



FIGURA 46- Alberto da Veiga Guignard. *Sem Título*. 1949. Fonte: www.mam.org.br

Antes da produção de suas fotomontagens, durante os anos 1920 e 1930, Guignard voltou seu interesse para uma produção pictórica influenciada pelo surrealismo e pelo artista e amigo Ismael Nery (1900-1934), principalmente pela temática onírica. Os dois artistas tinham amigos em comum, sendo um deles Murilo Mendes, que como informado anteriormente, prefaciou o livro de fotomontagens de Jorge de Lima.

Por se interessar há um certo tempo pelo surrealismo, a produção de fotomontagens de Guignard, segundo Chiarelli (2003), não deve ser vista como um mero passatempo. Apesar de ter produzido somente três fotomontagens, essas imagens estariam repletas de elementos formais que marcam a obra geral do artista, acima de tudo pelo seu interesse na exploração do plano pictórico. Chiarelli (2002) descreve que de acordo com o proprietário das obras³⁰, elas foram produzidas no fim dos anos 1940, mais precisamente em 1949, e foram assinadas e datadas por Guignard. Tem-se que duas (FIGURA 44 e FIGURA 45) das três fotomontagens produzidas por Guignard foram publicadas no livro Guignard, de 1979, de Frederico Morais.

³⁰ Chiarelli (2002) não informa o nome do proprietário das três fotomontagens de Guignard, mas sabe-se que foram doadas, em 2006, por Paulo Kuczynski, ao Museu de Arte Moderna de São Paulo e atualmente pertencem ao acervo do museu. Fonte: www.mam.org.br

Em 1997, as mesmas imagens fizeram parte de outro livro dedicado ao artista, também intitulado *Guignard* e escrito por Lélia Coelho Frota. No entanto, para Chiarelli (2002) nessas duas publicações as fotomontagens só tiveram um caráter ilustrativo e nenhum comentário crítico foi feito sobre elas. No texto *Outro Guignard?*, Chiarelli (2002) tenta suprir a falta de estudos sobre essas imagens, observando o interesse do artista pelo surrealismo, assim como uma ligação entre a prática da colagem e a pintura do artista durante a década de 1930. Segundo o autor,

provavelmente, por seu contato, durante certo período, com Ismael Nery, Guignard produziu uma série importante de pinturas, em que o clima surrealista patente da obra de Nery é também percebido em sua produção. [...] No entanto, se a presença do surrealismo na produção, nos primeiros anos da década de 30, pode ser creditada à influência de Nery, certas atitudes que o primeiro toma em relação ao campo bidimensional da tela indicam que não foram devida apenas à influência do pintor mais velho. Elas parecem também ter surgido, e persistido, devido à própria prática da colagem feita com fotografias (CHIARELLI, 2002, p. 94)

Ao comparar a fotomontagem *Sem título* (FIGURA 44) com a pintura Santa Cecília (FIGURA 47), Chiarelli percebe que há uma composição muito semelhante entre as obras, onde é “visível a justaposição das imagens não obedecendo à lógica da perspectiva renascentista (que criava a ilusão de profundidade) – base de toda a arte ocidental até o século XIX” (2002, p.94). O autor também descreve semelhanças entre a planaridade das fotomontagens e de algumas das paisagens de Ouro Preto, realizadas na década de 1930 e 1940 (FIGURA 48).

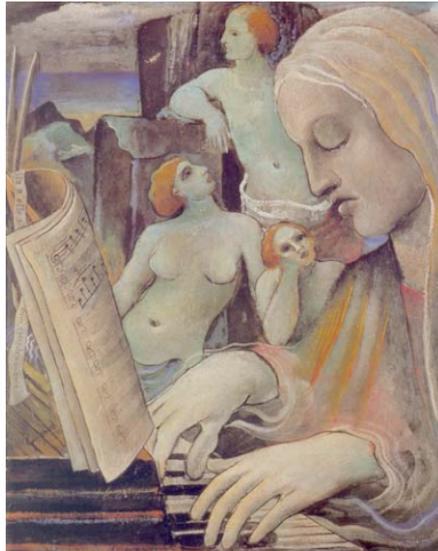


FIGURA 47 – Alberto Veiga Guignard. *Santa Cecilia*. 1933. Fonte: Ribeiro, 2009



FIGURA 48 – Alberto Veiga Guignard. *Ouro Preto*. 1941. Fonte: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,guignard-e-o-orientado-no-instituto-tomie-ohake,570011,0.htm>

Dessa forma, Chiarelli (2002) argumenta que as três fotomontagens de Guignard não podem ser separadas como obras à parte de sua pintura. Elas foram ferramentas que ajudaram o artista a enriquecer seu trabalho e a combater a lógica renascentista da arte. A colagem aparece dentro da trajetória de Guignard como uma das possibilidades de ampliação de sua pintura. Por fim, o autor conclui que a dedicação de Guignard à fotomontagem o coloca como um dos raros artistas brasileiros que experimentaram a apropriação de “esquemas visuais do passado quanto de imagens fotográficas” (CHIARELLI, 2002, p.94).

Através dos exemplos apresentados no decorrer do capítulo percebemos que a produção de fotomontagem no modernismo brasileiro foi moderada quando comparada à produção europeia. Mesmo que seja possível citar artistas que trabalharam com a técnica, essa produção quando divulgada ficava quase sempre à margem da produção principal desses artistas.

Apesar de Mário de Andrade e Murilo Mendes defenderem o caráter didático da fotomontagem como uma introdução à arte moderna, nota-se que a técnica não contemplava o discurso inaugurado pela Semana de Arte de 1922 e por isso não foi explorada, como o cinema e a própria fotografia, de modo amplo. Por outro lado, a fotomontagem ganhou espaço com o crescimento da indústria e da imprensa no país, sendo parte importante de uma solução visual para a criação de narrativas de publicações como a *Revista S.Paulo*. Mas esse cenário se modifica a partir da década de 1950 com a expansão da fotografia no Brasil através da concepção moderna.

No capítulo seguinte nos concentraremos especificamente nas fotomontagens de Athos Bulcão, inserindo-as no contexto histórico e artístico do Brasil dos anos 1950 e na própria trajetória artística de seu autor. Ao focar nesses contextos, a pesquisa pretende entender esse acervo de fotomontagens a partir de uma perspectiva da história fotográfica brasileira.

CAPÍTULO III

AS FOTOMONTAGENS DE ATHOS BULÇÃO

Neste capítulo abordamos as fotomontagens de Athos Bulcão, produzidas entre 1952 e 1956. Para isto, será feita uma apresentação do cenário artístico brasileiro da época e sua correlação com a biografia do artista. O levantamento dos principais debates que rondavam a década de 1950, assim como os trabalhos desenvolvidos pelo artista, serão importantes para o entendimento dessa produção no contexto da fotografia brasileira.

3.1 O cenário artístico brasileiro da década de 1950

O contexto de crescimento econômico do final da década de 1940, atrelado a uma urbanização acelerada, proporcionou a criação de espaços culturais e de arte nos maiores centros urbanos do país. Neste período foram construídos o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Em outubro de 1951, ocorreu a I Bienal de Arte de São Paulo. O evento proporcionou aos artistas e críticos brasileiros o contato com obras abstratas e concretas de artistas como Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), Max Bill (1908-1994), Richard P.Lohse (1902-1988) e Walter Bodmer (1936-) (GULLAR, 1985).

Cocchiarale (1998a) relembra que a década de 1940 foi crucial para uma geração de artistas, da qual Athos Bulcão fazia parte, que foram marcados pelo ideário modernista e pela renovação da arte brasileira através do abstracionismo geométrico e informal. Neste ponto, tanto a construção dos museus quanto a I Bienal foram eventos de extrema importância para a divulgação e promoção de debates acerca da arte moderna no Brasil, em especial da arte abstrata, sendo parte de um campo fértil para o surgimento de dois movimentos artísticos: o concretismo (1951) e o neoconcretismo (1959). Como característica principal, ambos se opunham ao figurativismo e tendiam para o campo da abstração.

Conforme Ferreira Gullar (1985), as primeiras manifestações de arte concreta no Brasil não surgiram como uma evolução direta da pintura moderna. Ao contrário, elas se afastavam dos ideais de nacionalidade que permearam os trabalhos

dos artistas da Semana de Arte Moderna de 1922 e teriam surgido no país como uma reação ao ambiente artístico do Realismo Social, defendido principalmente por Cândido Portinari (1903-1962) e Di Cavalcanti (1897-1976), que, por sua vez, se mostravam contrários à vertente não-figurativa. De acordo com Cocchiarale e Geiger (1987), esses artistas acreditavam que o abstracionismo seria uma opção artística que se afastaria da realidade, alegando que “a abolição da ‘figura’ isola a obra do artista de uma visualidade reconhecível, e, o que é mais grave, da realidade social de seu povo” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 11 apud ETCHEVERRY, 2010, p. 210).

Por outro lado, os artistas adeptos ao concretismo defendiam que optar pelo abstracionismo significava “uma estratégia cultural universalista e evolucionista” (BRITO, 1999, p. 39). Justificavam esse posicionamento ao dizer que a razão pura e o uso de elementos constituintes de todas as formas – como as linhas, cores e formas geométricas – eram considerados atributos gerais da humanidade e o uso exclusivo delas possibilitaria que o artista falasse para todos e em todos os lugares do mundo (COELHO, 2007).

De acordo com Brito (1999), a arte concreta seria uma espécie de engenharia de processos de comunicação visual. A produção era caracterizada pela sistemática exploração da forma seriada, do tempo como movimento mecânico, e pelas intenções estritamente óptico-sensoriais:

Isto é, contra o conteudismo representacional, propõe o jogo perceptivo – um programa de exercícios ópticos que fossem “belos” e significativos em si mesmos, que significassem a exploração e a invenção de novos sintagmas visuais cujo interesse estaria na sua capacidade de renovar a possibilidade de comunicação (BRITO, 1999, p.41)

O concretismo brasileiro surgiu em dois núcleos: um em São Paulo e outro no Rio de Janeiro. O grupo paulista formou-se em torno dos artistas Waldemar Cordeiro (1925-1973) e Geraldo de Barros (1923-1998), chamando-se grupo Ruptura. O manifesto do grupo, lançado em 1951, buscava a incorporação dos processos matemáticos à produção artística, sendo uma integração da arte na sociedade industrial (BRITO, 1999). Já no Rio de Janeiro formou-se um grupo de artistas que também tinham interesse na linguagem geométrica, mas não valorizavam a racionalização total da obra, sob o nome de Grupo Frente. Os principais nomes do

grupo eram Ivan Serpa (1923-1973), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004) e Hélio Oiticica (1937-1980).

Segundo Gullar (1985), o grupo Frente se diferenciava do Ruptura por não obedecer a nenhum código estético rígido e considerar a linguagem geométrica como um campo aberto à experimentação e indagação. Esses distanciamentos ficaram mais evidentes na I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em 1956 em São Paulo e no ano seguinte no Rio de Janeiro. Pela primeira vez as duas tendências do concretismo brasileiro foram confrontadas, obrigando os artistas cariocas a tomar uma posição mais definida em torno das diferenças apresentadas pelos dois grupos, o que acabou por culminar na ruptura que levaria ao nascimento do movimento neoconcreto (GULLAR, 1985).

O Manifesto Neoconcreto, lançado em 1959, defendia que o movimento surgia de uma necessidade de apresentar a complexidade da realidade do homem moderno através de ações que negassem as atitudes científicas e positivas da arte. Em linhas gerais, o neoconcretismo visava fugir do racionalismo exagerado do concretismo, valorizando as possibilidades criadoras do artista. Veremos mais adiante que Athos Bulcão simpatizou com essas vertentes não-figurativas, em especial com o neoconcretismo, principalmente durante a construção de obras para Brasília.

Diferentemente do início do modernismo, a fotografia adquire ao fim da década de 1940 e início de 1950 maior relevância no debate artístico brasileiro. No início da década de 1950 o campo da fotografia se expandiu no Brasil. Segundo Herkenhoff (1987), enquanto as revistas ilustradas *O Cruzeiro* e *Manchete* divulgavam o fotojornalismo, os fotoclubes enfatizavam a exploração de uma fotografia criativa, dando origem às raízes da fotografia abstrata. Neste contexto, destacamos a atuação do Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) como importante propagador da estética moderna na fotografia, assim como o trabalho de alguns artistas-fotógrafos dentro e fora do ambiente fotoclubista, como Geraldo de Barros e José Oiticica Filho (1906-1964). A escolha dos dois artistas é justificada pela inovação de ritmo, modulação e abstração de suas produções. De acordo com Costa e Silva (2004), tanto Geraldo de Barros quanto José Oiticica Filho trouxeram para a fotografia brasileira características do cenário artístico da época e possibilitaram, através da intervenção no processo fotográfico, a expansão da fotografia.

3.1.2 Foto Cine Clube Bandeirante: o nascimento da fotografia moderna no Brasil

Segundo o estudo de Costa e Silva (2004), o fotoclubismo teve sua origem no Brasil no início do século XX e até 1930 sua atividade esteve concentrada no Rio de Janeiro em fotoclubes como Photo Club do Rio de Janeiro, fundado em 1919, e o Photo Club Brasileiro, de 1923.³¹ Os amadores que se reuniam em torno desses fotoclubes visavam uma produção de cunho pictorialista. Em 1939, esse cenário muda com a criação do Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), em São Paulo.

Em seu primeiro momento, os fotógrafos vinculados ao FCCB também produziram fotografias ligadas ao academismo, o que podia ser comparado ao trabalho pictorialista desenvolvido no interior dos fotoclubes cariocas. A partir dos anos 1940, o FCCB adquiriu uma nova linha estética, menos ligada ao pictorialismo, e mais voltada para as experimentações tanto formais quanto estéticas. Nesse período, os membros do FCCB se empenharam na construção de uma estética que mudasse os rumos da fotografia brasileira, abrindo espaço para a criação da fotografia moderna. Tratava-se de inovar a fotografia dentro das novas relações que a modernidade propunha, através das regras de composição, jogo de luz e sombra, geometrização e interferência no processo fotográfico (COSTA; SILVA, 2004).

O FCCB alcançou destaque nacional como agenciador da produção fotográfica moderna brasileira. Com uma sólida organização interna, o FCCB cresceu e no final dos anos 1940 já contava com vários sócios e com exposições frequentes. A partir de 1946, passou a contar também com um boletim informativo, o *Boletim Foto Cine*, onde seus sócios divulgavam os resultados de concursos internos do clube.

Costa e Silva (2004) identificam três momentos essenciais do fotoclube: os pioneiros, a Escola Paulista e a diluição da experiência moderna. O primeiro momento se refere aos pioneiros da inovação da produção fotográfica do clube. Não se trata, necessariamente, dos primeiros sócios do FCCB, mas sim de fotógrafos que

³¹ O Photo Clube do Rio de Janeiro foi o primeiro fotoclube brasileiro, mas, segundo Costa e Silva (2004), a associação teve uma pequena duração e logo fechou. Alguns de seus antigos membros, juntamente com outros fotógrafos amadores, criaram em 1923 o Photo Clube Brasileiro. De acordo com Mello (1998), o Photo Clube Brasileiro promovia exposições, cursos, debates e concursos, além de contar com uma publicação própria, a revista *Photogramma*. Além disso, o clube mantinha contato com outros fotoclubes do exterior, sendo uma instituição essencial para a divulgação de novidades técnicas e estéticas.

concretizaram uma transformação da tradição pictorialista dos fotoclubes brasileiros. Foram eles: José Yalenti (1895-1967), Thomaz Farkas (1924-2011), Geraldo de Barros (1923-1998) e German Lorca (1922).

Em comum, todos eram jovens e não haviam iniciado sua formação fotográfica no auge do pictorialismo. “Se para os pictorialistas os processos técnicos definiam a natureza artística da fotografia, para os bandeirantes eles eram apenas o meio de expressão do artista” (COSTA; SILVA, 2004, p. 39). Como diferencial, cada um dos fotógrafos citados possuía uma particularidade característica que influenciou a identidade do fotoclube em sua segunda fase, a Escola Paulista.

De acordo com os autores, enquanto José Yalenti partia da geometrização para explorar as potencialidades da luz, principalmente na arquitetura (FIGURA 49), Lorca buscava provocar o estranhamento de objetos cotidianos ao fotografá-los em composições estranhas à sua realidade, assim como interferia no processo de revelação da imagem (FIGURA 50); Farkas explorava os ritmos, texturas, planos e contraluz, ângulos inusitados (FIGURA 51) e utilizava a fotografia como um meio de divagação psicológica, expressa principalmente através da sua participação no Grupo Surrealista. Mas é com Geraldo de Barros (FIGURA 52) que o processo fotográfico tradicional – fotografar, revelar e ampliar – passa a sofrer intervenções, resultando em uma fotografia composta de elementos construtivos e abstracionistas, tendo como trabalho mais significativo a exposição *Fotoformas*, de 1950.



FIGURA 49 – José Yalenti. *Paralelas e diagonais*. 1945. Fonte: Costa; Silva, 2004, p.133



FIGURA 50 – German Lorca. *El diable au corps*. 1949 Fonte: Costa; Silva, 2004, p.147

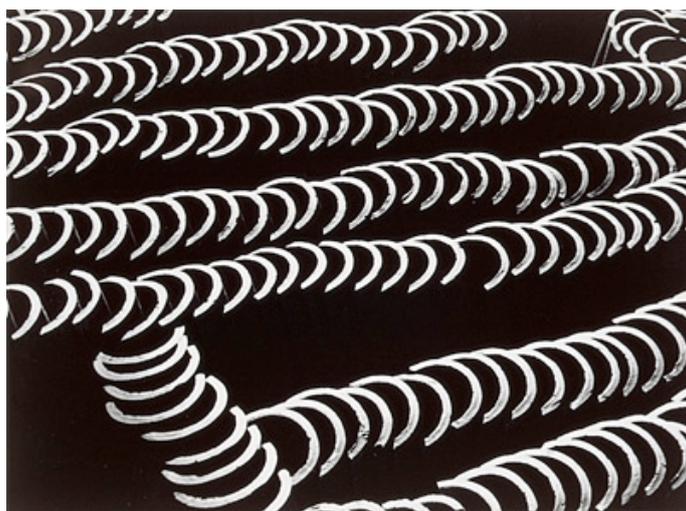


FIGURA 51 – Thomaz Farkas. *Telhas*. 1947. Fonte: Costa; Silva, 2004, p.135

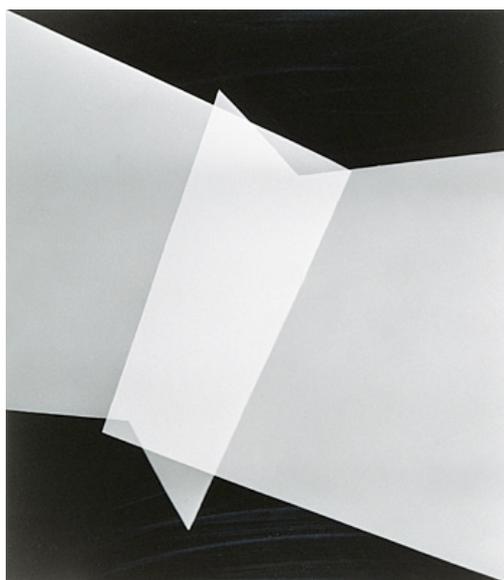


FIGURA 52 – Geraldo de Barros. *Fotoforma*. 1950. Fonte: Coleção Pirelli – Masp

O trabalho de Geraldo de Barros foi motivo de controvérsias e brigas dentro do ambiente fotoclubista de São Paulo. De acordo com Lima (2006), alguns membros do FCCB não consideravam as imagens de Barros como procedimentos fotográficos, pois achavam que haviam perdido completamente o referente e estavam mais próximas do abstracionismo das artes plásticas, o que seria reconsiderado mais adiante, em 1952, quando a arte abstrata passa a ser absorvida pelo clube. Tais impasses levaram Barros a deixar o meio fotoclubista.

Quase contemporânea a Geraldo de Barros está a produção de José Oiticica Filho. Também de caráter abstrato, a experiência de Oiticica Filho é essencial para o entendimento da expansão da fotografia na década de 1950 no Brasil. Assim como Barros, o artista dialogava com a arte não-figurativa e com as vanguardas que se desenvolveram no ambiente artístico da década em questão, como analisaremos adiante.

3.1.3 As experimentações de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho

Em 1950, Geraldo de Barros apresentou no Museu de Arte de São Paulo (Masp) a exposição *Fotoformas*. Utilizando múltiplas exposições, superposições, fotomontagens, cortes de negativos e intervenção com desenhos, as imagens revelam uma subjetividade na investigação de planos e linhas. Elaboradas entre 1948 e 1950,

as *Fotoformas* (FIGURA 53 e FIGURA 54) são um conjunto híbrido de fotografias que se aproximava tanto da geometria exata da arte concreta quanto dos desenhos livres dos trabalhos gráficos de Barros (COSTA; SILVA, 2004). Segundo Lima (2006), na época de produção das *Fotoformas*, Geraldo de Barros não conhecia o concretismo, vindo a aderir formalmente ao projeto construtivo a partir de 1952.

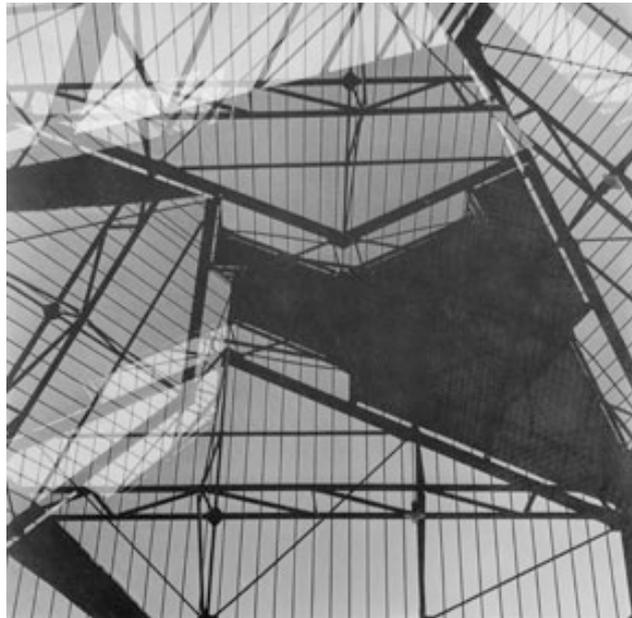


FIGURA 53 - Geraldo de Barros. *Fotoforma, estação da Luz*. 1949. Fonte: Coleção Itaú Moderno, 2007

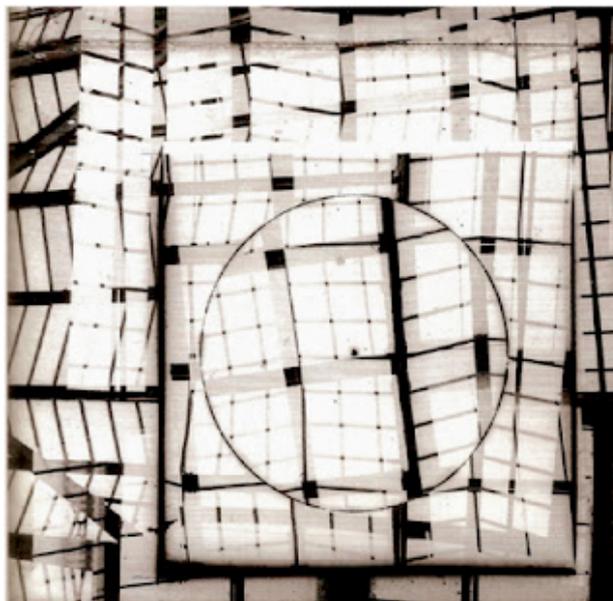


FIGURA 54 - Geraldo de Barros. *Fotoforma, estação da Luz*. 1950. Fonte: Coleção Itaú Moderno, 2007

Quando ingressou no FCCB, em 1949, Geraldo de Barros já possuía uma experiência anterior com artes plásticas. Mas foi através de uma pesquisa abstracionista que o artista viu as possibilidades de construção de uma obra que não diluísse as fronteiras convencionais entre a fotografia e as artes plásticas (COSTA; SILVA, 2004). A produção fotográfica de Geraldo de Barros é considerada como inaugural da vertente abstrata da fotografia moderna brasileira. Importante ressaltar que o trabalho de Geraldo de Barros tinha a aceitação de dois dos principais críticos de arte do Brasil da época: Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. Ambos eram adeptos a vertente abstrata e consideravam que as fotografias de Geraldo de Barros estavam alinhadas aos fundamentos do concretismo (ETCHEVERRY, 2010).

Outro importante artista que esteve ligado ao movimento fotoclubista, mas no âmbito carioca, foi José Oiticica Filho. Após um período de grande atividade, entre as décadas de 1920 e 1930, o ambiente fotoclubista carioca chegou aos anos 1950 fragilizado. Costa e Silva (2004) relatam que diante da morte do presidente do Photo Club Brasileiro, Nogueira Borges, em 1953, a associação encerrou definitivamente suas atividades. A produção fotográfica do Rio de Janeiro, comparada à de São Paulo, era pequena e continuava, muitas vezes, ainda ligada ao pictorialismo e a exceção a esse academismo, segundo os autores, ficou por conta de José Oiticica Filho.

Assim como Geraldo de Barros, Oiticica Filho buscava uma autonomia de linguagem embasada nas experimentações advindas de fotomontagens, solarizações, geometrização e interferências no processo fotográfico. Também foi importante no desenvolvimento de discussões acerca das tendências construtivas e do abstracionismo, dialogando principalmente com o movimento neoconcreto (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004).

Em 1942, José Oiticica Filho começou a se interessar por fotografia a partir do trabalho que desenvolvia no estudo de insetos no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Na década de 1950, foi o artista brasileiro com maior número de participações em exposições internacionais. Segundo o crítico Paulo Herkenhoff (1983), o artista passou por quatro fases significativas: a utilitária, a fotoclubista, a abstrata e a construtiva.

A primeira se refere ao trabalho já citado de registro técnico-científico desenvolvido com a microfotografia de insetos. Já o momento fotoclubista é relatado

como uma forma de pesquisa formal e de busca por veiculação de sua obra. No Rio de Janeiro, pertenceu durante a década de 1940 ao Photo Clube Brasileiro e a partir de 1955 foi membro do Foto Cine Clube Bandeirante, em São Paulo. Até sua entrada no FCCB, José Oiticica Filho defendia o academismo e a estética pictorialista. Quando teve uma maior aproximação com o clube paulista passou a experimentar a materialidade da fotografia. Começou produzindo fotomontagens, como O túnel (FIGURA 55), onde buscava ressaltar o realismo através de recursos da montagem de planos, interferência com guache e uso de contra-luz. Dessa forma, “propunha uma intervenção de ordem técnica para fugir à característica documental que ele considerava inerente à fotografia” (COSTA; SILVA, 2004, p. 74).



FIGURA 55 – José Oiticica Filho. O túnel. 1951. Fonte: Oiticica Filho, 1983, p. 41

Já nas outras duas fases apontadas por Herkenhoff, a abstrata e concreta, nota-se uma produção muito ligada à experimentação fotográfica, principalmente dentro do laboratório. José Oiticica Filho abandona definitivamente a figuração para abraçar a abstração e a geometrização (FIGURA 56).

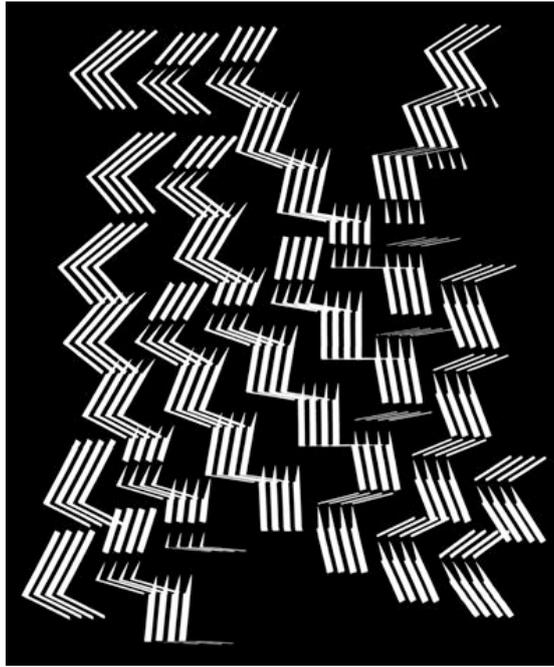


FIGURA 56 – José Oiticica Filho. Recriação 1-5. s/d. Fonte: Oiticica Filho, 1983, p. 91

Herkenhoff (1983, p. 19) reconhece que a produção de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho representam o momento em que a fotografia brasileira “esteve mais sintonizada e integrada a um projeto geral de cultura no país”. Deturpando o processo normal da fotografia, esses artistas conseguiram estabelecer um diálogo próximo entre a fotografia moderna e os movimentos abstratos nacionais advindos artes plásticas. E é nesse ambiente de experimentação fotográfica e de novas possibilidades de criação artística que Athos Bulcão produziu suas primeiras fotomontagens. A seguir, apresentamos alguns dados de sua biografia e algumas de sua principais obras, inserindo o artista no cenário artístico brasileiro que se construía nos anos 1950.

3.2 Athos Bulcão: vida e obra

O vasto acervo deixado por Athos Bulcão requer um olhar atento a cada uma de suas fases. Considerado de personalidade tímida, silenciosa e serena, foi um artista versátil. Trabalhou com diferentes linguagens – pintura, escultura, fotomontagens, figurinos e azulejos – em obras que visam uma aproximação sensorial entre os sujeitos e a arte, sendo por isso considerado um artista múltiplo (HERKENHOFF, 1987).

Athos Bulcão simpatizava com o abstracionismo das propostas concretas e neoconcretas, mas mantinha em si o caráter lírico da infância e das memórias de carnaval do Rio de Janeiro. Não se declarava artista e nem tinha pretensão de atingir um reconhecimento amplo (BULCÃO, s/d), tanto que várias de suas obras, principalmente em Brasília, não estão assinadas. No entanto, o crítico Agnaldo Farias (1998) considera que Athos conseguiu o que poucos artistas brasileiros alcançaram: fez com que suas obras não mais o pertencessem. Isto porque sua atuação junto aos arquitetos contribuiu para a criação de obras integradas ao cotidiano de transeuntes de cidades como Brasília, Belo Horizonte, Salvador e Rio de Janeiro. No geral, são obras integradas à arquitetura, onde não se pode delimitar o começo e o fim de cada linguagem.

Nascido em 18 de julho de 1918, no Rio de Janeiro, Athos Bulcão sempre teve a arte atrelada a sua trajetória. Aos cinco anos de idade perdeu a mãe, Maria Antonieta da Fonseca Bulcão, sendo criado pelo pai, Fortunato Bulcão, junto aos irmãos Jayme, Mariazinha e Dalila. As irmãs acabaram adquirindo a importância da mãe durante os primeiros anos de sua formação e por influência delas frequentava Salões de Arte, teatros e óperas. Os indícios de sua sensibilidade artística surgiram ainda na infância. Era uma criança tímida e através de desenhos expressava sua criatividade. Aos 18 anos, ingressou na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, mas acabou abandonando o curso em 1939 para se dedicar à pintura. Nesse período, conheceu Carlos Scliar (1920-2001), Enrico Bianco (1918-2013), Murilo Mendes (1901-1975) e Roberto Burle Marx (1909-1994) e passou a frequentar o bar Vermelhinho, onde conviveu com jornalistas, escritores, poetas, artistas, músicos e arquitetos que compunham a elite intelectual e artística carioca do período.

Em 1941 foi selecionado para o Salão Nacional de Belas Artes e premiado com medalha de prata em desenho e pintura. Athos era autodidata e não se identificava com a formalidade do ensino da arte, motivo que o levou a participar, juntamente com outros artistas autônomos, do grupo dissidente do curso de artes da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Os primeiros trabalhos eram figurativos e mais voltados para o exercício da pintura e do desenho, principalmente em aquarela e nanquim (FIGURA 57 e FIGURA 58).



FIGURA 57 - Athos Bulcão. *Vaso de Flores*. 1941. Fonte: www.catalogodasartes.com.br

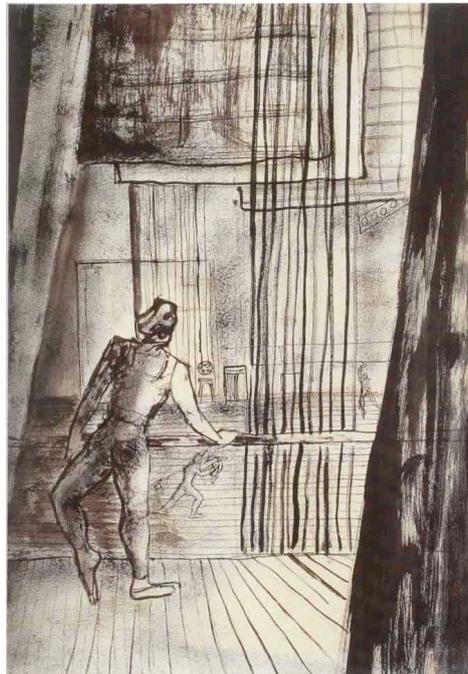


FIGURA 58 - Athos Bulcão. *Dança*. 1944. Fonte: www.catalogodasartes.com.br

Em 1943 conheceu Oscar Niemeyer (1907-2012), que lhe propôs parceria para o projeto do Teatro Municipal de Belo Horizonte. Até então Athos havia trabalhado somente com pintura e desenho, mas a convite de Niemeyer se dedicou à pintura e à aplicação de azulejos em um painel externo dedicado ao teatro em questão. Apesar de a obra não ter sido concluída, a parceria entre o arquiteto e o artista continuaria em vários projetos, inclusive na construção de Brasília.

Em 1945, também em Belo Horizonte, foi convidado pelo pintor Cândido Portinari para trabalhar como assistente na execução do painel de São Francisco de Assis, na igreja da Pampulha. De maio a dezembro do mesmo ano, morou na casa de Portinari, no Rio de Janeiro, e trabalhou como assistente em seu ateliê. Athos misturava tintas para o artista, o que declarou ser uma fase importante para o aprendizado sobre cor e desenho: “O Portinari ensinava muito, me ajudou a entender os quadros, a analisar como os quadros eram feitos” (BULCAO, s/d). De acordo com Severino Francisco (2009), no ateliê de Portinari os dois artistas analisavam quadros de Matisse, Renoir, Seraut, Cézanne e Van Gogh como exercício para entender a cor e o uso da cor complementar. Essa atividade fez com que Athos Bulcão estudasse muito as cores que iria usar antes de pintar. Bulcão defendia que o artista tem que saber o que faz e não acreditava na noção romântica de artista como gênio (FRANCISCO, 2009).

Após duas exposições individuais (1944 e 1946, ambas realizadas no Instituto de Arquitetos do Brasil, no Rio de Janeiro), recebeu em 1948 uma bolsa de estudos do governo da França. Neste mesmo ano, mudou-se para Paris onde frequentou os cursos de desenho da *Académie de la Grande Chaumière* e de litografia no ateliê de Jean Pons. O término da bolsa de estudos o fez voltar para o Brasil, ao final de 1949, e encarar um ambiente artístico onde poucos artistas brasileiros conseguiam viver apenas com a venda de suas obras (COCCHIARALE, 1998a).

A partir de 1950, Athos Bulcão passou a morar no Rio de Janeiro, e assim vivenciou parte do debate político-estético que se desenvolvia por influência da discussão gerada em torno da abstração do movimento concretista e, posteriormente, pelo neoconcretismo. Segundo Madeira (2002), os anseios da linguagem construtiva o influenciaram na elaboração dos preceitos dos azulejos e da arte que o artista iria construir em Brasília. A autora ainda afirma que

[...] Athos Bulcão ficou conhecido, sobretudo, como o artista “candango” que transferiu e traduziu nos espaços da capital federal toda a efervescência do abstracionismo, o qual era discutido nos eixos artísticos das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo no fim dos anos 50 e início dos 60. Eram nestes locais que os movimentos construtivistas se constituíam e travavam seus primeiros diálogos e críticas. Distante da radicalidade da linguagem abstrata existente no campo artístico de ambas as capitais estaduais, Bulcão tornou-se, com essa produção singular, o artista da visualidade de Brasília que, ora tangenciando os ideais concretistas da arte, criou planos visuais inconfundíveis, azulejarias de alto teor poético e que

se tornaram ícones vinculados à cidade (MADEIRA, 2002, p.15).

Em 1952, foi admitido como ilustrador no Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Neste período, fez ilustrações de catálogos e livros como *O Encontro Mercado* (1952) e *A Cidade Vazia* (1952), de Fernando Sabino (1923-2004), e de revistas como *Brasil Arquitetura Contemporânea* (1955) e *Módulo de Arquitetura* (1955 -1958), além de desenhar capas para discos, cenários e figurinos de peças teatrais e alguns projetos de decoração de interiores. Nesse momento, destaca-se o início da produção de suas primeiras fotomontagens. Em 1955, fez parceria com o arquiteto Hélio Uchoa (1913-1971) para a construção de um painel de azulejos para o Hospital Sul América, atual Hospital da Lagoa, no Rio de Janeiro.

Em 1956, foi convidado pelo arquiteto Carlos Ferreira para construir um painel para o restaurante do Clube de Engenharia do Rio de Janeiro. Para este trabalho Athos Bulcão desenvolveu uma fotomontagem, de 3m x 12m, aplicada à arquitetura do restaurante.³² Farias (2014) destaca que nessa época o artista já havia entrado em contato com duas linguagens que seriam importantes em toda a sua carreira: os azulejos e a fotomontagem. Segundo Farias,

esses dois trabalhos já davam conta da via dupla por onde se escoaria toda sua imensa potencialidade criativa: da composição mural para o Hospital Sul América iria se desenvolver o artista único, preocupado em levar seu trabalho depurado para a esfera social; de ícones até as composições abstratas, até os intrincados quebra-cabeças formais, da manufatura até a linguagem padronizada e industrial, e do painel mural para a elaboração de elementos arquitetônicos. As fotomontagens levam-nos ao artista de ateliê, autor de obras de natureza intimista: as infinitas pinturas de cabeças que traem um interesse pela corrente expressionista; as pinturas de personagens misteriosos, com um leve sabor surrealista, herança do enamoramento pelo teatro; as surpreendentes fotomontagens, reveladoras de um olho poderoso e lancinante, capaz de efetuar soldagens estapafúrdias entre as imagens apropriadas nos jornais e revistas que candidamente folheamos todos os dias; por fim, as telas/laboratórios de experimentação cromática, cuja depuração o levou à condição de mestre consumado (2014, s/p).

³² Farias (2014) relata a existência de uma fotomontagem de Athos Bulcão aplicada em um projeto do arquiteto Carlos Ferreira e que estaria no restaurante do Clube de Engenharia do Rio de Janeiro. Em contato com a museóloga do Clube de Engenharia, Priscila Felipe, nos foi informado que não há imagens de registro dessa obra.

Athos era considerado um artista plural, pois conseguia trabalhar com diferentes linguagens, sem se deixar atingir pela superficialidade e modismos (CAVALCANTE, 2009). Tinha conhecimento de geometria e estudava o comportamento do olhar humano, se interessando pela Op Art. Além disso, Cavalcante (2009) observa que o artista buscava construir uma arte interativa que não se esgotasse em si mesma, sendo capaz de recriar universos perceptivos a cada nova observação. No entanto, essa pluralidade se tornava singular ao se considerar a capacidade que Athos Bulcão tinha de compreender, completar e aprimorar projetos que não eram inicialmente seus, principalmente no que se refere a integração da arte à arquitetura.

A partir do estudo das principais características da obra de Athos Bulcão e de aspectos de sua biografia, entendemos, assim como Farias (2014), que as obras de Athos Bulcão atendem tanto a “esfera social” quanto a “natureza intimista” do artista. A seguir apresentamos algumas características dos principais trabalhos de Athos Bulcão, que nos auxiliarão para a compreensão de suas fotomontagens.

3.2.1 Brasília

Convidado por Oscar Niemeyer mudou-se para Brasília e passou a trabalhar a partir de 1957 na Campanha Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP). Sua colaboração foi essencial para o planejamento estético de Brasília e através de mais de 260 obras públicas o legado de Athos preenche a cidade ao lado das construções dos arquitetos, como o painel de azulejos que recobre as paredes externas da Igreja Nossa Senhora de Fátima (FIGURA 59 e FIGURA 60), de Oscar Niemeyer.



FIGURA 59 – Igreja Nossa Senhora de Fátima. Foto: Ricardo Padue



FIGURA 60 - Detalhe dos azulejos da Igreja Nossa Senhora de Fátima. Foto: Ricardo Padue

O mural da Igreja foi um dos primeiros trabalhos de Athos Bulcão em Brasília e é um dos únicos figurativos. Composto por dois padrões que se alternam – uma pomba estilizada e por uma estrela de Natal – o mural final é apresentado como um entrelaçado das duas figuras em uma composição predominantemente harmônica. No entanto, os trabalhos que viriam a seguir, tanto os painéis de azulejos quanto os relevos arquitetônicos, adquiririam aspectos mais abstratos e geométricos. De acordo com Farias (2014) isto

bastaria para colocá-lo na linha de frente dos nossos maiores artistas de linha construtiva – concretos e neoconcretos –, com a vantagem de que

suas refinadas realizações atingiram a indústria e por ela se disseminaram de um modo apenas sonhado pela maioria deles (FARIAS, 2014, s/p).

Diferente do mural da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, os trabalhos de azulejos abstratos-geométricos possuíam um ritmo mais livre e próprio, por contar com a interferência do operário na decisão da obra final. Para estes murais, Athos Bulcão criava o padrão com duas ou três peças e deixava a aplicação do painel a critério do operário encarregado da montagem. O artista defendia, segundo Farias (2014), que o operário tinha “o mérito de ser ‘deseducado’, isto é, sem o gosto pelo equilíbrio ou mesmo pela desordem arrumadinha inculcada pelas nossas escolas”.



FIGURA 61 - Athos orientando funcionários na colocação os azulejos da obra do Hospital Sarah em Brasília. s/d. Fonte: Arquivo – Fundação Athos Bulcão

Nesses painéis, o padrão modular criado pelo artista era unido de forma aleatória. Porém, a sequência pode ser apreendida pelo espectador ao passo que observa mais cautelosamente a obra. Por exemplo, entende-se ao observarmos o painel de azulejos do Centro de Formação e Aperfeiçoamento da Câmara dos Deputados (FIGURA 62), um padrão onde existem apenas duas peças: uma totalmente branca e outra composta por uma curva azul. E como observado por Farias

(2014), a colocação casual das peças dos murais de Bulcão nos leva a pensar que existem mais variações de azulejos do que realmente está lá, mas o que muda é o posicionamento do azulejo de tal maneira que ele é sempre outro sendo exatamente o mesmo.



FIGURA 62 - Pannel de azulejos, Centro de Formação e Aperfeiçoamento da Câmara dos Deputados - CEFOR, 2003. Foto: Edgar César Filho Fonte: Arquivo – Fundação Athos Bulcão

Herkenhoff (1987) considera que ao deixar livre a colocação final dos azulejos, a noção de norma fica subvertida e o olhar desaprisiona-se da malha. Athos compreendia o “azulejo como módulo, como elemento constitutivo de espaço arquitetônico, com sua área individual, com sua matéria própria, com sua luz e superfície, como regra e como jogo” (HERKENHOFF, 1987, s/p). Ao se analisar a integração entre o espaço e a obra também são destacadas as características da espacialidade nos murais, entre a arte e a arquitetura. Segundo Moraes (1988), Athos trabalhava ao lado dos arquitetos durante todo o processo de criação dos espaços que iriam contemplar suas obras, principalmente as questões de cor. Isso resultava em obras que absorviam as funções do edifício, contribuindo para tornar o ambiente mais agradável, como é o caso do Hospital Sarah Kubitschek, de Brasília (FIGURA 63).



FIGURA 63 - Relevô em mobiliário, madeira pintada, Rede Sarah Brasília, 1981/1983. Foto: Foto Tuca Reines. Fonte: Acervo Fundação Athos Bulcão

, Creche, Rede Sarah Lago Norte, 1999. Foto: Foto Tuca Reine

A parceria de Athos Bulcão com diversos arquitetos, em especial com Oscar Niemeyer, foi intensa. Segundo o arquiteto João Filgueiras Lima (1932-2014), Athos interferia na arquitetura de maneira tão ativa que se tornou impossível pensar separadamente a obra de arte como apenas acessório decorativo. Segundo Filgueiras (2014, s/p), “a integração se dá na medida em que a arte proposta por Athos responde às exigências do projeto de arquitetura”. Importante lembrar que a integração entre arte e arquitetura era um princípio defendido pela arte de viés concreto e pela arquitetura moderna. Diante disso, Costa afirma que

a integração das artes e da arquitetura, portanto, é isso: é quando o artista, convidado a resolver determinados espaços propostos pelo arquiteto responsável pela visão de conjunto, de totalidade, o faz de tal maneira harmônica que a sua obra, mais do que compor, se confunde com o espaço criado pela arquitetura. E de tal maneira se dá essa integração que se torna irrelevante saber o que pertence ao arquiteto ou ao artista (1987, s/p).

Os murais de azulejos e relevos de Athos Bulcão estão presentes em Brasília nas mais variadas construções projetadas por Niemeyer: Capela do Palácio da Alvorada (1958), Congresso Nacional (1960, 1971, 1976 e 1978), Palácio do

Itamaraty (1966, 1967, 1968 e 1982), Teatro Nacional Cláudio Santoro (1966), Supremo Tribunal Federal (1969), Palácio do Jaburu (1975), Catedral Metropolitana de Brasília (1977), Memorial Juscelino Kubitschek (1981), Palácio do Planalto (1982), Panteão da Liberdade da Democracia Tancredo Neves (1986), entre outros.

Em parceria com João Filgueiras Lima trabalhou em projetos de ambientes internos para residências e edifícios. Projetou divisórias, biombos, portas e muros compostos de painéis abstratos geométricos que foram essenciais para a identidade de ambientes internos como dos hospitais da Rede Sarah Kubitschek, dos Tribunais de Contas da União e de outros ambientes públicos da cidade. Em termos de parcerias de projetos internos, também trabalhou em diversas cidades, com os arquitetos Glauco Campelo, Ítalo Campofiorito e Fernando Burmeister. Esses trabalhos podem ser encontrados em residências e ambientes públicos do Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Recife e também fora do país (MORAIS, 1988).

Para Lago (2014), a maior contribuição de Athos Bulcão para a arte brasileira é sua obra com azulejos em Brasília. Através dos painéis de azulejos, o artista construiu um acervo público em uma cidade que já nasceu como marco da arquitetura moderna. Além disso, a opção pelas composições abstratas segue uma proposta de uma arte interligada desde o início de seu processo com a população e que não faria sentido dentro de ambientes restritos como museus e galerias.

3.2.2 Desenhos, pinturas e as Máscaras

Em 1971, quando esteve na França a convite de Oscar Niemeyer para trabalhar em alguns projetos, Athos Bulcão visitou o Musée de l'Homme, em Paris. Contemplando a parte de utensílios domésticos e elementos de diversas civilizações antigas, Bulcão teve a inspiração de produzir algo que se parecesse com esses objetos. Daí nasceu a série de pinturas e esculturas chamadas *Máscaras* (FIGURA 64 e FIGURA 65).



FIGURA 64 - Gelatinosa e Verde, 1975 60 x 60 cm Acervo Fundação Athos Bulcão . Foto: Arquivo Fundação Athos Bulcão

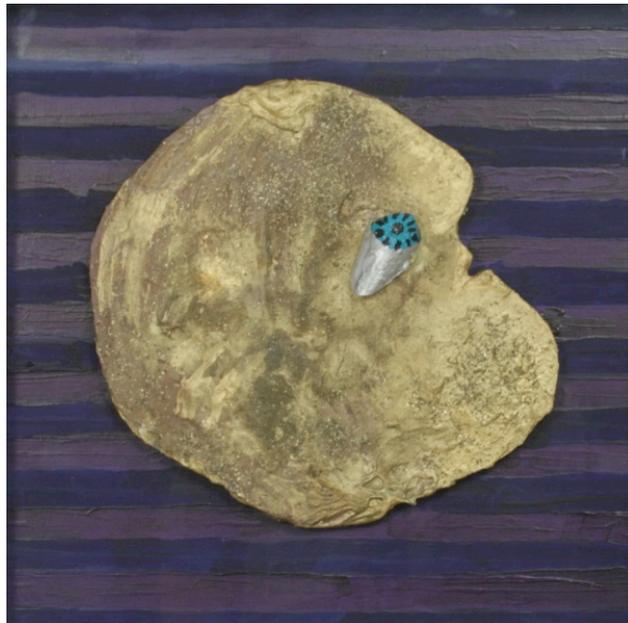


FIGURA 65 - Máscara Fundo do Mar, 1985. 40x 40 cm Relevo policromado Coleção particular . Foto: Arquivo Fundação Athos Bulcão

As *Máscaras* são perfis feitos a partir de diversos materiais e que assumem diferentes expressões, sendo muitas vezes pintadas, sobre a madeira de paletas de pintura do artista (FONTELES, 2006). De acordo com Mendonça (1989), essas esculturas poderiam adquirir caráter irônico, dramático, violento ou até mesmo delicado e foram produzidas até a década de 1990. A ideia inicial de Athos Bulcão era unir o acervo de suas máscaras em uma exposição que daria o nome de *É tudo falso*.

O intuito da exposição seria o questionamento da arte como verossímil assim como discutir a ilusão que a arte propõe. Segundo o artista,

a obra de arte é uma ilusão. Primeiro, porque não serve absolutamente para nada, é o lado fascinante. Depois, como dizer quando uma obra de arte é verdadeira e quando é falsa? Quis, então, despertar no observador o interesse, a curiosidade em saber o material com que foi feito (BULCÃO, 2009, p. 359)

Já o trabalho de Athos Bulcão com pintura – tanto figurativa (FIGURA 66), quanto abstrata (FIGURA 67) – é um dos pontos mais constantes de sua trajetória como artista. Essa produção está reunida no livro *Athos Desenha* (2005), organizado por Bené Fonteles. Como já citado, Athos começou a pintar na década de 1940 e a partir daí buscou desenvolver um código próprio, tendo poucos professores formais e preferindo o caminho da experimentação autodidata. Suas maiores inspirações vinham das lembranças da infância e do carnaval (FIGURA 66).



FIGURA 66 - Carnaval em Olinda, 1958. 44 x 67 cm Acrílico sobre a tela - Coleção particular. Fonte: Arquivo Fundação Athos Bulcão

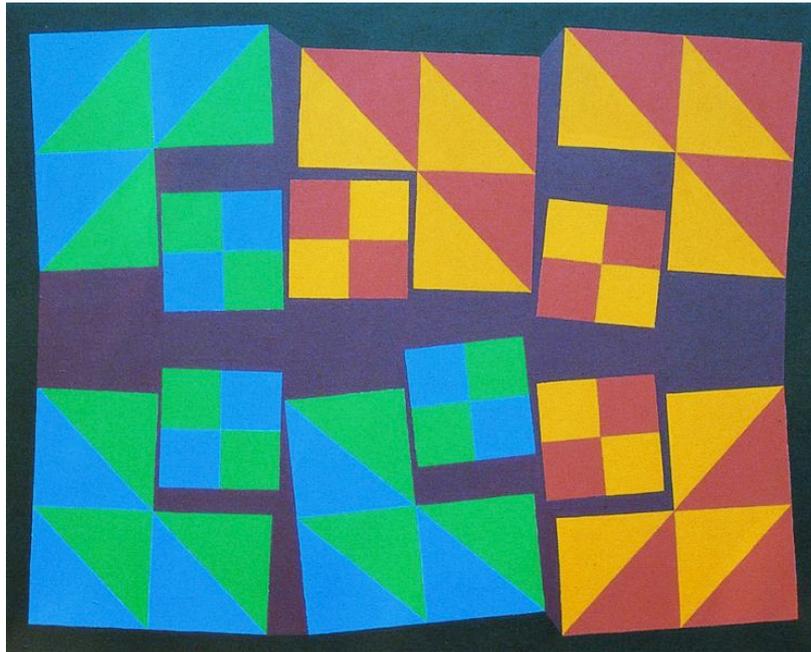


FIGURA 67 - Sem título, 1984, 60 x 80 cm Acrílico sobre a tela - Coleção particular. Fonte: Fundação Athos Bulcão

Em 1989, Athos foi diagnosticado com mal de Parkinson, porém não deixou de produzir desenhos em lápis de aquarela, grafite e cor (FIGURA 68). Para o artista, desenhar era uma forma de não se entregar à doença. De acordo com Fonteles (2006), a partir década de 1990 as pinturas apresentam mais abstrações e mais sutilezas cromáticas, que podem ser notadas, por exemplo, nas várias telas que possuem pequenos círculos coloridos, como no quadro *Entardecer*, de 1993 (FIGURA 69).



FIGURA 68 – Athos Bulcão. Sem título. 2001. 38x46 cm Nanquim e aquarela. Coleção particular. Fonte: Fundação Athos Bulcão