

A DILUIÇÃO DO PLANO BIDIMENSIONAL NO ESPAÇO: ANÁLISES E RELAÇÕES ENTRE QUATRO OBRAS SEMINAIS DE INTEGRAÇÃO ARQUITETÔNICA DE ATHOS BULCÃO.

Leandro Leão Alves¹

INTRODUÇÃO: ATHOS BULCÃO E A QUESTÃO DA SÍNTESE DAS ARTES NA ARQUITETURA MODERNA.

Por cidade não se deve entender apenas um traçado regular dentro de um espaço, uma distribuição ordenada de funções públicas e privadas, um conjunto de edifícios representativos e utilitários. Tanto quanto o espaço arquitetônico, com o qual de resto se identifica, o espaço urbano tem os seus interiores. São espaço urbano o pórtico da basílica, o pátio, e as galerias do palácio público, o interior da igreja. Também são o espaço urbano os ambientes das casas particulares; e o retábulo sobre o altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até o tipo de roupa e de adornos com que as pessoas andam, representam seu papel na dimensão cênica da cidade. Também são espaço urbano, e não menos visual por serem mnemônico-imaginários, as extensões da influência da cidade além dos seus limites: a zona rural, de onde chegamos mantimentos para o mercado da praça, e onde o cidadão tem suas casas e suas propriedades, os bosques onde ele vai caçar, o lago ou os rios onde vai pescar; e onde os religiosos têm seus mosteiros, e os militares suas guarnições. O espaço figurativo, como demonstrou muito bem Francastel, não é feito apenas daquilo que se vê, mas de infinitas coisas que se sabem e se lembram, de notícias. Até mesmo quando pinta uma paisagem natural, um pintor está pintando, na realidade, um espaço complementar do próprio espaço urbano. O espaço também é um objeto que se pode possuir e que é possuído. (ARGAN, 2005, pp. 43-44).

Esse trecho de Giulio Carlo Argan em seu livro *História da arte como história da cidade* expõe como a construção da cidade e suas relações – seus espaços, identidades e memórias – são constituídas de elementos complexos e de diferentes matrizes. A relação entre a arte, o espaço urbano e o edifício é um desses elementos constituintes da cidade.

A integração entre a arte e a arquitetura foi a principal tônica nos trabalhos de Athos Bulcão, artista que tem como um dos principais legados o conjunto de obras realizados sob o lastro da síntese das artes² no período moderno brasileiro, como murais e painéis, principalmente seu conjunto de obras na cidade de Brasília.

1 Graduando desde 2008 em Arquitetura e Urbanismo pela FAU USP. A pesquisa de Iniciação Científica Fapesp “Arte e arquitetura – o caso Athos Bulcão” com orientação do Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias, iniciada em fevereiro de 2012 é a matriz deste artigo.

2 Sobre síntese das artes no Brasil, ver: FERNANDES, Fernanda. “Arquitetura e Concretismo”. In: *Designio: revista de história da arquitetura e do urbanismo* (publicação semestral) / Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Área de concentração de pós-graduação. História e fundamentos da arquitetura e do urbanismo – n. 1 (2004). São Paulo: Annablume, 2004 – n. 2 setembro 2004; FERNANDES, Fernanda. “Architecture in Brazil in the second Postwar period: the synthesis of the arts” In: PELKONEN, Eeva-Liisa e LAAKSONEN, Esa (org.). *Architecture + Art: new visions, news strategies*. Helsinki: Alvar Aalto Academy, 2007, p. 85-95.

Bulcão pertence ao grupo de artistas plásticos que, a partir dos anos 1930, sob a diretriz de integração entre a arte e a arquitetura modernas, realizou uma série de murais em projetos de arquitetura. Pertencem a esse grupo nomes como Paulo Werneck, Clóvis Graciano, Poty, Djanira entre outros, cujos mestres são, em sua maioria, Cândido Portinari e Roberto Burle Marx.

Esse grupo de artistas que participavam no meio da arquitetura moderna protagonizada por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, M.M.M. Roberto, Affonso Eduardo Reidy entre outros, tomavam como diretriz e matriz projetual o edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES)³, projeto realizado entre 1936 e 1943, com consultoria de Le Corbusier. Nele, além dos jardins de Roberto Burle Marx, estão presentes obras de artistas como, Erico Bianco⁴, Bruno Giorgi, Celso Antônio, Jacques Lipchitz e os seminiais painéis em azulejo de Cândido Portinari e da Oziarte. Sobre os azulejos, como colocou Ana Luiza Nobre:

O recurso do azulejo pelos arquitetos modernos no Brasil, afinal, parece que serviu tanto ao propósito – continuamente explicitado por eles – de reatar com a tradição do período colonial, quanto de assegurar a sua perenidade a uma arquitetura que buscava sua permanência no tempo. (NOBRE, 1999, p. 38)

Bulcão, ao deixar o curso de medicina em 1939, passa a se dedicar a pintura e a frequentar o ateliê de Burle Marx, convivendo com a cena intelectual carioca da época, como Carlos Sciliar, Jorge Amado, Cândido Portinari, Murilo Mendes, o casal Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szènes entre outros. Através do convite de Portinari trabalha na construção do mural da Igreja de São Francisco de Assis, em 1945, no Parque da Pampulha⁵ em Belo Horizonte, e no ateliê do artista permanece por mais um período, sendo essa uma das bases do seu aprendizado artístico.

3 Sobre os trâmites do edifício do MES, a importância de Le Corbusier e a consolidação historiográfica dos grupos de arquitetura moderna, ver: CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp. 33-64.

4 Athos Bulcão foi assistente de Bianco nos murais para o auditório do Ministério, ver BULCÃO, 1983, p. 3

5 Sobre Pampulha, onde há os murais de Paulo Werneck, a princípio teria sido primeiramente convidado Bulcão por Oscar. Esse imbróglgio gerou um desconforto entre Niemeyer e Bulcão, que resultaria numa pausa dos trabalhos dele com murais. Ver Bulcão, 1988, pp. 3-4. Sobre Pampulha, ver também o imbróglgio com Santa Rosa que resultará na crítica ferrenha e pessoal em dois artigos da exposição individual de Bulcão em 1946 [ROSA, Santa. “Athos Bulcão e o culto da sensibilidade II”. *Jornal A Manhã*, Rio de Janeiro, 01 dez. 1946. ROSA, Santa. “Athos Bulcão e o culto da sensibilidade”. *Jornal A Manhã*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1946]. Quirino Campofiorito sairá em defesa do então jovem artista na Revista Esfera: CAMPOFIORITO, Quirino. “Athos Bulcão: um autêntico pintor abstracionista”. In: *Esfera: revista de letras, artes e ciências*, Ano III, nº 9, Rio de Janeiro: Edições ELP, 1946, pp. 25-27.

Após um período de estudos na França entre 1948 e 1949 Athos Bulcão realiza suas primeiras parcerias⁶ com murais no projeto de Oscar Niemeyer e Hélio Uchoa para o Hospital Sul América, atual Hospital da Lagoa, no Rio de Janeiro em 1955, e na grande fotomontagem no restaurante do Clube de Engenharia, projeto de Carlos Ferreira em 1956. Simultaneamente desenvolve trabalhos de figurinos e cenários para de Lúcio Cardoso e o grupo O Tablado, de Maria Clara Machado, além de artes gráficas no Serviço de Documentação do Ministério da Educação, onde eram desenvolvidos uma série de publicações, inclusive para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Passa a residir em Brasília em 1958, após ser transferido no ano anterior, a pedido de Niemeyer, do MEC para a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap). A partir disso, inicia a sua grande parceria com os projetos de Niemeyer e posteriormente com Lelé, tendo uma vastíssima presença em Brasília, cidade na qual desenvolveu, segundo o Iphan-DF, um total de 261 obras de integração arquitetônica, que pela sua extensão encontra-se em todas as quatro escalas⁷ do Plano Piloto de Lúcio Costa: escala simbólica, no eixo leste-oeste; a escala coloquial, no eixo residencial, norte-sul; a escala gregária, coletiva, na intersecção dos dois eixos; e uma escala bucólica, do cerrado periférico.

Bulcão também realizará obras com outros arquitetos, como Glauco Campello, Hélio Duarte e Ítalo Campofiorito e em outras cidades brasileiras, como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador e Recife, além de obras no exterior, na França, na Itália, na Argélia e na Argentina, por exemplo.

DAS FONTES PRIMÁRIAS, DA BIBLIOGRAFIA⁸

Em 2009, um ano após a morte do artista, foi realizado pelo Iphan-DF, em colaboração com a Fundação Athos Bulcão, o *Inventário Nacional dos Bens Móveis e Integrados do conjunto de obras de Athos Bulcão em Brasília: 1957-2007*. Nele há um extenso e preciso levantamento das

6 Seu primeiro trabalho com arquitetura é com Niemeyer para o Teatro de Belo Horizonte, em 1943. O projeto não foi construído e o mural, conseqüentemente, não foi executado.

7 Cada escala do Plano Piloto organiza o espaço urbano em relação aos eixos viários e aos usos do solo, como as super-quadras e as áreas residenciais, comerciais e serviços, além do eixo monumental. Cada escala também conforma, além das atividades urbanas, os ritmos do espaço, os gabaritos dos edifícios e os fluxos de circulação.

8 A escolha das obras para análise parte de resultados da pesquisa em organizar por períodos e por tipos de materiais o conjunto de obras de Bulcão. Apresentam-se brevemente algumas dessas premissas para se explicar o conjunto em destaque neste texto.

obras de integração arquitetônica de Bulcão em Brasília, no qual consta um caderno com tabelas das obras organizadas por tipologias de edificações – como edifícios governamentais, hospitais, equipamentos educacionais, de comércio e serviços, por exemplo – além de fichas catalográficas de cada obra, com detalhes inclusive de sua conservação e estado atual.

Ao lado do Inventário e dos desenhos técnicos das obras⁹, há outras fontes primárias¹⁰ também férteis para a compreensão das obras de integração arquitetônica de Bulcão, em seu conjunto, contexto e processos. As fontes em texto são cinco: quatro depoimentos do artista, um em 1972 e os outros três nos anos 1980; e uma entrevista de Carmem Moretzsohn ao Jornal de Brasília em 1998. Somam-se a essas as fontes quatro vídeos: dois documentários, *Athos* de Sérgio Maricone, *Sinfonia Athos Bulcão*, não finalizado, de Vanderlei Schelbauer; além duas entrevistas em vídeo, uma produzida pela NBR Galeria e outra em função da exposição em 1998 no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.

Esses materiais acima citados bem como o cotejamento de estudos sobre sua obra¹¹ são insumos para entendimento mais preciso desse vasto conjunto de integração arquitetônica e para análises entre os seus processos e seus percursos compositivos de obras cujo legado é uma das principais identidades de nossa capital federal. É o interesse deste artigo analisar o percurso no qual Bulcão constitui seu vocabulário para a constituição de seus trabalhos junto à arquitetura.

TRÊS PERÍODOS DAS OBRAS DE INTEGRAÇÃO ARQUITETÔNICA

No Inventário, estão mapeadas as 261 obras de Bulcão em Brasília, desde os conhecidos murais nos edifícios do eixo monumental até os seus projetos de mobiliários, mas também os seus 16 estudos cromáticos realizados para espaços como salas, halls e auditórios:

9 Há um bom número de desenhos técnicos publicados no catálogo da exposição retrospectiva realizada em 2009 no Museu Nacional de Brasília: FARIAS, Agnaldo; VISCONTI, Jacopo Crivelli (org.). *Athos Bulcão: compositor de espaços*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. Também há uma publicação em caderno da Câmara dos Deputados com os desenhos técnicos das obras de sua coleção: CÂMARA DOS DEPUTADOS. Athos Bulcão na Câmara dos Deputados. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2010.

10

11 Do extenso levantamento bibliográfico sobre o artista realizado pela pesquisa dos anos 1940 até 2012, entre artigos de periódicos, livros, teses e catálogos, em diversas instituições e acervos, foram selecionados para este artigo a bibliografia os depoimentos e entrevistas já citados, mas também textos de catálogos e artigos de periódicos. Sobre os estudos de longo fôlego, os trabalhos de pós-graduação, apresentam interesse apenas a dissertação de mestrado de Bárbara Pinto Duarte, [DUARTE, Bárbara Pinto. *Ventania, de Athos Bulcão: ruptura e integração*. 2009. Dissertação (mestrado) - Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2009.] e a monografia de Fabiana Carvalho Oliveira [OLIVEIRA, Fabiana Carvalho. *Estratégias para a preservação do patrimônio cultural moderno: ATHOS BULCÃO (1957-2007)*. Monografia – Programa de especialização em patrimônio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, 2001.] As demais reescrevem os pontos levantados nos artigos.

Pra ter uma idéia de trabalho, aquela cortina verde-escura da reforma do Planalto e do Supremo Tribunal, aquilo foi uma sugestão minha. Porque o Oscar queria que o vidro botasse neve. Que a beleza do prédio é a leveza. E o Planalto, chegaram a botar umas cortinas brancas por dentro, branco somado com vidro ficava parede. Então pra criar uma sensação de espaço, assim, de vazio, a cor encontrada foi aquele verde-garrafa, que tá lá e que é usado nesses tempos, essa cortina. Isso, por exemplo, é um trabalho meu, de artista plástico. A escolha da determinação da cor, são coisas que a gente vai fazendo, mas que no dia a dia tá no escritório desses, no trabalho aparece esse tipo de coisas. (BULCÃO, 1991, p.13)

Dos seus trabalhos de integração arquitetônica, destacam-se, a partir da materialidade, dois eixos principais: os murais em azulejo, de caráter bidimensional, e os murais e os painéis em materiais volumétricos, altos e baixos relevos realizados em mármore, concreto e madeira. Ao se analisar a relação entre esses dois conjuntos, a partir de uma organização cronológica das obras, constata-se um diálogo entre as obras volumétricas e as composições bidimensionais dos azulejos, relações essas que serão descritas ao longo deste artigo, focando algumas obras chaves de sua produção.

Seus trabalhos de integração, a partir da segunda metade dos anos 1970, ocorrem principalmente na parceria com João Filgueiras Lima, o Lelé¹². O trabalho e o processo de parceria no projeto que desenvolvem representam o ápice da relação arquiteto-artista e da produção de Athos Bulcão estritamente ligada aos componentes da edificação, como portas, biombos, mobiliários e divisórias.

Ao se mapear suas obras tanto por seu conjunto e extensão quanto por suas publicações, propõe-se a organização em três períodos¹³: 1) Anos de formação: Rio de Janeiro, Portinari e Paris, 2) Brasília e a parceria com Oscar Niemeyer; 3) O trabalho com Lelé no Centro de Tecnologia da Rede Sarah (CTRS).

12 Ver entrevista com João Filgueiras Lima sobre a parceria com Athos Bulcão em: PORTO, Cláudia Estrela. "Athos Bulcão: a linha tênue entre a arte e arquitetura". PANITZ, Marília. Pensar Athos: olhares cruzados – VI Fórum Brasília de artes visuais. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2008, pp. 66-81.

13 A bibliografia corrente do artista, principalmente os catálogos organizados pela Fundação Athos Bulcão, propõe uma divisão entre obras de integração arquitetônica e obras de ateliê, sendo essas últimas relativas a desenhos, fotomontagens e máscaras, por exemplo. A pesquisa no qual este artigo está vinculado tem como foco as obras de integração; sendo assim, esta organização proposta se vale para elas, destacando-se que as obras de ateliê ocorrem durante toda sua trajetória.

Essa divisão, no entanto, não é como períodos estanques. Uma simples visada na cronologia de suas obras mostra, por exemplo, que a parceria com Niemeyer se inicia no Rio de Janeiro, em 1955 conforme já citado acima, mas também ocorre em Belo Horizonte, estendendo-se inclusive para projetos internacionais, como na Itália, em 1971 nos projetos para a sede da Editora Mondadori e na residência dessa família em Saint-Jean-Cap-Ferrat, na França. A parceria com João Filgueiras, por sua vez, ocorre ainda nos primeiros anos de Brasília e se acentua a partir de 1975, com a Rede Sarah. Vale destacar ainda que com Oscar Niemeyer iria realizar, ainda nos anos 1980 e 1990 uma série de projetos, como o Memorial da América Latina, única obra de Bulcão em São Paulo.

ANÁLISE DE OBRAS SEMINAIS E DE INTEGRAÇÃO

Este artigo propõe análise entre quatro obras seminais: o mural no Salão Negro da Câmara dos Deputados (1960), o mural da fachada da Fundação Getúlio Vargas (1962), o relevo no Hall principal do Palácio do Itamaraty (1966), e o relevo na fachada Teatro Nacional Claudio Santoro (1966), todas em Brasília, exceto a FGV, no Rio de Janeiro.

Entre essas obras seminais destacam-se três obras de inflexão: o mural no Edifício Niemeyer (1960) em Belo Horizonte, o relevo na agência de carros Disbrave (1965) e a treliça da Sala dos Tratados do Palácio Itamaraty (1967), essas duas últimas em Brasília. Essas três são colocadas como obras de inflexão por tangenciarem aspectos já realizados em outras, mas também por anunciarem obras futuras, seja pelo processo compositivo, seja pela materialidade. Vale destacar ainda que, dessas sete obras, todas acontecem em parceria com Niemeyer, a exceção da Disbrave, primeira obra de Bulcão com João Filgueiras.

Essa seleção justifica-se no fato de que são essas as obras chaves para a construção dos procedimentos e das composições de Bulcão, responsáveis por desdobramentos em futuros trabalhos. Situadas entre os anos 1960 e 1967, elas correspondem, portanto, aos primeiros anos de seu trabalho em Brasília.

Este conjunto de quatro obras mostra a investigação do artista em diversos materiais: mármore, azulejo, concreto, madeira e chapa metálica. Como composição, cada obra parte de um diferente procedimento, nos quais há uma convergência para discussões de escala e de espacialidade. Ocorre nesse período a construção de uma linguagem particular, de um vocabulário e de uma gramática compositiva que ele irá articular e reelaborar de diversas maneiras nos seus trabalhos futuros, em uma sua particular linguagem de integração arquitetônica.

Outro dado comum a essas obras é que, para a articulação entre a escala e a percepção espacial, será utilizado o contraste entre claro e escuro, sejam elas ou cores pintadas no azulejo, com o branco e com preto ou azul cobalto escuro, ou cores naturais do mármore e do granito, ou até mesmo o claro e o escuro das sombras dos volumes tridimensionais dos altos e baixos relevos.¹⁴

O Salão Negro, de 1960, que tem como ponto de partida a quebra da excessiva verticalidade do espaço, acentuadas pelos dois grandes pilares, conforme cita Oscar Niemeyer no prefácio para o livro *Art in Latin America*, de Paul Damaz: “In connection with the entrance hall of the Palace of Congress in Brasilia, a monumental hall of about 20,000 square feet, a large mural was to be installed.” (NIEMEYER, Oscar. “Prefácio” In: DAMAZ, 1963, p. 13)

A quebra da verticalidade promove outra relação de escala entre o corpo e o espaço, diminuindo a excessiva diferença entre pé-direito e indivíduo. O mural instiga o percurso do olhar com sua composição de quebras em retângulos de espessuras variadas, que se relaciona também com o caminhar, com os passos¹⁵. Como referência para o projeto, Bulcão explicita um recurso próprio do cinema:

Porque quando eu fui fazer o Congresso, foi a primeira vez que eu tive um problema desses, com grande espaço interno, eu fiquei pensando o que era aquilo que seria como funcionamento. Em arquitetura existe uma coisa, que os arquitetos falam mais em francês, *pas perdus*, passos perdidos, que caracterizam esses grandes hall de entrada e que a pessoa passa lá no balcão pra se dirigir a outro lugar. Fazia... aquilo era no tempo do Cinema Novo. [...] De modo que a única expressão que eu tinha era o seguinte: falava-se em “câmara na mão”. “Câmara na mão” é aquela coisa que vai mexendo um pouco,

14 Ver no vídeo “Sinfonia Athos Bulcão”, de Vanderlei Schelbauer, a questão das sombras como elementos compositivos e o seu caráter cinético em murais de Bulcão.

15 Ver: FARIAS, 2008, p. 19.

[...]

a coisa da câmara na mão é isso: o olho da gente fica andando assim, porque por mais árduo que seja “câmara na mão”, aquilo acompanha um pouco, então ela vai. Se tem uma coisa aqui ou aqui ou ali, que a gente percebe, tem um ritmo parecido com o andar. E, daí, saiu essa idéia de movimento, essa coisa de se **deslocar ritmadamente com o andar**. Então tem um andar ali, que tem no Itamaraty também. Isso como idéia, vamos dizer, básica, assim, porque senão fica monótono. (BULCÃO, 1988, p. 16. Grifo meu)

Essa apropriação do procedimento cinematográfico da *câmera na mão* é uma aproximação dos passos, da percepção e do ritmo do espectador/usuário ao plano do mural. Estão em jogo não apenas a quebra da excessiva verticalidade, mas a ativação de um percorrer com o corpo e com os olhos no espaço.

Em sua composição há duas espessuras de traço moduladas: além do módulo branco em mármore há outros dois com ou um terço ou dois terços pretos em granito, sendo que este último é obtido também com a justaposição de duas peças espelhadas de um terço. É a primeira vez que Bulcão utiliza a articulação modular para a constituição de variáveis a partir de mesmos elementos. Essa lógica de procedimento compositivo será intensificada ao longo de suas obras, constituindo-se como uma das suas principais gramáticas.

Assim como o ritmo foi decisivo para se pensar o Salão Negro, no Edifício Niemeyer ele será também um articulador para a composição da obra. Coloca-se essa obra, também de 1960, como uma obra de inflexão, pois sua composição em azulejo com organização uniforme, ao mesmo tempo faz alusão aos murais anteriores do Hospital da Lagoa, da Igreja Nossa Senhora de Fátima, e do Brasília Palace Hotel, mas também é um prenúncio de obras futuras.

Mesmo com essa correspondência, há nesse mural uma lógica compositiva diferente dos outros. Naqueles três anteriores o ritmo uniforme se dá por duas peças diferentes e sequenciadas: no Hospital e no Brasília Palace há uma alternância de cor entre branco e azul na figura e no fundo nas duas peças de desenhos abstratos; na Igrejinha são alternados dois elementos, a pomba em branco e a estrela em preto, ambos com o mesmo fundo azul.

Já o procedimento no edifício residencial situado na Praça Liberdade é outro: usa-se uma única peça em três diferentes sequências que se organizam por eixos verticais, pois, há a redução de um único elemento e a potencialização de seu posicionamento. O mote desse mural, que está entre os espaços dos brises do edifício, é a composição do azulejo a partir do deslocamento do quadrado em azul cobalto escuro¹⁶ da centralidade do azulejo, ou seja, a sua excentricidade. Esse deslocamento casa-se com a repetição em que a regra da sequência é: em uma fileira todos os quadrados pretos estão deslocados para baixo; em uma há alternância com quadrados à direita e à esquerda; e na outra eles todos estão deslocados para cima¹⁷.

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.

Em 1962, em branco e azul cobalto escuro no azulejo, o mural do projeto de Niemeyer para a Fundação Getúlio Vargas no Rio de Janeiro é mais uma obra seminal, na qual há um desdobramento do Salão Negro e uma continuação e um aprofundamento da experiência de arranjos em movimento do edifício de Belo Horizonte. Athos Bulcão irá utilizar, pela primeira vez em suas obras, o procedimento de obra aberta e aleatória, com a participação do operário para a composição final do mural. Nessa composição, pelo processo de assentamento “não uniforme, a simples parede torna-se um **plano ativado**, estilhaça-se aos olhos como um caleidoscópio cuja velocidade varia do vagar ao vertiginoso.” (FARIAS, 2001, p. 45. Grifo meu).

Será usado o vocabulário das frações em claro e escuro como jogo compositivo, e a partir desse vocabulário há a constituição de múltiplas possibilidades de arranjo. Convergem, assim,

16 A maioria dos trabalhos similares a esse utiliza azul cobalto escuro a fim de se contrastar com o branco do azulejo, como os painéis da FGV e da Escola-classe. Nas fotografias, os registros desses três murais aparecem como pretos, mas a visita *in loco* prova ser mesmo azul. Além da distorção das cores na fotografia, por estarem em lugares externos, as intempéries do tempo e do clima provocam o desgaste do material, como é visível por exemplo estado atual da Escola-classe e do Edifício Niemeyer. Consequentemente, há a alteração da cor, que no caso dessa tonalidade de azul, tende a ficar próximo ao preto.

17 Essa excentricidade da composição do quadrado no azulejo faz lembrar obras como as do construtivismo soviético, principalmente as telas “Círculo preto sobre fundo branco”, de 1913, e “Quadrado preto e quadrado vermelho”, de 1915 de Kazimir Malevich.

procedimentos do Salão Negro e do Edifício Niemeyer, contudo, potencializados de três maneiras: maior do número de módulos; sofisticada geométrica no formato do módulo e de seus desenhos a partir das possibilidades de permutação; e assentamento através do uso das poéticas abertas.

O Salão Negro é composto por módulos retangulares claros, em mármore, e peças com um terço e outras com dois terços escuros, em granito preto, sendo essas usadas para os desenhos dos elementos verticais do mural. Já na FGV há uma reelaboração desse vocabulário.

O formato do azulejo retangular, módulo desse mural, possui na menor dimensão a metade da maior, de forma que a justaposição de duas peças forma um quadrado. Soma-se a isso a ampliação da variedade de peças, que são ao todo 4 módulos: um inteiramente branco; outro inteiramente azul; uma com um terço de azul, sendo esse um terço correspondente ao menor lado, de forma a se ter um desenho que tende a uma linha; e um que possui uma metade branca e a outra azul, formando nesse módulo um quadrado azul e outro branco.

A ampliação dos elementos no mural e suas elaborações geométricas são somadas à experiência do assentamento do azulejo a cargo dos operários, ao uso das poéticas abertas na obra de arte, com a participação de outro, que não o artista, para a conformação da obra¹⁸. Esse procedimento remonta também às outras duas obras, pois está no Congresso e no Edifício Niemeyer, conforme já discorrido acima, o início das composições pelo exercício das possibilidades de posicionamento dos módulos e pela cadência de ritmo entre claro e escuro, configurando um mural que dialoga com o ritmo dos transitar pelo espaço, com o movimento do corpo e com o estímulo do olhar.

Do espelhamento do módulo e do aumento de ritmo avança-se na experiência da FGV para o que irá se tornar uma das gramáticas mais correntes de Athos Bulcão: a permutação entre os módulos. Esse procedimento será constante no decorrer de sua obra para a formulação de murais e painéis não somente em azulejo, mas em outros materiais como mármore, concreto e madeira. Ao mesmo tempo em que há uma liberdade e uma abertura à participação do operário, há cada vez

18 Ver relação com o artista Sol Le Witt em: FARIAS, 2008, p. 21.

mais um rigor na concepção intelectual do módulo, com uma alta composição geométrica de cada peça.

Partindo sempre de formas geométricas simples, de linhas retas e curvas, dispostas de várias maneiras, Athos alcança uma notável riqueza vocabular. Some-se ainda o ritmo musical de arranjos, a movimentação contínua que não permite ao olho descansar, pois que este está sempre a descobrir novos desenhos, compondo, decompondo e recompondo o edifício visual num processo ativo de participação. (MORAES, 1988, p.117)

Essa obra terá algumas obras irmãs, como seus desdobramentos diretos, sendo uma delas o mural realizado para Milton Ramos, em 1965, na Escola-classe 407/408, em Brasília. Ela possui composição de três tipos de azulejos quadrados: um branco, um preto e outro branco com um terço preto. Assim, como na sua matriz, essa também assume caráter explosivo pelo conjunto através do tipo de composição somado ao assentamento não uniforme e aberto aos operários.

Se no percurso entre o Salão Negro e a FGV há a construção desse vocabulário e procedimento, em 1965, mesmo ano da Escola-classe, há um dos primeiros trabalhos explorados a partir de sua volumetria: o relevo em concreto na agência de carros Disbrave, primeira parceria de Bulcão com João Filgueiras Lima, o Lelé.

Nele há uma correspondência com o mural do Salão Negro: o relevo está instalado em uma parede com pé-direito duplo e há como composição do mural a quebra da escala vertical a partir da mesma relação entre escala e o movimento de transitar com o corpo e de se percorrer com os olhos o espaço. Considera-se a Disbrave 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.

Se no Salão Negro foi utilizado o mármore branco e o granito preto para a composição, na Disbrave a obra é construída através de módulos brancos em concreto, em um jogo de sombras de alto e de baixo relevo, no qual o jogo compositivo está em duas formas de trapézios: nelas há uma lateral ortogonal e outra lateral inclinada, e justamente há nessa inclinação uma leve variação de uma peça para a outra.

Está anunciado nessa obra o uso de materiais a partir de sua potencialidade volumétrica, de saltar aos olhos no espaço. Além disso, como procedimento há uma pequena diferença entre formas como exercício compositivo, recurso que será usado em outras obras, como no relevo interno do Teatro Nacional Claudio Santoro e no relevo da Câmara Mortuária no Memorial Juscelino Kubitschek, em 1976 e 1891, respectivamente, ambos em Brasília.

Outra questão de escala será o ponto de partida a seminal obra do Hall principal do Palácio do Itamaraty. Ao contrário do Salão Negro, aqui o problema de escala é a relação entre pé-direito pequeno e a grande área grande do espaço, a sensação que se tem é de achatamento sobre o indivíduo.

Nesse espaço, em que a protagonista é a escada curvilínea de Niemeyer, há o desenho de um relevo em mármore branco com trapézios que apontam para cima e para baixo. De um dos mesmos materiais do Salão Negro, a proposta aqui, no entanto, é o inverso: é produzida uma tensão vertical, a fim de se impulsionar os olhos para as extremidades do plano da parede. O uso do baixo-relevo em mármore aparece com uma dupla qualidade: não conflita com a escada e cria também um movimento no espaço, um percurso para os olhos nas paredes que contornam o ambiente ao se percorrer o espaço e ao se subir a escada¹⁹. Serão inúmeras as obras, como os murais do Palácio do Jaburu, em 1975, e o Supremo Tribunal Federal em 1964, que serão desdobramentos diretos do Itamaraty.

No Teatro Nacional Claudio Santoro²⁰, de 1966, por sua vez, ao serem adicionados volumes sobre o plano, promove-se outra relação entre paisagem e edifício na enorme fachada plana e inclinada no eixo monumental de Brasília. O jogo ritmado de cinco padrões de volumes, cubos e paralelepípedos brancos em concreto, todos de mesma altura e dispostos de formas alternadas, além de quebrar a inércia bidimensional da fachada, constrói desenhos pela variação da luz do sol ao longo do dia²¹ em uma relação cinética.

Sobre o processo de elaboração do mural, Bulcão comenta que a princípio seria em azulejo:

19 Ver: FARIAS, 2001, p. 47.

20 Ver análise de Paulo Sérgio Duarte para esta obra em “Sentido e Urbanidade”, CABRAL, pp. 17-20.

21 Não por acaso a obra ficou conhecida como “O sol faz a festa”.

Aí eu tive pensando, esse azulejo [para o Teatro Nacional] me levou a usar um processo que, depois, eu uso quase sempre. Eu digo: “Eu vou botar uma parte de branco, é porque essa parte de branco e sem decoração, porque isso vai economizar tempo e custos, tempo de fabricação.” Então você tem uma superfície, vamos dizer, de 120 metros quadrados você usa 30 metros então só tem que decorar... 90... a outra parte. E o que aconteceu foi que eu fiz isso e também imaginei um desenho aleatório porque era impossível levar um desenho daquele tamanho, ficar olhando e reproduzindo. Por causa disso foi bom, porque eu saí depois com esse tipo de trabalho. (BULCÃO, 1988, p. 13)

No entanto, em conversa com Oscar Niemeyer, decide-se por uma materialidade em que houvesse, ao mesmo tempo, peso e leveza:

Pesado e leve só se você tiver luz e sombra. A sombra cria volume, mas, ao mesmo tempo, faz uma modificação do desenho. (BULCÃO, 1988, p. 13)

Assim, com outros elementos há a ampliação em grande escala do trabalho explorado em concreto iniciado na agência Disbrave. Vale destacar ainda, como percurso de elaboração da obra, Bulcão explicita a consolidação do procedimento de inserir brancos junto com outros desenhos de módulos em azulejo, de forma a criar ritmos de vazios e ao mesmo tempo economia de tempo e material. Essa experiência de módulos em branco já aconteceu em projetos como a FGV e na Escola-classe.

A última obra desta análise, a treliça da Sala dos Tratados no Palácio do Itamaraty, de 1967, sintetiza alguns pontos do vocabulário bulcaniano e aponta para lógicas estruturais de obras futuras, inclusive quando se intensificar a parceria com Lelé. Nela há um sofisticado sistema de encaixe que estrutura os pares de peças de madeira no chão e no teto e que prende as placas metálicas de diversos quadriláteros em vermelho, preto e branco. Essas chapas possuem uma de suas laterais balizadas pelo tamanho regular do intervalo entre as peças de madeira e a outra lateral varia em diferentes tamanhos, sendo essa ora a maior ora a menor dimensão das placas metálicas.

Está nessa obra o arranjo irregular como potencializador da relação entre obra e espaço, e entre escala, corpo e olhar. Se nas obras anteriormente analisadas há a relação entre claro e escuro ou pelas cores ou pelas sombras dos altos e baixos relevos e dos volumes, aqui o vazio é a trans-

parência, o ver e não ver entre as placas dispostas na estrutura do madeiramento. A treliça filtra a luz abundante que passa pelos caixilhos, criando dois espaços que se conformam inclusive por variação de luminosidade.

Se em outras obras o efeito do *plano ativo* é executado através da relação de uma estrutura modular, ora em azulejo ora em mármore ou em concreto, com o assentamento não uniforme; na treliça essa relação está na estrutura uniforme das ripas em madeira e a irregularidade da inserção e das formas das chapas, constituindo assim a tensão entre *módulo e liberdade* – como intitula Frederico Moraes sobre o trabalho de Athos Bulcão em seu artigo.

Essa relação acima percorrida também está do procedimento de Bulcão conhecido como *3x1*. Em murais de azulejo, em muitos casos com 2 desenhos de módulos com a adição de um módulo em branco, há a diretriz para o operário: que se assente o azulejo em uma proporção de 3x1. “[...] quando, a cada quatro peças, apenas uma admite variações. E é aí, na combinação do que é fixo e do que é flexível, que os trabalhos de Bulcão podem ser lidos em correspondência com a própria base do Plano Piloto de Lucio Costa.” (NOBRE, 1998, p. 39)

Athos Bulcão terá como pressuposto em suas obras o movimento em uma relação espacial entre obra, corpo e olhar, em diferentes suportes, procedimentos e composições, mas que resultam em o que Farias denominou como *plano ativo*, que

“Para um olhar em trânsito de imediato impõe-se a apreensão do todo, em seguida da parte, até num exame mais atento se manifestam as relações estabelecidas entre eles, resultantes do exercício da lógica combinatória que rege a composição.” (NOBRE, 1998, p. 39)

Ao contrário da bibliografia corrente sobre o artista que trabalha em sua maioria com a chave de ruptura, tomando principalmente o mural para a Fundação Getúlio Vargas como ponto inicial, entende-se o processo no qual Bulcão irá constituir seus particulares procedimentos, que serão utilizados e reelaborados em outras obras. Será um delineador de seu vocabulário e sua gramática a relação do enfraquecimento da estática do plano bidimensional, seja ele o plano da fachada ou um plano interno, para a intensificação do percurso do andar e do olhar no espaço.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Leandro Leão. “Athos Bulcão em Brasília - do azulejo, do espaço”. In: 9º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL: interdisciplinaridade e experiência em documentação e preservação do patrimônio recente. Brasília: UnB-FAU/Docomomo Brasil, 2011 [publicação em CD].
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. 5ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ATHOS BULCÃO [entrevista]. Brasília: NBR Galeria, [19--]. 1 Digital versatile disk: (20 mins. 36 segs.) DVD, son., cor. Português.
- ATHOS. Direção de Sérgio Maricone. Brasília: Asa cinema & vídeo, setembro de 1998. 1 Digital versatile disk: (19 mins. 28 segs.), DVD, son., cor. Português.
- ATHOS BULCÃO. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001.
- ATHOS BULCÃO: UMA TRAJETÓRIA PLURAL [vídeo da exposição, com depoimento de Athos Bulcão e do curador Fernando Cocchiarale]. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1998. Digital versatile disk: (8 mins. 33 segs.), 1 DVD, son., cor. Português.
- BULCÃO, ATHOS. “Athos Bulcão depõe”. *Correio Braziliense* [Suplemento especial Câmara dos Deputados] 31 de março de 1972, p. 3.
- BULCÃO, Athos. *Depoimento ao Projeto Portinari*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 1983
- BULCÃO, Athos. “Brasília da primeira hora : fragmentos”. *Módulo*, n. 89-90, p. 104-107, janeiro 1986.
- BULCÃO, Athos. *Depoimento – Programa de História Oral. Brasília*, Arquivo Público do Distrito Federal, 1988.
- CABRAL, Valéria Maria Lopez (org.). *Athos Bulcão*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009.
- FARIAS, Agnaldo. “Construtor de espaços”. In: ATHOS BULCÃO. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001, pp. 35-53.
- FARIAS, Agnaldo. “Athos Bulcão, conhecido e ignorado”. In: PANITZ, Marília. *Pensar Athos: olhares cruzados – VI Fórum Brasília de artes visuais*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2008, pp. 10-21.
- FARIAS, Agnaldo; VISCONTI, Jacopo Crivelli (org.). *Athos Bulcão: compositor de espaços*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. [Catálogo da exposição retrospectiva realizada entre 12 de março e 26 de abril de 2009, no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, Brasília]
- INVENTÁRIO DO CONJUNTO DA OBRA DE ATHOS BULCÃO EM BRASÍLIA: 1957-2008. Inventário de Bens Móveis e Integrados (INBMI). Arquivo da Superintendência do Iphan do Distrito Federal, 2009.
- PELKONEN, Eeva-Liisa e LAAKSONEN, Esa (org.). *Architecture + Art: new visions, news strategies*. Helsinki: Alvar Aalto Academy, 2007.

MORAIS, Frederico. “Módulo e Liberdade”. *Azulejaria Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações, 1988. Volume 1.

MORETZSOHN, Carmem. “Habitante do Silêncio”. [Entrevista concedida pelo artista ao Jornal de Brasília, publicada no dia 2 de julho de 1998]. CABRAL, Valéria Maria Lopes (Coord.). Athos Bulcão. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, pp. 356-359

NOBRE, Ana Luiza. “Destino: Brasília”. *AU: arquitetura e urbanismo*, São Paulo, v. 15, n. 85, pp.37-44, 1999.

SINFONIA ATHOS BULCÃO. Direção de Vanderlei Schelbauer. 1989. 1 Digital versatile disk: (15min. 04secs.) Son., cor. [Documentário não finalizado vencedor do Prêmio Concorrência Fiat 89]. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/6h41ub27eiee/sinfonia-athos-bulcao-04023666E4C90326?types=A&>>. Publicado em: 17/09/2008. Último acesso em 01/07/2012.

IMAGENS



Imagem 1: (1957) Igreja Nossa Senhora de Fátima, mural em azulejo, Brasília - Foto: Leandro Leão Alves.



Imagem 2: (1957) “Detalhe” Igreja Nossa Senhora de Fátima, mural em azulejo, Brasília - Foto: Eduardo Pompeo Martins.

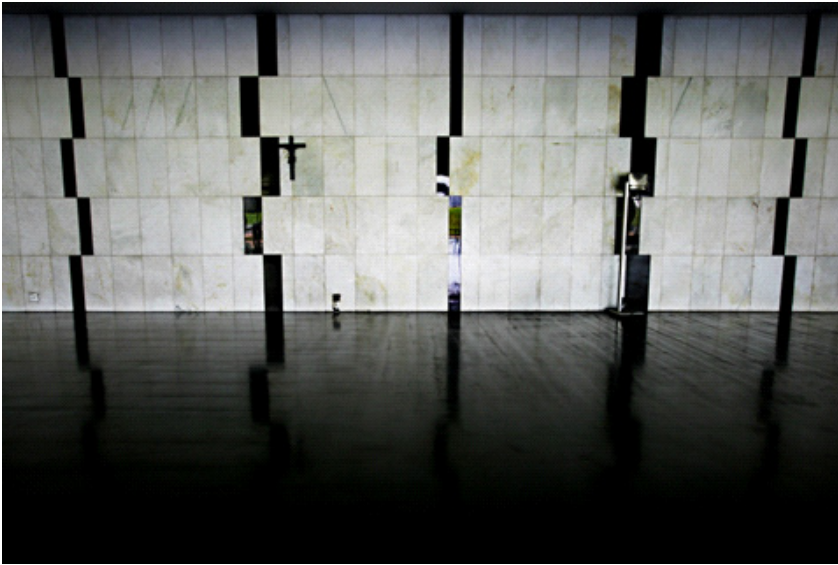


Imagem 3: (1960) Salão Negro da Câmara dos Deputados, mural em mármore e granito, Brasília. Foto - Acervo Fundação Athos Bulcão.



Imagem 4: (1960) Edifício Niemeyer, mural em azulejo, Belo Horizonte - Foto - Acervo Fundação Athos Bulcão.



Imagem 5: (1960) “Detalhe” Edifício Niemeyer, mural em azulejo, Belo Horizonte - Foto - Acervo Fundação Athos Bulcão.

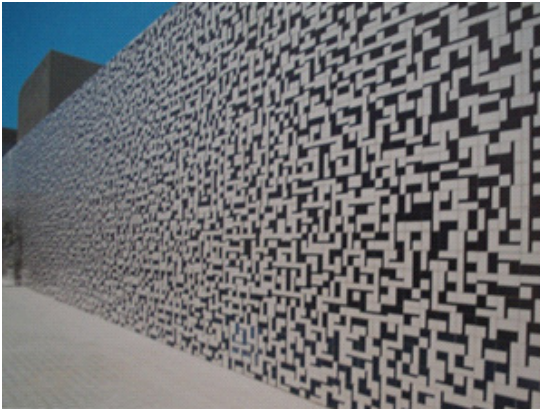


Imagem 6: (1962) Fundação Getúlio Vargas, mural em azulejo, Rio de Janeiro - Foto: Acervo Fundação Athos Bulcão.



Imagem 7: (1965) Escola Classe 407/408, mural em azulejo, Brasília - Foto: Acervo Fundação Athos Bulcão.



Imagem 8: (1965) Agência de carros Disbrave, relevo em concreto, Brasília - Foto: Acervo Fundação Athos Bulcão.



Imagem 9: Teatro Nacional Claudio Santoro, relevo em concreto, Brasília – Foto: Acervo Fundação Athos Bulcão.

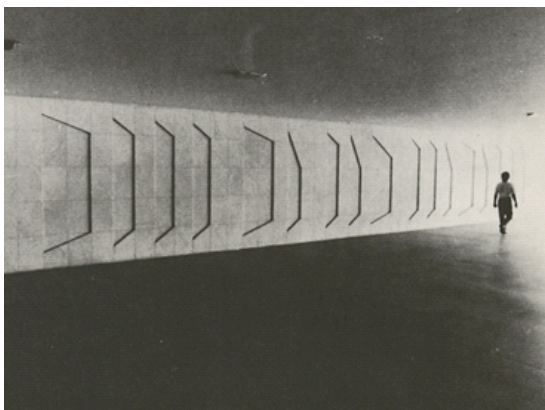


Imagem 10: Hall principal do Palácio Itamaraty, relevo em mármore, Brasília. Foto - Módulo: revista de arte e arquitetura [especial Oscar Niemeyer, sem número], Rio de Janeiro, 1983, p. 61



Imagem 11: Treliza da Sala de Tratados no Palácio Itamaraty, painel em madeira, e chapas metálicas, Brasília. Foto - Acervo Fundação Athos Bulcão.