

A OBRA DE ATHOS BULCÃO, PONTO ALTO DA VERTENTE CONSTRUTIVA

Agnaldo Farias

Arquiteto, Professor Doutor pela FAUUSP, Professor da FAUUSP

Rua Benjamin Egas 160 ap 3 São Paulo SP 05418-030

011 30885441 agfarias@uol.com.br

A OBRA DE ATHOS BULÇÃO, PONTO ALTO DA VERTENTE CONSTRUTIVA

Considerando-se que a obra de Athos Bulcão, nomeadamente seus murais, relevos e elementos arquitetônicos, foi a que melhor realizou o objetivo dos nossos artistas construtivos de se fundir à vida, no que isto se refere as “grandes possibilidades de desenvolvimento prático” entrevistadas por Waldemar Cordeiro, abertas a partir da arrancada do nosso desenvolvimentismo, é incompreensível que a maioria das muitas pesquisas sobre esse importante capítulo da nossa história da arte, coloque-a olímpicamente de lado. A intenção deste trabalho é apresentar as razões dessa omissão bem como demonstrar a singularidade da contribuição deste artista para a fertilização do binômio arte-arquitetura.

Aos olhos de historiadores da arte que tem por lastro teórico a modernidade na acepção formalista consagrada pelo crítico norte-americano Clement Greenberg, a dificuldade na assimilação da obra de Bulcão decorre dela não se encaixar dentro das categorias canônicas das linguagens artísticas: não é exatamente pintura, tampouco escultura ou arquitetura. A tendência dessa vertente teórica é reunir seus murais e intervenções em espaços arquitetônicos na rubrica das artes aplicadas ou mesmo como uma modalidade de cenografia. E com essa compreensão ela se junta a alguns mestres modernos, a começar por Le Corbusier que, em *Rumo à unidade*, texto de 1944, conclamou seus colegas à reconstrução da França tendo como princípio a SÍNTESE DAS ARTES MAIORES – ARQUITETURA, PINTURA, ESCULTURA, revelando de saída sua ressalva as artes menores ou aplicadas e à decoração. Esse ponto de vista restritivo, como se demonstrará, reverbera em *A crise da arte contemporânea*, texto produzido por Lucio Costa para o Congresso Internacional dos Artistas, realizado em Veneza em 1952.

Pela proximidade com a pintura, a qualidade da geometria estrita e despojada de grande parte dos relevos e murais de Athos Bulcão lembra-nos de imediato as telas de autoria de alguns de nossos melhores artistas de linha construtiva, como o Waldemar Cordeiro da série *Idéias visíveis*, Hélio Oiticica dos *Metaesquemas*, e os prolíferos e rigorosos estudos discutindo as relações entre linha, plano, cor e estrutura de Lothar Charoux, Hermelindo Fiaminghi, Hercules Barsotti, Maurício Nogueira Lima, entre tantos outros. Mas só isso não distinguiria a obra de Bulcão, até porque ela os sucedeu no tempo. Há que se incluir como prova da originalidade de sua contribuição a maneira como ele, em seus murais, pensava a expansão de uma série formal; como, a partir de algumas diretrizes dadas aos operários responsáveis pelo assentamento dos azulejos, Bulcão deixava que o trabalho acontecesse em consórcio com o acaso. Um procedimento que o aproximava, embora antecipando, à estratégia dos *wall drawings* de seu colega norte-americano, o artista conceitual Sol Le Witt.

Feito esse comentário, pode-se provisoriamente concluir que, seja pelo arcabouço intelectual de seu trabalho como também pela extensão de sua obra pública, a ausência de estudos sobre esse artista é uma situação provisória.

Reduzir resumo para no máximo 300 palavras.

Palavras-chave – arte pública; arte-arquitetura; construtivismo

ATHOS BULCÃO, CONHECIDO E IGNORADO

O relativo desconhecimento da extraordinária obra de Athos Bulcão fora dos limites de Brasília é um fato inaceitável, embora, como pretendo demonstrar aqui, explicável. Se sua obra é conhecida na cidade em que viveu grande parte de sua vida e onde ele realizou a maior parte, é graças ao seu caráter eminentemente público; é virtualmente impossível caminhar por Brasília sem esbarrar a cada passo em algum de seus murais, relevos e, especialmente no caso do Sarah Kubitschek, algum elemento arquitetônico. Antes disso do que porque ela seja convenientemente estudada e divulgada. Trata-se, conclui-se, de uma obra muito conhecida “de vista”; sofre do anonimato típico dos habitantes de metrópoles: a paradoxal familiaridade dos desconhecidos, como frequentemente os são nosso vizinho de porta ou o rapaz que nos serve o cafezinho na padaria cotidiana. Apesar de sua ubiquidade brasileira e de sua sistemática veiculação televisiva pelo país, quando faz fundo para as arengas dos parlamentares, a obra de Athos Bulcão segue sendo grandemente ignorada no resto do país. Contasse com o favor de ser indexada em nossos compêndios de história da arte; sofresse, como Drummond, Tarsila e Portinari, a obrigatoriedade dos trabalhos escolares, ganharia até mesmo o respeito que os ignorantes mais recalcitrantes têm sobre as celebridades, enfim, a situação da obra desse grande artista seria provavelmente bem distinta.

O desconhecimento da obra de Athos Bulcão é um problema de resto compartilhado por vários dos nossos poucos artistas cujas obras possuem a mesma magnitude que a dele, o que vale como prova inconteste da precariedade da História da Arte Brasileira, que mesmo a essa altura não consegue cobrir satisfatoriamente os feitos principais dos nossos melhores artistas. Muito do melhor da história da nossa visibilidade permanece invisível. E convenhamos que os últimos anos foram pródigos no lançamento de livros sobre artistas. Mas no geral são caros e, portanto inacessíveis ao grande público, nomeadamente o estudantil. Saliente-se ainda que o grosso dos livros publicados são monográficos, mais afeitos ao gosto dos patrocinadores que os querem espessos e bem ilustrados; das leis de incentivo que não se pautam por políticas claras e eficazes no que se refere à divulgação da nossa cultura visual. Coerente com a ordem do espetáculo que move o campo da cultura, os livros com textos analíticos são preteridos por aqueles recheados de ilustrações, mais vistosos. Uma decisão que nada tem a ver com a suposta autonomia da obra de arte e a defesa da autosuficiência da imagem, mas sim com o descaso contra leituras em profundidade, o desinteresse e a recusa militantes por toda forma de teoria. Está claro que não se pretende negar o valor das publicações monográficas e amplamente ilustradas, importantes porque trazem à luz parcelas significativas de produções mantidas na obscuridade. Mas não faria mal algum se a maior parte dos recursos aplicados nessa esfera editorial fosse voltado a leituras baseada em parâmetros que superassem as simples descrições e os textos de extração anedótica, acessórios desses luxuosos produtos.

Conquanto restrita, a divulgação da obra de Athos Bulcão, especialmente favorecida a partir da criação da fundação que leva o seu nome e que é também organizadora deste simpósio, deve-se basicamente a um livro sobre sua obra, aos vários catálogos editados por ocasião de algumas exposições, entre outros estudos realizados por pesquisadores mais próximos a ela, além daquelas resultantes de seminários como este.

Mas, feitas as contas, quero crer que o relativo desconhecimento da obra de Athos Bulcão deve-se a um outro aspecto ainda não assinalado; um problema que tem a dimensão de uma falha sintomática da situação da nossa história da arte e que concerne a precariedade das referências teóricas manipuladas por parte da crítica especializada e dos pesquisadores de história da arte. De fato, ao não incluir a obra de Athos Bulcão em suas análises, parte das pesquisas voltadas a compreensão de aspectos gerais da vertente construtiva em nosso país e que foram realizadas no último decênio, particularmente após a criação da Fundação do artista em 1992, e o desencadeamento do processo de divulgação que ela iniciou, ao passo em que prolongam uma clamorosa lacuna, chama a atenção para seus preconceitos e para a insuficiência dos quadros teóricos de que se valem.

As ambíguas relações entre arte e arquitetura – breve notícia de uma história longínqua mas que ainda ressoa

A meu ver, a falta de percepção sobre a importância da extensa obra de Bulcão repousa no mal estar provocado por ela ser predominantemente constituída de murais e relevos, obras que se enquadram no âmbito do binômio arte e arquitetura, alvo de incontáveis discussões ao longo do século XX, especialmente no largo lapso que vai dos anos 20 aos anos 50, e sobre o qual ainda não se chegou a um consenso. Aos olhos de quem tem por lastro teórico a modernidade na acepção purista consagrada pelo crítico norte-americano Clement Greenberg, a dificuldade na assimilação da obra de Bulcão decorre dela não se encaixar dentro das categorias canônicas das linguagens artísticas – não é exatamente pintura, tampouco escultura ou arquitetura; o que é essa obra afinal? A tendência geral é reunir seus murais e intervenções em espaços arquitetônicos na rubrica das artes aplicadas e, pior ainda, uma modalidade de recurso cenográfico, ponto de discórdia por parte de alguns dos luminares da modernidade, a começar por Le Corbusier que, em dezembro de 1944, sob o retumbante título *Rumo à unidade*, conclamou seus colegas à reconstrução da França, tendo como princípio a SÍNTESE DAS ARTES MAIORES – ARQUITETURA, PINTURA, ESCULTURA (assim mesmo, em caixa alta), revelando de saída sua

pouca afeição as artes menores ou aplicadas e à decoração.¹ Esse bordão, diga-se de passagem, significou uma retomada de um dos princípios mais caros à vertente construtiva das vanguardas modernas, dos Construtivistas Soviéticos aos Neoplásticos holandeses, passando pela Bauhaus. A perspectiva de união entre arte e vida que os perpassava igualmente, “o trabalho estético em prol da civilização”, como falava Van Doesburg, era um imperativo na altura em que a Europa se reconstruía, e ele trazia dentro si o fim dos limites entre arquitetura, pintura e escultura. Pois bem, sintonizado com as grandes questões de seu tempo, essa noção, na versão de Le Corbusier, tal como veremos adiante, encontraria eco em nosso país na conspícua figura de Lucio Costa, um dos protagonistas no debate sobre a modernidade do nosso país.

Em *A crise da arte contemporânea*, texto produzido por Costa para o Congresso Internacional dos Artistas, realizado em Veneza em 1952, o arquiteto, a propósito da mesma noção levantada por Corbusier anos antes, ou seja ***síntese das artes***, de resto tema do encontro, comenta a idéia errônea que dela fazem pintores e escultores que

*às vezes imaginam a arquitetura como uma espécie de background ou de cenário construído expressamente para a valorização da obra de arte verdadeira: ou senão, que aspiram a uma fusão um tanto cenográfica das artes, no sentido, por exemplo, da arte barroca.*²

Como antídoto contra esse equívoco Costa defende que

*a arquitetura seja concebida como consciência plástica, isto é, que o próprio arquiteto deve ser artista. Porque só então a obra plástica do pintor e do escultor poderá integrar-se no conjunto da composição arquitetural como um de seus elementos constitutivos, embora dotada de valor plástico e autônomo.*³

Como se vê, trata-se mais de um convívio ou, como diz Costa, de uma integração, “antes que de síntese”; o que também é um modo de deixar claro ser preferível deixar as coisas como estão, isto é, sem que as linguagens se contaminem, sem que suas fronteiras sejam esgarçadas e seus domínios contaminados. O texto prossegue na defesa dos princípios modernos e da, senão da supremacia, da autonomia do arquiteto. Dele, haveria ainda que se destacar a contradição em que o autor se mete ao tratar da pintura mural, “um enunciado equívoco”, ao comentar que ela não se justifica na arquitetura moderna, dado que esta “pode, em rigor, dispensar as paredes”. Pois bem, e quando não as dispensa? Será o caso de se perguntar. Aí, afirma o autor, considerando-se que

¹Extraído de Joan Ockman – *A plastic epic : the synthesis of the art discourse in France in the midtwentieth century*, In: Eeva-Liisa Pelkonen e Esa Laaksonen (editors) – **Architecture + Art – New Visions, New Estrategies**. Helsinki: Alvar Aalto Academy, 2007, p. 30.

²Lucio Costa, *A crise da arte contemporânea*, in: **Arquitetura Contemporânea** (revista bimensal). Rio de Janeiro, agosto-setembro 1953, pp. 2 e 3.

³Idem, p. 3.

*haverá sempre grandes superfícies do teto e divisões contínuas, suscetíveis de serem pintadas num sentido sinfônico, assim como grandes painéis destacados como retábulos, e que melhor seria designar sob o nome de pintura arquitetural – da mesma maneira que escultura arquitetônica, em oposição ao que se poderia chamar pintura e escultura de câmara.*⁴

O argumento fecha por aí, com o nosso arquiteto desviando-se para a necessidade premente das obras de arte de dimensões reduzidas acima referidas. A questão que se coloca é que, se por um lado está claro que as obras de arte de dimensões reduzidas deverão continuar sendo uma atribuição de pintores e escultores, o mesmo não se pode dizer em relação às pinturas e esculturas de grandes dimensões, aquelas que se enfrentariam com a arquitetura. Quanto a isso Costa deixa em suspenso, uma suspensão que é o X do problema. Deixariam os arquitetos que os artistas dividissem com eles a qualificação dos componentes de suas obras?

A julgar por Le Corbusier, não. Na qualidade de um dos protagonistas no debate sobre a relação arte e arquitetura, e que no mesmo congresso de Veneza apresentaria seu texto *Chantiers-Synthèse*, a aliança dos arquitetos com seus colegas artistas deveria se dar “sobre condições arquitetônicas”.

No tocante ao ponto em discussão, interessa saber que o texto de Costa pouco faz além de parafrasear as teses de seu colega franco-suíço em *A arquitetura e as belas-artes*, texto escrito em 1936, quando este, a convite de um Gustavo Capanema insuflado pela jovem equipe responsável pelo projeto do edifício sede do Ministério de Educação e Saúde, deslizou por cinco dias sobre o Atlântico, no interior de um Zeppelin. Nele, Le Corbusier retoma sua célebre definição de arquitetura feita 1919: “A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico das formas sob a luz”, para dela deduzir que:

16. A arquitetura depende do plano e do corte. Todo o jogo está inscrito nesses dois meios materiais – um horizontal, outro vertical – destinados a expressar o volume e o espaço.

17. Ali está o jogo arquitetônico: as combinações, a sinfonia musical: a diversidade, a nuance, o silêncio, a doçura ou o clamor e a força. Esses são os meios.

*18. Não preciso falar sobre a qualidade de materiais, de seu preço, da exatidão de seu emprego.*⁵

Para então concluir:

⁴Ibid.

⁵Le Corbusier, *A arquitetura e as Belas-Artes*, in: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro:ISPANH, 1984, no. 19, pp. 61 e 62.

*Não falo de molduras, de interiores esculpidos ou pintados, e muito menos de estátuas ou afrescos feitos por gênios ou imbecis. Há outras coisas de agora em diante, que constituem a própria realidade arquitetônica.*⁶

Gênios ou imbecis, não importa, de acordo com Le Corbusier, a arquitetura, o resultado do jogo com a luz e as PROPORÇÕES [o grifo é do autor], da construção fundada em decisões como “esse retângulo cai bem com aquele outro do plano. Essa altura de parede convém à extensão que está aqui”, faz com que ele não compreenda que “missão imperativa exercem as artes figurativas nesse contexto. Afirmo que a arquitetura não tem necessidade nenhuma delas”.⁷ E para quem acha que a firme restrição não inclui as correntes abstratas, mais adiante, em tom oblíquo, o autor ocupa-se delas com a mesma fúria paladina:

*A cor entra na arquitetura pela intervenção do artista pintor? Absolutamente, o artista pintor, em suma - e por mais intensamente colorista que seja -, não traz massa de cores suficientemente compactas para qualificar uma parede – a parede, suporte da sensação arquitetônica -; ele antes desqualifica a parede, fá-la estalar, explodir, arrebentando sua própria existência...*⁸

Se com a cor é assim o que pensaria Le Corbusier do muralismo praticado por Athos Bulcão? Segundo seu ponto de vista, a possibilidade de uma relação com as artes passa pela subserviência destas em relação à arquitetura, sobre “suas [da arquitetura] condições”, como ele frequentemente advoga. Qualquer coisa que exorbite esse compromisso deve ser evitado e, como se viu, com invulgar veemência. E mesmo quando se desdiz, pois o teor contraditório de seu texto é mais um ponto em comum com a argumentação de Costa, quando arrefece a temperatura de sua diatribe, o faz com um tom destilado na insinceridade: “Mas acrescento sem demora: em certas ocasiões, a arquitetura pode satisfazer às suas tarefas e aumentar o prazer dos homens através de uma colaboração excepcional e magnífica com as artes maiores: pintura e estatuária”.⁹

Cabe aqui novamente a pergunta: e como? Le Corbusier não responde no texto. Sua resposta sobre de que modo afinal deveria ocorrer essa colaboração foi sempre dúbia e tortuosa, mais ainda quando se leva em conta o fato dele haver sido arquiteto e pintor simultaneamente, e que ainda apartava uma coisa de outra, recusando a a tendência geral de quem se depara com sua obra, de que sua pintura fosse um laboratório formal de sua prática arquitetônica. Em seu ensaio *A plastic epic: the synthesis of the art discourse in France in the midtwentieth century*, a pesquisadora norte-americana, Joan Ockyman, descreve a tensão entre esses dois campos, com

⁶Idem, p. 62.

⁷Idem, p. 63.

⁸Idem, p. 64.

⁹Idem, p. 63.

destaque a cena francesa, da qual Le Corbusier é um dos epicentros. Particularmente interessante é a união do arquiteto com o pintor Fernand Léger, uma aliança que se desenhou a partir de meados dos anos 20, com a participação de Léger no Pavilhão *Esprit Nouveau*, elaborando uma tela especialmente realizada para a sala mas que Le Corbusier não se furtou a trocar por uma mais clássica.¹⁰

Na qualidade de pintor Fernand Léger era muito mais ousado em suas proposições acerca das relações entre arte e arquitetura, distante da docilidade e servilismo que Le Corbusier postulava. Escrito em 1938, *Cor no mundo* espelha o arrojo de sua posição, a crença no seu caráter sanativo e vitalista da cor, a ponto de levá-lo a pensar a necessidade urgente de aplicá-la na cidade estabelecida ao redor de “1922-1923 (...) quando os arquitetos modernos limpavam – não há outra palavra – a arquitetura da decoração”:

Há um plano passível de distribuição das cores numa cidade moderna: uma rua vermelha, uma rua amarela, uma praça azul, uma avenida branca, alguns monumentos multicores.

Em algumas viagens, apoiado ao parapeito de um navio, diante da imensa monotonia das superfícies de água, muitas vezes pensei no acontecimento surpreendente que seria a súbita aparição de uma serpente marinha, com cem metros de comprimento, luminosa e colorida.¹¹

Em outro texto, Léger disserta sobre a cura pelas cores nos hospitais – “um domínio desconhecido que começa a apaixonar os jovens médicos. Salas repousantes, verdes e azuis, para os nervosos; outras, amarelas e vermelhas, para os deprimidos e anêmicos”.¹²

A ousadia de Léger contrasta com as profundas reservas de Le Corbusier. E a prova disso, a prova de que a *síntese das artes* era concebida de modo assaz diverso por ambos, percebe-se claramente no confronto entre o discurso feito por Léger em 1933, quando foi convidado pelos arquitetos organizadores do IV Congresso do CIAM, e a Unidade de Habitação de Marseilles, obra de Le Corbusier, realizada entre 1946 e 1952. Enquanto Léger manifesta ao público de arquitetos seu ideal de “entendimento entre a parede – o arquiteto e o pintor (...) braços dados, a parede, você e eu, realizaremos as grandes obras modernas que devem ser feitas”¹³; enquanto o primeiro enunciava sua utopia de um trabalho coletivo, Le Corbusier, a partir de um vôo solo, sem a participação de ninguém além dele próprio, concretiza uma obra cujo estupendo policromatismo da fachada era evidentemente inspirado em uma proposta anterior de Léger, “Paris Completamente Branca”, feita em 1937 para a Feira Internacional de Arte e Tecnologia na Vida

¹⁰Joan Ockman, op.cit., p. 33.

¹¹Fernand Léger – *Cor no mundo*, In: Funções da pintura. São Paulo: Nobel, 1989, p. 95.

¹²Léger – A arquitetura moderna e a cor ou A criação de um novo espaço vital, op. cit., p. 111.

¹³Joan Ockman, op. cit., p. 33.

Moderna, e em cuja empena traz o relevo de sua autoria, o famoso Modulor. A grandiosidade do conjunto arquitetônico não encobre o fato de que mais do que uma *síntese das artes*, Le Corbusier, no dizer de Catherine de Smet, *realizou uma autosíntese*.¹⁴

Athos Bulcão e a realização do sonho moderno de síntese das artes

Não creio que se possa automaticamente formar homens dignos e poderosos – pintores para a arquitetura. Não há nenhuma necessidade de pintores medianos ou medíocres. Prefiro admitir que as ocasiões serão excepcionais, quando então o grande pintor será encarregado de alguma tarefa (...) Raras ocasiões, muito particulares, muito exatas, bem explicáveis, assim que as descobrimos. Explosão da parede antes de mais nada: há paredes incomodadas, impostas – ou tetos ou solos – por razões intempestivas alheias à disciplina arquitetural. Essa dinamitação repõe em ordem as coisas da arquitetura

Nesse painel que rodopia, nesse tabique escorregadio também o pintor pode encontrar a ocasião de ser ator na arena arquitetônica.

*Resta saber como!*¹⁵

Le Corbusier não coloca entre aspas o vocábulo explosão, de modo que ficamos em dúvida se ele, no momento em que admite que a arquitetura erra, prefere que quando isso sucede ela deva ser destruída ou que um artista se ocupe de sua retificação. É possível que ambas as saídas lhe fossem aceitáveis, embora fosse bastante provável que ele preferisse a primeira. Mas, deixando-se essa obscuridade de lado e cotejando-se a eloquente restrição de Le Corbusier, o modo como ele ronda a incredulidade ao aludir a eventual contribuição de um artista para a obra de um arquiteto, com a copiosa produção de Athos Bulcão, grande parte dela realizada em obras de Oscar Niemeyer, chega-se afinal a conclusão que, sendo Niemeyer o arquiteto que é, o artista por ele tantas vezes convocado só poderia mesmo ser igualmente extraordinário.

E mesmo em se tratando de Oscar Niemeyer, a possibilidade de que uma obra sua careça de retificação não é exatamente descabida, e para demonstrá-la basta a lembrança de três obras brilhantes de Athos Bulcão, três trabalhos realizados justamente a partir de demandas de Niemeyer, nos três casos descontente com os resultados a que havia chegado:

1. A intervenção na parede do fundo do hall de entrada do Congresso, obra de 1960;

¹⁴Citado por Ockman, op. cit., p.43.

¹⁵Le Corbusier, op. cit., p. 65.

2. O baixo-relevo em mármore branco do salão do Palácio do Itamaraty, obra de 1966;
3. O relevo da fachada do Teatro Nacional, obra de 1966.

Bastaria esses três casos para atestar a acuidade de Athos Bulcão na compreensão e equacionamento dos problemas espaciais a ele reclamados por seu colega arquiteto, a saber: a altura excessiva do hall de entrada do Congresso, a escala reforçada pelos dois imensos pilares circulares e que na prática apequenava o usuário/visitante; a amplitude horizontal do salão do Itamaraty e a conseqüente sensação de que o pé-direito estava excessivamente baixo; a monotonia da empena branca do teatro Nacional, uma seção de uma enorme pirâmide enterrada.

Para o primeiro bastou a inscrição de quatro eixos pretos e verticais na parede branca, quatro linhas quebradas em cinco partes e desigualmente empilhadas umas sobre as outras, fazem eco aos passos dos visitantes, à verticalidade móvel e seus corpos, criando uma sutil e apaziguadora especularidade. No segundo caso, a sequência de trapézios, com seus ângulos agudos apontados para o teto e chão, perturba os dois planos horizontais, empurrando-os para cima e para baixo, fazendo inchar o volume do salão. Por fim, a monotonia da empena do teatro desaparece tragada nas redes de uma complexa relação combinatória produzida por uma série de cubos diversos, subdivisões de um mesmo módulo, adensada pela relação estabelecida entre a brancura de seus corpos e a geometria cambiante de suas sombras, mais ou menos espessas e opacas, consoante a força da luz do sol.

Pela proximidade com a pintura, a qualidade da geometria estrita e despojada de grande parte dos relevos e murais de Athos Bulcão lembra-nos de imediato as telas de autoria de alguns de nossos melhores artistas de linha construtiva, como o Waldemar Cordeiro da série *Idéias visíveis*, Hélio Oiticica dos *Metaesquemas*, e os prolíferos e rigorosos estudos discutindo as relações entre linha, plano, cor e estrutura de Lothar Charoux, Hermelindo Fiaminghi, Hercules Barsotti, Mauricio Nogueira Lima, entre tantos outros. Mas só isso não distinguiria a obra de Bulcão, até porque ele os sucedeu no tempo. Por outro lado, há que se incluir como prova da originalidade de sua contribuição para o debate construtivo, a maneira singular como ele, a partir do mural, pensava a expansão de uma série formal; como, a partir de algumas diretrizes dadas aos operários responsáveis pelo assentamento dos azulejos, Bulcão deixava que o trabalho acontecesse em consórcio com o acaso.

Tome-se como 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, estendida posteriormente a um grande conjunto de seus painéis, é deixada sempre a critério do operário encarregado, um critério que, segundo Bulcão, tem o mérito de ser “deseducado”, ou seja, presidido por alguém liberto das regras do bom gosto, da composição e do desejo de harmonia que se obtém através de escolas de arte. De acordo com essa lógica, cada unidade,

cada azulejo vai se juntando com o outro compondo um todo aleatório, numa sequência inapreensível.

Ao invés dos murais geométricos feitas através de reiterações formais, constituídos por módulos que se prolongam no outro de modo que o conjunto se define por unidades fechadas, o lance poético de Athos Bulcão, fazendo uso ou não do método de assentamento deixado a cargo do operário, inclui sempre a variação da posição de cada módulo, de tal maneira que ele é sempre outro sendo exatamente o mesmo. Graças a esse procedimento, a parede torna-se um plano ativado, estilhaçando-se de um modo certamente condenável aos olhos de Le Corbusier, mas inesperadamente de acordo com a de seu colega norte-americano, Sol Le Witt, cujos *wall drawings* resultam de estratégia semelhante. De fato, analisando-se certas obras de Bulcão termina-se chegando em Le Witt e em alguns de seus *Parágrafos conceituais* mais decisivos para a consolidação da vertente conceitual:

*A idéia como protagonista da obra, todas as decisões sobre o processo criativo são tomados a priori e, portanto, a execução é irrelevante (...) A arte é, de maneira geral, independente da habilidade do artista e de sua maestria técnica. O objetivo do artista conceitual é fazer que seu trabalho seja mentalmente interessante para o espectador, o que equivale que ele seja emocionalmente neutro.*¹⁶

A neutralidade sugerida por Le Witt talvez não condiga com os murais de Bulcão, contudo, a mesma ressalva pode ser feita aos *wall drawings* de Le Witt. Feito esse comentário, pode-se provisoriamente concluir que, seja pelo arcabouço intelectual de seu trabalho como também pela extensão de sua obra pública, a ausência de estudos sobre esse artista é mesmo inaceitável, ainda que se trate de uma condição provisória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORBUSIER, Le. *A arquitetura e as Belas-Artes*, In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: ISPHAN, 1984, no. 19.

COSTA, Lucio. *A crise da arte contemporânea*, In: **Arquitetura Contemporânea** (revista bimensal). Rio de Janeiro, agosto-setembro 1953.

LÉGER, Fernand. *Cor no mundo*, In: **Funções da pintura**. São Paulo: Nobel, 1989.

_____. *A arquitetura moderna e a cor ou A criação de um novo espaço vital*, In: **Funções da pintura**. São Paulo: Nobel, 1989.

LE WITT, Sol. *Paragraphs on Conceptual Art*, In: **Sol Le Witt – Critical Texts**. Rome: Inonia, 1994.

OCKMAN, Joan. *A plastic epic: the synthesis of the art discourse in France in the midtwentieth century*, In: Eeva-Liisa Pelkonen e Esa Laaksonen (editors) – **Architecture + Art – New Visions, New Strategies**. Helsinki: Alvar Aalto Academy, 2007.

¹⁶Sol Le Wit, *Paragraphs on Conceptual Art*, In: **Sol Le Witt – Critical Texts**. Rome: Inonia, 1994, p. 78.