

ATHOS BULCÃO

Agnaldo Farias

O grande relevo aplicado sobre a fachada lateral do Teatro Nacional de Brasília, obra-prima de Athos Bulcão, evoca o célebre “Primeiro lembrete aos senhores arquitetos”, de Le Corbusier, segundo o qual “a arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz”.¹ A luminosidade implacável e límpida de Brasília, que se esparrama através do ar seco do Planalto sem se perder em refrações e reflexos pela quase ausência de névoa ou de bruma, sem ser aprisionada pelas sutis concavidades topográficas criadas pelos vales e pelas depressões suaves daquela região, esgarçando-se lá nas longínquas linhas do horizonte, faz retinir o jogo rítmico dos cubos e paralelepípedos que cobrem de cima abaixo o plano inclinado que perfaz a parede lateral do teatro de Oscar Niemeyer, ensinando-nos como pode ser complexa a noção de espaço, que ela não se aplica exclusivamente a espaços interiores, e que qualquer intervenção – cor, textura, matéria ou volume – obtém alterá-lo.

Quem vive em Brasília, deparando-se cotidianamente com essa obra, vista de passagem pelos vidros do automóvel, convivendo, mesmo que casualmente, com ela; quem passeou ao pé dela para melhor contemplá-la, seja por curiosidade, seja por quase nada, apenas para matar o tempo, certamente se fascinou com a parede/pirâmide inverossímil que se ergue como um chão que repentinamente se vê suspenso por um lado, e que sobre si traz um conjunto de edifícios regulares, uma combinação à primeira vista aleatória de variações sobre um mesmo quadrângulo. Quadrângulos, paralelepípedos e cubos, todos dotados da mesma altura, os volumes vão se alternando com suas arestas a formarem linhas irrepreensivelmente verticais, aqui e ali interrompidas, alinhamento que se desfaz aos nossos passos, um caleidoscópio que vai girando na medida do nosso movimento; como a cidade mesma vai nos confundindo quando a vemos por cima, através da perspectiva cambiante de um avião no momento em que vai pousando.

Mesmo aquele que só viu essa obra por fotografia, e que, portanto, não conviveu com ela, não podendo saber da ação da luz sobre os volumes brancos, da variação de proporção dos nítidos polígonos de sombra ao longo do dia, deverá ter ficado igualmente fascinado. Por exemplo, as belas fotografias nas quais se veem crianças trepadas sobre esses volumes, agachadas neles, andando cuidadosamente como gigantes desajeitados brincando em meio a uma cidade feita de cal e nanquim.

São apenas crianças e não refinados leitores de livros como este, livros de arte, livros escritos por gente como eu, críticos de arte, cujo ofício consiste no obsessivo desentranhamento da obra de arte, uma leitura analítica que, ao fim e ao cabo, tenciona desvendar o mecanismo do seu funcionamento oculto, como alguém que abandona a ingenuidade infantil no momento em que troca o encanto do brinquedo pelo conhecimento do seu mecanismo interno. Essas crianças apenas brincam, em perfeita comunhão com a obra, enquanto esse rodeio sobre o olhar armado como o meu e o seu, leitor, tem por finalidade levá-lo ao centro do enigma, à indagação persistente: qual o efeito da obra de arte sobre uma pessoa? Como avaliá-lo? Qual o resíduo que ela levará consigo como um presente recebido sem que se esperasse por ele?

De volta a essa obra de Athos Bulcão e a essas fotografias, qual terá sido seu efeito nessas crianças, nessas e em todas aquelas que um dia brincaram, brincam e brincarão nesta sua obra?

Essa pergunta e outras infindáveis que a ela se seguem são suscitadas por toda e qualquer obra de arte. Impossível respondê-las, muito embora possamos despender toda uma vida na defesa da obra de arte, apregoando-a como trincheira de vida e de liberdade. E se se trata de uma indagação genérica e vaga, por que trazê-la agora?

O que me leva a arriscar mais uma vez essa incômoda indagação é o fato da trajetória artística de Athos Bulcão ser especialmente consagrada ao público em geral. Não ao público que frequenta museus e galerias, público, se não mais familiarizado com o universo das artes plásticas, possivelmente mais predisposto e até induzido a estabelecer uma relação com ele. Não, este não é o caso desse artista cujo interesse e respeito se concentra no público que por acidente toma contato com sua obra; o transeunte, o passante, aquele que em princípio está desatento, porque coisa como arte não faz parte de seu repertório, e também porque ele de ordinário está distraído de tudo aquilo que foge ao seu objetivo imediato. Com suas calçadas, ruas e avenidas, o ambiente urbano é para o seu habitante, no mais das vezes, apenas um corredor, uma estreita área de passagem, não importa o que ela ofereça, porque em princípio ele não alterará o rumo que o levará ao destino pré-fixado.

As considerações feitas a propósito do relevo do Teatro Nacional de Brasília, e sobre as crianças retratadas brincando nele, aplicam-se à maioria das obras de Athos Bulcão e para todas as pessoas que delas usufruem. Especialmente as obras realizadas em Brasília, feitas para o convívio com a população dessa cidade. E porque carregam em sua essência a consideração por Brasília e seus habitantes, e porque foram realizadas em qualidade e quantidade sem paralelos é que Athos Bulcão é o artista de Brasília. E o é de uma forma tal como nenhum outro artista deste século, deste país, o foi para outra cidade.

Brasília, tradução espacial de um sonho de igualdade, foi idealizada para ensejar novas formas de sociabilidade; nela, o exercício da cidadania – o acesso aos bens públicos, à prática política, ao lazer, à saúde, à educação e à cultura – seria pleno. E esse ideal estaria garantido na espacialidade urbana, na qualidade de seu traçado e da solução plástica de seus edifícios, praças e monumentos, vale dizer, no seu âmbito estético, então entendido como instância capaz de favorecer essa emancipação.

Inaugurada em 1960, Brasília, com suas virtudes e seus defeitos, foi o produto mais bem acabado de uma utopia surgida à distância no tempo e no espaço: dos escombros da Europa do final da segunda década, com seus intelectuais esforçando-se por reconstruí-la – a ela e ao mundo – em novas bases. Brasília pode bem ser considerada o apogeu desse sonho e o seu ponto de inflexão rumo ao declínio; seja como for, o inesperado dessa sua condição faz valer a ideia do poeta russo Joseph Brodsky – a propósito da grandiosidade de um outro poeta, este de língua inglesa, Derek Walcott, da ilha de Santa Lúcia, no Caribe –, segundo a qual “a periferia não é onde o mundo acaba – é lá precisamente que ele se desenreda”.²

A utopia a qual me refiro é a daqueles intelectuais e artistas plásticos modernos que optaram 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, em que, juntamente com o grupo da Bauhaus, encontrava-se, entre outros, os neoplásticos holandeses e os construtivistas soviéticos, era restabelecer a ligação entre a arte e a vida. Todos reagiam contra a estrutura da sociedade moderna, em que cada esfera da atividade humana – a produção, a religião, a política e a cultura – está separada uma da outra e com um desenvolvimento independente. Nesse sentido, chegou-se, como no caso dos dadaístas, a versão negativa desse mesmo pensamento, a rejeitar com forte dose de humor os ambientes sofisticados dos museus e das galerias em busca de um público que, por não frequentá-los, não se beneficiava do convívio com a arte. Essa opção era arriscada, pois abalava não só 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 e do compromisso com a ética em favor do conforto do mercado, do incenso da mídia, do charme espetacular das megaexposições. Alguns poucos sobraram. Este é precisamente o caso de Athos Bulcão.

ARTE, ARQUITETURA E COMPROMISSO SOCIAL

A trajetória artística de Athos Bulcão foi irreversivelmente alterada pela sua experiência em meados dos anos 1940 como assistente de Portinari na construção do mural da Igreja São Francisco de Assis, no parque da Pampulha, em Belo Horizonte. Até lá, o que se tinha era um artista de talento, com um poderoso lastro cultural adquirido desde a infância, pelas idas sistemáticas à ópera, concertos e matinês teatrais, mas ainda indeciso sobre se largava ou não a medicina em favor da pintura. O convívio com o palpitante mundo cultural fez a pintura levar a palma. Em 1939, aos 21 anos, Bulcão conhece Roberto Burlé Marx, amigo de toda a vida, e passa a fazer uso do seu ateliê para desenvolver-se na pintura. Em 1942, um de seus guaches passa sob a vista de Oscar Niemeyer, que o julga adequado para compor o mural de azulejos a ser aplicado na fachada de um de seus novos projetos, o Teatro Municipal de Belo Horizonte, encomenda do então prefeito Juscelino Kubitschek.

A fachada não saiu e o artista continuou a dar marcha a seu trabalho, fazendo sua primeira exposição individual na sede do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), em 1944, e colhendo alguns prêmios na Divisão de Arte Moderna do Salão de Belas Artes, edições de 1940, 1941 e 1945. E foi então que, neste mesmo ano, o artista integrou durante 45 dias a equipe de Portinari para a execução do painel da Igreja da Pampulha, edificação pertencente ao conjunto do mesmo nome, primeira obra-prima de Oscar Niemeyer, aquela que, graças à sensualidade de suas formas, o divulgaria mundialmente como autor da primeira severa crítica à monotonia formal que o modernismo arquitetônico vinha tendo e que ficaria conhecido como International Style.³

O gosto de Niemeyer pelos murais de azulejos não era fruto de circunstância, mas constava da agenda dos arquitetos modernos a ponto de merecer um papel de destaque na fachada do seminal edifício do Ministério da Educação e Saúde. Pinturas murais, de azulejo ou não, bem como a presença de esculturas, entre outras intervenções artísticas extra-arquitetônicas, iam ao encontro da ideia da arquitetura como espaço de congregação das artes, noção ilustrada no edifício do Ministério com o magnífico mural em azulejo de Portinari, além das obras de Celso Antônio, Bruno Giorgi e Jacques Lipchitz.

De volta ao azulejo, seu uso desde então era duplamente justificado por Lucio Costa, patriarca e principal teórico da nossa arquitetura moderna, por suas propriedades plástico-funcionais e por sua relação com a nossa tradição construtiva.⁴ No que se refere ao primeiro aspecto, o azulejo, ao passo em que se revelava mais adequado ao clima tropical que as paredes pintadas, refratário ao sol e mais resistente às chuvas do que elas, como suporte pictórico “dissolvia” a parede, garantindo que ela não fosse interpretada como elemento estrutural, mas exclusivamente como vedação. À medida que propiciasse esse entendimento, a função estrutural do edifício caberia de fato a quem de direito: os pilares, “pilotis”, um dos “cinco pontos” fundamentais da arquitetura moderna, segundo Le Corbusier, um de seus protagonistas e maior divulgador.

Esse argumento continua válido em todas as letras. Recentemente, João Filgueiras Lima, o Lelé, colaborador contumaz de Athos Bulcão, arquiteto de primeira grandeza, deu o seguinte depoimento:

“A característica do trabalho de azulejo que o Athos tão bem soube explorar na arquitetura moderna era justamente estabelecer esse contraste com a estrutura. Você tem o elemento estrutural forte e depois aquela coisa delicada que solta completamente a estrutura. Então a parede ali desaparece, uma parede que realmente não conta”.⁵

A outra justificativa quanto ao azulejo pela arquitetura moderna deriva da sua relação com a nossa própria tradição construtiva, legado que interessava ser parcialmente incorporado e renovado como índice da adaptação de um léxico formal estrangeiro às nossas peculiaridades. Nesse sentido, a arquitetura só fez acompanhar o vetor duplo que organizava o nosso modernismo com o seu consabido esforço de atualização do relógio estético nacional combinado com o inventariamento e renovação das nossas raízes.

A primeira experiência de Athos Bulcão nesse suporte expressivo seria a única por muito tempo. De volta ao Rio de Janeiro, ainda em 1945, o artista moraria de maio a dezembro na casa de Portinari, beneficiando-se das férteis lições quanto ao ofício e das visitas de toda a intelectualidade que lhe frequentava a residência; como os almoços semanais com Manuel Bandeira e as pendengas típicas do meio cultural daquele tempo, no qual predominava a personalidade forte de Portinari, “o general”, segundo ele

próprio, na troça que distribuía a todos, da qual é exemplo o título de “sargento” que ele consignava ao grande pintor e ex-marinheiro Pancetti.

Nem por isso, Bulcão assumiu o realismo social do mestre de Brodosqui. Mais decisiva seria 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 1940, informando-lhe mais incisivamente sob as possíveis opções quanto ao ideário estético a ser seguido. Ao longo dos anos de 1948 e 1949, Bulcão – graças às cartas de recomendação de Portinari, Alceu Amoroso Lima e D. Marcos Barbosa para uma bolsa do governo francês com estadia em Paris – frequentou a École de Beaux-Arts e teve a tranquilidade de frequentar o Louvre por três meses seguidos.

Os anos 1950 já nos apresentam o pintor Athos Bulcão de volta ao Brasil, envolvido no universo das artes aplicadas, como cenógrafo e figurinista, desenvolvendo alguns projetos de interiores e sobretudo em artes gráficas, junto ao setor de documentação do Ministério da Educação (MEC). Some-se a isso sua vida no Rio de Janeiro, em meio ao efervescente 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, atento às questões mais candentes de seu tempo. Em meados dessa década, passados mais de dez anos do mural da Pampulha, Bulcão realizaria dois trabalhos relacionados com a arquitetura: um mural para o Hospital Sul América, projeto de Oscar Niemeyer e Hélio Uchôa, e uma fotomontagem no restaurante do Clube de Engenharia, projeto de Carlos Ferreira.

Esses dois trabalhos já davam conta da via dupla por onde se escoaria toda sua imensa potencialidade criativa: da composição mural para o Hospital Sul América iria se desenvolver o artista único, preocupado em levar seu trabalho depurado para a esfera social; de ícones até as composições abstratas, até os intrincados quebra-cabeças formais, da manufatura até a linguagem padronizada e industrial, e do painel mural para a elaboração de elementos arquitetônicos. As fotomontagens levam-nos ao artista de ateliê, autor de obras de natureza intimista: as infinitas pinturas de cabeças que traem um interesse pela corrente expressionista; as pinturas de personagens misteriosos, com um leve sabor surrealista, herança do enamoramento pelo teatro; as surpreendentes fotomontagens, reveladoras de um olho poderoso e lancinante, capaz de efetuar soldagens estapafúrdias entre as imagens apropriadas nos jornais e revistas que candidamente folheamos todos os dias; por fim, as telas/laboratórios de experimentação cromática, cuja depuração o levou à condição de mestre consumado. Bulcão, autor de obra intrigante e polimórfica, exige ser estudado em profundidade para que se possa esclarecer os liames entre as suas diversas modalidades de expressão.

BULCÃO EM BRASÍLIA

Contratado como funcionário da Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital) em 1957, Athos Bulcão mudou-se para Brasília no ano seguinte, provavelmente sem imaginar a chance que teria, como também a extensão de seu talento. A primeira encomenda, o mural de azulejos da Igreja Nossa Sra. de Fátima, de Oscar Niemeyer, figura ainda hoje como um dos cartões postais da cidade. Composto integralmente por dois padrões alternados – sobre o mesmo fundo azul, o artista realizou em branco uma

pomba estilizada e a estrela de Natal em preto –, o resultado encanta pela combinação de movimentos – vertical e de irradiação – que ambas as formas sugerem.

A primeira experiência com um mural figurativo em Brasília seria praticamente a última. Os inúmeros murais, painéis, relevos, componentes arquitetônicos que viriam a seguir, intervenções nas obras de vários arquitetos, entre os quais se destacam aqueles feitos para as obras principais de Oscar Niemeyer e João Filgueiras Lima, seriam abstrato-geométricos, o que bastaria para colocá-lo na linha de frente dos nossos maiores artistas de linha construtiva – concretos e neoconcretos –, com a vantagem de que suas refinadas realizações atingiram a indústria e por ela se disseminaram de um modo apenas sonhado pela maioria deles.

Muito já se investiu contra a escala de Brasília e a previsibilidade de suas edificações, invariavelmente ortogonais, obsessivamente organizadas em padrões e gabaritos de altura regulares. Contra a apatia das grandes áreas desérticas do planalto, contra a rigidez do padrão urbanístico racionalista, Oscar Niemeyer prescreveu os edifícios dotados de formas curvas, esculturas memoráveis capazes de suspender a vista do transeunte, interrompendo seu deslizar pelo gume telúrico da linha do horizonte. Niemeyer é o autor justamente celebrado de colunas como as do Palácio da Alvorada e do Itamaraty; o inventor de duas novas maneiras de se pensar a linha vertical que liga a terra ao céu, metáfora da mesma relação que o homem, coluna semovente, cria com seu périplo perpétuo pelo planeta.

O MURALISMO SEGUNDO BULCÃO

O que Niemeyer obtém na escala monumental, em âmbito macro, Athos Bulcão logra no mínimo: do edifício, recuemos à parede do edifício. Do volume, ao plano.

Fartos de ordem e de simetria, balizas da ordem visual prevista pelas vanguardas construtivas como antídoto à irracionalidade, o cidadão de Brasília alimenta-se, ainda que não perceba, dos murais e das intervenções de Athos Bulcão espalhados por toda a cidade; como compensação para a excessiva placidez dos conjuntos habitacionais projetados como sólidos regulares, nosso artista engendra jogos visuais perturbadores, o lúdico ludibriando o lógico. A regra dos jogos é genialmente simples, dir-se-ia um ovo de Colombo; o resultado, uma revelação. Tome-se, por exemplo, o mural realizado para a Escola Classe 407/408 norte, projeto de Milton Ramos, de 1965. O padrão modular é trivial: três azulejos (15 x 15 cm): um preto, um branco e um terceiro com dois terços da superfície em branco e o último terço em preto. Sua aplicação, assim como a aplicação de todos os seus painéis, é deixada sempre a critério do operário encarregado, um critério que, segundo o artista, tem o mérito de ser “deseducado”, isto é, sem o gosto pelo equilíbrio ou mesmo pela desordem arrumadinha incutida pelas nossas escolas. Cada unidade vai se juntando com a outra num todo aleatório, de ritmo sincopado, cuja sequência nos é impossível apreender de bate-pronto.

Ao invés dos murais geométricos com os quais nos deparamos corriqueiramente, murais constituídos por módulos que se prolongam uns nos outros de modo que um conjunto define uma forma fechada, a intuição de Athos Bulcão consiste em variar cada módulo de posição de tal maneira que ele é sempre outro sendo exatamente o mesmo. O efeito

de pulsação, reflexo da retina saturada por parte daquele que experimenta a obra, pode ser obtido tanto por formas fechadas, polígonos complexos e coloridos que disputam sua presença com o branco do azulejo, polígonos que têm a densidade e a concisão de uma letra ou de um logotipo, como por formas lineares, circulares ou estriadas, linhas que sangram para os limites do quadrado, insinuando-se para além deles. Em todos os casos, o artista pode adicionar o uso da cor, um uso pródigo da cor, pois, no que concerne a esse item, trata-se, como já foi dito, do artífice maior.

O procedimento do artista em relação à aplicação dos módulos na parede guia-se, como se vê, antes pelo desordenamento premeditado do conjunto do que por um resultado estável capaz de reiterar a geometria dos módulos que lhe constitui. Diante de uma parede revestida por Athos Bulcão, o olho, descentrado, erra. A parede torna-se um plano ativado, estilhaça-se aos olhos em velocidades que variam do vagar ao vertiginoso.

PENSANDO A ARQUITETURA

Como já foi dito, embora 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, frequentando praças e avenidas, fachadas e empenas de prédios e ainda seus interiores, o fato é que, de um modo geral, a assim chamada arte pública quase sempre foi requisitada 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 colocada numa praça conservava as mesmas características formais de outras esculturas dos mesmos artistas realizadas em escala reduzida para um ambiente fechado, pequeno como a sala de estar de um colecionador. 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. Era, portanto, irredutível à arquitetura e ao espaço urbano; podia embelezá-los, mas por adição, nunca porque se confundisse com eles.

Se o princípio empregado por Athos Bulcão nos murais de azulejos avança os marcos desse debate num sentido diverso do acima assinalado, suas outras obras vão ainda mais adiante. Com efeito, de suas obras feitas para o interior de espaços arquitetônicos – relevos, divisórias, portas, paredes pivotantes, muros etc. –, pode-se dizer que não se afastam da arquitetura que as recebe, mas que a compreendem, enamoram-se dela e a potencializam, razão pela qual os comentários feitos até aqui não substituem a necessidade de uma menção a elas mais pormenorizada.

Veja-se o caso da intervenção no hall de entrada do Palácio do Congresso, obra realizada em 1960. Dois majestosos pilotis de seção circular situados simetricamente à direita e à esquerda de quem ingressa no salão ficam ainda mais monumentais em função da altura dupla do pé-direito. No fundo, uma enorme parede de mármore branco divide sua área com duas escadas, uma de cada lado: a que vai para o Congresso e a que vai para a Câmara. Apresentados os dados do problema, a questão para o artista residia em como aproximar, da escala humana, esse espaço de escala monumental. Athos

Bulcão resolve pela criação de quatro eixos verticais, feitos de pedras negras e inscritos no mármore branco. Cada um deles formado por cinco partes de alturas rigorosamente iguais, mas de espessura e alinhamento variáveis. O visitante/usuário desloca-se ao longo do espaço, ele próprio um eixo vertical encimado pelos dois olhos que, à maneira de uma câmara cinematográfica colocada na mão, vão captando do ambiente o que lhe é oferecido por esse movimento, movimento ligeiramente perturbado pelas leves oscilações verticais, resultantes das alturas variáveis que o corpo conhece enquanto marcha. Em suma, o corpo andando, com sua verticalidade de posição cambiante, descreve um movimento homólogo à intervenção realizada na parede do fundo, como se o fundo fosse um diagrama do corpo.

O conhecimento que o artista revela quanto à relação corpo/espaço não cessa de surpreender, além de demonstrar um profundo conhecimento técnico de outras áreas expressivas que não as artes plásticas, como as artes cênicas e o cinema. Debrucemo-nos agora sobre o baixo-relevo criado para o salão do Palácio Itamaraty, de 1965. Niemeyer encomendou a realização de algo que mitigasse a sensação de amplitude do grande salão que, por uma belíssima escada em espiral, dá acesso à sala acima situada e em cujo interior são assinados os tratados, convênios e outros termos de compromisso com os demais países. A vastidão do espaço diminui ainda mais o pé-direito, efeito que impulsionaria o visitante a deslizar a vista pelas longas paredes cegas laterais em direção à luz proveniente das duas extremidades do ambiente. A chave, segundo Bulcão, estava na escada. Ao subi-la, o visitante forçosamente realiza uma rotação sobre o seu próprio eixo e uma translação em relação ao eixo da escada, movimento de resto entrecortado. Por que entrecortado? Vejamos: de tão automático, já não percebemos que, ao subir uma escada qualquer, o corpo se arremessa imperceptivelmente para uma altura um pouco além daquela que ele está acedendo para, ato contínuo, recuar para baixo ao firmar seu pé no chão. Leitor acurado dos movimentos que as formas, as cores e cada espaço projetado impõem ao corpo e aos olhos, Athos Bulcão, neste caso, valeu-se dos dois movimentos combinados – rotação e translação –, que forçam o visitante a reparar em toda a sala circundante, e escavou em suas paredes uma sequência de trapézios dispostos lateralmente, com ângulos mais ou menos agudos, criando um ritmo compassado, símile àquele realizado pelo corpo que sobe a escada; uma ciranda de formas pontiagudas capazes de ameaçar a monótona integridade das linhas horizontais formadas pelo encontro da parede com o teto e com o piso.

ATHOS BULCÃO E JOÃO FILGUEIRAS LIMA, O LELÉ

Mas não é só de murais de azulejos e de relevos que se compõe o ramal público da obra de Athos Bulcão. Há também os elementos pertencentes ao mobiliário arquitetônico – divisórias, biombos, portas, muros – e, tanto para ambientes internos quanto externos, o uso irrestrito de cores, longe do branco e do cinza do concreto aparente, consagrados pela nossa arquitetura moderna. Para essa ordem de encomendas, tem valido a extensa parceria com João Filgueiras Lima, o Lelé, iniciada em 1962 e acentuada desde a construção do edifício-sede da rede de hospitais Sarah Kubitschek, de 1980.

A opção de Lelé pelo desenvolvimento de uma arquitetura fundada em componentes industrializados, voltada à extraordinária demanda existente no país para obras de

infraestrutura urbana, além de edifícios públicos – escolas, hospitais e instituições em geral –, garantiu até bem pouco tempo o desinteresse de uma mídia mais afeita a uma arquitetura mais “glamourosa”, presente nas residências da alta burguesia, sedes e agências bancárias e shopping centers. Após décadas da arquitetura moderna, e de seus herdeiros insistirem na tecla da relação entre arquitetura e indústria, binômio imperativo num país como o nosso, a obra de Lelé, se não é única, é certamente a melhor. A singularidade da obra deste arquiteto acontece graças ao alto teor estético de seu trabalho, aspecto que ele jamais descuroou, ainda que premido pela necessidade de realizar um produto de baixo custo, em escala industrial, parâmetros que, diante de profissionais despreparados, redundam em subarquitetura. Das passarelas e sistemas de drenagem aos edifícios hospitalares e as sedes dos Tribunais de Conta, Lelé, atento às lições de Niemeyer e Costa, além do finlandês Alvar Aalto, cuida tanto do refinamento formal – por exemplo, a elaboração de uma estrutura calcada nos modelos das grandes tendas indígenas –, como do detalhe de um pilar oco, em cujo interior pode escoar a água pluvial; da tecnologia construtiva de ponta às referências às nossas tradições culturais.

A relação de Lelé com Athos Bulcão não se dá nos quadros da convenção, segundo a qual o arquiteto realiza, constrói a obra, para, posteriormente, o artista plástico introduzir seu “adereço”. Como recentemente disse Lelé: “o Athos foi meu parceiro em quase todos os projetos. Sua atuação nunca foi complementar. Por isso seus trabalhos sempre interferiram na arquitetura”.⁶

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.

No que concerne às cores dos quartos, dos corredores, dos saguões de espera etc., os hospitais da rede Sarah Kubitschek, são um compêndio de como se pode escapar da frialdade do branco em favor de ambientes com vibrações variáveis e cheios de calor. Não é preciso ser adepto da cromoterapia para acreditar que essas soluções ajudam o restabelecimento dos pacientes, dado que lhes estimulam comedidamente a retina, uma espécie de contato entre o paciente e a natureza com sua intensa variedade de acontecimentos. As divisórias de madeira recortadas em dois ou mais padrões, coloridas em tons aproximados e dispostas em linha descontínua, quebram a monotonia dos espaços de passagem, infundem-lhes interesse plástico-formal.

Cada ambiente é matéria que Athos Bulcão busca sempre enriquecer, sublinhando a arquitetura, garantindo-lhe a visibilidade de seus elementos: a parede da sala de espera do elevador é um sítio privilegiado para a flutuação de um peixe alado; os dois planos curvos que juntos perfazem a cobertura do imenso galpão onde são desenvolvidas terapias corporais favorece que as duas paredes altas situadas em suas duas extremidades recebam, cada uma delas, uma pintura circular (Centro de Apoio ao Grande Incapacitado Físico – Sarah Lago Norte CTRS – 1995); os sheds, não por acaso pintados de amarelo, enunciam a entrada da luz solar controlada; a elegante e arrojada cobertura metálica situada na entrada dos edifícios tem sua função enfaticamente indicada pelo emprego do vermelho; os volumes cegos que compreendem as caixas de

escadas se afastam do volume do edifício pelo emprego de cores expansivas; brotam volumes desencontrados das monocromáticas paredes laterais dos auditórios... São incontáveis os exemplos de como a arquitetura se renova quando pensada como arte e não como se arte lhe fosse um dado exterior. 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.

Para encerrar de alguma forma essa discussão, debrucemo-nos sobre as paredes compostas por painéis móveis pivotantes: criadas ancestralmente com a obrigação de fechar o homem, abrigando-o da natureza, as paredes aqui têm outra possibilidade: de acordo com Athos Bulcão, são peças lúdicas, grandes módulos semelhantes a dominós com desenhos geométricos coloridos que, se já fechados, oferecem combinações fascinantes e, girando sobre si, abrem o espaço interior para o mundo lá fora.

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 que são as referências físicas exteriores que garantem nossa integridade física e psicológica, são elas as balizas concretas dos mapas mentais que efetuamos ao longo do dia. Sabe 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 de convergência que nos promove um corredor, a riqueza de pontos de vistas que nos dá uma escada, o ritmo e a musicalidade latente submersos em uma sala imensa. Sabe, 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.

À noite, em Brasília, na Esplanada dos Ministérios, quando desaparecem os volumes dos prédios projetados por Niemeyer, parcialmente iluminados pela pouca luz dos postes, e no extremo oposto ao edifício do Congresso Nacional, desaparece também o grande volume baixo onde funciona o shopping center. No lugar deste, ainda conservando suas arestas e limites, surgem os incontáveis letreiros luminosos das lojas – mais um jogo inesperado de Athos Bulcão! –, todos eles variações regulares de formato retangular, como os volumes brancos que cobrem de alto a baixo a fachada do Teatro Nacional de Brasília, apenas colorindo a escuridão com sua profusão de letras e logotipos, anúncios feéricos indicando a pulsação de gente se encontrando e fazendo comércio de seus sonhos e desejos.

Seja pela quantidade ou pela qualidade, a obra de Athos Bulcão ligada aos espaços públicos, disseminada por toda Brasília e com presença marcante em âmbito nacional e em alguns países, como França, Itália e 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 consequência 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 predados, como os letreiros luminosos do Shopping Center de Brasília, por rondar o anonimato.

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 frequentemente desconheçam Athos Bulcão. Certamente, ele é conhecido por grande parte dos moradores de Brasília, aqueles que o cultuam como seu artista maior. 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 em galerias, não ligamos muito para aquilo que sofreu esse tipo de deslocamento. Ademais, como qualificar o relevo do Teatro Nacional de Brasília, o mural do sambódromo do Rio de Janeiro ou do Memorial da América Latina e as centenas de obras em edificações residenciais e institucionais, que, sem ser arquitetura, parecem se confundir com ela, seja porque a requalificam ou porque, como ela, também promovem novas percepções do espaço? Como qualificar aquilo que, sem ser paisagem, parece se confundir com ela, requalificando-a, destacando-a do rol das coisas comuns?

Embora invariavelmente de grandes dimensões, muitas das obras de Athos Bulcão, pela sua proximidade da arquitetura e da cidade, pela familiaridade imposta pelo contato cotidiano, terminam por eclipsar sua condição excepcional, sua natureza de um pensamento plástico refinado. São tão próximas de nós, tão verdadeiras, que não mais parecem obras 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, na sua já longa e prolífica carreira, 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”. Sua obra caminha para o anonimato para integrar o imaginário, para se converter em fonte de expressão de um povo, do povo que Athos Bulcão ama e a cujo bem-estar vem se dedicando ao longo de sua vida.

Agaldo Farias é Curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo (EESC/USP).

NOTAS

- 1 LE CORBUSIER. Por uma arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 13.
- 2 BRODSKY, Joseph. O som da maré. In: Menos que um. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. p. 97.
- 3 “Minha ideia [...] foi definir meu pensamento sobre o problema da forma na arquitetura, assunto que constitui, a meu ver, um equívoco lamentável ampliado pelo funcionalismo, utilizado pelos pequenos grupos que dele se servem até hoje. Sinto-me à vontade para isso. É problema que me ocupou por toda a vida e no qual intervimos quando, em 1940, projetei as obras da Pampulha, em Belo Horizonte”. NIEMEYER, Oscar. In: A forma na arquitetura. Rio de Janeiro: Avenir, 1978. p. 9.
- 4 COSTA, Lucio. Oportunidade perdida. In: Sobre arquitetura. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962. p. 257.
- 5 LIMA, João Filgueiras. A integração absoluta ao projeto. Palestra proferida no Seminário do VI Fórum Brasília de Artes Visuais “Athos Bulcão – Integração Arte e Arquitetura”. Brasília, Auditório do Palácio Itamaraty, 6-7 nov. 1997.
- 6 LIMA, João Filgueiras. In: João Filgueiras Lima, Lelé. São Paulo; Lisboa: Instituto Lina Bo; P.M. Bardi/Blau, 2000. p. 27.