

Apresentação da exposição individual Pinturas, Máscaras e Objetos Espaço Capital, Brasília e Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1987

Paulo Herkenhoff

PARA VER MELHOR ATHOS BULCÃO

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.

Fotomontagem

No início da década de 1950, o Brasil testemunha uma efervescência no campo da fotografia. Nas revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*, o fotojornalismo encontraria o seu grande momento. A fotografia virtuosa dos fotoclubes alcança, na exploração dos temas e na fixação de cânones, como o *contrejour*, composição, cortes, contrates e trabalho de laboratório.

A raiz de uma fotografia abstrata crescera paulatinamente no interior do fotoclubismo, como uma produção desviante dos padrões dominantes. Diversos mecanismos eram usados para que referências ao real fossem retiradas da imagem fotográfica: aproximação e detalhamento (perdia-se a noção do todo de um objeto), textura, detalhes angulosos de arquitetura, projeção de luz e espelho, captação do movimento (como uma remissão a Balla e Bragaglia).

Nesse período, cabe destacar o pioneirismo de Geraldo de Barros, com as suas Fotoformas criando ritmo e modulação de espaço. O maior experimentador neste período parece ter sido José Oiticica Filho, produzindo uma fotografia construtiva, envolvendo a criação de forma plástica e a noção de tempo, condensados no processo fotográfico. Oiticica interferia todo o tempo, criando a forma a ser fotografada, que no processo de revelação e cópia era alterada com jogos de positivo/negativo, inversões, repetições, ampliação, redução etc.

No campo experimental, paralelamente a essas experiências abstratas e concretas, e superando as diversas fotografias de documentação (fotojornalismo, fotopictorialismo, fotografia de fotoclube, fotografia doméstica etc.), afirma-se a fotomontagem. Bulcão será um artista maior desta outra fotografia.

Em todo o mundo, a fotomontagem, com a parceria da fotocoloragem, esteve presente em diversos momentos da arte, especialmente no dadaísmo, surrealismo e construtivos russos. Foi prática de El Lissitzky, Grosz, Heartfield, Hausmann, Rodchenko, Max Ernst e muitos outros.

O poeta Jorge de Lima edita em 1943 um álbum de fotomontagem, *A pintura em pânico*. No prefácio, Murilo Mendes sugere uma relação maior dessas obras do poeta Jorge de Lima: “Esta aliança da pintura e da fotografia permite e facilita o encontro do mito e do cotidiano, do universal com o particular. O pânico é muitas vezes necessário para se chegar à organização”.

No início da década de 1950, contemporaneamente às experimentações de Geraldo de Barros, Oiticica e Yoshida, Athos Bulcão realiza algumas dezenas de fotomontagens.

Essa produção de Athos Bulcão deve ser mais bem referida à história universal da fotomontagem do que restringi-la a uma herança de Jorge de Lima.

A obra de Athos busca manter, nas partes coladas, uma relação com a fotografia e sua lógica. A montagem formada com parte de fotografias era refotografada para nova impressão. Com isto, obtinha-se uma unidade de superfície e de tratamento, que reiteravam o código fotográfico. Jorge de Lima, ao utilizar na colagem vinhetas de tipografia, ilustrações, abandona a ideia de operar no interior da fotografia e sua lógica. Nesse sentido, as montagens de Jorge de Lima guardam enorme relação com a obra de Max Ernst.

A fotografia de Athos Bulcão busca operar no interior da fotografia, manter a aparência do código de sua leitura, não rompê-lo nas aparências, para surpreender a leitura pela lógica subvertida dos elementos. Parece-se aplicar melhor a Athos o prefácio de *A pintura em pânico*, escrito por Murilo Mendes (com quem convivera no círculo de Vieira da Silva): “Há uma combinação do imprevisto com a lógica”.

Esse resultado de organização é o que garante a inversão do jogo de sentidos. Athos tem a justa medida da montagem: proporções dos recortes, tons das fotografias, fontes de luz, relação lógica entre as partes (para depois subvertê-las). A minúcia da integração dos detalhes decisivos e a imagem refotografada para nova relação são etapas para a produção da fotomontagem no seu estado final. Esse fazer certo e lógico aproxima essa produção de Athos das fotocollagens do americano Joseph Cornell. Athos Bulcão conhece os códigos da fotografia, tal como a “cor” na obra em preto-e-branco, como nos fala Wittgenstein.

A fotografia parece “normal” (superfície, luz, tons, proporções) exceto pelo fato de que... a cabeça não combina com o corpo, há um paquiderme no baile. Athos já não dá mais certeza da imagem do real. Surpresa, crítica e humor compõem um novo “pathos” para a antiga mesmice das fotografias banalizadas no cotidiano da comunicação. O discurso foi montado numa lógica de superfície que sucumbe, perversamente, na descoberta de que os sentidos racionais estão nus. O real (inclusive o rei) está nu.

Azulejo

Na década de 1940, o azulejo revive no Brasil sob duas vertentes muito significativas. A herança portuguesa reencontra significados e um sentido de atualidade que reafirmam a

história e compõem nossa modernidade. Durante a guerra, Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szènes reúnem em torno de si um círculo de artistas, jornalistas, poetas, músicos, como Ruben Navarra, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Arnaldo Estrela, Carlos Scliar e Athos Bulcão.

Um mundo fragmentado, desagregação e articulação encontram-se na obra de Vieira da Silva sobre o tema aparente do espaço do jogo de cartas, do jogo de xadrez, da biblioteca. “Um dia, a pintora dos azulejos abstratos não mais pensaria em guardar para si o tormento de sua imaginação cotidiana” (Ruben Navarra). A história é citada na referência a Ucello. A memória é reavivada na azulejaria portuguesa, real ou imaginária, que a artista remonta como remontagem do próprio mundo.

No prédio do Ministério da Educação, instalam-se azulejos de Portinari. Era a sugestão de Le Corbusier para que o espaço ganhasse leveza visual e referência histórica. Portinari resolve admiravelmente os temas marinhos (azuis como na azulejaria colonial) em jogos de arabesco e ritmo.

A sabedoria de Athos Bulcão será cultivada a partir desses dois marcos históricos. Um dia, o artista compreende que a azulejaria não é um desenho que deixa nu o quadriculado do projeto inicial, por não poder apagá-lo totalmente. Não se trata mais de um suporte que se quer neutralizar.

Athos compreende o azulejo como módulo, como elemento constitutivo de espaço arquitetônico, com sua área individual, com sua matéria própria, com sua luz e superfície, como regra e como jogo. Assim, Athos Bulcão desamarra a liberdade de pensar visualmente ao reverter a mecânica da regra modular em potencialidade de invenção poética. Athos fará o caminho da pré-visualização para a ordem do acaso e dos resultados virtuais.

Athos cria o desenho modular do azulejo e entrega a composição do painel aos operários que afixam as peças. Valorização de todo fazer, de todo trabalho. O artista liberta-se das regras do ritmo e do encaixe, ao libertar o operário das regras de combinação. Não há uma composição a recompor mecanicamente, como num quebra-cabeça. 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. Com procedimentos diversos dos de Athos, o artista português Júlio Pomar alcança resultados libertários semelhantes no painel de azulejos que realizou para Brasília. Do mesmo modo como na década de 1940, a azulejaria é campo de ação de Portinari e Vieira da Silva, dois artistas com nítidas preocupações políticas, ainda que manifestadas de modos dessemelhantes.

Essa atitude pela liberdade tem um significado na sua inscrição nos muros de Brasília, cidade onde a utopia social e urbanística se perverte em normas de controle dos cidadãos nos tempos de ditadura. Os dois artistas estão a reafirmar em prática, e não apenas na metáfora, o destino utópico de Brasília, recompondo a crença na vocação construtiva da cidade como espaço de experiência e vocação de liberdade.

Arte e Arquitetura

A Athos Bulcão foi dado inscrever sua arte em algumas das principais construções da moderna arquitetura brasileira. Foi o mais acertado e correto parceiro de Oscar Niemeyer, pois soube conferir à relação entre arte e arquitetura a adequação e justeza que fazem a dignidade de cada um dos dois componentes e a grandeza da totalidade.

Athos Bulcão não confeitava bolos de noiva com confeitados pseudomodernos. Não é um dermatologista que recompõe a pele da construção. Nem coloca brincos e outros penduricalhos, nem empluma. Athos Bulcão não soma nem preenche vazio, ou cobre a nudez, simplesmente faz a sua parte, na completude do fenômeno arquitetônico.

Seu emprego de azulejos é a profunda noção da história. Não é só o marco dos referenciais básicos do século XX em Vieira da Silva e no Portinari do Palácio da Cultura. Esses azulejos são o azul e branco, padrão básico do Brasil colonial. É uma tradição histórica, recomposta no presente, remetendo às fontes imediatas de Portugal e Holanda, mas que também se refere às raízes mais remotas de um Brasil que se inicia na China e no Islã. É o revestimento do espaço do sagrado que se estende ao profano na Passarela do Samba. É a inscrição do azulejo, como módulo e signo de arquitetura. É matéria no clima. É cor integrada na luz do prédio. Tudo isso porque sua relação de arte e arquitetura é a relação de ver e viver.

Com a segurança de quem sabe, Athos propõe que sua obra se integre ao todo. Sabe evitar ressaltar a obra, contrastá-la com o prédio. Sabe evitar que alguns edifícios parecessem, muitas vezes, serem suporte para um mural, como se fossem uma pintura com um prédio atrás. Athos, no entanto, sabe tornar-se necessário na justa medida. E, por isso mesmo, é absolutamente necessário à arquitetura. O que seria do Teatro Nacional de Brasília nu, sem os relevos de Athos Bulcão? A resposta está na generosidade de Niemeyer, que projeta uma totalidade enquanto a entrega à participação do outro.

Os espaços da arquitetura moderna desnudam as obras de arte pseudomodernas, mostram o seu ranço acadêmico. O desequilíbrio pode não provir do artista, mas se imputar ao arquiteto que o elegeu.

Athos compreende a arquitetura moderna na sua dimensão filosófica. Racionalismo ou funcionalismo são conceitos de arquitetura com os quais Athos lidou referencialmente no desenvolvimento de seus projetos de arte e arquitetura. Se não estivesse integrado neste plano ideológico e conceitual, o artista teria estabelecido uma relação inconsciente entre arte e arquitetura. Seria disfunção, essa incoerência entre o artista e o arquiteto, em descompasso das artes. Athos Bulcão notabiliza-se, portanto, por ter sido no Brasil quem melhor compreendeu o leque de implicações da correta relação entre arte e arquitetura no século XX.

Pintura

Nos últimos anos, a pintura de Athos Bulcão abre-se em múltiplos caminhos. O artista condensa experiências, viaja pela sua própria história e se renova em invenções. Athos Bulcão transforma suas certezas em novos riscos. É o mesmo e é outro. A síntese é um refinamento de cor, elegância de tratamento de espaço, leveza da matéria e sutilíssimo humor.

Em um dado momento, Athos Bulcão põe a mão na massa e faz máscaras e bichos. São seres ambivalentes. São como pinturas sobre suportes tridimensionais. Ou relevos e volumes pictóricos.

O pintor age com uma vontade de esculpir. A massa é modelada com sensualidade, testemunha o trabalho da mão na emergência da escultura. A cor é aplicada como encarnação. Já não é a verossimilhança, mas a pintura de um corpo como nova etapa da sensualidade na obra. Há uma libertação da alegria em brilhos, reflexos, combinações de cores.

Sobre essas esculturas, o pintor não abandona os prazeres de seu ofício. No entanto, Athos Bulcão abre seu caminho desconhecido para a forma sem fundo, o azulejo sem a parede, postos diretamente no mundo, sem qualquer arrimo.

Nas telas mais recentes de Athos Bulcão, o espaço é trabalhado de modo sempre complexo. Não há soluções mecânicas que dominem inteiramente o conjunto. Se, numa obra, a superfície é quadriculada, a geometria espacial será subvertida pela pintura. A cor não obedecerá às regras.

Athos Bulcão define sempre como quer a divisão do espaço. É azulejaria do lógico. É complexo jogo de triângulos e quadrados, música atonal, como na obra *A montanha*, título que compreende o volume (de terra) como acidente (geográfico). É mise-en-abîme, o(s) quadro(s) dentro do quadro. É rigidez. Ou movimento Perto das nuvens.

No tríptico *A pirâmide*, estabelece a tensa relação entre simetria e assimetria nos quadrados de cor. Existe apenas uma rígida formação de pirâmide amarela, mas, se não fosse a sabedoria do artista, poderíamos pensar numa aplicação quase aleatória das demais áreas de cor. Dessa tensão entre o risco e a liberdade, surge um pedreiro enlouquecido que estabelece a poética da obra: uma azulejada dissonante. Athos Bulcão está inteiro. Testemunha a sua raiz primordial no ordenamento da superfície do quadro com a perspectiva vertical aplicada por Vieira da Silva da Bahia imaginée ou na série das Bibliotecas e ainda na sua cooperação com os arquitetos Oscar Niemeyer e João Filgueiras. Bulcão não decora edifício, mas agrega questões da forma concreta dinâmica. A impregnação de história na obra de Athos Bulcão não é citação, nem influência. É o decurso de seu próprio processo.

Essa outra construção – doce e suave – tem sua ordem no Brasil em Volpi a partir do espaço constituído por fachadas e bandeiras, na Maria Leontina na metafísica da paisagem e do tempo dos anos 1950, no Aluísio Carvão mais recente dos folguedos, no desdobramento do espaço da cor das paisagens frontais aos bambus de Ione Saldanha, nos poéticos modos em (des)articulação inquieta por justaposição em pontos dissímiles dos azulejos de Athos Bulcão. Essa família não poderia abdicar jamais do paradigma

estabelecido no Rio de Janeiro por Vieira da Silva em seu exílio brasileiro durante a Segunda Guerra, mais do que da obra produzida depois de seu retorno a Paris.

Os planos articulam-se pela malha, ou, se inexistente, pela sua dança no espaço. A coreografia dessas áreas dançantes não é o ritmo do movimento reto e angulado. Seu tempo é complexo: em algumas obras, as áreas retangulares circunvagam no espaço, como no ritmo cósmico de um Kupka (*The first step*, 1909) ou Mondrian (*Composição em preto e branco*, 1917). Os planos articulam-se pela presença da cor, que pode estar aqui e lá. Está em áreas de diferentes dimensões. Em tons distintos. Na formação da cor. A cor em Athos Bulcão tem a dimensão temporal intrínseca na sua formação. E a cor é também tempo da outra cor. Aquele “estar aqui e lá” tão diversificado estabelece uma assincronia.

A cor de Athos Bulcão é um tom baixo. Não há ansiedade em gritar “cheguei”. Sua percepção não se dá no lapso do urgente e breve do imediato. A palidez inicial ganha a sua substância no tempo da percepção atenta. A aparência primeira revela o seu processo de formação e lógica da cor. Ao tempo, essa obra se revelará como um leque amplo de cores, diferenciadas em oposição, contraste e harmonia. O choque ótico inexistente desdobra-se em conhecimento do real.

No Carnaval antigo, há um cruzamento complexo de níveis. Cada plano/módulo tem um tratamento diverso: decoração, arabesco, estamparia, confete e serpentina, máscara. Na batalha do carnaval, nasce a linha e o plano – na perspectiva de Kandinsky do ponto e linha, de confete e serpentina deste carnaval pictórico. A construção rígida transverte-se em informalismo que se fantasia em figuração neste Carnaval, em que a cor dá o tom da dança da pintura. Sob o Carnaval Antigo das diferenças e dos embates das correntes estéticas passadas, permeia, visível à primeira vista, a questão do espaço. No nível mais profundo da obra, como sua identidade interior, a obra estrutura-se como relação de cor, contaminando o que está separado. Transforma tudo num todo e se põe como questão principal.

Essas pinturas se colocam como tal, mas não deixam de falar do desenho (serpentinhas e arabescos) ou de se referir à escultura (nas máscaras). São reflexões que Athos Bulcão propõe sobre o campo da arte. Sobre o desenho, dizia Arpad Székely: “Na origem do mundo, para mim, há o desenho”. A pintura de Athos Bulcão e a sua experiência com a azulejaria guardam este sentido do desenho como origem do mundo da pintura, como estrutura inicial. Um artista como Athos Bulcão, que sempre esteve em relação com a arquitetura, traz a máscara agora como discussão do espaço, no seu trânsito entre pintura e escultura.

O silencioso e suave Athos Bulcão traz em si essas qualidades de sua obra. Neste silêncio, tudo dialoga: o presente, a memória, a história, o tema, os ofícios e as técnicas, o peso do pincel apondo a matéria, formando a cor e definindo a natureza do espaço. Este silêncio é eloquente e de variados dizeres. O silêncio de Athos Bulcão exige a acuidade do olhar.