

Da arte à arquitetura: um poeta de formas e cores

Neusa Cavalcante

Desde muito pequeno, Athos inicia a formação de seu repertório artístico. Da infância no Rio de Janeiro, fica a lembrança dos carnavais, dos parques de diversões e também das encenações teatrais e óperas, assistidas em companhia das irmãs mais velhas. Durante a juventude, vivencia as manifestações nacionais e internacionais das vanguardas desejosas de novos caminhos. Defendia-se, então, uma arte própria a um mundo que se fizera industrial. Por meio da racionalização e da abstração, a arte deveria captar a dinâmica das mudanças históricas e incorporar novas formas de perceber e interpretar a realidade circundante. E, conseqüentemente, ser capaz de estabelecer um diálogo com o novo sujeito da cena moderna. Athos não fica insensível ao debate em torno do futuro da arte e das novas linguagens propostas em substituição aos cânones do ecletismo então dominante. E, mesmo sem ser dado a teorizações, solidariza-se com os artistas que expressam uma visão progressista da arte e clamam por maior liberdade de expressão.

No campo profissional, surgem os trabalhos com Candido Portinari e os contatos com Alfredo Ceschiatti, Roberto Burle Marx e outros. Em seguida, vem o encontro com Oscar Niemeyer, que marca definitivamente sua vida artística e pessoal. Logo chega o convite para encarar uma nova e instigante missão, o que o faz deixar para trás a Cidade Maravilhosa, onde fervilham as discussões sobre o concretismo e sua releitura carioca, explicitada no *Manifesto Neoconcreto* de 1959.

Como os demais pioneiros que chegam ao Planalto Central, Athos não precisa de muito mais do que uma mala para acomodar seus pertences materiais. Os bens mais preciosos – talento e cultura – já estão bem guardados no subconsciente e na memória.

E é na qualidade de um simples funcionário da Novacap que inicia sua trajetória artística em Brasília: os azulejos artesanais da Igrejinha e os painéis do Brasília Palace Hotel surgem depressa, acompanhando o ritmo frenético das obras de construção da nova capital. Talvez pela influência do mestre Portinari, o primeiro trabalho, em que se

destacam a pomba do Divino Espírito Santo e a estrela da Natividade, assume feições figurativas, que Athos não mais repetiria em sua azulejaria posterior.

No primeiro hotel da nova capital, o painel de azulejos, cujo padrão remete às colunas do Palácio da Alvorada, responde a um concretismo bem comportado, em que a relação figura-fundo desaparece com o uso ordenado e sequenciado das formas em positivo e negativo. Por outro lado, a pintura do salão de festas, quem sabe inspirada nos murais de Joan Miró, a quem admirava “pelo temperamento espanhol”,¹ coloca em evidência uma total liberdade compositiva.

Daí em diante, Athos não para mais, sua produção vai paulatinamente ganhando os espaços arquitetônicos da cidade. E não demora para que passe a dividir seu tempo com as aulas na Universidade de Brasília. Ao lado de outros importantes artistas, como Amélia Toledo, Alfredo Ceschiatti, Glênio Bianchetti e Marília Rodrigues, passa a integrar o corpo docente do Instituto Central de Artes, então coordenado pelo arquiteto e mestre Alcides da Rocha Miranda. Essa atividade didática e o clima de realizações da época contribuem para o amadurecimento do artista, como ele mesmo reconhece: “a própria UnB, o meu trabalho lá ajudou muito. Uma coisa na gente soma uma experiência à outra. Eu acho que o trabalho do artista plástico é baseado em realizar, fazer projetos”.²

Assim como Oscar Niemeyer e João Filgueiras Lima, Athos volta-se prioritariamente para as obras públicas: “É muito gratificante saber que é um hospital, uma escola... é bom trabalhar para coisas coletivas”.³ Seguindo os dizeres da canção de Milton Nascimento e Fernando Brant – “todo artista tem de ir aonde o povo está” –,⁴ mais da metade de suas obras na cidade acabam por qualificar lugares frequentados pelo povo, como hospitais, escolas, igrejas, palácios e instituições governamentais em geral. Talvez por isso, a despeito das diferenças entre elas, muitos brasilienses conseguem perceber a autoria das obras. Para aqueles que as ignoram, “não importa, posto que elas estão impregnadas neles e, portanto, lhes pertencem”.⁵

Apesar disso, Athos não deixa de colaborar também com vários arquitetos, que a ele solicitam obras para seus projetos particulares. Com isso, cerca de sessenta residências na cidade guardam passagens da produção do artista símbolo de Brasília.

No dia 31 de julho de 2008, aos 90 anos de idade, Athos deixa o mundo após uma longa luta contra o mal de Parkinson.

Quase um ano depois de sua partida, em meio à tristeza de não poder mais ouvir a voz serena do velho mestre, surge a oportunidade de estudar parte de seu legado material, testemunha incontestada de sua importante presença em Brasília. Depois de um tempo de contato mais profundo com sua produção, chega-se à conclusão de que Athos não pode ser reduzido a um artista brasileiro, embora tenha se apaixonado por Brasília e tenha vivido na cidade grande parte de sua vida. Não se trata também de um artista carioca, apesar de ter colhido na terra natal muito de sua inspiração e de seu repertório. Tampouco é somente um artista brasileiro, a despeito de ter vivenciado o ideário artístico do Brasil dos anos 1950, sobretudo do movimento neoconcreto, que, desencadeado no Rio de Janeiro, conta com a adesão de muitos intelectuais da época. Athos, que mergulha de corpo e alma no mais amplo sentido da experimentação, da invenção e da liberdade de criação, deve ser colocado junto aos grandes nomes internacionais das artes plásticas.

Em primeiro lugar, por seu universo, ao mesmo tempo plural e singular. Plural não somente em virtude do domínio de diferentes técnicas que lhe permitem compor um variado acervo de desenhos, máscaras, fotomontagens, relevos e painéis diversos. Mas plural principalmente por sua capacidade de lidar com diferentes linguagens, sem se deixar levar por superficialidades e modismos. Athos conhece os universais da arte e os condicionantes do seu tempo e, sem se apoiar em nenhum discurso teórico rebuscado, transita com naturalidade pelas transformações artísticas advindas a partir do cubismo, do neoplasticismo, do suprematismo, do concretismo e do neoconcretismo, que lhe esteve tão próximo. Com o conhecimento da geometria e do olhar humano, envereda também pelo campo da *Op Art*, com a sinestesia que lhe é peculiar. 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. E singular porque, apesar de versátil e diversificada, sua arte não esconde a identidade do autor.

Em segundo lugar, por sua capacidade *sui generis* de, não sendo arquiteto, compreender, completar e aprimorar a arquitetura. Ou, dito de outro modo, por sua experiência adquirida, ao longo do tempo, sobre a natureza dos abrigos humanos, com toda sua complexidade funcional, simbólica e estética.

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. Isso é possível porque ele busca interpretar o significado de cada obra, a intenção de cada arquiteto, conforme explicitado em suas próprias palavras:

“O artista que faz um projeto integrado ao prédio ele deve se manter como um músico que faz música de acompanhamento para um filme, o principal é o filme [...] o que eu faço pro Oscar não serve pro projeto do João Filgueiras, que é outro grande arquiteto, e eu gosto muito de trabalhar com os projetos dele”.⁶

Essa atitude de respeito em nenhum momento faz desmerecer o valor artístico do seu trabalho. Ao contrário, gera uma cooperação de mão dupla que, além de abrir um importante espaço de trabalho, contribui para uma maior democratização de sua arte. E é exatamente nesse campo que a versatilidade de sua obra se torna ainda mais evidente, podendo-se falar de vários Athos: do Athos litúrgico, do Athos simbólico, do Athos solene, do Athos lúdico, do Athos didata, do Athos brincante, do Athos menino... Enfim, do Athos que todos reconhecem por sua pluralidade e também por sua singularidade.

Alguns exemplos podem ajudar a elucidar a diversificada atuação do artista em importantes exemplares da arquitetura moderna em Brasília.

▪ O Athos litúrgico

Depois do revestimento da fachada curva da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, carinhosamente apelada pelo povo de Igrejinha, que ilustra a pomba do Divino Espírito Santo e a estrela da Natividade, Athos torna-se o responsável pela construção do sagrado na pequena Capela do Palácio da Alvorada.

Como pintor, escultor, vitralista, muralista e designer, preenchendo o vazio formado pelo plano espiral ascendente, o artista pinta no forro os signos cristãos. “Esculpe” a porta metálica para que receba vidros coloridos e prepara o vitral bicolor para que, ao ser transpassado pelos raios luminosos, configure-se a cruz. As paredes, em alusão às igrejas coloniais brasileiras, ganham lambris em madeira e fios de ouro, e os candelabros – de sete e nove velas – também resultam de seu acurado desenho.

Alguns anos depois, o artista, com suas pequeninas pinturas referentes à vida da Virgem Maria, deixa uma delicada marca na imensa nave da catedral de concreto, uma das mais emblemáticas obras de Oscar Niemeyer em Brasília.

▪ O Athos simbólico

Ao criar os painéis curvos da câmara mortuária de JK, Athos se faz simbólico. Não se limita a emprestar sua obra para qualificar o interior da mastaba, túmulo do pioneiro de Brasília. Com a dureza da pedra, usada desde a antiguidade clássica na ornamentação de templos, tumbas e edifícios públicos, confere o caráter perene que o programa exige e dialoga com o partido arquitetônico adotado para o edifício.

E 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 mais vivo e luminoso, o último, pontuado pelos granitos em baixo-relevo, sugere uma relação de complementaridade entre a vida e a morte. Enquanto a cor preta reveste o interior da câmara mortuária, a dominância da cor branca na face convexa, remetendo à trajetória de JK, abre-se para o amplo espaço onde estão reunidos pertences, fotos e insígnias que foram parte da vida do estadista brasileiro.

O caráter solene do ambiente que resguarda a câmara é reforçado pela presença de um tapete circular, cuja cor vermelha, enfatizada pelo lustre-vitral de Marianne Peretti, espalha-se pela câmara-ardente, fazendo alusão ao calor das velas que comumente emolduram as urnas mortuárias. No lado convexo, os recortes negros e brilhantes, resultantes das incrustações do granito na superfície branca de mármore, dão uma sensação de vazios, o que leva a uma permeabilidade virtual entre os dois ambientes.

Usando o conceito de “obra-para-si” de Mateus Gorovitz, que trata da “imagem produzida pela obra no sujeito”,⁷ o ambiente da câmara não leva a outra possibilidade que não a contristação diante do fim, enquanto, na parte externa, é a vida que condiciona a percepção do espectador.

No Panteão da Liberdade, também é o simbólico que comanda a concepção. As formas, que sugerem traços do vernáculo africano, parecem louvar a liberdade no Brasil, um país marcado pelo longo período de escravidão. Para lá e para cá, as peças do grande “quebra-cabeça” parecem desenvolver um incessante movimento até que, de cada módulo de quatro, uma peça se desgarra, enquanto as outras três, apoiando-se entre si, formam, em baixo-relevo, triângulos equiláteros vermelhos que, remetendo à trilogia da Revolução Francesa, “liberdade, igualdade e fraternidade”, encarnam o próprio símbolo da Inconfidência Mineira.

▪ O Athos solene

No Supremo Tribunal Federal, o trabalho de Athos reveste-se de um caráter solene. Dessa vez, é a pedra mármore que se deixa moldar para constituir um painel cujo aspecto mais austero condiz com a formalidade e a tradição do edifício do qual é parte. Os alinhamentos vertical e horizontal não deixam espaço para outra interpretação que não a justeza, o acerto e a precisão que a geometria possibilita. Apesar do rigor do desenho e do material de que é feito, o painel, com seus relevos curvos, assume uma feição leve e, portanto, adequada à linguagem moderna do edifício.

A despeito de qualificar o ambiente e de marcar presença, o painel mural, pela escolha da cor e o ordenamento do desenho, não chama para si o foco da atenção, que deve estar concentrada nos procedimentos jurídicos ordinários.

A mesma atitude de solenidade repete-se no *hall* do Palácio do Itamaraty, embora, neste caso, a composição sugira “uma coisa em movimento [...] um ritmo parecido com o andar”,⁸ concepção adotada pelo artista ao atuar nos grandes espaços.

“Em arquitetura existe uma coisa que os arquitetos falam mais em francês, ‘pas perdus’, passos perdidos, que caracterizam esses grandes halls de entrada em que a pessoa passa para se dirigir a outro lugar...”⁹

Os mesmos efeitos dos movimentos induzidos, ou dos deslocamentos que acompanham o ritmo do andar, ocorrem também no painel que reveste a parede posterior do *hall* de entrada do Congresso Nacional. A composição, com incrustações de granito negro no mármore branco, confere um ar cerimonial ao Salão Negro, tanto pelo uso das cores como pela nobreza dos materiais, acentuando a importância da democracia, que implica um poder legislativo aberto e atuante.

No Congresso, indo além do solene, Athos enfatiza o caráter híbrido do edifício, a um só tempo a casa das leis e a casa do povo. No Salão Verde, o painel de azulejos beneficiado pela iluminação natural introduz na arquitetura protocolar um clima bucólico, enfatizado pela interação com o jardim interno, originalmente projetado por Roberto Burle Marx. Produz-se, dessa forma, uma ambientação diferenciada, ao mesmo tempo descontraída e lúdica, mais afeita ao descanso, ao bate-papo informal e aos conchavos políticos. Pensada em conjunto com a arquitetura, a obra tem como objetivo diferenciar e conferir leveza ao ambiente. O painel, fazendo desaparecer o peso que a extensa parede possa sugerir, transforma-a em uma leve vedação, deixando para as grandes colunas cilíndricas a carga estrutural do edifício de concreto.

“A característica do trabalho de azulejo, que o Athos tão bem soube explorar na arquitetura moderna, era justamente estabelecer um contraste com a estrutura. Você tem o elemento estrutural forte e depois vem aquela coisa delicada que solta completamente a estrutura. Então a parede ali desaparece, uma parede que realmente não conta.”¹⁰

▪ O Athos lúdico

Muito embora o lúdico marque várias das obras do autor, é na Rede Sarah que essa característica encontra espaço para se expandir e se multiplicar. Das diversões de sua infância e dos curiosos bichinhos da natureza, o artista tira inspiração para os seus muitos “quebra-cabeças”. Como um menino brincante, o artista parece se divertir, ele mesmo, com as composições e decomposições, construções e desconstruções, com os recortes e as colagens das muitas formas geométricas. Matizes de todos os lados chegam para demonstrar as variedades da luz. E, da combinação harmoniosa entre a forma e a cor, surgem as *Lulas*, os *Mafuás* e tantos outros relevos, ora mais sérios, ora mais provocantes para os olhares. Não se trata de “brinquedos” passivos ou de ornatos, mas sim de instigantes “tabuleiros”, que convidam os curiosos e atentos a participarem dos jogos de formas e cores. Ou, nas palavras do mestre, que “estimulam a criação de relações afetivas”.¹¹

Outro exemplo da manifestação do lúdico na obra do artista é o relevo do Teatro Nacional, resultado de uma encomenda de Oscar Niemeyer, assim expressa pelo arquiteto: “Eu estive pensando em uma pirâmide, e uma pirâmide não pode ser vazada. A pirâmide tem que ter um aspecto sólido, mas, ao mesmo tempo, eu queria que fosse pesada e leve”.¹²

Para solucionar a contradição entre o leve e o pesado, Athos faz da luz um dos coadjuvantes de sua obra. Com isso, na mais surpreendente das criações do artista em Brasília, o lúdico prevalece. E talvez seja possível afirmar que este painel resulta em um exemplo de arte cinética pelos efeitos visuais que produz. O mural, com seus sólidos geométricos e modulados de concreto – chamado pelo próprio autor de “o sol faz a festa” – é também, entre suas obras, a que mais se oferece aos espectadores.

Enquanto a geometria ordena, a luz desconstrói. Forma-se, então, um jogo de luz e sombra, de ordem e liberdade, que adquire movimentos cíclicos ao longo do dia. Com suas grandes proporções, a obra constitui uma homenagem ao Planalto Central, cujo céu, com sua amplitude e limpidez, deixa livre o espaço para as travessuras da luz.

Como nas encenações teatrais, as luzes e as sombras servem tanto para mostrar como para esconder, criando-se, assim, uma dinâmica própria do espetáculo a céu aberto assistido pelos muitos passantes. À noite, sob as luzes artificiais, o movimento quase cessa, e a pirâmide, mais densa e pesada, expressa um estado de descanso. Mal surge a alvorada, o painel, “relevando-se”, torna a revelar seu dinâmico diálogo com a luz. Como se rompessem o plano das paredes, os blocos de concreto – pedra da era moderna – invadem o espaço externo, numa concepção que, didaticamente, remete à história dos edifícios da antiga civilização humana.

Nesta obra em particular, Athos materializa, de forma inequívoca, a célebre frase de Le Corbusier: “Arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob a luz”.¹³

No que se refere ao conceito de “objeto-em-si-e-para-si”,¹⁴ a obra, que adquire no cotidiano da cidade o *status* de um ícone, é conhecida e reconhecida pelos cidadãos brasilienses, uma virtude da arte que encontra respaldo nos princípios do movimento neoconcreto. “O neoconcretismo surge da necessidade de alguns artistas de remobilizar as linguagens geométricas no sentido de um envolvimento mais efetivo e completo com o sujeito.”¹⁵

O monocromo, herança do suprematismo de Malevitch que toma parte em alguns dos inventos de Athos, contribui para a realização da “paradoxal” encomenda. Além de possibilitar o jogo dinâmico de claros e escuros, o branco confere leveza aos planos laterais, devolvendo à estrutura de concreto aparente a responsabilidade pela integridade física da grande pirâmide oca.

Submetidos à luz, os relevos de uma única cor enriquecem-se com suas próprias sombras. E, quando se trata do branco, os jogos ficam ainda mais expressivos. Como definiu o poeta Murilo Mendes: “branco é luz domada: dinâmica da nossa contemplação”.¹⁶ Ou ainda, nas palavras de Malevitch: “na economia da modernidade, o monocromo branco é o essencial e, no entanto, todas as cores”.¹⁷

▪ O Athos didata

Com o pretexto de fazer muros, Athos torna-se o professor da geometria e da cor. Vivenciando os espaços por eles contidos, as crianças adquirem familiaridade com as formas e aprendem as diferenças entre círculos, quadrados, retângulos etc. E, com isso, um elemento tradicionalmente repressivo e intimidador se transforma em um objeto belo, que liberta pelo conhecimento que encerra.

▪ O Athos plural

Mas Athos faz ainda mais pela arte. Sem se deixar tolher pelas exigências funcionais, cria soluções inusitadas para problemas comuns e recorrentes da arquitetura. Em vários auditórios, disseminados em edifícios da cidade – Teatro Nacional, Quartel General do Exército, Dataprev, Hospitais da Rede Sarah Sul e Norte, Cine Brasília etc. –, elementos de correção acústica viram motivos para novos experimentos. Relevos em concreto, madeira, gesso, argamassa armada – coloridos ou monocromáticos – compõem painéis de reconhecido valor artístico. Em alguns casos, deve-se também a ele – o poeta da cor – a ambientação dos interiores com a escolha de estofados, carpetes, cortinas etc.

Como um alquimista da era moderna, trilha o caminho aberto por pintores como Henri Matisse, Paul Klee, Johannes Itten e tantos outros. E, de experimento em experimento, adquire o domínio das possibilidades da luz, tirando partido das diferentes frequências, pesos e, sobretudo, da capacidade das cores de provocar emoções.

A policromia, com seu poder de criação espacial na arquitetura moderna, é capaz de manipular o espaço e a forma. As cores podem tanto enfatizar a volumetria como proporcionar a independência dos planos. “A policromia arquitetônica apossa-se de toda a parede e a qualifica com a potência do sangue, ou o frescor da pradaria, ou o clarão do sol, ou a profundidade do céu ou do mar...”¹⁸

Como poucos, Athos extrai das cores a expressão de que precisa para enfatizar o conteúdo semântico e estético da arquitetura. Essa habilidade é explorada, sobretudo, em seus painéis de azulejos – sem dúvida, os eventos mais numerosos e populares de sua produção. Palácios, tribunais, escolas, hospitais, teatros, estabelecimentos comerciais, residências, localizados pela cidade afora, exibem as marcas dessa inconfundível azulejaria.

Herança da arquitetura portuguesa, o azulejo, que repercutiu no nosso período colonial, teve seu emprego estimulado pelos arquitetos brasileiros vinculados ao movimento moderno. A vanguarda modernista brasileira, que no Brasil se confunde com os defensores do patrimônio histórico, foi responsável pela defesa intransigente da presença de pinturas murais e de outras manifestações artísticas no corpo da arquitetura, vista então como espaço de congregação das artes. “Cabe indiscutivelmente ao grupo de arquitetos modernos filiados ao CIAM [...] a atual aplicação do azulejo em grandes extensões de parede”.¹⁹

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

“Como compensação à placidez dos conjuntos habitacionais projetados como sólidos regulares, nosso artista engendra jogos virtuais perturbadores, o lúdico ludibriando o lógico [...] a intuição de Athos Bulcão consiste em variar cada módulo de posição de tal maneira que ele é sempre outro sendo exatamente o mesmo.”²⁰

Alguns painéis, presos a um concretismo mais ortodoxo, ou talvez destinados a espaços mais austeros, refletem um maior rigor geométrico, enquanto outros, aos quais foi concedido um maior grau de liberdade, soltam-se em busca de uma realização rítmica e sinuosa, mais próxima da sensualidade latina e principalmente brasileira. Como diz o artista:

“A minha parceria com Oscar Niemeyer é como a de Nino Rota e Fellini. É um pouco música, um pouco cinema. Tenho trabalhos que são muito musicais, parecem ter ritmo. Eu gosto de pintar deixando uma cor por trás da outra, criando uma coisa meio misteriosa.”²¹

É a música, com seus ritmos e harmonias, que está por trás de muitas das composições de Athos Bulcão. Os sons e as pausas musicais correspondem aos cheios e vazios de suas criações solidárias à arquitetura, confirmando o sentimento de Santo Agostinho,

para quem “a música e a arquitetura são artes gêmeas”. Gaudí, por sua vez, teria dito que “a música é a arquitetura do tempo, enquanto a arquitetura é a música do espaço”.²²

Da mesma forma que se permite transgredir certos limites impostos pela ortodoxia das diferentes correntes artísticas, Athos ultrapassa as fronteiras entre as formas de manifestação artística: no seu universo, a música faz-se visual; e a arte visual materializa-se em arquitetura.

(*) Arquiteta e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

Notas

¹ BULCÃO, Athos. *Programa de história oral: entrevista*. v. 1. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1998. p. 23.

² Idem, p. 13.

³ Ibidem.

⁴ *Nos bailes da vida*, canção de Milton Nascimento e Fernando Brant.

⁵ FARIAS, Agnaldo. In: *Athos Bulcão*. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001. p. 52.

⁶ BULCÃO, A. *Programa de história oral*. v. 11. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1998. p. 11.

⁷ GOROVITZ, Mateus. Da educação do juízo de gosto. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília, v. 79, n. 193, set./dez. 1998. p. 91.

⁸ BULCÃO, Athos. *Programa de história oral: entrevista*. v. 1. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1998. p. 215.

⁹ Ibidem.

¹⁰ FARIAS, Agnaldo. In: *Athos Bulcão*. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001. p. 35-53.

¹¹ Entrevista de Carmem Moretson com Athos Bulcão. *Jornal de Brasília*, 2 jul. 1998. p. 5.

¹² BULCÃO, Athos. *Programa de história oral: entrevista*. v. 11. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1998.

¹³ LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Paris: Grès Et Cie, 1928. p. 6.

¹⁴ GOROVITZ, Mateus. Da educação do juízo de gosto. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília, v. 79, n. 193, p. 86-94, set./dez. 1998. p. 91.

¹⁵ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999. p. 70.

¹⁶ Apud HERKENHOFF, Paulo. Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centro. São Paulo: 24ª Bienal de São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://diversao.uol.com.br/27bienal/anteriores/1998/especiais/ult3926u16.jhtm>>.

Acesso em: 10 abr. 2009.

¹⁷ Apud Idem.

¹⁸ LE CORBUSIER. A arquitetura e as belas artes. *Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 19, 1984. p. 64.

¹⁹ CARDOZO, Joaquim. Azulejos na arquitetura brasileira. 1948. Disponível em: <<http://www.joaquimcardozo.com/paginas/joaquim/poemas/arquitetura/azulejos.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2009.

²⁰ FARIAS, Agnaldo. In: *Athos Bulcão*. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001. p. 44.

²¹ Entrevista de Carmem Moretzon com Athos Bulcão. *Jornal de Brasília*, 2 jul. 1998. p. 5.

²² Apud NONELL, Joan Bassegoda. In: *Antoni Gaudí: 1852-1926*. Barcelona: Fundación Caixa de Pensions, 1988. p. 77.