

Sentido e urbanidade

Rio de Janeiro, junho de 2008

Paulo Sergio Duarte

Ao movimentar com seu relevo, no jogo de luz e sombra, as fachadas inclinadas do tronco de pirâmide que Oscar Niemeyer projetou para o Teatro Nacional em Brasília, a obra de Athos Bulcão adquire uma dimensão física inédita em seu percurso e, ao mesmo tempo, condensa ali, no Eixo Monumental da cidade, o que mais lhe marcou tanto antes quanto depois. Pensar esse acontecimento plástico público é, sobretudo, refletir sobre uma obra de arte possuída intensamente pelo sentido da urbanidade. É o traço maior de todo seu percurso que ali se evidencia. A urbanidade que marca este trabalho, num dos mais felizes encontros da arquitetura com a arte no Brasil, torna visível a vertente utópica moderna que compreendia essas realizações estéticas como gesto civilizatório, como um projeto de respeito entre os cidadãos, no qual a elegância não é apenas o resultado posticho da aquisição de um conjunto de regras de boas maneiras, mas, tornando-se arte, tanto contaminaria a sociedade pelas ideias que materializavam quanto traduziria plasticamente uma sociedade plenamente realizada no futuro.

A urbanidade, ideal embutido na obra de Athos Bulcão, longe de se cumprir – basta observar o mundo ao redor, não a arquitetura genial, mas as relações humanas que dela fazem uso –, teve como destino isolar-se na autonomia da forma; habitando-a, permanece como testemunho do dilaceramento da relação positiva entre arte e sociedade. Pode ser que não esteja claro o que foi dito, me explico. Toda a prática de vilanias que atravessam as relações de poder na cidade – a capital do Brasil – vai no sentido contrário do plano de Lucio Costa, da arquitetura de Oscar Niemeyer e da obra de Athos Bulcão. O trabalho quer de modo evidente uma paz de conflitos menores, mas apenas aponta esse vértice do desejo que a cada dia parece mais distante. Observem todas as formas do trabalho urbano do artista. Gostariam de dialogar no dia-a-dia com a população, mas este relevo, encontrando-se a algumas centenas de metros da Praça dos Três Poderes, está contaminado, além da presença física da arquitetura superlativa, pelas relações sociais degradadas que ali se estabelecem. Então, aqui e agora, exige-se uma formidável abstração da forma. Ali, nas atuais circunstâncias, apenas se exacerba o destino de toda grande arte no mundo moderno: distanciar-se de qualquer semelhança com este mundo e paradoxalmente modificá-lo pela sua própria existência. Ao habitá-lo, inscreve uma tensão pela simples presença.

Para compreender melhor o sentido do relevo do Teatro Nacional, podemos pensá-lo em comparação com outro relevo de poética diametralmente oposta àquela de Athos Bulcão: o relevo de Sergio Camargo na parede do auditório do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília. No relevo de Camargo, os elementos organizam-se para logo se desorganizarem, o movimento interno é tenso e os elementos estão em contato uns com os outros, é um sistema no limite de sua ruptura, para, ao mesmo tempo, realizar o movimento inverso e se alimentar da tensão e dos conflitos que mantêm o conjunto coeso. Conflito e tensão transformados em forças poéticas não apontam para nenhuma

solução: são o problema. No relevo de Athos, a associação mais imediata e inevitável ao olhar resistente ao acontecimento moderno é a metáfora urbana – teríamos levantada a maquete de uma cidade imaginária sobre as fachadas do Teatro Nacional. Os volumes “representariam” uma série de edifícios. É um atalho para o sentido da obra que, ao facilitar, na verdade, atrapalha. Essa metáfora introduz a obra numa chave mimética e numa trama de representação que, no caso, é pré-moderna porque recusa ao trabalho o direito à abstração escolhida pelo artista.

Pode-se, sem descartar o primeiro caminho, a meu ver, inadequado, escolher outro ao observar aqueles volumes regulares, uma série de cinco paralelepípedos que se repetem centenas de vezes sobre a superfície do edifício, na qual há uma discreta desordem proposital. Essa suposta “cidade” não passa de um conjunto de cinco diferentes elementos ou módulos que se distribuem alternadamente; “indivíduos geométricos” que convivem coletivamente e guardam entre si a possibilidade do diálogo na diferença: relacionam-se na forma pela inevitável proximidade, mas guardam uma distância que os individualiza. Essa respiração de cada elemento, determinada pelo espaço que os separa e permite a relação fora do contato e da tensão, é o que os individualiza. A possibilidade da individualização na existência coletiva pelo viés da materialidade das formas geométricas abstratas é o segredo do relevo de Athos Bulcão nas fachadas do Teatro Nacional em Brasília; esta é a sua grande lição, antes de qualquer metáfora de uma cidade. É a grande síntese do sentido de urbanidade que atravessa toda sua obra quando está em contato com a arquitetura.

As mais presentes e disseminadas obras de Athos Bulcão aplicadas à arquitetura são os relevos em interiores e os murais de azulejos em interiores e fachadas. Estão presentes, além de Brasília, a cidade escolhida pelo artista para viver, no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte, Salvador, Aracaju, Recife, Natal, Teresina, São Paulo, Cuiabá e, na Europa, em Milão e Cap Ferrat. No Brasil, país de raros museus de arte dignos desse nome, coube à arquitetura – desde as décadas de 1920 e 1930 – tornar pública a questão moderna. E o fez de modo magistral. Depois das casas pioneiras de Warchavchik, em São Paulo, um conjunto de obras públicas no Rio de Janeiro marca a entrada do Brasil na arquitetura moderna: a estação de hidroaviões (atual Clube da Aeronáutica), de Atílio Corrêa Lima; o Aeroporto Santos Dumont e o edifício da Associação Brasileira de Imprensa, dos irmãos Marcelo e Milton Roberto; e o prédio do Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema), de Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Moreira, Lucio Costa e Oscar Niemeyer, que contou com a colaboração de Le Corbusier. O talento de Niemeyer e sua precoce revisão dos dogmas da arquitetura ortogonal moderna que havia resultado no estilo internacional serão demonstrados no conjunto da Pampulha. Nascido no Rio de Janeiro, em 1918, Athos Bulcão foi inevitavelmente tocado por esse capítulo exemplar da cultura brasileira do século passado. Já na década de 1940, irá colaborar, como assistente de Portinari, nos painéis da Igreja de São Francisco, em Pampulha. Mais tarde, participará diretamente da equipe de construção de Brasília, cidade na qual irá viver a partir de 1958 até a sua morte, em 2008.

As mais completas realizações desse gênero, no qual o encontro da arte com a arquitetura tem uma realização plena, encontramos nos projetos de João Filgueiras Lima para a Rede Sarah Kubitschek de Hospitais, que contou com a colaboração de Athos

Bulcão. Como se sabe, essa rede de hospitais é a demonstração de que um dia o Brasil poderá ser diferente: um centro de excelência médica que não descuida de nenhum detalhe, a começar por sua arquitetura e a noção de que o conforto ambiental para situações traumáticas não pode dispensar a presença da arte. Se o primeiro hospital da rede, construído em Brasília, já é uma joia da arquitetura brasileira, com projeto de Glauco Campello, sua expansão tem nos projetos de João Filgueiras Lima um programa completo de tecnologia construtiva altamente especializada aliada à forma e à arte moderna, além de se estender ao projeto de equipamentos hospitalares. Em cada um dos edifícios em que trabalharam juntos, sente-se a estreita colaboração entre arquiteto e artista. Nos hospitais da rede Sarah, as lições de civilidade e de competência técnica de sua área médica materializam-se visual e funcionalmente na arquitetura e espriam-se por todo o ambiente. O uso das cores, com a delicadeza que caracteriza a obra de Athos Bulcão, rompe com o tradicional ambiente inóspito e frio comum às unidades públicas de saúde. Seu interesse pelos relevos e recortes é amplamente explorado em painéis, portas e elementos de separação de ambientes, criando efetivamente um clima positivo à recuperação dos pacientes submetidos às mais modernas técnicas de recuperação do aparelho locomotor, área de especialização desta rede de hospitais.

Os relevos murais e os painéis de azulejos mereceriam um estudo detalhado. Salvo os azulejos da Igreja Nossa Senhora de Fátima, em Brasília (1957), no qual há uma reminiscência da colaboração com Portinari, dez anos antes, em Pampulha, não conheço um só painel ou relevo figurativo de Athos Bulcão. Todo esse percurso, espinha dorsal de sua obra, faz-se num rigoroso estudo de formas abstratas e cores que em muitos casos se aproximam mais do traço do desenho que de um evento pictórico, o jogo de linhas predomina sobre o acontecimento cromático, às vezes neutralizado pelo uso de tons azuis escuros. Observe-se, por exemplo, o vaivém criado pelo relevo no condomínio Casa Alta – projeto de Sergio Bernardes, no Rio de Janeiro (1967). Sem gozar da mesma escala física do relevo das fachadas do Teatro Nacional, trabalha na direção contrária ao justapor os elementos cuja superfície muda numa dinâmica veloz ativada pela variação da luz. Se o tempo da fachada do Teatro Nacional é contado por um relógio de sol, aqui parece mais solicitar um cronômetro enlouquecido. E com isso aprendemos: se a calma predomina por todo o trabalho de Athos, verificamos que era capaz não somente de corridas de fundo, como disparar nos cem metros rasos. O tempo está sempre presente nessas obras pela sua extensão e embutido na sua espacialidade. Melhor: diversos tempos sempre reinventados para cada espaço como instantâneos de passos de dança, de uma coreografia abstrata que nenhum humano é capaz de imitar.

Athos, na sua relação com a arquitetura, manteve até o fim 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 fotocollagens. 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. O artista era supersticioso; não admitia, por exemplo, que certas coisas habitassem sua casa: davam azar. Talvez por essa convivência entre a vida psicológica privada e a externa, reconhecidamente discreta e tímida, fosse capaz desses contrastes entre a obra íntima e a pública. A íntima, como nas máscaras, é quase informe, reporta a figuras, é grotesca; não consegue ser grosseira porque não está afeita à possibilidade do artista ser rude.

Mas é caricata e nos evoca, com muita graça, o que cada um de nós pode ser nesse teatro do mundo: máscaras para diversas situações. As máscaras ganham espessura na matéria e são propositadamente inacabadas, trazendo a memória das modelagens de crianças.

As máscaras e as colagens são a dimensão doméstica da obra e, por isso, o selvagem de Athos, a obra pública que na sua dimensão era impossível de ser domesticada, é a urbanidade por excelência de um lírico moderno.