

“VENTANIA”, DE ATHOS BULCÃO: PAINEL ARQUITETÔNICO E MURAL MODERNISTA

Bárbara Duarte, Mestre em Arte pela Universidade de Brasília

Resumo: O artigo apresenta a arte mural como ponto de contato entre as linguagens arquitetônica e visual. Aqui, o vemos como o painel de azulejos de Athos Bulcão no Salão Verde da Câmara dos Deputados também pode ser considerado um mural modernista, ou seja, não só parte da história da arquitetura, mas da história da arte no Brasil.

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

Abstract: *This paper presents mural art as a point of contact between architectonic and visual languages. The ceramic tile panel by Athos Bulcão at the Green Room in the Chamber of Deputies is also considered a modernist mural, as it is seen as part not only of architectural history, but also of art history in Brazil.*

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

Ventania, painel arquitetônico e mural modernista

Existem outros painéis arquitetônicos de azulejo criados por Athos Bulcão na Câmara dos Deputados, porém o *Ventania* encontra-se em posição de destaque no espaço ocupado. Situado abaixo da entrada de luz natural, ele a propaga, ganhando evidência. A partir do acesso pelo Salão Negro, vê-se o painel ao fundo do Salão Verde (Fig. 1). O *Ventania* cobre toda a área parietal que se estende até o térreoⁱ e é isolada do Salão Verde por uma lâmina de vidro e um vão de 1,7 m de largura. A lâmina de vidro desliza sobre trilhos e pode ser aberta, como uma janela para o painel. O vão possui canteiros de plantas ornamentais intercalados com espaços livres. As plantas possuem diferentes alturas e larguras, e em algumas situações, impedem a visão dos azulejos .



Fig. 1. Vista do Salão Verde, mostrando o conjunto de móveis (madeira prensada, curva e laqueada, e couro, 1971) e o painel Ventania ao fundo

O painel é composto por quatro peças, repetidas por toda a sua extensão: três peças com desenhos geométricos em cor azul sobre um fundo branco, e mais uma completamente branca. As peças são arranjadas de forma que não revelem, de súbito, uma lógica modular. O padrão formado estende-se pela parede do Salão Verde como uma pulverização de formas. Isso quer dizer que a orientação das peças é variável e não há contiguidade de desenho condicionada pela justaposição destas.



Fig. 2. Painel Ventania.
Detalhe do arranjo das peças.

Na obra azulejar de Athos Bulcão, peças unitárias são o princípio de construção, ainda que não possamos defini-las como módulos.ⁱⁱ O ponto de partida da obra de Bulcão é, invariavelmente, a cor. No caso dos azulejos, ao serem posicionados diretamente na parede, podemos dizer que a cor é explorada como plano. Nesse sentido, podemos aproximar a obra azulejar de Bulcão com as pesquisas estéticas desenvolvidas por Willys de Castro, construtivista brasileiro, membro do grupo Neoconcreto, com grande influência no campo do Design. De Castro, artista autodidata, via a pintura como exercício concretista e desenvolveu uma trajetória similar à de Bulcão, atuando com programação visual e cenografia, por exemplo. Para De Castro, forma e cor são indissociáveis, e o uso que fez da cor era de maneira “eminente sensível, jogando com sua lógica assistemática subordinada às necessidades particulares das obras” (Conduru, 2005, p. 21). A organização de suas telas, tencionando a orientação ortogonal para equilibrar planos de cor, elimina a possibilidade da noção de figura/fundo. A tela, o suporte da obra, é entendida e trabalhada por sua natureza bidimensional. Ainda que se possam encontrar similaridades nas obras de De Castro e Bulcão, os artistas não conviviam no mesmo círculo. Bulcão não convivia entre os artistas influenciados pelo construtivismo. Identificamos, na realidade, que Athos Bulcão transita entre extremos do cenário da arte no Brasil, entre duas perspectivas da Arte Moderna não necessariamente opostas, mas que no país representavam pólos distintos.

Duas perspectivas para a Arte Moderna no Brasil

Para Maria Cecília França Lourenço (1995), o principal alvo do projeto moderno desenvolvido no campo da arte no Brasil durante os anos 1930 e 1940 é “tornar-se cultura urbana, chegando ao transeunte através de uma convivência cotidiana [...]” (Lourenço, 1995, p. 17). O que nos anos 1920 era um movimento que proporcionava uma relação direta entre artista e espectador passava agora a ser uma entre o objeto, a própria arte e o “fruidor kantiano” (idem), que não observa passivamente, mas internaliza a arte.

Para Mário Pedrosa (apud Lourenço, 1995), a Arte Moderna no Brasil desenvolve-se a partir de uma primeira fase, entre a semana de 1922 e a

Revolução de 1930, em que a marca é a individualidade do artista e sua estratégia de divulgação é o escândalo. Fatalmente, as idéias modernistas não estão desvinculadas das elites de São Paulo. A segunda fase, por sua vez, desenvolvida entre 1930 e 1951, possui conotação social e coletiva, privilegiando-se da disposição do Estado autoritário de construir uma identidade nacional urbana aliada à industrialização. Para Lourenço, os murais e os painéis modernistas seriam o ápice do projeto moderno da arte brasileira, visto que são arte monumental e coletiva. No entanto, persistem as discussões em torno da propriedade da atribuição de “arte integrada” a tais trabalhos.

Podemos observar uma forte influência do construtivismo a partir da segunda fase do modernismo, como definida por Pedrosa. No Construtivismo, a integração das artes envolve discussões em torno da função da arte na sociedade. A valorização de uma integração entre escultura, pintura e arquitetura é relacionada a um posicionamento político que valoriza a vida em comunidade, urbana, como a ideal para a humanidade. A hierarquização das artes, ou a desarticulação delas, é relacionada a uma sociedade estratificada e injusta. Basicamente, trata-se de uma oposição entre valores coletivos – universais –, que buscam um bem comum, e valores individuais. Em países latino-americanos, a Modernidade traz a discussão entre os valores particulares – a identidade local – e aqueles universais. No Brasil, as primeiras investigações no que diz respeito à identidade local fazem referência a nosso passado colonial.

Em *Raízes do Brasil* (1995), Sérgio Buarque de Holanda defende que a civilização desenvolvida no território brasileiro possui raízes rurais, mesmo que não se configure, propriamente, uma civilização agrícola. Desde a época colonial, o engenho representava uma célula autossuficiente de ocupação do espaço e organização social. Mesmo os objetos utilitários, como móveis e vestuário, eram manufaturados dentro de seus limites. O grupo familiar isolava-se e criava valores particulares, terminando por suplantar aqueles públicos. A vida doméstica, rural, em contraste com a vida pública, urbana, prezava o indivíduo sobre a comunidade e, por conseguinte, criava uma sociedade de privilégios, e não de direitos. Para Holanda (1995), a elite constituída procura

aliar-se às artes liberais, ao trabalho mental, desvinculando-se das mecânicas, ditas menores, às quais associam às classes servis. A oposição criada acaba por dar à inteligência o papel de “ornamento e prenda”, “erudição ostentosa, expressão rara” e não “instrumento de conhecimento e ação” (idem, p. 83). Também na história da arte, a qualidade de objeto único dava à pintura, à escultura e à arquitetura o *status* de arte liberal. Com a industrialização, podemos ver que as mudanças sociais no Brasil fazem paralelo com aquelas observadas na história da arte.

A Arte Moderna, segundo Walker (1977), refere-se a mudanças, iniciadas na segunda metade do século XIX, na indústria, na ciência e na sociedade, e que resultaram em alterações no status social do artista, e também na formulação de teorias estéticas novas e no desenvolvimento de novas técnicas e materiais. Também para Argan (1992), os avanços tecnológicos trazem repercussões sociais que alteram a posição social da arte. Para o autor, as relações de produção e consumo características do capitalismo trazem a exigência de que a arte desenvolva uma funcionalidade. No mundo industrializado, a atividade artesanal entra em crise. O trabalhador perde a autonomia e criatividade características do trabalho artesanal, o que ocasiona o estranhamento da realidade, classificado por Marx como alienação (Argan, 1992, p. 301). Por considerar que o artista é o “herdeiro do espírito criativo do trabalho artesanal”, Argan o vê como capaz de fornecer o modelo de trabalho que, por ser criativo, é capaz de renovar a realidade e dar conta da alienação do trabalhador.

Também no Brasil, a crescente urbanização do país começa a impor à sociedade valores da Modernidade. A morada do homem passa a ser, progressivamente, a cidade toda (De Carvalho, apud Lourenço, 1995, p. 159). O objeto industrial, feito em série, é despersonalizado assim como o trabalhador. Entram em confronto os valores que formam a identidade nacional.

A segunda fase do Modernismo no Brasil é claramente alinhada à renovação social inerente ao processo de urbanização e industrialização do país (Lourenço, 1995). Tem-se clara a necessidade de socialização e coletivização da arte. Ao que Lourenço (1995) tem como projeto moderno brasileiro estão ligadas ações de institucionalização da Arte Moderna, as mais emblemáticas

sendo a criação de museus de Arte Moderna e da realização da Bienal de São Paulo. No entanto, não há esforços na formação técnica de artistas. Há de se entender que o projeto reserva-se a diluir no cotidiano o objeto da arte, não propriamente o artista, criando fruidores, mas não produtores. O caso não reflete o que ocorreu na Alemanha e na Rússia, por influência do Construtivismo, cujos exemplos são as escolas de arte Bauhaus e Vkhutemas, respectivamente. Como a industrialização inclui a despersonalização do trabalhador, também estaria despersonalizado o artista. Ressalta-se assim a materialidade do objeto da arte, que não está em lugar de uma realidade, ou como janela para o particular gosto da elite. Seria possível, assim, alargar o público de arte fora dos limites da elite. As divergências se dão, no entanto, no campo da linguagem artística.

De um lado, deixava-se de lado a renovação de linguagem pictórica para valorizar o tema, e assim criar uma identidade entre a população e a arte. De outro, liberando-se de questões morais e formais, atualizava-se a experiência do olhar por meio de obras sem tema, cuja forma e conteúdo são inseparáveis. Da primeira forma, entende-se a popularização como valorização da parcela menos privilegiada da sociedade, ou seja, o trabalhador. Da outra, entende-se o popular como o essencialmente plural, e a popularização como a ampliação do público da arte. Fazendo um paralelo com a idéia de Argan (1992, p. 301) quanto à nova função da arte na conjuntura da industrialização, a primeira perspectiva diz respeito à idéia de “mínima função”, ou seja, a arte compensaria a alienação, “favorecendo uma recuperação de energias fora da função industrial”. Já a segunda perspectiva assemelha-se à “máxima função”, ou seja, a arte modificaria as condições que tornam o trabalho alienante.

As obras murais de Portinari refletem bem a primeira perspectiva. Por mais que se possam ver em suas obras renovações estéticas características das vanguardas modernistas européias, as obras murais de Portinari são basicamente alegóricas. O trabalhador e o pobre são temas constantes. Como pintor da Era Vargas, Portinari cria obras murais de maneira tradicional, narrativa. Também em seus painéis de azulejos, criados em parceria com a Osirarte, se pode observar isso.

A Osirarte, ateliê de cerâmica que envolvia artistas na criação de murais de azulejos principalmente nos anos 1940, contribuiu em muito para a popularização da arte. Sua criação envolve o relacionamento entre Portinari e Paulo Rossi Ossir e o mural de azulejos do Palácio Gustavo Capanema. As obras cumpriam uma função importante de educação do olhar, ainda que não se constituíssem crítica ao estatuto da arte mural, o que seria condizente com o Modernismo. A valorização da figura do “homem do povo” está alinhada ao estado populista da Era Vargas. A postura do fruidor da arte ainda é passiva, e não crítica, que seria positiva para combater a alienação.

Por outro lado, o Ventania, de Athos Bulcão, remete-nos à idéia de modelo operativo. A partir de instruções simplificadas, a montagem é deixada a cargo dos operários; é uma operação ativa, que não segue plano rígido, necessitando da participação criativa do trabalhador. A função e o funcionamento interno do painel arquitetônico seguem a “máxima função” a qual se refere Argan (1992). Esse funcionamento interno, definido por Argan como “processo genético da operação artística”, pode ser analisado se utilizarmos como base as idéias desenvolvidas por Arnheim (1997) quanto à relação entre arte e percepção visual. Trata-se de uma obra baseada nos princípios da linguagem visual.

Portinari e Bulcão: Duas perspectivas do mural modernista

As figuras dominantes no panorama da Arte Moderna no Brasil até os anos 50 são Portinari, Segall, Di Cavalcanti e Pancetti (Brito, 1999). Portinari era o “pintor oficial” da Era Vargas, tendo sido fortemente influenciado pelo muralismo mexicano nas pinturas em que usa como tema o trabalho agrícola no Brasil, onde a condição humana é dramatizada pelo desenho (Amaral, 2006). Ivan Serpa, Almir Mavignier e Antônio Maluf aparecem, desde a I Bienal de São Paulo, como representantes do abstracionismo, que começa a projetar-se no ambiente artístico. Athos Bulcão circulava no mesmo ambiente artístico de Portinari, Niemeyer e Di Cavalcanti. No entanto, se analisarmos sua trajetória de trabalho, observaremos que ele tem muitas afinidades com Antônio Maluf.

Pintor e programador visual, Maluf, assim como Bulcão, abandonou um curso superior para se dedicar à arte: Bulcão abandonou a medicina, e Maluf, a engenharia. Enquanto Bulcão desenvolveu sua educação artística freqüentando ateliês de outros artistas, Maluf cursou artes plásticas e desenho industrial no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo (IAC/Masp). Porém ambos trabalharam com design: Athos Bulcão com decoração e confecção de capas de livros e revistas, e Antônio Maluf com tecidos, cartazes e murais. O trabalho de Maluf é profundamente ancorado na possibilidade do módulo como exercício concretista.

Por outro lado, os trabalhos de Portinari e Di Cavalcanti respondem à demanda ideológica da procura pela identidade nacional, apreendendo superficialmente a influência cubista, não rompendo por completo com a forma tradicional da pintura (Brito, 1999, p. 13). A renovação da linguagem artística, e também do estatuto da arte, que são primordiais na Arte Moderna ocidental, no Brasil são questões secundárias se comparadas à identidade nacional. A vertente construtivista que chega pelo Concretismo permite suspender a questão, propondo a transformação radical, incorporada definitivamente como princípio artístico. A vertente construtiva, trazida por Max Bill como antologia e síntese das idéias de Van Doesburg, que cunhou o termo “arte concreta” em 1930, do Construtivismo Russo e da Bauhaus, tem por objetivo a implantação da arte na sociedade de modo que supere os limites da moldura dos quadros. A forte industrialização do Brasil nos anos 1950 também torna o ambiente propício à divulgação das idéias construtivistas. Contrapõem-se a criação e a invenção da obra de arte. Além disso, valoriza-se a forma seriada, aliada à introdução da noção de tempo e espaço, movimento mecânico, velocidade; a pulverização da forma no espaço; e a arte formalizada a partir de um processo técnico reprodutível mecanicamente.

Trata-se de uma arte profundamente intelectualizada: seus traços característicos, imagem, ritmo, estilo, traduzem-se não como sentimentos descritos, mas como experiência do homem no mundo (Paviani, 1991). Em lugar do enigma, a multiplicidade semântica; o entrelaçamento da vida, da história, da experiência em um fenômeno que se constitui de forma nem

objetiva nem subjetiva. A racionalidade da arte concreta baseia-se na sensibilidade, na intuição, na percepção, na imaginação e na memória para manifestar-se sensível e esteticamente segundo padrões de coerência, organização e expressão internamente definidos. É uma racionalidade estética, com uma lógica sensível, que surge como alternativa para a possibilidade de uma consciência do mundo mais ampla.

Em contradição com essa visão que vê o ornamento da arquitetura como uma escolha moral, a morfologia da arquitetura exemplificada no Palácio Gustavo Capanema mostra uma preocupação com a definição de uma linguagem local. O uso do azulejo é uma nítida referência à necessidade de integrar à arquitetura, conotações locais: a decoração de elementos marinhos – referentes à proximidade da praia – e as cores azul e branca, como os painéis de azulejos barrocos. Analisando mais a fundo, podemos lembrar-nos da observação que faz Alcântara (2001) sobre os azulejos de padronagem utilizados nas igrejas barrocas portuguesas, que não se restringem a áreas específicas de uma parede, mas cobrem-nas por completo; o azulejo da fachada do Palácio Gustavo Capanema comporta-se de maneira semelhante. A parede some, e o azulejo passa a ter papel protagonista no espaço arquitetônico. Novamente, a associação possível é com o barroco, e não com o passado colonial. A noção de azulejos de padronagem diz respeito à ornamentação anônima, realizada em escala industrial; o azulejo de Portinari, no entanto, é claramente uma obra realizada especialmente para o local. O desenho formado pela contigüidade dos desenhos das peças anula o formato unitário de cada um dos azulejos. A distância, prevalece o desenho sobre a materialidade do material. O azulejo é, como ocorre com os painéis barrocos, um mero veículo para o desenho, não participando da poética da composição. O efeito é o mesmo observado nos azulejos de padronagem, em que os desenhos formados pela justaposição das peças anulam o formato unitário do azulejo. A ambigüidade aqui é similar àquela observada na análise do painel de azulejos do Salão Verde. Ambos os revestimentos são realizados especialmente para o local em que são instalados, embora possam ser vistos como azulejo de padrão. Outras semelhanças estão nas cores azul e branca e nas grandes dimensões assumidas, que os levam a dominar o espaço arquitetônico.

Conclusão

A cor azul e o material azulejo conectam o mural à identidade brasileira. Contudo, a participação crítica do operário e do arquiteto na sua constituição só é possível pela concepção da identidade entre artistas e “não-artistas”, feitos um só, sem nome. O papel de Bulcão é o de limitar as regras do jogo: entre o equilíbrio rígido das ortogonais, limita-se o giro das peças em quatro orientações possíveis. O dos operários e arquitetos envolvidos na instalação e na renovação das peças é o encontrar a liberdade na rigidez do plano. O que Bulcão compartilha, nesse sentido, é a própria arte.

Feito arte integrada à arquitetura, o *Ventania* é fruto da ação do artista visto como produtor especializado, seguindo as idéias da vertente Construtivista da Arte Moderna. Seguindo a função de “eliminar” a área parietal fruto da reforma do Palácio do Congresso Nacional, o funcionamento interno do *Ventania* baseia-se em elementos da percepção visual articulados por Athos Bulcão de maneira lúdica.

Investigando o *Ventania*, vimos como a relação entre Bulcão e os arquitetos com quem trabalha é complementar. Graças ao profundo entendimento das regras que regem as composições visuais, Bulcão é capaz de potencializar as características físicas dos materiais que escolhe para trabalhar. O artista diz que não sabe verbalizar uma explicação de seu trabalho, que é uma expressão visual. O que pode ser encarado como uma resposta evasiva também é uma admissão da maneira como o artista encara a arte: como linguagem. Bulcão a usa para conversar com arquitetos. Sua linguagem é instintiva, o que é uma contradição com o rigor do Construtivismo, no qual ele é enquadrado.

ⁱ Em consulta a Valério Medeiros, arquiteto da Seção de Gerenciamento e Planejamento de Espaços Físicos do Núcleo de Arquitetura, parte da Coordenação de Projetos da Câmara dos Deputados, foi calculada a extensão da área parietal, na verdade um muro de concreto, em 1.036,14 m². A medida compreende a extensão total da altura do muro, no pavimento térreo, dividida pelos Salões Verde e Azul, bem como sua largura, do Salão Azul ao Verde, excluindo-se as aberturas que dão passagem aos gabinetes. Acredita-se que estas seja uma medida mais aproximada do tamanho real do revestimento, atualmente escondido por gabinetes no Salão Azul. Do andar térreo do Palácio, que abriga agências bancárias e escritórios, também é possível ver pedaços do revestimento, porém apenas no Salão Verde ele aparece com destaque. Para esta análise, considerar-se-á que o painel *Ventania* possui 3,90 m de altura e 79,70 m de extensão. Atrás da área parietal encontram-se gabinetes de deputados.

ⁱⁱ Como é perceptível no mural do Salão Verde e também no seu esquema de montagem, as peças estão justapostas em rotação; não existe posição “certa”, “original”, em contraste com outra “alternativa”,

“rotacionada”. Assim, uma mesma peça funciona, na verdade, como quatro módulos potenciais. Além da falta de contigüidade de desenho, também a rotação torna difícil a denominação das peças como “módulo”, ou seja, a menor medida comum.

Referências:

AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Catálogo da Exposição. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1997.

BANDEIRA, João. (org) *Arte concreta paulista*. São Paulo: Cosac & Naify: Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretism*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

CONDURU, Roberto. *Willys de Castro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da Imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26ª edição, 30ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HERKENHOFF, Paulo. *Para ver melhor Athos Bulcão*. Apresentação da Exposição Individual Pinturas, Máscaras e Objetos, no Espaço Capital, em Brasília, e na Galeria Saramenha, no Rio de Janeiro, 1987.

LOURENÇO, Marília Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1995.

LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.

MARTINEZ, Vicente. *A eloqüência da pintura de Ryman*, V Colóquio do Centro de Pesquisas Sociosemióticas, São Paulo. In: V Colóquio do Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 1999, São Paulo. Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas. São Paulo : Editora CPS, 1999. v. V. p. 295-313.

TEIXEIRA DE BARROS, Regina. *Antônio Maluf*. São Paulo: Cosac & Naify: Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

WALKER, John A. *Glossary of art, architecture and design Since 1945*. Londres: Clive Bingley, 1977.

Curriculum:

Bárbara Duarte é Mestre em Arte e Bacharel em Desenho Industrial, com Habilitação em Programação Visual, pela Universidade de Brasília. Em sua dissertação de mestrado, estudou a Integração das Artes a partir da análise do Painel de Azulejos de Athos Bulcão, intitulado *Ventania*, no Salão Verde da Câmara dos Deputados.