

Athos Bulcão – Construtor de Espaços

Este foi um século de grandes sonhos, grandes utopias e, naturalmente, de grandes fracassos. Uma das mais belas pertenceu ao ramal dos artistas plásticos modernos que optou dar ao seu trabalho uma dimensão mais social, fazendo-o dissolver nos meandros da indústria da produção de objetos, no espaço da arquitetura e da cidade. Objetivo que eles empunhavam como um estandarte, como comprova a primeira sentença do manifesto escrito pelo arquiteto alemão Walter Gropius quando da criação da Bauhaus, em 1919: *O objetivo último das artes visuais é a construção!* A rigor, a pretensão do ramal construtivo das vanguardas modernas, onde juntamente com o grupo da Bauhaus, encontrava-se, entre outros, os neoplásticos holandeses e os construtivistas soviéticos, era restabelecer a ligação entre a arte a vida. Todos reagem contra a estrutura da sociedade moderna, onde cada esfera da atividade humana – a produção, a religião, a política e a cultura – estão separadas umas das outras e com um desenvolvimento independente. Neste sentido, chegaram, como no caso dos dadaístas, a versão negativa desse mesmo pensamento, a rejeitar com forte dose de humor os ambientes sofisticados dos museus e galerias em busca de um público que, por não freqüentá-los, não se beneficiava do convívio com a arte. Essa opção era arriscada, pois não só abalava o conceito de artista como até mesmo o conceito de arte. Aliás, não era o fim da arte que os construtivistas soviéticos apregoavam?

O tempo passou e neste final de século fica-nos claro que a esmagadora maioria dos artistas abriu mão da ousadia em favor do conforto do mercado, do incenso da mídia, do charme espetacular das mega-exposições. Alguns poucos sobraram. Este é o caso de Athos Bulcão.

Talvez, por coincidência, o ponto de partida de Athos Bulcão deu-se em meados dos anos 40 como assistente de Portinari na construção do mural da capela da Pampulha, em Belo Horizonte. Nada menos do que a primeira obra-prima de Oscar Niemeyer, aquela que, graças à sensualidade de suas formas, o consagraria como o autor da primeira severa crítica ao empobrecimento formal que o modernismo arquitetônico vinha tendo e que ficaria conhecido como *International Style*. Contudo, a convivência do artista com Portinari, afora as lições estritamente relativas ao *metier* de um pintor, não transbordou para o campo do realismo social sobre o qual o mestre de Brodosqui pontificava. Sob este ponto de vista, a convivência com o casal Arpad Szènes e Maria Helena Vieira da Silva, e uma estadia de dois anos em Paris, ao final da década de 40, informaram-lhe mais incisivamente sob as possíveis opções quanto ao ideário estético a ser seguido.

Os anos 50 já nos apresentam o pintor Athos Bulcão ao lado do profissional envolvido no universo das artes aplicadas, sobretudo as artes gráficas, junto ao setor de documentação do MEC. Some-se a isto sua vida no Rio de Janeiro, em meio ao eferescente debate político-estético, polarizado entre o figurativismo e a abstração e, dentro deste, entre o informalismo e a abstração geométrica ou concretismo e ter-se-á um artista formado, atendo às questões mais candentes de seu tempo. Quando, em 1958, ele se mudou para Brasília, àquela altura em pleno processo de construção, trazia dentro de si um caminho bifurcado: de um lado o

artista intimista, o pintor expressionista de atelier, de outro, o artista preocupado em levar sua contribuição para a esfera social. Em Brasília, associando-se em primeiro lugar com Oscar Niemeyer e, nos anos recentes, com João Filgueiras Lima, o Lelé, para ficar restrito aos arquitetos com quem realizou mais obras, teve uma chance única, à altura de seu talento.

Quer pela quantidade ou pela qualidade, a obra de Athos Bulcão ligada aos espaços públicos – murais, painéis, elementos arquitetônicos -, disseminada por toda Brasília e com presença marcante em âmbito nacional e em alguns países, como França, Itália, Argélia, só encontra paralelo em alguns poucos casos internacionais. E o fato dele ainda não desfrutar do mesmo reconhecimento que os nossos melhores artistas é conseqüência natural de uma opção estético-política que, por produzir obras que se mesclam com os edifícios públicos e com a cidade, termina, em função de seus predicados, por rondar o anonimato.

Essa afirmação merece um exame mais detalhado. Muito embora, como se assinalou anteriormente, ao longo deste século tenha havido um movimento da arte no sentido de se imiscuir na vida das cidades, seja pelo advento do *design*, seja como escultura ou pintura/relevo/mural, freqüentado praças e avenidas, fachadas e empenas de prédios e ainda seus interiores, o fato é que, de um modo geral, a assim conclamada arte pública quase sempre foi chamada para resolver uma carência da arquitetura e do urbanismo, para qualificá-los esteticamente na eventualidade de ambos não suprirem esse aspecto. A característica da escultura e da pintura modernas quando eram assim utilizadas é que jamais perdiam sua autonomia, isto é, uma escultura de Picasso ou de Calder colocadas numa praça, conservavam as mesmas características formais de outras esculturas dos mesmos artistas realizadas em escala reduzida. Do mesmo modo, uma pintura mural tinha por vocação a tendência a ignorar, a escamotear a parede que lhe servia de suporte; tratava-a como um cavalete fixo de dimensões incomuns. Eram, portanto, irredutíveis à arquitetura e ao espaço urbano; podiam embelezá-los, mas por adição, nunca porque se confundissem com eles.

O princípio empregado por Athos Bulcão em suas obras vai em outra direção. Delas pode-se dizer que não se afastam da arquitetura que as recebe, mas que as compreende, enamora-se delas e as potencializa. Sob seus olhos uma simples parede nunca é um plano plácido, eventualmente qualificado por uma cor, ou o palco onde e desenrola uma cena capaz de remeter o espectador para um outro lugar que não aquele onde está a parede. Seus azulejos, segundo os princípios de modulação tão próprios à visualidade moderna, ostentam padrões geométricos dos mais simples aos mais complexos, que tanto podem ostentar formas abertas, lineares, que sugerem seu prolongamento no módulo seguinte, quanto formas fechadas, círculos, semicírculos, trapézios, paralelogramos variáveis que chegam a lembrar logotipos, ou letras de algum alfabeto que não alcançamos identificar. Em qualquer caso, o procedimento do artista em relação à aplicação dos módulos na parede; guia-se antes pelo desordenamento premeditado do conjunto do que de um resultado estável capaz de reiterar a geometria dos módulos que lhe constitui. Assim, diante de uma parede revestida por Athos Bulcão o olho erra em busca de uma lógica que, como indica cada parte, deveria comandar sua organização. A simples parede torna-se um plano ativado, estilhaça-se aos olhos como um caleidoscópio cuja velocidade varia do vagar ao vertiginoso.

Mas não é só de azulejos que se compõe o ramal público da obra de Athos Bulcão. Há também os relevos, elementos pertencentes ao mobiliário arquitetônico – divisórias, biombos, portas, muros -, e que ele se dedicou com mais intensidade a partir de sua parceria com João Filgueiras Lima, a propósito da rede de hospitais Sarah Kubitschek, além dos Tribunais de Conta mais que esse escritório vem projetando e construindo em sua fábrica situada em Salvador.

Em cada uma das peças, estejam situadas em ambiente exterior ou interior, impressiona a capacidade do artista em operar com as peculiaridades oferecidas pelo espaço arquitetônico projetado, o que também compreende as relações que esse espaço estabelece com a paisagem natural e com o movimento do sol. Como ilustração deste último ponto basta a lembrança do nanquim geométrico e cambiante das sombras despejadas pelos cubos incrustados na lateral do Teatro Nacional Cláudio Santoro, de Brasília. Os exemplos proliferam: o saguão situado à entrada de um edifício, como o Palácio do Congresso Nacional, em Brasília, uma escada singela ou espiralada, como a do Palácio do Itamaraty, corredores como os do hospital Sarah Kubitschek, qualquer que seja a natureza formal e funcional do ambiente oferecido ao artista, é sempre um pretexto para ele agarrar a atenção do usuário/espectador, que de outro modo desenovelaria seus passos automáticos e seu olhar desatento.

Athos Bulcão sabe como ninguém jogar com a escala desse usuário/espectador, com a maneira do seu corpo se deslocar pelo espaço, pelo interesse que seu olho tem por essa ou aquela cor. Sabe-se que são as referências físicas exteriores que garantem nossa verticalidade movente, são as balizas concretas dos mapas mentais que efetuamos ao longo do dia por ocasião desse nosso périplo sem fim. Sabe-se também que não há nenhum motivo, salvo a incompetência dos profissionais do espaço, para que a paisagem construída não seja um alimento sutil para o espírito, capaz de enlevar a nossa mente, desprendendo-a do horizonte mesquinho dos ritos cotidianos, e de estimular nosso corpo, despertando a atenção para o sentido de afunilamento e convergência que nos promove um corredor, a riqueza de pontos de vista que nos dá uma escada, o ritmo e a musicalidade latente submersos em uma sala imensa. Sabe-se, enfim, que uma parede não é apenas uma parede, mas uma maneira que os homens inventaram de impedir sua dissolução na vastidão do universo. O mesmo universo ao qual uma porta pode facultar a passagem, e uma janela, sua contemplação.

Foi a opção por uma obra deslocada das paredes das salas expositivas, em meio à paisagem natural e construída, obra que desenvolveu curiosas e surpreendentes relações fraternas com escadas e pilares, árvores e a linha contínua do horizonte, que terminou por fazer com que as pessoas freqüentemente desconheçam Athos Bulcão. Certamente ele é conhecido pelos moradores de Brasília, que muito justamente o cultuam como seu artista maior. Mas não fosse a presença enfática do Teatro Nacional, entre tantos outros trabalhos, alardeia ou exige que saibam o nome de seu autor. Mas será que esses mesmos moradores sabem que é dele os azulejos que revestem todas as paredes dos pontos de ônibus do gigantesco Parque da Cidade?

De fato, como para nós arte ainda é aquilo que está nos museus e galerias, não ligamos muito para aquilo que sofreu esse tipo de deslocamento. Ademais, como qualificar aquilo, como o alto-relevo do Teatro Nacional de Brasília como o mural do sambodrómo do Rio de Janeiro ou do Memorial da América Latina, e das centenas

de obras em edificações residências e institucionais, que, sem ser arquitetura, parece se confundir com ela, seja porque a requalifica ou porque, como ela, também promove novas percepções do espaço? Como qualificar aquilo que, sem ser paisagem, parece se confundir com ela, requalificando-a, destacando-a do rol das coisas ordinárias?

Embora, invariavelmente de grandes dimensões, muitas das obras de Athos Bulcão, pela sua proximidade de arquitetura e da cidade, pela familiaridade imposta pelo contato cotidiano, termina por eclipsar sua condição excepcional, sua natureza de um pensamento plástico refinado. É tão próxima de nós, tão verdadeira, que não mais parece obra de um artista. Que o digam os habitantes de Brasília que têm a sorte de ter seus olhos, seus passos, seus passeios erráticos ou a rota mecânica que os leva aos locais de trabalho e às suas casas, guiados, modulados, sensibilizados, por suas obras dispersas pela cidade. Como já disse, muitos não sabem que essas obras pertencem ao artista. E, a bem dizer, isso não importa, posto que estão impregnadas neles e, portanto, lhes pertencem.

Athos Bulcão obtém o que poucos artistas sonham obter: que a sua obra já não mais lhe pertença. À maneira do verso de um poeta que tem a ventura de se converter em um dito, ou uma expressão tão corrente como o “E agora José”, o “Verde que te quero verde”, o “Agora é tarde, Inês é morta” ou o “Ser ou não ser”. Caminha para o anonimato para integrar o imaginário, para se converter em fonte de expressão de um povo.

Agnaldo Farias