

Integração das artes: Os azulejos de Athos Bulcão.

Bárbara Duarte (duarte.bp@gmail.com)
Mestranda, PPG-Arte/UnB

Resumo:

O artigo apresenta uma análise do trabalho de Athos Bulcão como azulejista em espaços públicos de Brasília. Tratamos especificamente de uma característica fundamental das obras analisadas, a integração entre arte e arquitetura, sendo esta um conceito da arquitetura moderna. Para tanto, far-se-á uso da idéia desenvolvida por Nikolaus Pevsner que define a fusão das belas artes com as artes industriais e as artes decorativas, sendo essa essencial para a concepção da arquitetura moderna. Serão levantados os aspectos da formação do artista em relação a uma concepção de arte como atividade social, bem como o aparato sócio-político que contribui para o estabelecimento de um conjunto de ações, um programa, que privilegia a integração das artes em detrimento de uma atividade artística especializada e desarticulada. Este trabalho está vinculado à pesquisa desenvolvida para a obtenção do título de mestre em arte, e ao laboratório processos de significação das imagens nas artes visuais.

Palavras-chave: Integração das artes; Azulejaria; Modernismo Brasileiro; História da Arte no Brasil; Athos Bulcão

Abstract:

This paper presents an analysis of the work of Athos Bulcão with ceramic tiles in the public spaces of Brasília. The main focus of this piece is the integration of art and architecture, a concept of modern architecture. For such purpose, Nikolaus Pevsner's idea of the amalgament of Fine Arts, Industrial Arts and Decorative Arts as an essential part of the conception of modern architecture will be used. Aspects of the education of the artist, regarding a conception of art as a social activity, as well as the social and political apparatus that contributes to the establishment of a programme that privileges the integration of the arts over a specialised artistic activity, will be discussed.

Keywords: Integration of the arts, ceramic tiles ; Brazilian Modernism ; Art History in Brazil ;Athos Bulcão

Entender como a obra de Athos Bulcão aparece nos espaços públicos de Brasília, ou seja, parques, hospitais, escolas, interiores e fachadas de prédios públicos, é uma tarefa que pode ser encarada de diversas maneiras. O caminho desenvolvido por esta análise visa alinhar as obras com uma maneira de conceber o objeto de arte como uma atividade que existe conforme seu contexto, uma construção e não um modelo, ou, em outras palavras, um jogo de relações. A relação desenvolvida entre Athos Bulcão e a cidade de Brasília começa já durante a construção da cidade, em 1957, quando o artista, a convite de Oscar Niemeyer, integra-se a NOVACAP (Companhia Urbanizadora da Nova Capital). Já a relação entre o artista e o arquiteto deu-se a partir de 1943, quando da encomenda feita por Niemeyer à Bulcão para o painel externo de azulejos do Teatro Municipal de Belo Horizonte, obra que não foi concretizada. Assim, o primeiro trabalho realizado por Bulcão sob encomenda de Niemeyer foi o painel de azulejos do Hospital da Lagoa, no Rio de Janeiro.

O azulejo também é o material usado em seu primeiro trabalho em Brasília, o painel da Igrejinha de Nossa Senhora de Fátima, em 1958, ano em que se transfere para a cidade, juntando-se à equipe de Niemeyer.

Bulcão utilizou diversos materiais e técnicas – mármore, granito, vidro, madeira, cerâmica – em soluções empregadas nos locais públicos mais diversos, embora sejam os azulejos os que refletem melhor a superposição entre arte e decoração. O trabalho de integração entre arte e arquitetura compartilha de um ideal que vê o suporte como elemento da linguagem, e o objeto artístico construído em função de uma estrutura. Integrar a arte arquitetura significa que o objeto artístico fará parte da estrutura do projeto arquitetônico, diferenciando-se, assim, da decoração. O espaço é criado relacionando sua forma à sua função, com a contribuição de cada especialista em harmonia com o conjunto.

Em Brasília, os trabalhos mais freqüentes de Athos Bulcão foram com Niemeyer, e, mais recentemente, João Filgueiras Lima. Para efeitos deste artigo, vamos nos concentrar na época em que Athos Bulcão trabalhou com Niemeyer, com quem o artista começou a desenvolver o trabalho com azulejos.

Em 1939, Athos Bulcão, inspirado pela leitura de “Cartas a um Jovem Poeta”, de Rainer Maria Rilke, abandona a Faculdade Federal de Medicina, na qual havia ingressado aos 18 anos. Sua biografia ressalta seu envolvimento com outros artistas, e não cita um possível ingresso em uma academia ou curso de arte. No mesmo ano em que deixa a faculdade de medicina, conhece Carlos Scliar e, através do amigo, começa a se relacionar com artistas e intelectuais da época; Enrico Bianco o apresenta a Burle Marx, em cuja casa reuniam-se muitos modernistas. Em 1942, faz parte do grupo “Os Dissidentes”, de artistas que se opunham ao ensino na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1945, Portinari o convida para participar do grupo que trabalha no painel São Francisco, da Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte, projeto parte do Complexo Arquitetônico da Pampulha, concebido por Niemeyer, e, retornando ao Rio de Janeiro, permanece na casa de Portinari de maio a dezembro. Pode-se entender que foram essas reuniões e relações traçadas com outros artistas que determinaram sua educação artística inicial. Sua educação acadêmica viria

através de uma estada em Paris, entre 1948 e 1950, quando estuda desenho e gravura, graças a uma bolsa concedida pelo governo francês.

Com Portinari, Athos Bulcão entendeu os princípios de construção de quadros impressionistas, como os de Cézanne e Seurat, baseado no jogo entre cores complementares.

“Athos assimilou essas lições para sempre. Antes de pintar, planeja as cores que vai usar. Raramente muda a cor do trabalho. O resultado final é um mistério. Mas insiste na convicção de que o artista tem de saber o que quer fazer. Ele não acredita na noção romântica de inspiração que baixa e soluciona todos os problemas estéticos. Acredita em muito trabalho. Athos é um dos que assina embaixo do lema formulado por Leonardo da Vinci: ‘arte é cosa mentale’.”¹

Na década de 50, Bulcão se sustenta com o trabalho com a criação de capas e ilustrações de revistas, livro e catálogos, além de decoração de cenários de peças de teatro e de interiores. Em 1952, ingressa no serviço público, no Ministério da Educação e Cultura, e, em 1955, realiza seu primeiro projeto de azulejos com Oscar Niemeyer, no Hospital Sul América, que hoje se chama Hospital da Lagoa.

O Painel do Hospital é formado por um módulo de 15x15cm, decorado com um disco azul, vazado por um retângulo branco, sob um fundo branco, e outro módulo, numa versão em negativo do primeiro. A composição estabelece uma alternância de positivo/negativo e de direção do corte transversal ao disco central dos módulos, de forma ritmada e lógica. Este painel não se parece com as soluções posteriores concebidas pelo artista; apesar do jogo de figura/fundo, ainda se trata de uma composição rígida. À distância, as porções de branco e azul são proporcionais, e causam o efeito visual semelhante à retícula gráfica, e clareando a tonalidade do azul. Ainda que a intenção da integração com a arquitetura – função de “sumir” com a parede, dar leveza, luz pelo material e pela composição – esteja presente, este painel pouco difere de uma produção industrial anônima. A presença da explosão das formas-cor, que dão a alegria característica de seu trabalho subsequente, não é visível, o que também

acontece ao painel da Igrejinha de Nossa Senhora de Fátima. O painel da Igreja, raro trabalho em que usa desenhos ilustrativos, possui dois módulos, representando a estrela e a pomba, símbolos da Igreja, num arranjo regular e tradicional, em azul e branco.

É certo que, por outro lado, cada local demanda uma composição específica, principalmente se o objetivo é integrar arte à arquitetura. Cada tiragem de azulejos é feita em um ateliê particular, chamado Azularte, por um processo de “terceira queima”, ou seja, a pintura é executada sobre um azulejo branco, industrial, que já passou por dois processos de queima: um para transformar o barro em cerâmica, outro para a pintura.

“A arte tem que refletir ao seu tempo, não é isso? Então esse azulejo que eu faço é o azulejo industrial. Não inventei uma maneira de fazer azulejo. Apenas faço o azulejo com chapadas de silkscreen. O que vai contar é a cor (...)”ⁱⁱ

Athos Bulcão realiza outros projetos de azulejos para o revestimento exterior de edifícios em parceria com Oscar Niemeyer, em Belo Horizonte (Edifício Niemeyer, 1960), Rio de Janeiro (Fundação Getúlio Vargas, 1962; Edifício Manchete, 1966). Em Brasília, a produção de painéis de azulejo em escolas e outros locais públicos é realizada com outros arquitetos. O Artista voltaria a trabalhar com Oscar Niemeyer em 1968, quando realiza o Painel de azulejos Interno do Anexo I do Palácio do Itamaraty, uma composição em que dificilmente o olhar pode ignorar os desenhos em negativo formados a partir de quatro módulos: caminhos tortuosos que não levam a lugar nenhum, deixando o olhar sem saída; formas cheias isoladas, desconectadas.

Pode-se fazer um paralelo entre a composição deste painel e as fotomontagens de Athos Bulcão, em preto-e-branco. Nelas, o artista rompe a lógica de imagens conhecidas, reconfigurando-as com resultado anedótico. O humor vem da ironia provocada pela justaposição de elementos figurativos fora de contexto. As novas relações criadas, no entanto, criam uma lógica nova, particular da obra. Para combinar os elementos, suas qualidades são

analisadas: tamanho, proporção, tonalidade. Ao final do trabalho, ocorre a unificação da superfície da obra através de uma fotografia do conjunto.

As regras para os azulejos de Athos Bulcão, – novas relações, lógica nova, combinar os elementos por tamanho, proporção, tonalidade; unificação da superfície – entretanto, parecem estar em função de um objetivo importante: dar cor ao muro arquitetônico.

A noção de integração das artes tem na arquitetura seu vértice. O objetivo final da escultura, da pintura e das demais artes plásticas seria a construção de espaços: só assim a arte faria parte da vida, e teria propósito dentro de uma sociedade. Kandinsky via uma relação entre as diversas expressões artísticas, aparentadas pelo impulso criativo. Para ele, todos os sentidos são envolvidos pela apreciação de qualquer expressão, que, além disso, causa diversos efeitos psicológicos. O objeto não é importante, pois os efeitos no espírito do espectador são causados pelos elementares, que, na pintura, são a forma e a cor. Este tipo de pintura seria não abstrata, mas concreta. É assim, pois, como expressão total do apelo aos sentidos e à psique, que se concretiza como auto-referente, pura.

Theo van Doesburg, que, com Piet Mondrian, desenvolvia teorias sobre a arte abstrata dentro do De Stijl, escreveu que a Arte Concreta possibilita uma pintura como forma de tornar sua matéria prima, a cor, também um pensamento. A construção de um quadro deveria ser relacionada à sua própria superfície ou àquela criada pelo espaço que as cores estabelecem, seguindo o “pensamento-cor”. A construção, portanto, difere da decoração, que é criada a partir do arranjo, e da composição, que segue o gostoⁱⁱⁱ. Van Doesburg acredita, assim como Mondrian, na nova unidade das artes, participando das formas do mundo moderno. Os pintores, no entanto, não entravam em acordo sobre como se daria tal unidade. Para Van Doesburg, o espaço construído é definido em conjunto, pelo arquiteto, o pintor e o escultor, resultando numa arquitetura moderna e progressista. Já Mondrian acreditava que o pintor qualificaria o espaço arquitetônico convencional. Para os dois pintores, contudo, o espaço é determinado por relações entre seus elementos constitutivos.

É preciso ressaltar a aproximação de Athos Bulcão com a cor. A noção de forma-cor, a qual referiu-se anteriormente, é aqui vista como uma unidade que confere autonomia ao uso da cor numa composição. A relação entre 'espaço com cor' e 'azulejo nu' resulta em variações tonais que garantem que o jogo de relações cromáticas proporcione uma composição em sintonia com o espaço do qual partilha. Assim como suas fotomontagens, a lógica modular é rompida; porém o resultado aqui é puramente óptico e sensorial. Os painéis de azulejos de Bulcão são uma construção, não de desenho – linha e ponto formando planos – mas de pintura, mesmo que não de cavalete, porque focada na cor.

A visão da obra de arte não como resultado de elementos em separado, mas como totalidade de uma força criadora, não é desenvolvida independentemente por Kandinsky e pelo De Stijl. Para Nikolaus Pevsner, a distinção entre duas visões – arte como soma de detalhes minuciosos e como “totalidade orgânica”^{iv} é relacionada à diferença na forma como se configurou o ensino da arte segundo o modelo francês da Academia de Belas Artes, e aquele desenvolvido na Alemanha, cujos exemplos são a Bauhaus e a escola de Ulm.

Segundo Pevsner, a institucionalização das academias ocorre conjuntamente à ascensão da idéia de que a verdadeira arte, sendo um desígnio do homem superior, era aquilo que o artista exemplar fazia. Portanto, quem quisesse fazer arte, deveria seguir à risca esse exemplo. Até a natureza deve curvar-se a esses dogmas e cânones^v. O apego do maneirismo, no século XVII, à recuperação de tudo que concernia as obras dos grandes mestres, que se tornou cúmplice do desenvolvimento dessas primeiras academias, determinaria o perfil e o destino de academias de arte até o séc. XX. Na prática, os efeitos do classicismo no ensino de arte são refletidos na primazia do desenho sobre a cor. O investimento do Estado nas instituições de ensino deveria estar relacionado à expectativa de um retorno na prática. A academia, como divulgadora de um bom gosto, contribuiria para a promoção do comércio através de sua influência sobre as indústrias nacionais, que se daria diretamente sobre a aprendizagem industrial. Assim, haveria uma preocupação com uma arte aplicada, e o academicismo divulgar-se-ia pela sociedade através de sua presença nas artes tipográficas, tapetes, papéis de parede,

bordados, porcelana e vidros. A preocupação é secundária do ponto de vista da academia, certamente, como fica exemplificado pela visão de que os alunos que não atingem a excelência ao menos satisfazem a demanda de bom gosto nas artes aplicadas. A visão comercial via na arte um papel primordial no aperfeiçoamento da indústria e florescimento comercial de uma nação. Muitas escolas de arte têm essa visão partilhada, vendo o apoio aos ofícios como objetivo exclusivo. Porém, em geral, os artesãos eram educados de acordo com o método medieval, puramente técnico, enquanto as academias voltavam-se exclusivamente para as belas-artes tal qual o modelo francês.

Quando se criavam escolas de “artes e ofícios”, que levavam em conta a demanda da indústria, as aulas não se baseavam em materiais empregados e processos de trabalho, sendo, na realidade, aulas de desenho, indistintamente à pintores e artesãos. O desenho era, tanto para a arte quanto para o ofício, o espírito da produção das obras, e as técnicas e materiais não tinham relação com a representação dos objetos.

Assim, no século XVIII, na visão de Pevsner, as academias contribuíram para a elevação do status social dos artistas, enquanto ajudaram os artesãos a acompanhar a demanda por um gosto clássico o qual não possuíam, e, garantiram ao cliente em potencial um acesso facilitado à arte e à decoração ao gosto de sua época. Contudo, em meio o século das luzes, a academia, a pesar de toda sintonia com as idéias da época, era uma instituição do Antigo Regime. Quando este é consumido pela Revolução Francesa, o ensino de arte como até então havia se institucionalizado entra em crise. O recém formado cidadão de 1789 via como inconcebível um sistema que forma artistas para a corte e a nobreza, quase que exclusivamente, enquanto artistas e escritores românticos rejeitam qualquer forma sistematizada de educação. A arte dos românticos libertava-se dos condicionantes das motivações do Estado em subsidiar academias que produziam em quantidade e qualidade a arte conforme o gosto das cortes e governos. O artista acreditava portar uma mensagem superior à do Estado e da sociedade, e via sua independência como algo sagrado. Esta doutrina de liberdade, que via a academia como uma fábrica onde o artista sucumbia como tal, é que constitui o alicerce principal da

estética do século XIX. O Estado, por sua vez, aceitava apoiar a arte, sem perceber que ela não lhe oferecia nada em troca. Para Pevsner, as academias perderiam toda a sua força, não fosse a renovação das mesmas a partir do renascimento da arte industrial.

Até o final do século XIX, permaneceu a idéia de superioridade do desenho sobre o conhecimento de materiais e processos. Tanto nas belas-artes quanto nas artes decorativas, a preocupação excessiva com a decoração revelava-se na indiferença pela formação tradicional no ateliê. Nenhuma proposta acadêmica dentro das artes decorativas ou industriais atentava para a relação entre material, processo, objetivo e forma estética, redescoberta por William Morris. Calcadas no romantismo que influenciou os Nazarenos, numa nostalgia pela idade medieval, avançava em relação àquele grupo de artistas, no momento em que deixava de lado a idéia do gênio criador para dar lugar a um artista como “gente comum”^{vi} Não se chegava ao ideal estético do medievo pela mera cópia formal ou pela reforma de metodologia educacional. Morris entendia que o exercício da arte medieval calcava-se principalmente nas relações sociais dos artesãos. A arquitetura guiaria todas as artes, de modo que a pintura, a escultura e as demais artes decorativas, por ele chamadas menores, se tornariam parte de um todo.

Para Pevsner, a educação na academia de arte impossibilita aos artistas de encontrarem seu lugar na sociedade, pois eles não são educados com vista a relacionar realidades materiais, técnicas e econômicas. O ideário de Ruskin, Morris e Van de Velde via uma oposição à arte de salão, cujos representantes eram as pinturas “para enfeitar a sala”, uma arte “sem nenhuma relação com o princípio superior de unidade estrutural”. A Bauhaus nasceria deste ideário. O programa elaborado por Gropius buscava “associar” “uma formação prática aprofundada nos ateliês de produção com uma doutrina precisa dos elementos da forma e de suas leis estruturais.” Assim, a escola teria como objetivo “unir todos os ramos da arte industrial “numa nova arquitetura”^{vii} A Educação do artista buscava evitar o individualismo promovido pelo ensino das academias, que separava o artista de talento do trabalho prático, apoiando-se numa formação que contribuísse para a “cooperação coletiva na construção”.^{viii}

A Alemanha era, para Pevsner, entre todas as nações européias, o país que conseguiu chegar mais longe em matéria de educação artística no século XX depois de 1918. Isto porque, para o autor, a questão mais importante no século, dentro do ensino da arte, foi a fusão “numa unidade orgânica” das escolas de artesanato, de arte industrial, e academias de belas artes. Essa unidade permite pensar-se na fusão das artes na arquitetura, num complexo jogo de relações entre formas, materiais e concepções específicas de arte. Este pensamento, por sua vez, necessita de um aparato político que possibilita que as realizações artísticas se aglutinem num propósito, ao invés de constituírem uma “miscelânea de realizações individuais”. Na percepção de Pevsner, o liberalismo impede a construção de uma “unidade de estilo de educação artística”, e só um estado intervencionista, que atua acima das liberdades individuais, pois o estado se preocupa mais com a sociedade de forma qualitativa do que com a geração de capital, de forma quantitativa, e pouco a iniciativa privada investirá na educação.

Para Mário Pedrosa^{ix}, a situação política do Brasil na primeira metade do século XX foi importantíssima para a possibilidade de renovações estilísticas na nossa arquitetura, simbolizadas pelo Complexo Arquitetônico da Pampulha e pelo prédio do Ministério da Educação, o Edifício Gustavo Capanema. Os arquitetos envolvidos nos dois projetos, voltando-se contra o ensino acadêmico que existia no país, de tradição francesa, alinham-se às novidades trazidas pelas escolas alemãs, personificadas nas obras de Gropius e Le Corbusier.

A obra de Athos Bulcão que aparece nos espaços públicos de Brasília foi desenvolvida em relação ao espaço arquitetônico construído, num jogo de relações criadas entre materiais, planos, volumes e formas-cor, no espírito da Arquitetura Moderna Brasileira. A tarefa de Bulcão consiste na construção de um jogo de relações em função da estrutura. O contraponto aqui explicitado entre a visão da arte como criadora de modelos, baseada principalmente no desenho, e na arte como articulação de materiais, métodos e processos, baseada na integração, permite observar, dentro do campo das artes plásticas, como a obra do pintor se insere no panorama do Modernismo Brasileiro. Seria

interessante aprofundar a investigação a respeito do conjunto da obra do artista, para entender melhor o processo construtivo de suas obras.

É preciso assinalar que não se quer, por meio deste trabalho, estabelecer um julgamento de valor para a participação do Estado no fomento da arte. Entretanto, neste tipo de atividade na qual Athos Bulcão se investe, é claro o papel decisivo da ação do Estado. A integração das artes é o corolário do Estado brasileiro desenvolvimentista, positivista, ansiando o futuro. O conjunto de ações, que incluem a escolha de projetos urbanísticos e arquitetônicos modernistas para empreendimentos estatais, favorece a integração das artes e dá condições para a existência da obra azulejar de Athos Bulcão em espaços públicos.

ⁱ Francisco, Severino. *Habitante do Silêncio*. In: *Athos Bulcão*. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001.

ⁱⁱ Depoimento de Athos Bulcão no vídeo *Artecultura*

ⁱⁱⁱ Van Doesburg, Theo. *Arte Concreta*. In Amaral, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

^{iv} Expressão de Carstens, citada por Pevsner, Nikolaus. *Academias de Arte: Passado e Presente*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005 p. 249.

^v Idem, p. 151

^{vi} Idem, p. 302.

^{vii} Idem, p. 318

^{viii} Idem, p. 319

^{ix} Pedrosa, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981

Referências:

DEICHER, SUSANNE. **Piet Mondrian**. Köln: Taschen, 2006.

HERKENHOFF, PAULO. **Para Ver Melhor Athos Bulcão**. Apresentação da Exposição Individual Pinturas, Máscaras e Objetos Espaço Capital, Brasília e Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1987.

KANDINSKY, WASSILY. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins fontes, 2000.

Currículo:

Bárbara Duarte é bacharel em Desenho Industrial, com Habilitação em Programação Visual, pela Universidade de Brasília. Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília. Em sua pesquisa analisa a Integração entre Arte e Arquitetura a partir da análise do Painel de Azulejos de Athos Bulcão no Salão Verde da Câmara dos Deputados.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.