

ATHOS BULCÃO: TRANSFORMAÇÕES E PERMANÊNCIAS NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950.

Adam, Luciana Fonseca de Melo¹

RESUMO: Este artigo procura construir uma narrativa sobre Athos Bulcão nas décadas de 1940 e 1950, com o intuito de elucidar sua trajetória artística naquele período. É fruto das pesquisas realizadas para a dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da UFPR em 2018, intitulada *A relação arte-arquitetura no trabalho de Athos Bulcão para o Teatro Nacional de Brasília: concepções e materializações (1958 – 1981)*. O conteúdo aqui exposto contém a parte da pesquisa voltada à investigação das Diretrizes do artista que, aliadas ao contexto artístico do período, facilitam a compreensão de sua produção formal. Nessa medida, o conceito de *Troc* desenvolvido por Baxandall (2006) contribuiu para o estudo entre pares ou grupos de artistas àquela época, suas trocas formais e escolhas temáticas. Depoimentos e entrevistas de Athos Bulcão serviram como fontes para a escolha dos artistas a serem com ele articulados. As investigações de Bueno (1994/1995) sobre a formação de um mercado de arte no Brasil entre as duas décadas estudadas ajudaram a contextualizar o meio no qual Athos Bulcão circulou. A contribuição de autores como, por exemplo, Moraes (1986), Amaral (1987), Cocchiarale (1998) e Chiarelli (2003) também formaram bases importantes a partir das quais se pôde pensar a obra de Athos Bulcão.

Palavras-Chave: Athos Bulcão; Diretrizes; *Troc*.

ATHOS BULCAO: TRANSFORMATIONS AND PERMANENCE IN THE DECADES OF 1940 AND 1950.

ABSTRACT: *This paper pursues to build a narrative about Athos Bulcao in the decades of 1940 and 1950, with the aim of elucidating his artistic trajectory in that period. It is fruit of the researches accomplished for my Master thesis presented in 2018 to the Post-Graduation Program in History at UFPR - The Federal University of Parana, entitled Art-Architecture relationship in Athos Bulcao work for Brasilia National Theatre: conceptions and materializations (1958 – 1981). The account contained herein is that part of the research dedicated to examine the artist's Guidelines, which, allied to the artistic context of the period, facilitate the comprehension of his formal production. To that extent, the concept of Troc developed by Baxandall (2006) contributed to the study by peers or artist collectives at that time, as well as to their formal exchanges and thematic choices. Athos Bulcao's testimonies and interviews served as sources for the selection of artists to be connected with him. Bueno's investigations (1994/1995) on the make-up of an art market in Brazil in between of the two herein studied decades helped to contextualize the*

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da UFPR, bolsa CAPES. Especialização em Estética e Filosofia da Arte pela UFPR (Curitiba – PR). Técnica em Materiais Cerâmicos pelo SENAI Mário Amato (São Bernardo do Campo – SP). Arquiteta pela Universidade Estadual Paulista – UNESP (Bauru – SP).
E-mail: habitare.atelie@yahoo.com.br

environment in which circulated Athos Bulcao. The contribution of authors as Moraes (1986), Amaral (1987), Cocchiarale (1998), and Chiarelli (2003) also laid bases for debating Athos Bulcao's works.

Keywords: Athos Bulcão; Guidelines; Troc.

1. INTRODUÇÃO

Dentro do que Baxandall (2006, p.71) propôs como os “termos de um problema” em seu triângulo da reconstituição, encontram-se dois que interessam ressaltar, passíveis de serem pensados como causais das formas de um objeto histórico (e dentro destes, os objetos artísticos). O primeiro refere-se àqueles que demandam uma solução para um problema (Encargo); e o segundo, àqueles tomados pelo próprio artista como solucionadores do problema (Diretrizes). Ambos relacionam-se com a “cultura” onde o artista se insere para, em conjunto com ela, sustentarem a Descrição do objeto histórico.

Para esse autor, as Diretrizes de um artista sempre têm uma dimensão histórica e os termos específicos com que define seu problema pictórico são determinados por sua visão particular da pintura (Baxandall, 2006, p.73). Assim, quando se afirma que um pintor “se expressa”, é na análise do seu ambiente cultural que se localizam com mais segurança os traços de sua individualidade. (Baxandall, 2006, p.87).

Ao olhar o artista como um ser inserido em circunstâncias sociais, ou seja, numa relação pintor-cultura, esse historiador propõe o conceito de *troc* como uma ferramenta simples, investigativa, para adentrá-la, pois: “A dificuldade está justamente na estrutura dessa relação que desejamos manter em toda a sua maleabilidade e reciprocidade” (Baxandall, 2006, p.87). Daí, dentro das escolhas formais na obra artística de um pintor (um caso específico), pode-se investigar as Diretrizes norteadoras de seu trabalho.

Baxandall (2006, p.89-101) elucida como se utiliza desse conceito como uma ferramenta para a crítica inferencial da narrativa. O autor procura localizar o termo como uma transação de produtos intelectuais, na qual o dinheiro não necessariamente é a moeda de troca. A permuta possibilitada pelas obras de arte se faria, assim, mais com as experiências que proporcionam do que com a troca de bens em si mesmos: “*Troc* indica apenas uma forma de relação em que duas classes de pessoas pertencentes à mesma cultura são livres para fazer escolhas num processo de permuta, sendo que toda escolha influi no universo da permuta e, por conseguinte, em todos os participantes.” (BAXANDALL, 2006, p.89)

A consagração da arte de Athos Bulcão na arquitetura brasiliense sombreia sua trajetória artística anterior à década de 1960. As décadas de 1940 e 1950 corresponderam, a primeira, à formação artística do pintor; e, a segunda, às experimentações que extravasaram os limites dos suportes clássicos da arte, espalhando-se pelas fotorreproduções e capas de revistas.

O conteúdo do período é vasto e ainda pouco estudado, motivo por que se optou por constituir uma narrativa a partir de um diálogo da biografia de Athos Bulcão e informações coletadas a partir de pesquisas relacionadas a artistas com os quais conviveu naquele período, perseguindo-se o próprio conceito de *Troc* proposto por Michael Baxandall. Esses artistas foram escolhidos a partir de entrevistas e depoimentos de Athos Bulcão, que também serviram de fontes para esclarecimentos formais sobre seu trabalho e, em última instância, como rastros de suas Diretrizes.

Nos depoimentos que concedeu, sua fala perpassa as vivências de infância no teatro e seu reencontro, em 1939, com os palcos²; seu primeiro encontro com Carlos Scliar no Salão Paulista de 1941³; Os espaços do teatro e do cinema foram lugar comum nas memórias em que se deixou mostrar. Sua experiência junto a Cândido Portinari⁴ e Oscar Niemeyer. Assim, nesse convívio entre artistas, buscou-se compreender sua produção nesse período e demonstrar os traços de suas Diretrizes que o acompanharam ao longo de todo o seu trabalho.

2. ATHOS BULCÃO E A DÉCADA DE 1940.

Para a construção de uma narrativa sobre a obra de Athos Bulcão nos primeiros anos de seu trabalho, importa conhecer seu ambiente formativo, ou seja, o conjunto das relações que lhe possibilitaram ver e fazer arte plástica na década de 1940. Através de seus depoimentos e entrevistas, sabe-se que freqüentou espaços onde circulavam artistas que desenvolviam seus trabalhos desde a década de 1930, e, ao desfrutar desse convívio e amizade, direcionou seu próprio caminho artístico nas décadas seguintes.

Nos estudos de Bueno (1994/1995, p.269) observa-se um Rio de Janeiro, nas décadas de 1930 e 1940, onde o campo das artes plásticas não estava circunscrito à formação acadêmica. A Escola Nacional de Belas Artes⁵ (ENBA) mantinha sua formação clássica, mas o saber fazer, ou o *métier*, não estava ali circunscrito e cada artista carregava um “universo de referências”, de modo que a informação era obtida no contato com as pessoas: “[...] O mundo de Cicero Dias era diferente do de Portinari, do de Guignard, de Vieira da Silva, e assim por diante. A inexistência de um campo artístico que estabelecesse delimitações e hierarquias possibilitou a convivência e intimidade entre grandes artistas e iniciantes.” (BUENO, 1994/1995, p.279).

Esse meio artístico também pode ser verificado no livro de Durand (1989, p.102), quando refere-se ao campo das artes plásticas em São Paulo e Rio de Janeiro entre 1930 e 1947. Esse autor afirma que, entre pintores e escultores que não vieram de famílias abastadas, foi comum o aprendizado autodidata e em ateliês coletivos; e que esses artistas mantinham suas vidas por ocupações não artísticas, muitas vezes através das artes ditas “aplicadas”.

Esse contexto ajuda a compreender a ausência da academia na trajetória de Athos Bulcão. Segundo suas palavras, foi Carlos Scliar quem o introduziu no ambiente dos artistas plásticos e em seus ateliês⁶, de modo que esse convívio entre grandes artistas e iniciantes pode ser identificado no seu próprio depoimento ao rememorar Carlos Scliar:

Frequentávamos também a casa de Joaquim Tenreiro, na Glória, onde conheci Pancetti e Milton Dacosta.

Em 1941 chegaram ao Rio, refugiados da guerra, Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. [...] Em torno deles, formou-se um núcleo de artistas jovens onde Scliar e eu éramos dos mais assíduos ao lado de Ruben Navarra, Eros Martins

² Esse reencontro aparentemente se deu através do teatro amador praticado por *Os Comediantes*, em 1939. O contato do artista com Brutus Pedreira e Thomas Santa Rosa, é apontado por Severino Francisco (2001, p.326) no texto *Habitante do Silêncio*. O artista também faz referência ao grupo *Os Comediantes* na primeira página do depoimento que concedeu ao Arquivo Público do Distrito Federal, em 1988.

³ BULCÃO, Athos. *Habitante do silêncio em Brasília*. Entrevista concedida à Carmem Moretzsohn para o *Jornal de Brasília*. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes (Org.). *Athos Bulcão*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p.357.

⁴ FUNDATHOS. *Dados Biográficos*. In: FUNDATHOS (Org.). *Athos Bulcão: Uma trajetória Plural*. Fernando Cocchiarale (Curador). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998. p.44. Catálogo da Exposição.

⁵ Atual Escola de Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁶ BULCÃO, Athos. Op. cit. (nota 3), p.357.

Gonçalves e Djanira. Scliar foi vizinho de Maria Helena e Arpad, e com eles seguiu para a Europa, em 1946. (BULCÃO, 1991, p.159)⁷

Enquanto o livro de Amaral (1987, p.175) aponta o trabalho de Carlos Scliar comprometido socialmente, entre 1945 e 1955, tendo o homem como tema central, citado entre os que trataram o tema enfocando a “mobilização do trabalhador nas lutas de classe”; o trabalho de Maria Helena Vieira da Silva, no texto de Morais (1986, s/p), afasta-se dessa temática e, ao comentar sobre o tema da guerra na obra dos artistas refugiados no Brasil, o autor aponta que, na obra da artista, houve uma única tela onde tratou do assunto, mais como uma expressão de sua condição refugiada do que como a temática bélica em si mesma. Acerca dessa composição, diz o crítico: “[...] a temática social ou política nunca foi do agrado de Vieira da Silva, artista mais musical e mais preocupada com questões estritas de forma, cor e composição” (MORAIS, 1986, s/p).

Conforme consta nos diversos dados biográficos do artista, em 1944 Athos Bulcão faz sua primeira exposição individual, no Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB, estimulado por Oscar Niemeyer⁸. Um artigo de Lúcio Cardoso, publicado no *Diário Carioca*, traz informações relevantes sobre os trabalhos do artista presentes na exposição:

[...] Expõe o artista cerca de trinta trabalhos, entre desenhos e aquarelas, todas com diferentes datas [...]

Quase todos os seus trabalhos com exclusão de alguns desenhos, reproduzem cenas de bastidores, visões rápidas de “ballets” e palcos na penumbra, luzes semi-apagadas, cortinas enfunadas e sombras projetadas sobre as cortinas. É que o Sr. Athos Bulcão tem um senso todo especial do movimento, sabe surpreendê-lo com ousadia e transportá-lo para os nossos olhos, com uma leveza, não raro, que é um dos melhores atestado de suas futuras possibilidades.

[...] Todos os seus “ballets” são autênticos pesadelos. E nesta atmosfera escura não há nenhuma intenção, nenhuma literatura. Não é muito difícil constatar que Sr. Athos Bulcão se exhibe inteiramente nas paisagens abstratas, nos esboços, nas naturezas mortas e nos “ballets” apoiado unicamente na luz de uma fantasia sinistra e angustiada. Esta luz é também quase sempre a que vem dos refletores, iluminando trechos, volumes, formas que se esbatem, o suficiente às vezes para nos mostrar um gesto que já é dança – e porque não dizer, quase música também. (CARDOSO, 1944, p.3)

Para se ter uma ideia dos desenhos expostos em 1944 pelo artista, tomem-se a Figuras 1A e 1B como exemplo. Nesses trabalhos pode-se observar o arranjo volumétrico de uma arquitetura interior, bem como a construção de profundidade e perspectiva. As figuras humanas aparecem em movimentação nesse cenário arquitetônico e o trabalho de linhas acentua os planos do desenho, ao mesmo tempo que conferem dinâmica aos volumes. Segundo Lúcio Cardoso, foram expostos tanto desenhos de natureza morta quanto séries de bastidores e visões rápidas de balés. É importante

⁷ Em função desse convívio, em 1986, Athos Bulcão dá seu depoimento sobre o casal de pintores e, nessa ocasião, revelou alguns de seus momentos com eles, fez referências aos lugares onde os visitava e menção aos ateliês. VER: BULCÃO, Athos. Bicho-sol, Bicho-lua. In: BANERJ, galeria de arte (Org.). *Tempos de Guerra: Hotel Internacional / Pensão Mauá*. Frederico Morais (Curador). Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. s/p. Catálogo da Exposição.

⁸ Em depoimento de 1988 ao ArPDF, página 1, o artista menciona que conheceu o arquiteto em 1943 no ateliê de Roberto Burle Marx e, naquela oportunidade, Oscar Niemeyer já lhe sugerira colocar um trabalho seu, feito a princípio em guache, num azulejo. A primeira tentativa viria no projeto do arquiteto para o Teatro Municipal de Belo Horizonte, iniciado em 1941, cujas obras se estenderam até 1945. Porém, o edifício não foi executado conforme o projeto e o painel do artista não foi realizado.

acentuar a atmosfera dos desenhos descritos pelo crítico, uma vez que será uma constante ainda em ilustrações do artista a partir de 1946.



FIGURA 1: Desenhos [A e B] e Ilustração [C] de Athos Bulcão. [A] Bastidores, 1943. Bico de Pena, 31,1 x 22,6cm. Fonte: Acervo da Fundação Athos Bulcão. [B] Sem Título, 1946. Bico de Pena, 32,5 x 21,2cm. Fonte: Acervo da Fundação Athos Bulcão. [C] Sem Título, 1946. Ilustração. Fonte: *Caderno Letras e Artes: Suplemento de A Manhã*, Ed.12, Rio de Janeiro, 18 ago.1946, s/p. Disponível na Hemeroteca Nacional: <ver URL nas REFERÊNCIAS>.

Uma edição do caderno *Letras e Artes: Suplemento de A Manhã*, de 1946, publicou uma ilustração do artista (figura 1C) que se relaciona com suas séries de bastidores e balés. Compõe a página intitulada *Os Grandes Sonetistas da Língua Portuguesa*, com um poema de Diogo Bernardes. Athos Bulcão colaborou com ilustrações para esse periódico entre 1946 e 1951, como consta em seus editoriais de colaboradores, na seção de Ilustradores.

A relação de Athos Bulcão com o ambiente dos espetáculos é observada em inúmeros de seus depoimentos, e é transportada para seu trabalho plástico constantemente. Enquanto alguns de seus pares transitavam por temas político-sociais (como Carlos Scliar e Cândido Portinari⁹, por exemplo) ele expressava a vida dentro dos palcos cariocas. Assim como Vieira da Silva, seu tema expressivo, humano e arquitetônico, ligava-se mais à própria composição pictórica do que aos problemas sociais. O espaço arquitetônico é, nesses trabalhos, a base sobre a qual o artista revela o humano. É o palco, ou o cenário, do movimento dos corpos.¹⁰

⁹ Ainda dentro daquele aspecto de convívio entre grandes pintores e artistas iniciantes, também se observa, na biografia de Athos Bulcão, a presença de Portinari. Na década de 1940, Athos Bulcão não concretizara nenhuma experiência individual na produção de painéis para arquitetura. Teve sim uma experiência com Portinari na Igreja da Pampulha, em 1945, e que deve ser levada em conta como parte da formação de seu trabalho na área, durante sua primeira década formativa. O artista permaneceu no ateliê de Portinari durante todo aquele ano. VER: BULCÃO, Athos. Depoimento. In: *Programa de História Oral*. Brasília: ArPDF, 1988, p.7-8.

¹⁰ Sua ligação com o ambiente dos espetáculos seria reforçada ainda na década de 1940. A incursão do Artista pela cenografia e figurino aparece em 1945 na coluna GRILL=ROOM do Jornal *A Manhã*. Segundo a coluna, o show que acontecia no Cassino Atlântico era de autoria de Paurillo Barroso e o trabalho do artista foi feito para o quadro final, dividido em duas partes: *Fantasia Chinesa* e *Milagre das Lanternas*. O mesmo Jornal viria noticiar, em 1948, o cenário e figurino de Athos Bulcão para a peça *O Coração Delator*, de Edgar Allan Poe, exibida no Teatro de Câmara, com adaptação de Graça Mello. VER: FANTASIA Chinesa e Milagre das Lanternas. *A Manhã*. Ed.1203, Rio de Janeiro, 12 jul.1945. Coluna GRILL=ROOM, assinada por Mariarte, p.5. VER TAMBÉM: CORAÇÃO Delator. *A Manhã*. Ed.2134, Rio de Janeiro, 21 jul.1948. Coluna Teatro (Cortinas), p.5.

Ao pensar o artista adentrando o ambiente das artes plásticas através de uma arte de espetáculos, como é o teatro, não é difícil imaginar o porquê de sua predileção pelo tema “bastidores”. Segundo Lourenço (1995, p.188-197), o trabalho com cenografia e figurino foi um exercício comum entre artistas plásticos do período, o que reforça a relação desse artista com seu universo expressivo de entrada no mundo das artes plásticas.

Em 1947 Ruben Navarra escreveu um texto tratando de artistas sem formação acadêmica, e revelou questões importantes acerca de Athos Bulcão. O ponto chave no texto do crítico é a associação que fez do procedimento criativo do artista: “Conheci-o brincando de pintura abstrata, desenhando formas de um automatismo dadaísta.” (NAVARRA, 1947, p.4). Além de se utilizar desses processos criativos, Athos Bulcão fazia uso de composições formais vinculadas a processos clássicos (perspectiva) e modernistas (abstração da figura). Entretanto seu trabalho não ecoava no meio brasileiro, uma vez que seus temas picturais passavam ao largo daqueles consagrados pelo meio artístico local, como as problematizações referentes à caracterização do “homem brasileiro” ou das “lutas de classe”.

As colocações de Chiarelli (2003), quanto ao desestímulo de artistas que enveredassem por meios diferentes daqueles, elucidam a questão:

[...] Em primeiro lugar, a necessidade de constituição de um imaginário nacional, onde o “homem brasileiro” fosse o protagonista, deixou imediatamente de lado toda possibilidade de ser desenvolvida no país qualquer poética que se desprendesse da necessidade de figurar esse “homem brasileiro”, sempre de maneira positiva. Obedecendo tal proposição, todo o desenvolvimento da produção gráfica, pictórica ou escultórica tendente à não figuração foi excluída do âmbito modernista. (CHIARELLI, 2003, p.67)

Esses aspectos ajudam a compreender o fato de seu trabalho ter recebido pouca atenção dos historiadores da arte no Brasil até o final do século passado¹¹. As fotomontagens do artista, das quais se tratará adiante, só receberam estudos no final da década de 1990 e início do século XXI.¹²

2.1 A bolsa de estudos na França: 1948 – 1949

Em 1948 Athos Bulcão partiu para Paris com uma bolsa de estudos concedida pelo governo Francês. Segundo sua biografia, participou de cursos na *Académie de La Grande Chaumière*¹³, e no ateliê de Jean Pons¹⁴. Pontue-se que, anteriormente a 1948, Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes já haviam retornado à Europa, e levaram consigo Carlos Seliar. No depoimento de Athos Bulcão sobre esse último artista é possível identificar aspectos dessa convivência na França:

Bolsista do governo Francês, fui residir em Paris de 1948 a 1949. Éramos vizinhos e íamos juntos visitar Maria Helena e Arpad.

¹¹ O material que se encontra sobre o artista, anterior a década de 1990, são depoimentos e catálogos. É citado no *Dicionário de Artes Plásticas no Brasil*, de Roberto Pontual (1969, p.93), e no *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*, organizado por Carlos Cavalcanti (1973/1975, p.301-302).

¹² Suas fotomontagens são comentadas por Fernando Cocchiarale na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº27, de 1998; e discutidas por Tadeu Chiarelli na *Revista Ars* nº1, de 2003. Também foram estudadas por Maria Cláudia Reis Silva (2013).

¹³ A *Académie de la Grande Chaumière*, fundada em 1909, ainda se encontra em atividade e pode ser encontrada através do site: < <http://www.grande-chaumiere.fr/>>. Acessado em 25 abr.2017.

¹⁴ O Ateliê Jean Pons, um ateliê de litografia, esteve relacionado com o expressionismo abstrato entre 1938 (ano de sua fundação) e 1954. O que pode ser verificado em sua página na Internet, pois ainda se encontra em atividade através de sua filha, Elisabeth Pons. Site: < <http://www.pons-litho.fr/>>. Acessado em 03 ago.2017.

Scliar organizou um álbum de litografias que chamou 10 Artistas de l'Amérique Latine onde me incluiu, representando o Brasil. Gesto nobre e generoso que bem define a alma grande que possui (os artistas, sabe-se bem, são ciumentos!). (BULCÃO, 1991, p.159)

A menção honrosa que Athos Bulcão recebeu na *Cité Universitaire* de Paris foi divulgada no Brasil por Flávio de Aquino no jornal *Diário de Notícias*, em fevereiro de 1949. A reportagem cita a presença de trezentos candidatos e, no júri, nomes como os de André Lhote e Marcel Grommaire: “O concurso constava de um croquis, tomado ao vivo, de uma bailarina dançando.” (AQUINO, 1949, p.3).

Saber que, no concurso, o desenho deveria ser feito enquanto a bailarina dançava, faz uma referência direta aos temas preferidos do pintor, como foi visto anteriormente. Assim, não é de admirar que obtivesse um dos prêmios do concurso. O movimento, nos trabalhos de Athos Bulcão, atua como uma potência subjacente ao tema. Ainda que trabalhasse o material arquitetônico como anteparo para suas cenas de “bastidores”, provocava o passeio do olho pela composição, causado pelo arranjo das formas e pela direção dos traços.

Se na França, por um lado, o artista novamente ausentou-se dos espaços acadêmicos e manteve-se nos cursos livres, por outro, o ambiente artístico de Paris proporcionou-lhe o contato com as mais diversas correntes do pensamento artístico de seu tempo, o que se pode esclarecer através dos olhos de Carlos Scliar:

[...] Ainda que em contato com os artistas brasileiros que lá chegavam, buscava conviver com os artistas jovens franceses e estrangeiros, do mundo inteiro, que, como eu, tinham vindo descobrir e se descobrir em Paris. Vivíamos em plena discussão; eram as correntes abstratas impostas por galerias, tendo alguns bons pintores por bandeiras; eram as discussões em torno do realismo socialista, muito discutido e mal aplicado por todos; era a certeza de que tudo tinha que mudar, mas na sua essência, e não na fachada. As fórmulas salvadoras de uns não serviam para os outros. (SCLIAR, 1970, p.133)

Portanto, se antes de sua viagem à França, Athos Bulcão já se permitia o livre experimento das mais diversas possibilidades compositivas em seus trabalhos (como procedimentos dadaístas e a desconstrução da imagem no espaço perspectivado), pode-se deduzir que tenha entrado em contato com a fotomontagem e diversas artes gráficas correntes na Europa de então. Pois, a partir da década de 1950, será através delas que continuará o principal veio de sua produção no Brasil.

3. ATHOS BULCÃO E O MEIO ARTÍSTICO CARIOCA DA DÉCADA DE 1950, SEUS DESLOCAMENTOS E OS NOVOS SUPORTES PARA SUA ARTE.

Ao retornar ao Brasil, a década de 1950 apresentou outro cenário para Athos Bulcão. Segundo Bueno (1994/1995, p.268), “a fundação dos museus modernos, o fortalecimento da crítica de arte e o aparecimento das bienais” provocaram uma internacionalização das linguagens artísticas e uma transformação do meio artístico brasileiro. Ela aponta que, se para os artistas das décadas de 1930 e 1940 as referências artísticas estavam diluídas e as permutas eram realizadas através do convívio nos ateliês coletivos, a geração que surgiu no final da década de 1940 e início da década de 1950 constituiu-se em torno de grupos: “Não eram mais as pessoas, mas os grupos, os depositários do saber estético do período. Para estar afinado com as tendências emergentes fazia-se necessário circular no interior destas esferas restritas.” (BUENO, 1994/1995, p.279).

Essas esferas podem ser identificadas no interior dos grupos que se formaram em torno da defesa do realismo (de aspecto figurativo) e da arte abstrata (de aspecto não-figurativo), tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. Lourenço (1995, p.219) coloca que essa etapa é marcada pelo surgimento de uma arte internacionalista, impondo uma ordem universal ao que antes era regional e pitoresco.

Fernando Cocchiarale (1998) também aponta o ambiente diverso que Athos Bulcão encontrou ao retornar ao Brasil, após concluir sua bolsa de estudos na França, e comenta:

Foram criados não só os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, o Museu de Arte de São Paulo e a Bienal, como surgiram a Arte Abstrata e Concreta, alternativas radicais, centradas na investigação da forma pura, à politização inerente ao realismo Social de origem modernista. A partir desse momento, a discussão de nossa arte não mais se daria no campo ético-político, tal como ocorria desde 1924 (Manifesto pau-Brasil), mas naquele constituído por questões propriamente plásticas, formais, cromáticas etc., a modernidade das vanguardas, enfim. (COCCHIARALE, 1998, p.315)

O grupo no qual Athos Bulcão circulava era justamente o realista e, ainda que sua arte não versasse sobre um realismo engajado, como o trabalho de Scliar, por exemplo, era o grupo através do qual fazia suas permutas e pautava suas referências. Nos dados biográficos do artista¹⁵ observa-se que, em 1950, participou como Júri do Salão Nacional de Belas Artes, na divisão de desenho e gravura, o que atesta o reconhecimento de seu trabalho desenvolvido na década anterior. Artistas que apareceram em sua biografia, anterior a 1950, continuaram sendo nomes aos quais ele se vinculava, como é o caso da exposição coletiva no bar “Posto Cinco”¹⁶ e a experiência que teve como colaborador junto a Di Cavalcante¹⁷ na produção dos painéis para a redação do jornal Última Hora, em 1952¹⁸.

Sobre esses primeiros anos da década de 1950, Athos Bulcão declarou em 1988:

Eu fiz uma série grande de fotomontagem, de 1952 a 1955, porque depois comecei a **fazer fotomontagem aplicando em arquitetura**. Fazia montagens grandes. Aquele foi um período no qual eu estava em crise de identidade. Eu tinha voltado da Europa, onde fui bolsista, e vi que não podia viver de pintura. Estava fazendo decoração de interiores e não gostava muito. Aí me deu vontade de fazer uma coisa que não fosse nem fotografia, nem teatro, nem cinema. Comecei a recortar figuras e colocar uma ao lado da outra. **É um exercício de enquadramento. Aquilo é uma coisa que talvez esteja ligada a cinema na minha cabeça, ao movimento.**

¹⁵ FUNDATHOS, Op. cit. (nota 4), p.44.

¹⁶ VER: Jornal *A Manhã*, Ed. 3250, Rio de Janeiro, 09 mar.1952, p.5, Coluna Rio Alegre (Dirceu): “[...] A exposição que se renova mensalmente, conta, esse mês, com a colaboração dos pintores Di Cavalcante, Dália Antonina, Antônio Bandeira, Athos Bulcão e Roberto Burle Marx, com os motivos respectivos: ‘Pesca’, ‘Pastoreio’, ‘Favela’, ‘Carnaval’ e ‘Natureza Morta’.”

¹⁷ VER: Jornal *Última Hora*, Ed.299, Rio de Janeiro, 04 jun.1952, Capa: Di Faz Uma Reportagem Em Cores Para o Rio: O “Vernissage” Dos Cinco Grandes Painéis, a Serem Inaugurados no Primeiro Aniversário De ÚLTIMA HORA, em Nossa Redação; VER TAMBÉM: Jornal *Última Hora*, Ed. 306, Rio de Janeiro, 12 jun.1952, p.7: Uma Festa Da Imprensa Brasileira No Primeiro Aniversário de “Última Hora”: Discurso de Di Cavalcante.

¹⁸ No jornal *A Noite*, Ed.14304, Rio de Janeiro, 17 jan.1953, na Coluna Letras e Artes: Pintura (Celso Kelly), p.4, com o título ‘O carnaval convoca os artistas’, ainda pode ser lido sobre uma exposição coletiva a se realizar pelo Instituto Brasil-Estados Unidos com o tema Carnaval.

Também se anuncia o acontecimento, ao longo do ano, de individuais de Guignard, Maria Helena, Athos Bulcão, entre outros, no Jornal *Diário Carioca*, Ed.07533, Rio de Janeiro, 23 jan.1953, p.6, Coluna Artes (Antônio Bento): A corrida surrealista de Dalí e a volta de Guignard.

Eu imaginava filmezinhos em torno daquilo. (BULCÃO, 2009, p.359, grifo nosso).

Apesar do desejo de produzir algo que não fosse nenhuma das linguagens, acabou relacionando o material com o cinema. O artista retornou às suas referências do teatro, e o cinema parece ter sido seu foco de inspiração, uma vez que também foi uma constante na fala do artista no seu depoimento, em 1988, ao Arquivo Público do Distrito Federal.



[A] [B] [C]
FIGURA 2: Fotomontagens de Athos Bulcão. [A] Chá de Senhoras, 1952. Impressão em Papel Fotográfico, 31 x 17,5cm. Fonte: Cópia depositada no acervo da Fundação Athos Bulcão. [B] A Prisioneira, 1952. Impressão em Papel Fotográfico, 31 x 23cm. Fonte: Cópia depositada no acervo da Fundação Athos Bulcão. [C] A Volta de André Gide, 1952. Impressão em Papel Fotográfico, 26,5 x 24cm. Fonte: Cópia depositada no acervo da Fundação Athos Bulcão.

Em suas fotomontagens é possível identificar tanto cenários quanto personagens cuidadosamente vestidos, como por um figurinista. A expressividade facial também é explorada pelo artista, são recortes de olhos e bocas (Figura 2A); a arquitetura e a perspectiva continuam atuando como um campo de movimento para a figura humana (Figuras 2B e 2C).

Também importa pontuar a maturidade em torno dos temas desenvolvidos na década de 1940, pois as fotomontagens agregam às cenas a atmosfera das séries de “bastidores”. As escalas entre corpos e objetos arquitetônicos são perfeitamente trabalhadas, assim como a direção de linhas e volumes, maximizando a dinâmica de suas imagens. O movimento dos corpos denotam cenas fílmicas em instantes de *pause* (Figura 3).

Ao mesmo tempo há, na biografia do artista, a intensificação na produção de cenários e figurinos a partir de 1952, quando novamente realiza o cenário para *O Coração Delator*, de Edgar Allan Poe, com adaptação teatral de Lúcio Cardoso. Em 1953, produziu o cenário e figurino para a peça teatral *Todo Mundo e Ninguém*; e para *Tio Vânia*, em 1955^{19;20}. Nesse ano também fez parte da equipe de artistas produtora dos cenários para os balés do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Athos Bulcão é

¹⁹ FUNDATHOS, Op. cit. (nota 4), p.44-45.

²⁰ Ambas as apresentações, *Todo Mundo e Ninguém* (1952) e *Tio Vânia* (1955), com elenco, produção e direção podem ser consultadas no site oficial do grupo O Tablado, ainda em atividade: <<http://otablado.com.br/production/todo-mundo-e-ninguem-1952/>>. e <<http://otablado.com.br/production/tio-vania-1955/>>. Acessado em 04/08/2016. Observe-se que a data postada no site, para a primeira peça, é 1952.

listado para “O lago dos Cisnes”²¹. Também participou da Exposição de Cenários e Figurinos no Museu Nacional de Belas Artes²², na qual constaram nomes como o de Santa Rosa, Eros Gonçalves, Cândido Portinari, Roberto Burle Marx e outros. Produziu, em 1956, o cenário e figurino para a peça *O dilema de um médico*, de Bernard Shaw, no Teatro Nacional de Comédia²³.



FIGURA 3: O Duplo, 1952 / 1953. Impressão em Papel Fotográfico, 24 x 27,3cm.
Fonte: Cópia depositada no acervo da Fundação Athos Bulcão.

Assim como a caracterização de um personagem exige sua vestimenta, os personagens criados por Athos Bulcão em suas fotomontagens também podem ser identificados através de suas roupas (senhoras e senhores finamente vestidos, jogadora de tênis, patinadora, personagens sombrios em túnicas longas)²⁴. O recorte e colagem independente de cabeças e corpos também foi um recurso utilizado nessas obras, abrindo a possibilidade de uma narrativa entre a expressão facial e a caracterização dos corpos.

As apropriações que Athos Bulcão fez de novos suportes artísticos, bem como o desenvolvimento, através deles, daquelas linguagens e dos temas com os quais trabalhou na década anterior a 1950, revelam a permanência, nas Diretrizes do pintor, do tema humano, e seu movimento, no espaço arquitetônico. É certo que, entre 1948 e 1949, topou, na França, com aquelas experiências da fotomontagem do início do século XX.

Fabris (2011, p.123) tratando dos princípios da colagem subjacentes às fotomontagens do início daquele século e, utilizando-se do trabalho de artistas como Picasso, em *Natureza-morta com palhinha* (1912); e de Braque, em *Fruteira e copo* (1912), localiza as medidas real-ilusionismo inseridas na obra de arte através dessas técnicas. Daquele meio artístico Europeu, a autora afirma, na página 124, que a utilização de objetos retirados do contexto cotidiano gera tensões entre o mundo real e o ‘mundo imitado’ do quadro, daí derivando um questionamento dos fundamentos

²¹ TEATRO Municipal: Temporada Oficial de Bailados de 1955. *Diário de Notícias*. Ed.9947, Rio de Janeiro, 10 abr.1955, 2ª seção, p.6.

²² EXPOSIÇÃO de Cenários e Figurinos Teatrais no Museu N. de Belas Artes. *Diário de Notícias*. Ed.9997, Rio de Janeiro, 09 jun.1955, 1ª seção, Coluna Teatro, p.6. VER TAMBÉM: BENTO, Antônio. Exposição de Cenários e Figurinos. In. *Diário Carioca*. Ed.8279, Rio de Janeiro, 09 jul.1955, Coluna Artes, p.6.

²³ BERNARD SHAW no Teatro Nacional (Coluna Teatro). *Correio da Manhã*. Ed 19538, Rio de Janeiro, 02 dez.1956, Caderno 1, p.31 e 28.

²⁴ As fotomontagens de Athos Bulcão podem ser visualizadas na **Galeria Virtual** do site da Fundação Athos Bulcão: <<https://www.fundathos.org.br/galeriavirtual>>. Acessado em 02/02/2019.

tradicionais da pintura. E após perpassar os acontecimentos e atividades artísticas que partiram da colagem para a fotomontagem de grupos artísticos berlinenses, ela pontua:

Confrontados com uma expansão do campo visual sem precedentes, os dadaístas lançam mão da nova técnica para colocar em crise o sistema tradicional de representação, ao qual contrapõem uma superfície dotada de múltiplos centros, de sobreposições, de nexos nem sempre lógicos, contradizendo a lógica fotográfica e propondo uma percepção crítica do significado das imagens. [...] (FABRIS, 2011, p.136)

Apesar de se utilizar da construção das cenas através do recorte (de revistas) de objetos arquitetônicos, corpos, cabeças e bocas, as fotomontagens de Athos Bulcão não quebram a lógica compositiva clássica. Em algumas delas o artista lançou mão da construção da cena através da sobreposição de planos, mas ainda articulados com a lógica espacial. Dessa forma, não seria possível uma relação de seu trabalho com aqueles grupos berlinenses.

Ades (1991, p.81-115) localiza o movimento Dadá como “um movimento essencialmente internacional”, mas separa as manifestações do Dadá em Zurique e do Dadá em Berlin no início do século XX. Demonstra o segundo como vinculado ao contexto político alemão quando, a partir de 1917, a desilusão aumentava com guerra, e, depois desta, com os anos de desespero do pós-guerra, nas esperanças frustradas de um Estado comunista. Por isso ela afirma que, “em Berlim, o Dadá assumiu a sua forma mais ostensivamente política” (ADES, 1991, p.88).

Ainda sobre a fotomontagem nas mãos dos dadaístas berlinenses, essa autora pondera que o movimento voltou-se contra o expressionismo enquanto uma forma de fuga da realidade e tomou essa atitude como “sua inimiga declarada”; daí sua insistência agressiva na realidade:

[...] A invenção da fotomontagem, uma adaptação da colagem por eles criada e desenvolvida, feita de recortes de jornais e fotografias, adotou um caminho muito diferente de outras colagens dadá, como as de Max Ernst, que tendiam a uma desorganização *poética* da realidade. A fotomontagem, usando material visual do mundo à sua volta, do ambiente familiar, tornou-se uma arma política incisiva e mordaz nas mãos dos dadaístas. (ADES, 1991, p.88)

Sobre as características formais das fotomontagens de dadaístas berlinenses e construtivistas russos, Chiarelli (2003, p.71-72) observa que apresentavam um aspecto planar e fragmentário, além de se utilizarem em abundância das linhas de força (diagonais) dos planos. Para ele, tratava-se de uma herança do esforço da pintura moderna em romper com a ilusão da tridimensionalidade. “Satírica ou apologética, elas sempre buscavam uma decodificação rápida de sua mensagem pelo observador, preferencialmente um indivíduo componente da massa trabalhadora”. (CHIARELLI 2003, p.72).

Chiarelli (2003, p.72) ainda esclarece, a partir da leitura de Dawn Ades, ser a fotomontagem surrealista de caráter singular àquelas uma vez que não se utilizavam com frequência, ou de forma menos óbvia, das mudanças de escala comuns nas fotomontagens dadaístas.

Essa mudança sutil de escala pode ser percebida em *Chá de senhoras* (Figura 2A), onde Athos Bulcão recorta cabeças, mãos e bocas em escalas sutilmente diferentes e as cola de maneira a constituir as figuras humanas; e escolhe as imagens de tal maneira que os elementos causam estranhamento, apesar de não percebidos individualmente a primeira vista. É necessário observar com calma a imagem para se perceber que são independentes em forma e tamanho. Em sua obra o espaço da perspectiva continua construído e as mudanças de escala na composição arquitetônica contribuem para o efeito cenográfico, ao invés de causar aquela “superfície dotada de múltiplos

centros, de sobreposições, de nexos sem lógica” a que se referia Fabris (2011, p.136) quando tratou das fotomontagens berlinenses.

Chiarelli (2003) pontua que, se por um lado os dadaístas construtivistas buscavam comunicar-se com os cidadãos da massa citadina, por outro, o artista surrealista agia de outra maneira: “Ao invés do embate com a realidade caótica e fragmentária da vida contemporânea, ele voltava-se, à procura da liberdade, para a sua realidade interior” (CHIARELLI, 2003, p.80).

Dessa forma, o autor demonstra, na página 80 de seu artigo, que, se os primeiros desejavam alertar o homem da massa para seu presente histórico e sua realidade, os segundos dirigiam-se a eles mesmos, ou seja, ao próprio artista, o primeiro a observar sua própria subjetividade. E é a partir desse processo que ele localiza as fotomontagens de Athos Bulcão:

O surrealismo “tardio” das fotomontagens de Athos Bulcão, por sua vez, levantam a possibilidade para se pensar na manutenção daquela tendência estética sempre dentro de um contexto marginalizado na produção brasileira, desde o apogeu do modernismo. Em plena década de 50, as fotomontagens de Bulcão também não se adaptam à visão grandiloquente de brasilidade, visível nas pinturas de Di Cavalcanti, Portinari e outros, ao mesmo tempo que, igualmente, não se adaptavam às preocupações formais dos novos grupos de artistas e intelectuais, ligados às tendências construtivas do período. (CHIARELLI, 2003, p.75)

Sobre o assunto, Cocchiarale (1998, p.316) comenta que as fotomontagens do artista extrapolavam o âmbito de relações formais puras e que, no olhar da época, é possível que essas imagens remetesse a um surrealismo condenável por estarem comprometidas com “princípios velhos”, envolvendo volume e perspectiva, e por manifestarem questões estéticas historicamente superadas.

A pedra de toque desse autor é a identificação, nas fotomontagens de Athos Bulcão, de e um espaço cênico e, em última instância, da linguagem cinematográfica:

Haveria, portanto, nessas montagens, a manutenção de um espaço cênico, perspectivado, comum ao Classicismo e ao Surrealismo, que poderia conter infinitas situações, da vigília ao sonho. Mas as fotografias de Bulcão transcendem seu aparente compromisso com a espacialidade pré-moderna. Remetem-nos para questões mais recentes, engendradas em um campo relativamente novo, se comparado ao da pintura e da fotografia: o cinema, lugar de renovação radical da visualidade do século 20. (COCCHIARALE, 1998, p.318)

Se Athos Bulcão, na primeira metade da década de 1950, utilizou-se da fotomontagem no desenvolvimento de seus temas, mantendo-se ainda distanciado daquelas linguagens não figurativas que passaram a polarizar o meio artístico brasileiro, a partir de 1955 é possível verificar seu nome circulando não apenas com o de seus pares tradicionais, mas também entre o de artistas que comporiam, no meio carioca do período, os grupos concreto e neoconcreto. Assim, na Ed.18897 do jornal *Correio da Manhã*, na coluna *Artes Plásticas* o seu nome aparece entre os integrantes do Clube Tajiri, formado por “artistas, críticos, arquitetos, jornalistas e amadores das artes plásticas”, com o objetivo de sortear entre si obras de arte. Entre os presentes da noite divulgada pelo jornal, também estão Mário Pedrosa e Alfredo Ceschiatti²⁵.

O jornal *Última Hora* já dedicara naquele ano, na *Coluna Prancheta*, o espaço para noticiar uma reunião do grupo. Na ocasião, as obras colocadas para sorteio foram apresentadas por Mário

²⁵ A LOTERIA do Clube Tajiri. *Correio da Manhã*. Ed.18897, Rio de Janeiro, 31 out.1954. Coluna Artes Plásticas, p.12.

Pedrosa: uma “collage” de Ivan Serpa, uma fotomontagem de Athos Bulcão, e gravuras de Iberê Camargo. A reportagem ainda veiculou os objetivos do clube: “[...] incentivar o desenvolvimento das artes plásticas pela aquisição de obras, por meio de sorteios mensais, podendo, eventualmente, realizar palestras, exposições, etc”. O artigo ainda trouxe uma foto constando a presença de Lygia Pape (na ocasião, parte do *Comitê do Clube de Arte Tajiri*, e responsável pela sua direção) e Poty Lazzarotto, no evento²⁶.

Na Ed.19011 do *Correio da Manhã*, de março 1955, em meio a notícias sobre a III Bienal, há foto de Athos Bulcão na exposição do *Grupo Espaço*, no Museu de Arte Moderna do Rio, junto a Alfredo Ceschiatti e Mário Pedrosa, com escultura de Hans Arp²⁷. Moraes (1989, p.152) cita o grupo como tendo sido criado na França, em 1951, por André Bloc. Também é identificado por Roy (2013, s/p) como um grupo vinculado à propagação das sínteses das artes (pintura, escultura e arquitetura).²⁸

Numa edição de julho desse mesmo jornal, há notícia sobre a *vernissage* do *Grupo Frente* naquele Museu. A reportagem trata da liberdade de criação do grupo, com fotografia dos integrantes. Reportando os presentes, entre outros, encontram-se os nomes de Milton Dacosta, Roberto Burle Marx, Athos Bulcão e Alfredo Ceschiatti²⁹.

Observando-se a circulação de Athos Bulcão entre esses grupos cariocas da década de 1950, pode-se inferir, sobre suas Diretrizes, a possibilidade de novo campo para suas experimentações. Se o concretismo se articulou com as formas puras em meios estritamente cientificistas e mecânicos, procurando expulsar qualquer traço artístico de subjetividade e, nesse aspecto, um meio quase agressivo ao trabalho de Athos Bulcão, o neoconcretismo carioca (de fins da década de 1950) poderia abrir alguma porta ao artista e permitir, num futuro, a apropriação das linguagens não figurativas em suas obras. Sobre esse retorno da expressão no trabalho neoconcreto, Ronaldo Brito pontua:

A visão neoconcreta do campo de percepção, com o tipo de fruição que prescrevia para o trabalho de arte, considerava até certo ponto irrisórios os dados puros da *Gestalt*. Voltava de certo modo a um vetor imponderável – a expressão, algo que não podia ser determinado pela estrita manipulação de informações visuais.

[...]

Era o retorno das intenções expressivas ao centro do trabalho da arte. Resgatava-se a noção tradicional de subjetividade contra o privilégio da objetividade concreta. (BRITO, 2002, p.57-58)

Portanto pontuem-se as trocas que porventura o artista tenha feito com aqueles grupos da década de 1950, pois, na medida em que transitou da representação do espaço arquitetônico para a produção de arte no espaço da arquitetura (como a utilização de grandes painéis em fotomontagens intervindo nos espaços), sua linguagem artística também sofreu uma transformação.

Assim, se para muitos artistas a produção de um painel para arquitetura ainda recebia a figuração, nos trabalhos de Athos Bulcão, observar-se-á uma gradativa passagem para o não figurativo; entre meados da década de 1950 e início de 1960, ele deixará gradativamente de sobrepor sua arte à arquitetura e transformará os materiais que a constituem no próprio suporte de sua expressividade.

²⁶ CLUBE de Arte Tajiri. *Última Hora*. Ed.01157, Rio de Janeiro, 29 mar.1955. Caderno 2, Coluna Prancheta, p.5.

²⁷ NA DEPENDÊNCIA do Sr. Café Filho a realização da III Bienal. *Correio da Manhã*. Ed.19011, Rio de Janeiro, 19 mar.1955. Coluna Artes Plásticas, p.12.

²⁸ Segundo a autora, o manifesto do grupo foi publicado em 1951 na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.8.

²⁹ NO MUSEU de Arte Moderna: Gente moça renovando a paisagem artística. *Correio da Manhã*. Ed.19111, Rio de Janeiro, 15 jul.1955. Coluna Artes Plásticas (Jayme Maurício), capa e p.12.

Não mais se expressará sobre ela, mas através dela e, ao mesmo tempo que é por ela suportado, entrega-lhe de volta um fator catalisador, para que o edifício cumpra seu destino enquanto forma plástica.

3.1 A parceria com Oscar Niemeyer e a contínua ampliação dos suportes de sua arte.

Em 1955 Athos Bulcão passa a colaborar na revista *Módulo*, cujo conteúdo veiculava arquitetura e artes plásticas, e da qual Oscar Niemeyer era um dos diretores. Os oito primeiros volumes da revista receberam um arranjo do artista para sua capa. As imagens foram construídas a partir do recorte dos elementos-tema das reportagens, e seu ordenamento foi feito em planos ora perspectivados, ora planificados.

Na revista *Módulo* número 3, de dezembro de 1955, há uma reportagem sobre um grande painel de Athos Bulcão em fotomontagem, executado no restaurante do Clube de Engenharia, no Rio de Janeiro. O texto, redigido por Flávio de Aquino, intitula-se *Duas Foto-Montagens de Athos Bulcão*, e enfatiza o conteúdo dramático de uma imagem e o conteúdo mais decorativo-intimista da outra. Elas foram instaladas como grandes painéis na ambientação do espaço.

Conforme apontado, Athos Bulcão declarou que passou “a fazer fotomontagem aplicando em arquitetura” (BULCÃO, 2009, p.359), e que eram de grandes tamanhos. A descrição e a imagem, inseridas na reportagem da revista *Módulo* número 3, vêm ao encontro das palavras do artista:

Athos Bulcão, com a ajuda de J. Reznik e do Atelier Foto Carlos que se incumbiram da parte técnico-fotográfica, executou, no restaurante do clube engenharia, um grande painel em foto-montagem. Esta foto-montagem que se estende por toda a parede do hall do restaurante, cria uma dimensão na sala e é obra de arte em toda a sua plenitude, que traz em si todo o potencial emotivo do mural. (AQUINO, 1955, p.56-57)

Em 1955, viria à luz o primeiro azulejo de Athos Bulcão para Oscar Niemeyer, no Hospital da Lagoa, no Rio de Janeiro (Figura 4A). Entretanto, ainda que se possa identificar o contato deles através da produção de Athos Bulcão para as capas da revista *Módulo*, um segundo azulejo para a obra do arquiteto só ocorreria em 1957, com o advento das obras de Brasília. Trata-se do único azulejo figurativo do artista, executado na Igreja Nossa Senhora de Fátima, na SQS 307/308 (Figura 4B). Entre 1957 até a inauguração de Brasília, em 1960, ele viria a produzir apenas mais um azulejo para as obras de Oscar Niemeyer: o azulejo do Brasília Pálace Hotel (Figura 4C).³⁰

A equipe de Oscar Niemeyer, da qual Athos Bulcão fazia parte, partiu para Brasília em 1958. Até 1957 o artista trabalhara para o antigo Ministério da Educação³¹, quando então fora solicitado pelo arquiteto para a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (NOVACAP), inaugurada em 1956 por Juscelino Kubistchek. Entre 1957 e 1958, produziu o projeto para as pinturas parietais no teto da Capela do Palácio da Alvorada (Figura 5) e no Hall do Pálace Hotel (Figura 7A).

³⁰ Athos Bulcão também desenhou para O. Niemeyer, em 1960, um ladrilho hidráulico para o Edifício da Praça da Liberdade, em Belo Horizonte. Separa-se aqui o objeto por sua natureza (cimentícia).

³¹ FUNDATHOS, Op. cit. (nota 4), p.45.

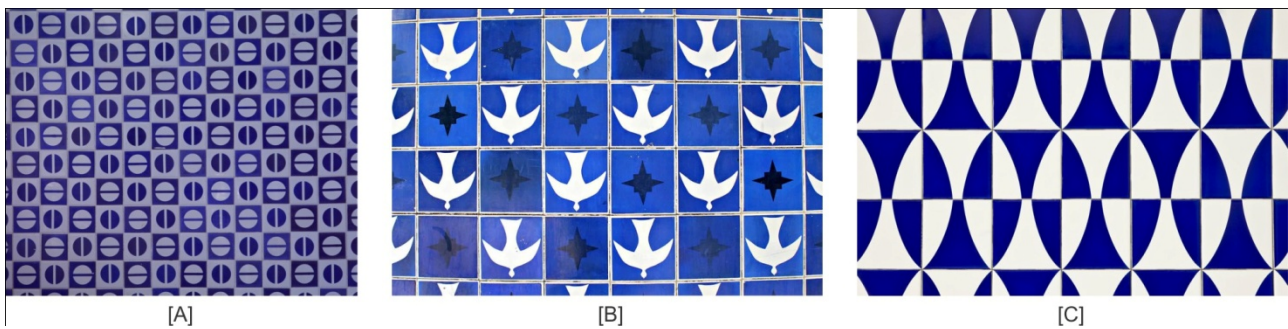


FIGURA 4: Azulejarias de Athos Bulcão. [A] Azulejos para o Hospital da Lagoa. Rio de Janeiro - RJ, 1955.

FOTOGRAFIA: Tuca Reinés. FONTE: Fundação Athos Bulcão. Disponível em

<<http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=112>>, acessado em 19/05/2017. [B] Azulejos para a Igreja de Nossa Senhora de Fátima. Brasília - DF, 1957. FOTOGRAFIA: Ricardo Padue. FONTE: Fundação Athos Bulcão. Disponível em <<http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=86>>, acessado em 19/05/2017. [C] Azulejos para o Brasília Pálace Hotel. Brasília – DF, 1958. FOTOGRAFIA: Edgard Cesar. FONTE: Fundação Athos Bulcão. Disponível em <<http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=53>>, acessado em 19/05/2017.

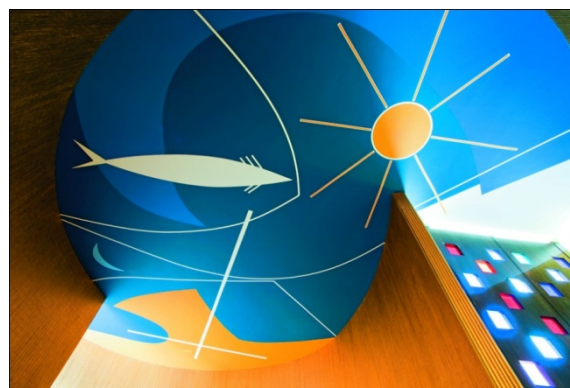


FIGURA 5: Teto da Capela Nossa Senhora da Conceição (Palácio da Alvorada), de autoria de Athos Bulcão. Brasília – DF, 1958. FOTOGRAFIA: Edgard Cesar. FONTE: Fundação Athos Bulcão. Disponível em <<http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=128>>, acessado em 19/05/2017.

Quanto à pintura parietal para o Brasília Pálace Hotel, importa fazer uma consideração. Em 1957 Athos Bulcão produziu uma ilustração para o jornal *Correio da Manhã* (Figura 6B) que desperta similaridades com produções anteriores e com essa pintura.

A figura 6 traz próximas: a ilustração *sem título*, de 1946 (Figura 6A, também na Figura 1C deste trabalho), para o *Caderno Letras e Artes*; e a ilustração *sem título* (Figura 6B), de 1957, para o *Correio da Manhã*. Observa-se, na ilustração mais antiga, diversos trechos de desenho produzidos pelo artista que voltariam a figurar na ilustração mais nova. Outro ponto importante é a opção, nessa última ilustração, pelo não-figurativo ou, em última instância, pelo limite da abstração a que o figurativo foi levado no trabalho de Athos Bulcão.

Na figura 7 pode ser observada a pintura parietal para o Brasília Pálace Hotel. Nela, a similaridade formal com a ilustração de 1957 já denotava as experimentações a que o artista se entregava no final da década de 1950, observáveis na figura 6B.

Seu trabalho com a azulejaria permitiu-lhe a experimentação de outras linguagens, apropriando-as aos seus processos criativos. Ainda que a pomba para a azulejaria da Igreja Nossa Senhora de Fátima (Figura 4B) e a pintura parietal para o teto da capela do Palácio da Alvorada (Figura 5) estivessem no limite de sua produção figurativa, já assumira, nos azulejos do Hospital da Lagoa e no azulejo para o próprio Brasília Pálace Hotel, as formas puras, a ausência de figura, e as possibilidades abertas a novas relações artísticas com a arquitetura.

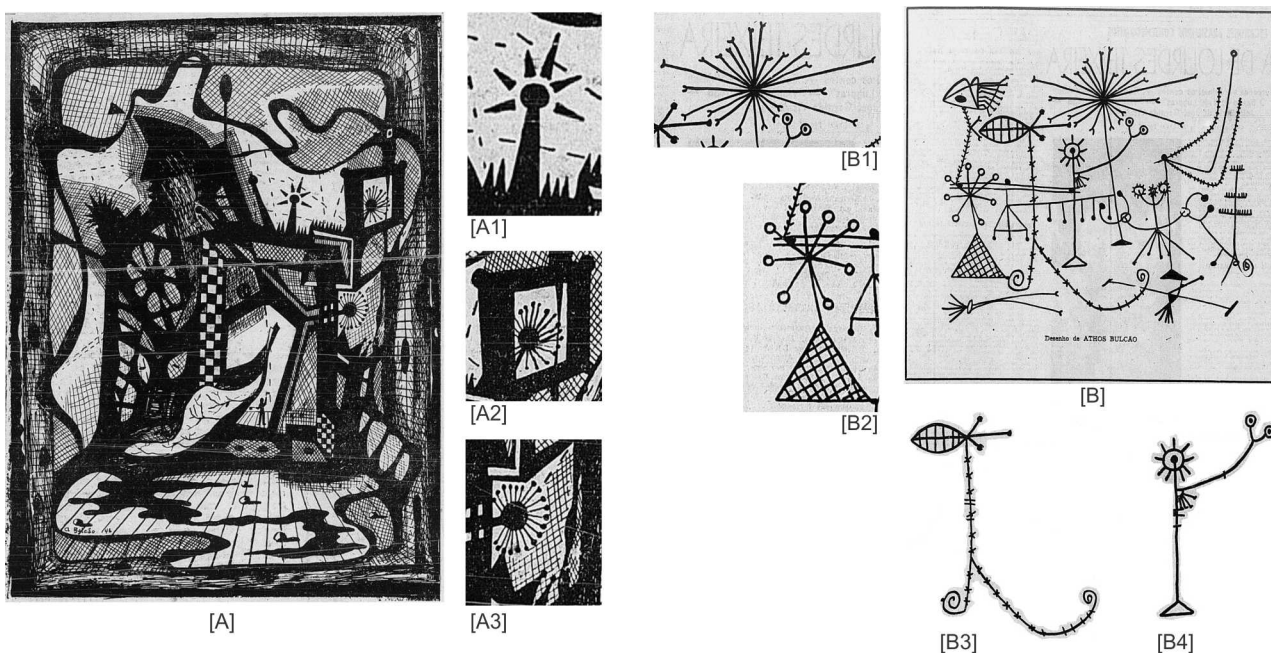


FIGURA 6: Ilustrações de Athos Bulcão. [A] Sem Título, 1946. Ilustração. Fonte: *Caderno Letras e Artes: Suplemento de A Manhã*, Ed. 12, Rio de Janeiro, 18 ago.1946, s/p. Disponível na Hemeroteca Nacional: <[ver URL nas REFERÊNCIAS](#)>. [A1], [A2] e [A3] Ampliações de Detalhes da Ilustração. [B] Sem Título, 1957. Ilustração. Fonte: *Correio da Manhã*, Ed.19607, Rio de Janeiro, 23 fev.1957, p.09. Disponível na Hemeroteca Nacional: <[ver URL nas REFERÊNCIAS](#)>. [B1] e [B2] Ampliações de Detalhes da Ilustração. [B3] e [B4] Ampliações e Isolamento de Detalhes da Ilustração.

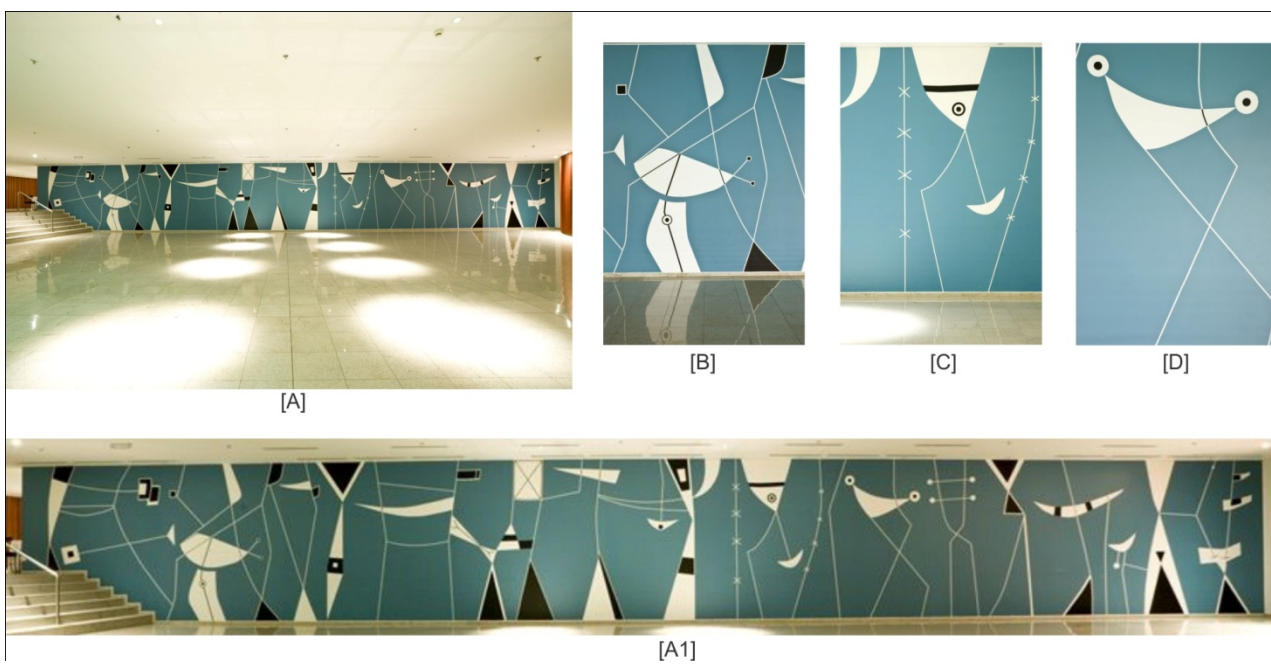


FIGURA 7: Pintura Parietal de Athos Bulcão para o Brasília Pálace Hotel, 1959. [A] Painel no Hall do Hotel. FOTOGRAFIA: Edgard Cesar. FONTE: Fundação Athos Bulcão. Disponível em <<https://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=53>>, acessado em 19/05/2017. [A1] Ampliação do Painel a partir da fotografia de Edgard Cesar. [B], [C] e [D] Detalhes do Painel de Athos Bulcão. FOTOGRAFIAS: Edgard Cesar. FONTE: Fundação Athos Bulcão. Disponível em <<https://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=53>>, acessado em 19/05/2017.

Flávio de Aquino viria novamente, em agosto de 1958, redigir texto para a revista *Módulo* nº 10, tratando da produção de Athos Bulcão para a Capela do Palácio da Alvorada e da produção do artista para o Brasília Pálace Hotel.

Com a inauguração da capital, Oscar Niemeyer retorna ao Rio de Janeiro. Athos Bulcão permaneceu em Brasília, assim como outros daquela geração de arquitetos formados na década de 1930 – como o arquiteto Alcides da Rocha Miranda, por exemplo. A capital ainda atraiu arquitetos recém formados como, em 1957, João Figueiras Lima e, em 1959, Milton Ramos. O círculo de amizades de Athos Bulcão se alargou nos anos seguintes a 1961 e novas oportunidades de trabalho permitiram a constituição de sua arte sobre os mais diversos materiais: como a pedra, o concreto, a madeira etc.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.

A singularidade da trajetória de Athos Bulcão ao longo das décadas de 1940 e 1950, as permutas (ou *troc*) que realizou com artistas das mais diversas linguagens e posturas políticas, primeiro, e com grupos que estabeleceram o concretismo e neoconcretismo brasileiros, em segundo, ajudam a pensar a construção formal de sua obra.

A escolha de temas vinculados ao teatro, de um espaço de espetáculos, da movimentação de corpos, bem como suas experiências com a cenografia, podem ser pensadas como parte do desenvolvimento de suas Diretrizes para seu trabalho no espaço arquitetônico, sobretudo posteriormente a década de 1950.

Assumir para si o não figurativo como veio de produção no espaço construído abriu para o artista, ao longo das décadas seguintes, a possibilidade de se apropriar dos materiais da arquitetura, fazendo dela não um suporte a receber e sustentar a arte, mas a ser ela mesma (a arquitetura) a própria catalizadora das formas e efeitos da arte, o suporte através do qual se demonstra e, em contrapartida, potencializa.

Os conceitos de *Troc* e Diretrizes propostos por Michael Baxandall são úteis ao permitirem investigar o meio artístico a partir das relações travadas pelos artistas, suas permutas e as escolhas particulares. Identificar Diretrizes, sua permanência e desenvolvimento possibilita singularizar a produção de Athos Bulcão, de forma que sua trajetória é indissociável do contexto artístico de sua época, ao mesmo tempo marcada por escolhas que o levaram a produzir uma arte aparentemente lateral e específica.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. Dadá e Surrealismo. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, p.81 – 115.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 2ªed.rev. São Paulo: Nobel, 1987.

AQUINO, Flávio de. Coluna Movimento Artístico (Noticiário). *Diário de Notícias*. Ed.8076, Rio de Janeiro, 20 fev.1949, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_02&pasta=ano%20194&pesq=Athos%20Bulc%C3%A3o> (VER nessa URL: OCORRÊNCIAS 13/15; ou: PASTAS > Ano 1949 > Edição 08076). Acessado em 03 nov.2017.

_____. Duas Foto-Montagens de Athos Bulcão. In: *Revista Módulo*, n.3. Rio de Janeiro: Editora Módulo Limitada, dez.1955, p.56-57.

_____. Azulejos e Vitral de Athos Bulcão para Brasília. In: *Revista Módulo*, n.10. Rio de Janeiro: Editora Módulo Limitada, ago.1958, p.26-29.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENTO, Antônio. Athos Bulcão. *Diário Carioca*. Ed.5656, Rio de Janeiro, 01 dez.1946. 2ª Seção, Coluna Artes, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_03&pasta=ano%20194&pesq=Athos%20Bulc%C3%A3o> (VER nessa URL: OCORRÊNCIAS 9/12; ou: PASTAS > Ano 1946 > Edição 05656). Acessado em 03 nov.2017.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 1ª reimpr. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 112p. Série espaços da arte brasileira.

BUENO, Maria Lúcia (PAULA, Maria Lúcia Bueno Coelho de). Os mundos da arte de Milton Dacosta. In: *Perspectivas: Revista de Ciências Sociais*, v.17/18. São Paulo: UNESP, 1994/1995, p.267-285. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/perspectivas/issue/view/29>>. Acessado em: 01 maio 2017.

BULCÃO, Athos. Bicho-sol, Bicho-lua. In: BANERJ, galeria de arte (Org.). *Tempos de Guerra – Hotel Internacional / Pensão Mauá*. Frederico Morais (Curador). Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986, s/p. Catálogo nº6 do Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, março/abril de 1986. **(Depoimento)**

_____. Depoimento. In: *Programa de História Oral*. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1988. 36 páginas (transcrição). **(Depoimento)**

_____. Depoimento sobre Carlos Scliar. In: LONTRA, Marcus. *Scliar – a persistência da paisagem: uma aventura moderna no Rio*. Rio de Janeiro: MAM, 1991. Catálogo da exposição, set/out 1991. **(Depoimento)**

_____. Habitante do silêncio em Brasília. Entrevista concedida à Carmem Moretzsohn para o Jornal de Brasília (1998). In: CABRAL, Valéria Maria Lopes (Org.). *Athos Bulcão*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, p.356-359. **(Entrevista)**

_____. Sem Título, 1946. In: *Caderno Letras e Artes: Suplemento de A Manhã*. Ed.12, Rio de Janeiro, 18 ago.1946, s/p. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pasta=ano%20194&pesq=Athos%20Bulc%C3%A3o>> (VER nessa URL: OCORRÊNCIAS 3/76 – PÁGINA 15/15; ou: PASTAS > Ano 1946 > Edição 00012 (2) – PÁGINA 15/15). Acessado em 03 nov.2017. **(Ilustração)**

_____. Sem Título, 1957. In: *Correio da Manhã*. Ed.19607, Rio de Janeiro, 23 fev.1957, p.09. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=Athos%20Bulc%C3%A3o> (VER nessa URL: OCORRÊNCIAS 61/66; ou: PASTAS > Ano 1957 > Edição 19607). Acessado em 03 nov.2017. **(Ilustração)**

CAVALCANTI, Carlos (Org.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. v.1. Brasília: Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro, 1973/1975.

CARDOSO, Lúcio. Uma Exposição. *Diário Carioca*. Ed.4821, Rio de Janeiro, 05 mar.1944, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_03&pasta=ano%20194&pesq=Athos%20Bulc%C3%A3o> (VER nessa URL: OCORRÊNCIAS 2/12; ou: PASTAS > Ano 1944 > Ed. 04821). Acessado em 03 nov. 2017.

CHIARELLI, Tadeu. A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. In: *Revista Ars*. v.1, n.1. São Paulo: Programa de pós-graduação em Artes Visuais – ECA/USP, 2003, p.67-81. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/issue/view/245>>. Acessado em 06 jan. 2018.

COCCHIARALE, Fernando. Athos Bulcão – Fotomontagens. In: *Revista do Patrimônio histórico e Artístico Nacional*, n.27. Maria Inez Turazzi (Org.). [S.I.]: IPHAN, 1998. p.314-325. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat27.pdf>>. Acessado em 19 jul. 2016.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1955/1985*. São Paulo: Editora Perspectiva / EDUSP, 1989.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FRANCISCO, Severino. Habitante do Silêncio. In: CABRAL, Eduardo (Coord.); SELIGMAN, Graça (Coord.). *Athos Bulcão*. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001, p.322-335.

FUNDATHOS (Org.). *Athos Bulcão: Uma trajetória Plural*. Fernando Cocchiarale (Curador). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998. 48p. Catálogo da Exposição, 22 jan.1998 a 05 abr.1998, Centro Cultural Banco do Brasil / FUNDATHOS.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1995.

MORAIS, Frederico. Tempos de Arte. In: BANERJ, galeria de arte (Org.) *Tempos de Guerra – Hotel Internacional / Pensão Mauá*. Frederico Moraes (Curador). Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. Catálogo nº6 do Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, março/abril de 1986.

_____. *Panorama das Artes Plásticas. Séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itáú, 1989.

NAVARRA, Ruben. Notícias de Minas. *Diário de Notícias*. Ed.7581, Rio de Janeiro, 13 jul.1947. Coluna Movimento Artístico, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_02&pasta=ano%20194&pesq=Athos%20Bulc%C3%A3o> (VER nessa URL: OCORRÊNCIAS 9/15; ou: PASTAS > Ano 1947 > Ed. 07581). Acessado em 03 nov. 2017.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

ROY, Eve. *La présence fondamentale de la plastique. L'exposition du Groupe Espace à Biot em 1954: um essai de synthèse des arts*. France: Musées Nationaux du XX^e siècle des Alpes-Maritimes, Alpes-Maritimes, 2013. Disponível em: <<http://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/fleger/sites/musees-nationaux->

alpesmaritimes.fr/files/eve_roy_la_pre_sence_fondamentale_de_la_plastique_19_avril_2013.pdf>.

Acessado em: 30 jan. 2018.

SCLIAR, Carlos. Depoimento sobre a década de 1940. In: PONTUAL, Roberto. *Carlos Scliar: o real em reflexo e transfiguração*. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 1970, p.133-138.

SILVA, Maria Cláudia Reis. A fotomontagem surrealista no Brasil: um ensaio sobre a obra de Athos Bulcão. In: Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, VI, 2013, Goiânia-GO. *Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia-GO: UFG/Núcleo Editorial FAV, 2013, p.59-70.