponível em: http://repositorio.unb.br/handle/10482/21206
ARARQUIAZULATHOS: Relações Estéticas entre os Azulejos de Athos Bulcão e o Plano Piloto de Brasília	Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília - UnB Programa de Pós-Graduação em Arquitetura Faculdade de Arquitetura e Urbanismo	Camila Xavier da Cunha (2016)	Construtivismo. Athos Bulcão. Azulejos. Escala. Brasília.	Expressão do Modernismo na arquitetura; integração da arquitetura-arte; construção no Brasil; Concretismo e Neoconcretismo; construção de Brasília; levantamento histórico dos movimentos artísticos no Brasil; história do azulejo; azulejo como ornamento; as cores e formas de Athos;	As Relações Estéticas entre os Azulejos de Athos Bulcão e o Plano Piloto de Brasília.	Disponível em: http://repositorio.unb.br/handle/10482/22842

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS CONSULTADOS PARA REVISÃO INTEGRATIVA (CONCLUSÃO)
Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/ DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS	ABORDAGEM	ENDEREÇO/ LOCAL
A relação arte – arquitetura no trabalho de Athos Bulcão para o Teatro Nacional de Brasília: concepções e materializações (1958-1981)	Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná	Luciana Fonseca de Melo Adam (2018)	Arte-arquitetura. Athos Bulcão. Oscar Niemeyer. Teatro Nacional de Brasília.	Contexto histórico do artista; movimentos artísticos das décadas de 1940 e 1950; Análise do painel do Teatro Nacional.	Revisão acerca do conceito de integração difundido no Brasil, a partir do olhar para obra de Athos Bulcão e Oscar Niemeyer.	Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/55666/R%20-%20D%20-%20LUCIANA%20FONSECA%20DE%20MELO%20ADAM.pdf?sequence=1&isAllowed=y

APÊNDICE B

APÊNDICE B - REVISÃO BIBLIOGRÁFICA NA MODALIDADE INTEGRATIVA RESUMIDA APENAS COM OS DOCUMENTOS SELECIONADOS PARA COMPOR APROFUNDAMENTOS.

Os critérios de escolha entre os artigos e documentos consultados foram: artigos escritos por especialistas; críticas de arte e textos curatoriais; dissertações ou teses de instituições reconhecidas; artigos que possuem bom referencial teórico; pesquisas desenvolvidas com acesso a fontes primárias de informação, documentos e entrevistas[1].

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS SELECIONADOS PARA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA NA MODALIDADE INTEGRATIVA (CONTINUA)

Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS
Inventário da obra de Athos Bulcão em Brasília.	Inventário	IPHAN-DF (2018) Superintendência do IPHAN-DF. Sandra Bernardes Ribeiro; Thiago Pereira Perpétuo (coord.)	————————	Obras de Athos Bulcão situadas em Brasília.
Depoimento - Programa de História Oral. Athos Bulcão.	Entrevista/ Depoimento	Athos Bulcão (1988) em entrevista a Georgete Medleg; Sebastião Afonso Moreira Fonseca para o Arquivo Público do Distrito Federal.	————————	Dados biográficos; trabalhos; transferência para Brasília; parceria com artistas e arquitetos; o trabalho na Novacap.
Athos Bulcão: A linha tênue entre arte e arquitetura	Entrevista	Lelé em entrevista a Cláudia Estrela Porto (2009)	————————	Aspectos da biografia de Athos e posterior entrevista com Lelé sobre a colaboração profissional entre Lelé e Athos; obras realizadas em parceria; metodologia de trabalho.

■

[1] Neste quadro, os itens "abordagem" e "endereço de hospedagem do trabalho consultado" foram suprimidos, estando na íntegra no Apêndice A.

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS SELECIONADOS PARA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA NA MODALIDADE INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)

Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS
Habitante do silêncio em Brasília	Entrevista	Athos Bulcão em entrevista a Carmem Moretzsohn (2009)	————————	A vida e a trajetória artística de Athos Bulcão; referências; vivências.
Apresentação da exposição individual Pinturas, Máscaras e Objetos Espaço Capital, Brasília e Galeria Para ver melhor Athos Bulcão	Apresentação de Exposição	Paulo Herkenhoff (1987)	———————	A fotografia e a fotomontagem na obra de Athos; o azulejo; a relação arte-arquitetura em Athos; pintura
Athos Bulcão	Texto publicado originalmente no Jornal do Arquiteto. Texto inserido em catálogo de exposição	João Filgueiras Lima (1996)	———————	A trajetória e as influências de Athos; as fases; o trabalho para o Sarah;
Sinfonias da Modernidade	Artigo de periódico	Marcus de Lontra Costa (1987)	———————	Modernismo; obra de Athos; influência das obras; integração arte-arquitetura; a obra de Athos em Brasília; a cor e as diferentes linguagens na obra de Athos;
Sintonia de Arte e Arquitetura	Artigo de periódico	Claudio Telles (1997)	———————	Trajetória artística e parcerias; atuação de Athos; integração arte-arquitetura.
A itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília (1958-1967)	Artigo de periódico	Angélica Madeira (2002)	Arte e política. Modernização. Concretismo.	A criação de Brasília e seu contexto histórico; o papel de arte na construção de Brasília e seus valores simbólicos; movimentos de vanguarda no Brasil;

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS SELECIONADOS PARA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA NA MODALIDADE INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)

Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS
Síntese das Artes na Arquitetura de Oscar Niemeyer	Artigo de periódico	Magda M. Melo (2003)	Oscar Niemeyer. Síntese das artes. Arquitetura moderna brasileira.	Síntese das artes; inserção do trabalho de Athos na arquitetura; subordinação, colaboração, integração da arte a arquitetura; interações entre arte e arquitetura; o papel da arquitetura;
Integração das Artes: Os azulejos de Athos Bulcão	Artigo de periódico	Bárbara Duarte (2008)	Integração das artes. Azulejaria. Modernismo Brasileiro. História da Arte no Brasil. Athos Bulcão	Azulejaria; arte-arquitetura integradas; história e trajetória de Athos; a cor no trabalho de Athos;
Quando Arte e Arquitetura se mesclam: A obra de Athos Bulcão e Lelé	Trabalho apresentado em Evento/Anais de Evento	Cláudia Estrela Porto (2009)	Arte. Arquitetura. Simbiose.	Biografia do artista; relação arte-arquitetura; movimentos de vanguarda; integração das artes; parceria de Athos com arquitetos; parceria de Athos com Lelé; A contribuição de Athos para a produção de Lelé; obras de Lelé baseadas em Athos.
A obra de Athos Bulcão, ponto alto da vertente construtiva	Trabalho apresentado em Evento/Anais de Evento. 8º Seminário Docomomo_2009 Brasil - Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes, 2009.	Agnaldo Farias (2009a)	Arte pública. Arte-arquitetura. Construtivismo.	Athos Bulcão e seus processos criativos; História da Arte e Arquitetura.

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS SELECIONADOS PARA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA NA MODALIDADE INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)

Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS
A diluição do Plano Bidimensional no Espaço: análises e relações entre quatro obras seminais de integração arquitetônica de Athos Bulcão	Trabalho apresentado em Evento/Anais de Evento	Leandro Leão (2012)	————————	A síntese nas artes modernas; o legado de Athos Bulcão; integração arte-arquitetura; azulejaria; levantamento histórico da trajetória artística de Athos; Lelé;
Os painéis de Athos Bulcão na arquitetura de Brasília: Uma tradução Candanga[2] do Projeto Construtivo Brasileiro?	Trabalho apresentado em Evento/Anais de Evento	Fabiana Carvalho de Oliveira (2012)	Athos Bulcão. Brasília. Modernismo. Construtivismo.	Ideal construtivista; integração arte-arquitetura; Construtivismo; Modernismo; ideário modernista internacional em Brasília; movimentos artísticos que influenciaram na obra de Athos;
Entre o concreto e o abstrato: As obras de Armando de Holanda Cavalcanti com Athos Bulcão	Trabalho apresentado em Evento/Anais de Evento (11º Seminário Documomo_2016)	Clarissa Carvalho e Silva; Adriana Freire de Oliveira; Guilah Naslavsky (2016)	Armando de Holanda. Athos Bulcão. Modernidade.	Arte-arquitetura enquanto manifestação cultural; Modernismo no Brasil; Abstracionismo Geométrico; síntese das artes; integração das artes; autonomia das artes.

■

2 Palavra de origem africana, que significa desprezível, sujo. Os escravos a utilizavam para referenciar os portugueses colonizadores. Em Brasília, a palavra "candango" virou sinônimo de operário, os pioneiros, que, em sua maioria, eram trabalhadores goianos, mineiros e nordestinos, sem os quais a construção da cidade não seria possível. Com o tempo e o estabelecimento das famílias na região, a palavra virou sinônimo de brasiliense e, hoje, faz parte da identidade da população (BRASÍLIA, terra de todos nós. Arquivo público do DF, Brasília, 2013, apud Cunha, 2016, p. 118).

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS SELECIONADOS PARA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA NA MODALIDADE INTEGRATIVA (CONTINUAÇÃO)

Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS
Ventania, de Athos Bulcão: ruptura e integração	Dissertação de Mestrado	Bárbara Pinto Duarte (2009)	História da Arte no Brasil. Concretismo. Construtivismo. Athos Bulcão. Azulejos.	Arte Moderna do século XX – crítica e interpretação; Classificação de uma obra de Athos: arte mural ou decoração?; azulejo como revestimento; azulejo como arte; a relação do trabalho de Athos com o design gráfico; relação arte-design-arquitetura; aspectos técnicos da azulejaria; História da azulejaria no Brasil e na arquitetura moderna;
Estratégias para a preservação do patrimônio cultural moderno: Athos Bulcão em Brasília (1957-2007)	Dissertação de Mestrado profissional	Fabiana Carvalho de Oliveira (2012)	Patrimônio modernista. Brasília. Integração arte e arquitetura. Athos Bulcão.	Biografia do artista; tipologia e agrupamento das obras; materiais e técnicas.
Ressignificações das obras de Athos Bulcão nos espaços de Brasília: Entre a obra de arte e o ornamento	Dissertação de Mestrado	Fabiana Carvalho de Oliveira (2013)	Brasília. Athos Bulcão. Integração arte e arquitetura. Apropriações. Ressignificações	Arte-arquitetura integrada; material, cor e forma no trabalho de Athos; história da azulejaria no Brasil; Brasília e a arte; diferenciação de obra de arte e ornamento; Soluções formais na integração da obra de arte em Brasília;
A integração da Arte e da Arquitetura em Brasília: Lucio Costa e Athos Bulcão	Dissertação de Mestrado	Camila Christiana de Aragão Tavares (2016)	Brasília. Athos Bulcão. Lucio Costa. Integração da arte e da arquitetura. Igreja Nossa Senhora de Fátima.	Integração de arte-arquitetura; Brasília e seu projeto arquitetônico e urbanístico; levantamento histórico sobre movimentos artísticos no Brasil; estudo de caso;

QUADRO SINÓPTICO DOS TRABALHOS SELECIONADOS PARA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA NA MODALIDADE INTEGRATIVA (CONCLUSÃO)

Fonte: Desenvolvido pela autora com base nas pesquisas

TÍTULO DO TRABALHO	MODALIDADE	AUTOR/DATA	PALAVRAS-CHAVE	TEMAS
Ararquiazulathos: Relações Estéticas entre os Azulejos de Athos Bulcão e o Plano Piloto de Brasília	Dissertação de Mestrado	Camila Xavier da Cunha (2016)	Construtivismo. Athos Bulcão. Azulejos. Escala. Brasília.	Expressão do Modernismo na arquitetura; integração da arquitetura-arte; construção no Brasil; Concretismo e Neoconcretismo; construção de Brasília; levantamento histórico dos movimentos artísticos no Brasil; história do azulejo; azulejo como ornamento; as cores e formas de Athos;
A relação arte-arquitetura no trabalho de Athos Bulcão para o Teatro Nacional de Brasília: concepções e materializações (1958-1981)	Dissertação de Mestrado	Luciana Fonseca de Melo Adam (2018)	Arte-arquitetura. Athos Bulcão. Oscar Niemeyer. Teatro Nacional de Brasília.	Contexto histórico do artista; movimentos artísticos da década de 1940 e 1950; Análise do painel do Teatro Nacional.

ANEXO A

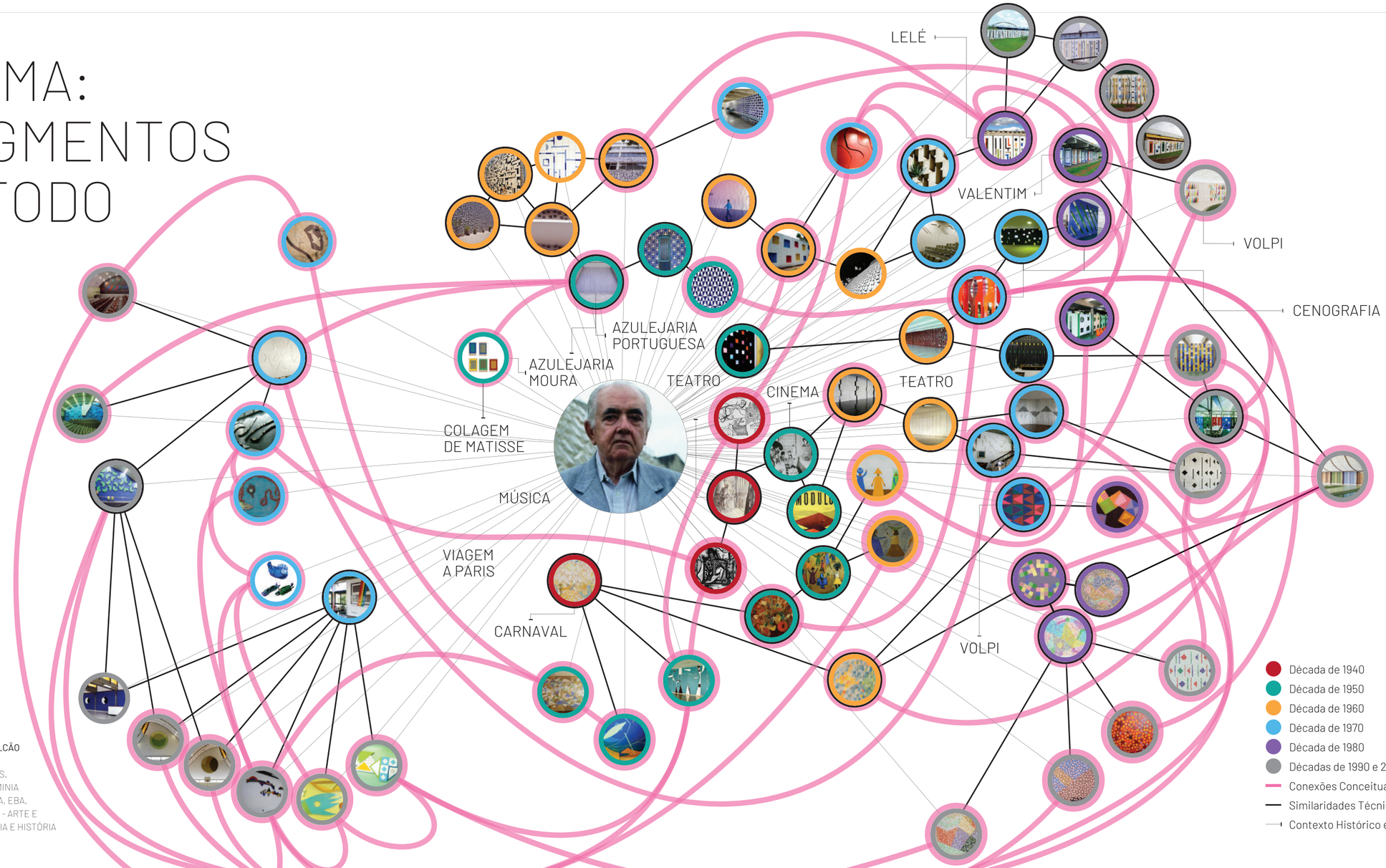
RELAÇÃO DE EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS DE ATHOS BULCÃO

TÍTULO DA EXPOSIÇÃO	ANO	LOCAL
	1944	Instituto dos Arquitetos do Brasil - IAB, Rio de Janeiro - RJ Exposição Individual de desenhos realizada na inauguração da nova sede do IAB, a convite de Oscar Niemeyer.
	1946	Instituto dos Arquitetos do Brasil - IAB, Rio de Janeiro Exposição Individual
	1948	Galeria Guignard, Belo Horizonte - MG Exposição Individual de desenhos
	1967	Galeria do Hotel Nacional, Brasília - DF Exposição Individual
	1968	Galeria de Arte Encontro, Brasília - DF Exposição Individual
	1970	Galeria Décor, Rio de Janeiro - RJ Exposição Individual
	1975	Galeria Múltipla, Brasília - DF Exposição Individual
Panorama Geral 1943-1978	1978	Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, Brasília - DF
	1979	Galeria GB, Rio de Janeiro Exposição Individual
The Machine of The Houses	1979	Cayman Gallery, Nova York, NY - Estados Unidos
Paintings and Works on Paper	1979	National Art Center, Nova York, NY - Estados Unidos
Drawings	1979	Canning House Gallery, Londres - Inglaterra
Paintings	1982	Cayman Gallery, Nova York, NY - Estados Unidos
Desenhos: New York	1984	Itaú Galeria, São Carlos - SP
Desenhos: New York	1984	Universidade Federal de São Carlos - UFSCAR, São Carlos - SP
	1984	Galeria Saramenha, Rio de Janeiro Exposição Individual
Pinturas	1985	Sede Social da Associação Paulista do Ministério Público, São Paulo - SP

Cores, Formas e Linhas	1986	Câmara Municipal de Itapetininga, Itapetininga - SP
	1987	Espaço Capital Arte Contemporânea, Brasília – DF Exposição Individual
	1987	Galeria Saramenha, Rio de Janeiro - RJ Exposição Individual
Geometria Não tradicional III	1987	Espaço Cultural Almeida Barone, São Paulo - SP
	1989	Galeria Mônica Filgueiras de Almeida, São Paulo - SP Exposição Individual
	1990	Galeria Grupo Corpo, Belo Horizonte - MG Exposição Individual
	1992	Itaú Galeria, Brasília - DF
	1992	Galeria Saramenha, Rio de Janeiro RJ
Projetos Arte e Arquitetura	1992	Instituto dos Arquitetos do Brasil, Rio de Janeiro - RJ
Retrospecto	1993	Palácio Itamaraty, Brasília - DF
Integração Arte e Arquitetura	1994	Museu de Arte de Brasília (MAB), Brasília - DF
Fotomontagens	1997	Paço Imperial, Rio de Janeiro - RJ
Exposição Athos Bulcão - Uma Trajetória Plural	1998	Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro - RJ
	1998	Espaço Cultural Renato Russo. Galerias Parangolé e Rubem Valentim, Brasília - DF
Exposição Cor e Forma, Arte e Arquitetura	1998	Galeria Athos Bulcão do Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília - DF
Exposição Athos Bulcão - 80 anos	1998	Pinacoteca do Estado de São Paulo - SP
Exposição Cor e Forma, Arte e Arquitetura.	1999	Museu de Arte de Santa Catarina - SC
Athos Bulcão - Serigrafias e Athos Criativos	2000	O Casarão São Bento do Sapucaí, São Paulo - SP (Festival de Inverno de Campos do Jordão)
Só pra variar	2000	Galeria Referência, Brasília - DF
Exposição Athos Bulcão - Construção e Poesia	2002	Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília - DF

Exposição Athos Desenha	2005	Referência Galeria de Arte, Brasília - DF
Exposição Retrospectiva Athos Bulcão	2006	Espaço Cultural Contemporâneo, Brasília - DF
Fotomontagens	2007	Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, Brasília - DF
Conjunto na Obra: Athos Bulcão.	2007	Shopping Conjunto Nacional, Brasília - DF
Geometria Não Tradicional IV - Vertical	2007	Museu Brasileiro de Escultura Marisila Rathsam, São Paulo - SP
Mostra Athos 90 - Vida, Arte e Movimento.	2008	Espaço Chatô, Brasília - DF
Athos Bulcão - Compositor de Espaços.	2009	Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, Brasília - DF Curadoria de Agnaldo Farias e Jacopo Crivelli Visconti. Obs.: Exposição póstuma.
Azulejos em Brasília, azulejos em Lisboa: Athos Bulcão e a tradição da azulejaria barroca	2013	Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, Portugal Organização: Valéria Maria Lopes Cabral, Rosanalha Martins, Marília Panitz Obs.: Exposição póstuma.
Athos Bulcão: Arte e integração	2015	Galeria Nara Roesler, São Paulo - SP Curadoria Agnaldo Farias Obs.: Exposição póstuma.
Athos Bulcão - Tradição e modernidade	2017	Exposição na Caixa Cultural de Salvador - BA Curadoria: Marcus de Lontra Costa Obs.: Exposição póstuma.
Athos Bulcão - Tradição e modernidade	2018	Exposição na Caixa Cultural de Recife - PE Curadoria: Marcus de Lontra Costa Obs.: Exposição póstuma.
100 Anos de Athos Bulcão	2018/ 2019	Cetro Cultural Banco do Brasil de Brasília - DF Curadoria: Marília Panitz e André Severo. Panorama da criação de Athos Bulcão entre os anos 1940 e 2005. A proposta da exposição é passar pelas 4 capitais onde existem Centros culturais do Banco do Brasil, no caso, Brasília (16/01 a 01/04/2018), Belo Horizonte (11/04 a 24/06/2018), São Paulo (02/08 a 15/10/2018) e Rio de Janeiro (07/11/2018 a 28/01/2019) Obs.: Exposição póstuma.

RIZOMA: FRAGMENTOS E O TODO



ARTES EM DIÁLOGO: A PRODUÇÃO DE ATHOS BULCÃO PARA A REDE SARAH.
EMYLE DOS SANTOS SANTOS.
ORIENTADORA: MARIA HERMINIA OLIVERA HERNÁNDEZ, UFBA, EBA, PPGAV, LINHA DE PESQUISA - ARTE E DESIGN: PROCESSOS, TEORIA E HISTÓRIA