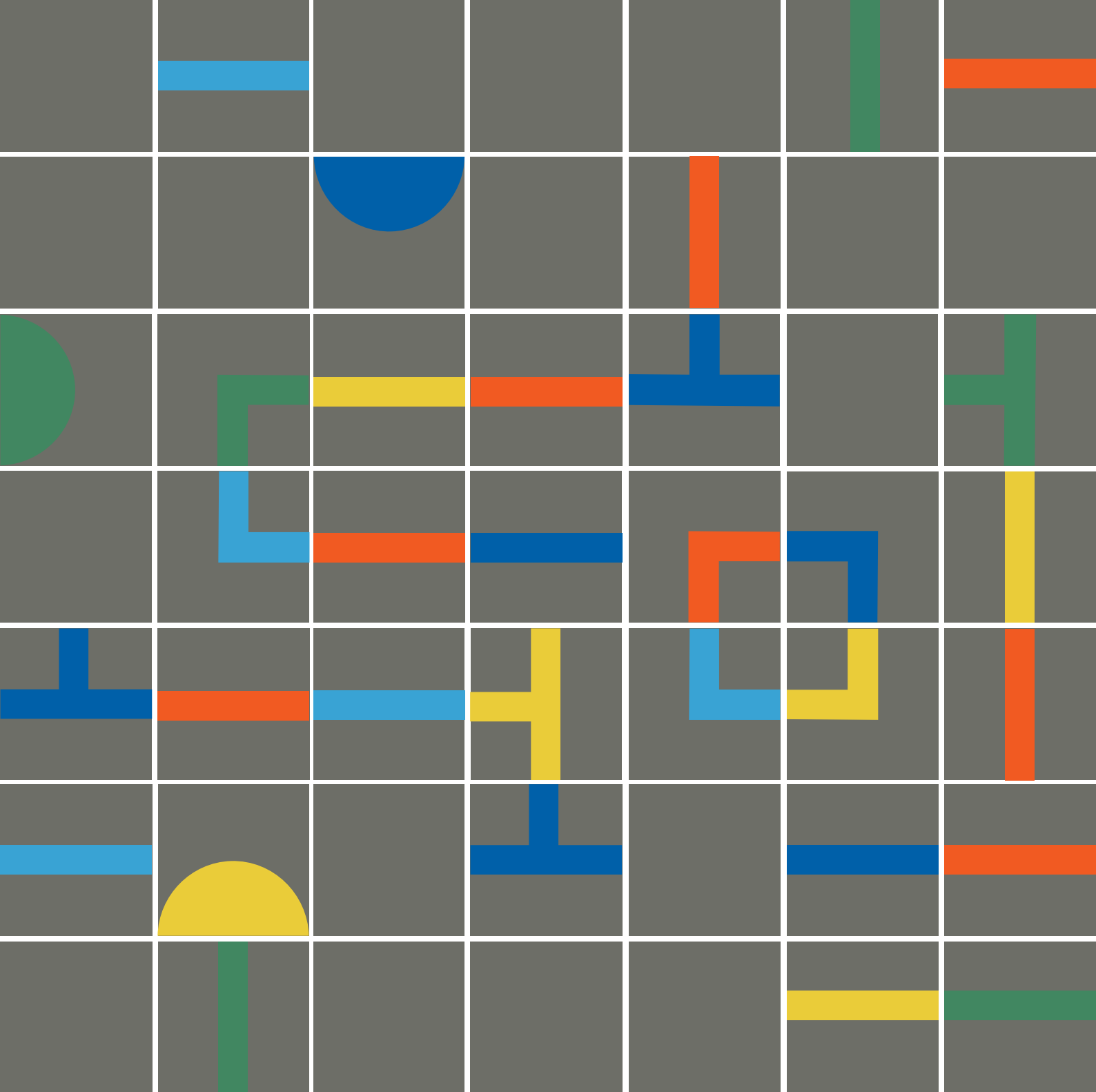




100 ANOS DE ATHOS BULCÃO

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

100 ANOS DE ATHOS BULCÃO

CCBB Brasília
De 16 de janeiro a 1º de abril de 2018

CCBB Belo Horizonte
De 11 de abril a 24 de junho de 2018

CCBB São Paulo
De 2 de agosto a 15 de outubro de 2018

CCBB Rio de Janeiro
De 7 de novembro de 2018 a 28 de janeiro de 2019



O Ministério da Cultura apresenta e o Banco do Brasil apresenta e patrocina a exposição 100 Anos de Athos Bulcão, que celebra o centenário de nascimento deste renomado artista, conhecido pela diversidade de sua obra e inegável importância histórica e cultural. A mostra apresenta no Centro Cultural Banco do Brasil mais de 300 obras, incluindo trabalhos inéditos e peças de artistas contemporâneos influenciados por este grande mestre.

A exposição oferece um panorama cronológico da trajetória do artista no Brasil e exterior, desde sua inspiração inicial pela azulejaria portuguesa, seu aprendizado sobre utilização das cores – quando foi assistente de Portinari – até as duradouras e geniais parcerias com Niemeyer e João Filgueiras Lima, o Lelé, que resultaram num importante legado arquitetônico e artístico, finalizando com uma coletânea de trabalhos de artistas que reconhecem a influência de Athos na poética de suas obras.

Um importante aspecto que será oferecido ao público é a interatividade, inerente ao caráter urbano e democrático da obra pública deste artista.

Com esta proposta, o Banco do Brasil fortalece seu compromisso com a formação de público para as artes visuais e com a promoção do acesso à cultura, além de valorizar a produção artística nacional para clientes e sociedade.

Centro Cultural Banco do Brasil



Athos era um mestre. Mestre e grande professor. Dentre as missões da Fundação Athos Bulcão talvez a de maior importância seja a utilização dos bens culturais criados pelo artista como recursos para a educação estética. O resultado de tais ações vem estimulando em seu público uma percepção crítica da realidade, a valorização da arte brasileira, de seu patrimônio e do conhecimento.

Nascido no Catete, bairro tradicional do Rio de Janeiro, filho temporão, Athos cresceu acompanhando suas irmãs aos salões de arte e à ópera e seu irmão Jayme ao corso, em carro aberto, e às batalhas de confete nos carnavais cariocas. Entre compositores do naipe de Noel Rosa e Francisco Alves apreciou a alegria e as cores desta festa que em várias oportunidades colocou em suas telas ou em seus inúmeros desenhos.

Estudou medicina, para atender ao pai, mas sua natureza o levou definitivamente às artes.

Transitou por vários segmentos – das ilustrações para capas de discos e de livros, dos cenários e figurinos para peças de teatro ou de ópera, à sua manifestação artística mais conhecida, a que está intimamente relacionada à arquitetura e à ocupação de espaços públicos. O uso da geometria em sua obra lhe dá um caráter único, cujo ritmo, musicalidade e movimento se integram perfeitamente à monumentalidade de seu trabalho.

Athos Bulcão completa seu século e nós da Fundação Athos Bulcão, instituição criada há 25 anos para preservar e divulgar sua obra, temos a honra e o privilégio de participar deste projeto que oferece ao público, seu grande admirador, esse catálogo que apresenta as obras do recorte criado pelos curadores Marília Panitz e André Severo, para a exposição 100 Anos de Athos, um caminho permeado com maestria e elegância pelas cores do artista, seus relevos e formas.

Valéria Maria Lopes Cabral
Fundação Athos Bulcão



Este retrato foi pintado por Salvador Dalí em 1955, durante sua estadia em Nova York. O artista, conhecido por sua obra surrealista, retratou o escritor e filósofo francês Jean-Paul Sartre. A obra é uma homenagem ao pensamento de Sartre e à sua influência na cultura da época.

Salvador Dalí
Jean-Paul Sartre
1955

É TUDO FALSO





O IMAGINÁRIO SEGUNDO ATHOS BULCÃO

– Você pode pegar aquele livro sobre Klee ali na estante? – Esse aqui? É, esse mesmo, quero te mostrar uma coisa. Olha aqui, essas cores, olha como ele fez... Preparamos as tintas: a cor de base e as outras que nascem a partir dela. A tela em branco sobre a mesa recebe primeiro a camada uniforme do fundo. Seca essa camada, pintamos os círculos. Por último, com toques de pincel, inserimos os pontos no centro de cada círculo. Os ocelos vibram, flutuam sobre o fundo, confundindo-se com ele. Paramos pouco antes da hora do chá. A mesa já está posta. Enquanto a pintura seca no ateliê, esperamos na sala a chegada da nossa amiga.

– Bergamota, Earl Grey, rosas, jasmim... – Jasmim. – Para você também? – Também. – Biscoitos? O aroma do chá de jasmim toma conta da sala no fim de tarde. Nossa amiga nos mostra uma gravura em que está trabalhando. Vejo a cumplicidade no olhar dele e nos comentários que faz. Em seguida, ele nos convida para ver a pintura que repousa no atelier. Lá, ele nos pede silêncio e aponta para a janela. Uma fina luz vinda do fim da tarde ilumina obliquamente a tela sobre a mesa de trabalho. Faz vibrar ainda mais as cores, quase como se tivessem vida própria, como se pudéssemos escutá-las vibrar. De repente, ele nos olha sorrindo, comenta uma coisa qualquer lida no jornal naquela manhã e sai do atelier.

Walter Menon e Andrea Campos de Sá¹

Um itinerário que atravessa quase um século. Aquele no qual o sujeito deixa sua marca. Esse lhe pertence de alguma forma e com diferentes intensidades. O século de Athos aponta para um enorme reconhecimento (no que diz respeito, especialmente à cidade que adotou, Brasília) e, talvez, a um desconhecimento na mesma dimensão. Sua presença no mundo é iminentemente discreta. Ele produz sua arte e a expõe – na galeria, nos prédios, no espaço urbano, nos mais diferentes suportes – mas sua atitude é silenciosa. O trabalho se impõe pela singularidade.

Em 1998, ano em que completou oitenta anos², o artista concedeu uma longa entrevista à jornalista Carmen Moretzohn, publicada pelo Jornal de Brasília, com o título “O habitante do silêncio em Brasília”. Essa longa conversa tornou-se a linha de trabalho (à maneira de uma partitura), para a mostra que comemora seu centenário de nascimento. Talvez a grande beleza desse diálogo esteja no desvelamento de uma trajetória, ao mesmo tempo única e exemplar de uma geração (essa que atravessou o século XX), do contato com a arte que provocou uma transformação na vida do entrevistado e que traçou seu percurso de forma orgânica, de acordo com a sucessão de fatos que a nortearam. Em sua fala, ele se refere à infância e, até certo momento – pontuado por seu encontro com a “cidade nova” – é basicamente orientado pela cronologia. A partir da experiência revolucionária da construção de uma capital sem parâmetros preexistentes, sua narrativa abandona a sequência temporal e se constrói a partir de certos conceitos que permeiam a sua obra como um todo. De certa forma, o que atravessa sua narrativa é o estabelecimento da relação entre o mestre e o aprendiz e entre os pares, na constituição de um percurso de artista: de seu encontro, ainda estudante de medicina, com Carlos Scliar (a obra e seu autor), à frequência ao ateliê de Burle Marx (levado pelos novos amigos), onde conhece Lucio Costa e Oscar Niemeyer, entre outros companheiros de geração; de seu aprendizado com Cândido Portinari³ às experiências inovadoras com arte integrada à arquitetura; da experimentação ampliada para os campos de artes gráficas, cenografia e figurinos (ele como tantos artistas, emprestou seus conhecimentos, adquiridos na pesquisa em pintura, às áreas de arte aplicada), à experiência como professor na Universidade recém-criada por Darcy Ribeiro, dentro de um Instituto Central de Artes de estrutura tributária àquela da Bauhaus.

Se do Rio de Janeiro, onde nasceu e se tornou artista, suas lembranças o colocam sempre em contato com aqueles que participaram de sua formação – a família ligada às artes, o grupo de artistas modernistas com quem passa a conviver ainda muito jovem, a maior parte deles já com um trabalho maduro,

e seus pares em trabalhos diversos que desenvolveu⁴ –, na sua fase em Brasília, é muito forte a sua relação com a solidão desse espaço vazio de onde acompanha o nascimento da urbe. Mas também a parceria com dois grandes arquitetos com os quais desenvolveu suas obras, Oscar Niemeyer e João Filgueiras Lima (o Lelé). E seu convívio generoso com os artistas que vêm para Brasília a convite de Darcy e de Alcides da Rocha Miranda. E com a geração mais jovem (alguns deles, filhos dessa primeira geração de amigos), com os quais estabeleceu trocas que marcaram profundamente suas trajetórias artísticas. Athos gostava de ser chamado de “professor”. E professor ele era, embora tenha trabalhado dentro da academia somente por seis anos, divididos em duas etapas (de 1963 a 1965 e de 1988 a 1990). Ensinou e aprendeu dentro do ambiente orgânico e com relações mais horizontais do ateliê de arte.

Esse método de construção poética, influenciado pelas trocas simbólicas entre o artista e seus pares, entre o homem e sua solidão, entre o “compositor de espaços”⁵ e os habitantes usuários de tais lugares, que incorporam a obra às suas rotinas, orienta a ideia da mostra... como sugestão de itinerário.

A FANTASIA DA COR

Guilherme querido: este é um desenho da série recordações de infância, no caso, uma batalha de confete em Vila Isabel, início dos anos 30. Juro que frequentava estas festas ao ar livre. Algumas vezes, na capota de um carro aberto, meio espremido entre Noel [Rosa], Francisco Alves e meu irmão [Jaime, 11 anos mais velho]. São situações que provocam lágrimas de pierrô ou, talvez alegria de ainda poder ter a memória atuando. Ando tentando encontrar um modo de ter tinta que dure bastante – esta, dizem que desbota, ao contrario de nossa amizade.

A. Bulcão, 1998

A dedicatória que faz a seu afilhado, em um desenho da fase em que ele lutava contra os estragos que o mal de Parkinson fazia em sua habilidade motora, nos diz muito da figuração produzida por este artista tão identificado com certa abstração geométrica, ao mesmo tempo rigorosa e subversiva. De certa forma, os carnavais inauguram e encerram o extenso período de produção imagética de Bulcão. Nas suas pinturas dos anos 1940 até o início dos 1960, figura um estranho cortejo de formas quase esquemáticas, configuradas em grupos sempre enfileirados, com suas fantasias que remetem muito mais aos carnavais venezianos de antigamente do que à festa tipicamente carioca do começo do século XX. A paleta é muito particular, na qual aparecem os terras, os cinzas, os marrons, junto àquele azul do lápis-lazúli, em princípio pouco identificada com a festa tropical que povoa nosso imaginário⁶. As figuras poderiam ter-se inspirado na composição de um Giotto, por exemplo. Mas, a ausência de um fundo que ancore o grupo remete também a certas experiências da pintura metafísica italiana e, em alguns casos faz lembrar a imagem onírica de Chagall.

O que realmente é curioso de se observar é que uma visita à catedral de Brasília e sua série de dez pinturas sobre mármore, chamada “A vida de nossa senhora”, dos anos 1960⁷, apresenta aquele mesmo uso da cor e da composição dos carnavais. Para um católico praticante como Bulcão, isso pode parecer pouco provável, mas basta deter-se em seus “Reis Magos” (1968), também apresentados ao afilhado, para descobrir que ele transpõe um universo para o outro. E aí está a beleza da experiência da arte, onde o sagrado e o profano se aproximam em uma mesma experiência estética. Essa liberdade permite que pense novos espaços e novas vestimentas para a prática litúrgica, nem sempre bem compreendidas⁸.

Quando não pode mais pintar, o artista ancora sua mão no papel e, correndo o lápis ou a canetinha hidrocor sobre sua superfície, dá forma à lembrança ancestral. Dessa gestualidade que produz um emaranhado de linhas, surgem as velhas figuras dos carnavais do Rio de Janeiro, fechando o ciclo de sua poética, lá onde ela começou: no corso, no banco do carro, espremido entre Chico Alves e Noel.

DEVANEIOS EM BRANCO E PRETO

Nas notas de Leonardo para O Dilúvio, todos os seus vários elementos – os puramente plásticos (o elemento visual), os que indicam o comportamento humano (o elemento dramático), e o barulho do desmoronamento e dos gritos (o elemento sonoro) – todos são igualmente fundidos numa imagem única, unificadora, definitiva, de um dilúvio.

Serguei Eisenstein⁹

A alusão que Eisenstein faz ao quadro de Da Vinci como exemplificação de um processo de montagem filmica, de acordo com aquilo que a vanguarda dos cineastas russos a concebia, parece adaptar-se ao que representam as experiências com fotomontagens que Athos desenvolveu no início dos anos 1950, quando voltou de Paris. Como não lembrar também da outra via, a surrealista, em sua dissidência centrada na figura de Georges Bataille, para quem a *collage* configura-se como a experiência do homem no mundo, a partir dos anos 1930? O contato com um meio que estimulava as experiências a partir de materiais heterodoxos e vinculados ao universo da cultura de massas, a paixão pelas artes gráficas, o cinema e a fotografia como recurso poético, resultam na série que parece, à primeira vista, ser um desvio no percurso do artista. Não é! A ideia de fundir a representação temporal (e narrativa) em uma só imagem (como em um golpe de vista) já está na sua obra anterior e conservar-se-á em sua longa produção de integração entre arte e arquitetura. E ressurgirá em seus últimos desenhos. Ao ver as matrizes das fotomontagens¹⁰, essa fusão de diferentes fontes se revela, nas diferentes tonalidades dos cinzas, nas diversas dimensões da retícula e a consequente definição da imagem e nas intervenções feitas pelo pincel ou pelo lápis. Assim como a madeira da xilogravura, a chapa de cobre da calcogravura ou a pedra da litografia, as colagens apresentam a medida da obra múltipla dos tempos de reprodução em massa. O artista “afina” a imagem, através de fotos de controle, trabalho de laboratório, até chegar ao resultado desejado, este multiplicado em séries numeradas.

O momento no qual cria suas fotomontagens adquire outra dimensão quando visto sob a perspectiva de outros artistas pesquisadores da fotografia, atuando em São Paulo e no Rio, na mesma época, como Geraldo de Barros e José Oiticica Filho. Cada um em sua linha de trabalho – que oscila entre um pensamento construtivo e o da desconstrução, operada especialmente pela postulação dadaísta – cria seu universo construído pela articulação entre elementos dispares e a unificação operada dentro da sala de luz vermelha (à maneira do “encontro fortuito entre uma máquina de costura e um guarda chuva sobre uma mesa de dissecação”, como nos ensina Guillaume Apollinaire, a respeito do procedimento do surrealismo¹¹). Os recursos remetem a essa aventura surrealista, de Man Ray, André Kertész ou Dora Maar, mas o resultado se atualiza pela matéria prima, recolhida nos periódicos de consumo rápido (fixados em outra subversão de uso).

Athos dá nomes-narrativa para algumas de suas fotomontagens: “O olho de Moscou - Animada é a vida a bordo”, “O pesadelo da Sra. Vanderbilt”, “Quem sabe, em Nova Orleans?”. Em outras, recorre a nomes-enigma: “O duplo”, “A prisioneira”, “O Abismo”. Em todas, eles são nomes-convite à deriva, quando somos capturados para dentro de suas foto-filmes, como ensina Eisenstein.

É TUDO FALSO

A ideia surgiu no último momento do filme 2001 – Uma Odisseia no Espaço, com o feto. E elas são fetos, elas estão trancadas dentro do útero, e eu imagino que é uma indagação sobre a origem biológica. (...) A intenção é fazer um objeto, brincar com a antropologia, com a origem física. Eu estava em Paris, em 1971, no Musée de l’Homme,(...) Pensei em fazer uma exposição de máscaras que parecessem feitas de matérias estranhas. A exposição chamava-se É tudo falso, uma

brincadeira com a questão da obra de arte. A obra de arte é uma ilusão. Primeiro, porque não serve para absolutamente nada, é o lado fascinante. Depois, como dizer quando uma obra é verdadeira e quando é falsa?

Athos Bulcão¹²

De formação modernista, cujo compromisso com a originalidade e a criação do novo é condição da experiência artística, Bulcão se permite incorporar a apropriação como método de trabalho. Em relatos de vários frequentadores de seu ateliê, aparece uma fala sua na qual, frente a algo que aprecia, o elogio vem na forma de um “vou fazer um desses para mim”. Para além do seu conhecido humor, está aí uma declaração cristalina daquilo que os tempos pós-modernos assumirão claramente: a obra é o resultado das tantas “cicatrizes no olhar” provocadas pelo que o artista vê e articula em sua experiência pessoal (e cultural, é claro).

As máscaras exercitam isso de forma exemplar: são um amálgama (inclusive matérico) de experiências diversas com a visualidade. Criam certa arqueologia idiossincrática, onde aparecem fragmentos de sua memória organizados em referências diversas¹³. Em conjunto, elas poderiam formar o “seu” Museu do Homem. Há uma aposta na feiura, na abjeção (assim como em seus Bichos). E elas são estranhamente lindas, desejadas. Há nelas uma associação entre o informe¹⁴ e a extrema sofisticação da cor que se impõe a qualquer outra abordagem. Contraditoriamente, elas se avizinham de sua pintura, absolutamente elegante.

Contemporâneas de uma pintura já mergulhada no exercício da abstração, que tensiona as ideias da geometria e da gestualidade – ele jamais cedeu à tentação classificatória – elas aparecem também em algumas gravuras (com sua forma fetal mais claramente definida) e em especial, em um tríptico chamado “Máscara-Peixe” (1985), quase uma declaração de seu repertório poético, seu glossário pessoal. Ali está uma enorme máscara lilás, estão seus azulejos, estão suas divisões das primeiras pinturas abstratas e as camadas-texturas de seus últimos quadros.

A GEOMETRIA DA COR

Mas é na pintura que sua poética se faz reveladora, é na pintura que encontra espaço para o que chamaríamos de introversão do método criador, ou seja, onde pratica, além do conhecimento, o autoconhecimento, além do expressar, o decifrar; além do compor, o decompor, além da presença, a ausência de referenciais.

Evandro Salles¹⁵

O abandono da figuração na pintura de Athos deu-se de forma gradual e – embora sob influência de várias vertentes abstratas entre o concretismo e a gestualidade – com uma independência que não permite sua inclusão entre os movimentos articulados a partir do final dos anos 1940, no Brasil¹⁶. Não esqueçamos que o artista conviveu com Vieira da Silva e Arpad Szênes¹⁷ e que passou dois anos na França em meio à intensa discussão em torno do abstracionismo geométrico e do informalismo.

Ao se afastar (sempre com muitas possibilidades de reaparecimentos) de suas figuras esquemáticas, ele experimenta certa geometria flutuante em grandes espaços de cor. Estas conviverão com suas máscaras, já dos anos 1970 em diante, transferidas dos relevos policromados para a tela, e que o acompanharão até o fim da vida¹⁸. Inicia a definição de campos quadrangulares soltos em um fundo sempre escuro, povoados por formas orgânicas, muitas vezes evocadoras de certa figuração. Em um primeiro momento, organizados ortogonalmente, eles passam também a flutuar, criam sobreposições, transparências. Não nos esqueçamos que essa pintura convive com a criação de painéis de azulejos, trocam com esses últimos alguns segredos de composição. Convivem com texturas obtidas

com pinceladas mínimas que emulam retículas impressas fora de registro. Aqui a paleta muda, os tons clareiam, os pretos se retiram. Essa pintura se organiza em camadas facilmente identificáveis. Na primeira camada, campos de cor em formas abstratas com contornos claramente definidos. Sobre ela, outra, reticular, pontos expandidos em pequenas formas, geralmente circulares que, algumas delas abrigando um semi-alfabeto inventado, mas que poderão ser pequenas cruzeiras, estrelas... ao olhar. Na sobreposição de círculos, tudo vibra. É exigido um jogo de foco entre o fundo, a superfície e o conjunto dos dois planos, Pura e bem vinda vertigem. Talvez seja na pintura que o artista nos ensine a ver a sua obra mais conhecida: seus painéis e divisórias também nos contam que é preciso olhar e olhar de novo.

A OBRA EXPANDIDA: A FORMA REINVENTADA E SEUS MODOS DE USAR

De 1940 para cá, o incansável (ainda que preferencialmente silencioso) Athos não parou de acumular experiência da metamorfose em áreas de expressão diferenciadas: o desenho e a pintura como base, sem dúvida, porém igualmente, numa sucessão de fases, períodos e propostas, a fotomontagem, a ilustração de livros e revistas, a cenografia e a azulejaria e a criação de relevos em espaço mural. Sem esquecer os seis anos como professor da Universidade de Brasília. Caminhos e caminhada privilegiando a aventura e a inquietação.

Roberto Pontual¹⁹

Um pequeno programa de “Tio Vânia”, de Tchekhov, montagem de 1955, feita pelo antológico Teatro Tablado, do Rio de Janeiro, chama a atenção entre tantos documentos guardados pela Fundação Athos Bulcão. A razão de sua preservação na instituição é que Athos é seu cenógrafo e figurinista, nesta e em outras encenações do grupo.

Como muitos outros artistas, ele também buscou outras formas de sustento e assim tornou-se ilustrador do Ministério da Educação, onde fez capas de catálogos, livros e revistas, além de ter trabalhado no Jornal “A Manhã”. Essa expansão necessária de atividades o levou também ao teatro.

É revelador ver seus trabalhos na área da arte aplicada, também como exercício do rigor de um mesmo pensamento estético de sua obra em pintura e de integração com arquitetura.

Talvez um dos melhores exemplos dessa prática seja a série de capas para a Revista Módulo Arquitetura, que ele fez no final dos anos 1950. Trabalho precioso, ali é possível ver a articulação de suas pesquisas na paleta de cores utilizada, na articulação entre campos de cor e fotomontagem, em seus desenhos nos quais o traço não se fecha. Esse aprendizado também se revela nas capas de livro como sua belíssima criação para ‘Encontro Marcado’, de Fernando Sabino. E também nas capas de disco que criou para o Selo Festa – superfícies de cor e recortes.

Há, em especial, um exercício realizado ainda em 1949, que antecede certo método na prática de seus estudos para os painéis de azulejos: são seus projetos para seis lenços femininos nunca realizados. Trabalho exemplar de seu pensamento em relação à estrutura geométrica da estampa, sua escolha é por alto contraste de cor – rosa, fúcsia, azul cobalto, marrom, vermelho, verde bandeira, violeta, prata, branco e preto – e estrutura de grade na qual o movimento é dado pela rotação das unidades quadrangulares (princípio usado como regra, em seus grandes painéis arquitetônico) que possibilitam uma leitura mais rica; há um movimento, uma abertura que transporta o olhar por toda a superfície. Resiste ao esquematismo da forma fechada. Lâminas recobertas por pequenas formas de papel colorido, sempre organizadas dentro da grade ortogonal. Uma brincadeira para o olhar a ser portada como vestimenta cotidiana.

Já em Brasília, ele projetou alguns móveis, para sua casa e para alguns amigos, mas é na Rede Sarah que aparece toda a sua genialidade na concepção de mobiliário, especialmente para o setor de pediatria do hospital. Acompanhados dos bichos, eles são, ao mesmo tempo, práticos para quem trabalha com eles, e lúdicos para os seus usuários, em diversos níveis. Neles, a sabedoria da forma e da cor se impõe para subverter a regra de assepsia e absurda tristeza dos locais de cura²⁰.

CONSTRUÇÕES/MONTAGENS:
A INVENÇÃO DE UMA FORMA DE INTEGRAÇÃO DA ARTE À ARQUITETURA

... O que existe é um “princípio de composição”, a ser livremente manejado pelos operários. O resultado final, até certo ponto, escapa ao meu controle. Quando não são empregados ladrilhos brancos, deixo igualmente a critério dos operários, a livre disposição de um só elemento, uma só “letra do alfabeto” para realizar uma escritura. (...) Quando, em vez de uma “letra” existem duas, a disposição do desenho será, também, livremente manejada (...) Já, quanto aos relevos, entrando em conta o fator “luz e sombra”, o painel segue sempre um estudo feito previamente em maquete.

Athos Bulcão²¹

Só foi mais complicado acertar como começar. Depois, ficou fácil. É só colocar tudo invertido. Espero que fique bom.

João Alves dos Santos, pedreiro responsável por assentar os azulejos na sede da Fiocruz, em Brasília

Ao abordar o conjunto de papéis quadrados, com dimensões entre 15 e 20 centímetros que compõem a base de seus estudos para os painéis – $\rightarrow$ alguns pintados um a um, com guache, outros já incorporando a tecnologia da serigrafia – é possível tocar a lógica das composições únicas de Bulcão. É preciso jogar, experimentar. É preciso subverter a regra do azulejo barroco do qual seu trabalho é tributário: fechamento da forma construída com uma, duas ou quatro unidades. Não é tarefa fácil. Há que aprender a jogar. É preciso saber em certo grau, perder o controle! Esse precioso material deixado pelo artista, assim como as plantas que desenhavam a possível implantação dos painéis (os de azulejo, mas também os escultóricos, os acústicos e as divisórias), possibilita ao fruidor, a compreensão dos princípios de sua criação (até mesmo para quem convive cotidianamente com sua obra).

Athos afirmava que “... a minha atitude diante da coisa ajuda nisso. O primeiro cuidado é não parecer que o prédio foi feito para ficar com aquela decoração. É preciso sentir que aquilo é necessário, no que se refere à conclusão do projeto, (...) o resto é um pouco de bom senso”²². Seu trabalho integrado aos prédios foi desenvolvido basicamente a partir de duas grandes parcerias: com Oscar Niemeyer e com João Filgueiras Lima (Lelé). Há, nessas duplas que se formaram, a clareza da função estética como essencial à funcionalidade dos equipamentos urbanos, e isso faz de suas obras, criações exemplares.

No caso da construção de Brasília, por exemplo, há uma articulação entre as superfícies transparentes que fazem o “fora” penetrar os espaços internos e os anteparos para o olhar – recurso que se torna uma marca da arquitetura de Niemeyer e, de modo geral, de toda uma geração de arquitetos modernistas. Athos cria tais anteparos com uma sutileza que é única. O olhar os encontra como se eles fossem parte estruturante da obra. Quem, por exemplo, passa pelo Itamaraty (de dia ou à noite) e vê a exposição de seu interior, deposita seus olhos sobre a divisória em madeira – vermelha, preta e branca – que não esconde, mas protege o ambiente que termina nos jardins de Burle Marx. Em outro caso de anteparo perfeito para a transparência, este em obra de Lucio Costa, está o painel de azule-

jos da Torre de TV, essencial para a experiência de atravessamento das superfícies de vidro. Em uma cidade de vazios e transparências, os preenchimentos precisam se impor pela leveza e abertura. Athos “ancora” as construções entre os imensos gramados e o onipresente céu da capital. Como ancora e, ao mesmo tempo, produz leveza, na empena do Teatro Nacional de Brasília, ao povoá-la com as formas quadrangulares brancas, dando-lhe uma dimensão mais humana, menos monumental. Já no Parque da Cidade ou no Mercado das Flores, os painéis estão colocados para acolher o trabalhador e o visitante no espaço da vida mais ordinária, oferecendo-lhes o extraordinário, a experiência estética sutil incorporada como rotineira. Afinal, Athos aprendeu com a paisagem.

Em sua parceria com Lelé, há um projeto de caráter público que o apaixona: os dois criam as sedes da Rede Sarah de Hospitais para o Aparelho Locomotor (em Brasília, Salvador, São Luís, Rio, Belo Horizonte, Fortaleza). Nessa grande empreitada, o artista deixa sua marca, em diferentes equipamentos. Externamente, os muros inconfundíveis, também nos deixam ver partes do espaço interior. Nas salas de espera, os divertidos murais (a Lula, o Mafuá, os Bichos), os relevos acústicos dos auditórios (verdes, azuis, vermelhos, amarelos) e as divisórias de espaços que os coloreem. Cor e forma a serviço da saúde.

Teatro Nacional, Aeroporto ou Escolas Públicas em Brasília, Sambódromo e paredes externas de prédios no Rio, Memorial da América Latina, em São Paulo, Edifício Niemeyer, em Belo Horizonte, embaixadas brasileiras mundo afora: a rua é o espaço de Athos por excelência... O grande feito de seu trabalho é que ele já não é distinguido da paisagem urbana em que se insere. É visto com parte inseparável dela.

RASTROS DE ATHOS

Empatia e sobreposição como processo de arte... não há cópia, mas apropriação como reverência.

Ralph Gehre²³

Eu gostei muito de Brasília. Fiquei hipnotizado com aquela falta de paisagem, o céu , esta vastidão (...) Para trabalhar, era muito bom , aqui...

Athos Bulcão²⁴

...Outro ponto que me chamou atenção foi observar no site não os azulejos sozinhos, mas as fotos deles na cidade [e é assim que sempre acontece com o trabalho do Athos, sempre o vemos dentro da cidade, interagindo com seus elementos]. Me remeteu muito a uma nova série que estou fazendo agora chamada “alguma paisagem”. Essa série, para mim, sempre foi uma referência a Brasília, à caminhada entre as quadras, à observação de sua paisagem ampla, com muito espaço vazio. (...) Afinal, quem nunca passou de carro no eixinho, tarde da noite já cansado, com a cabeça encostada no vidro do passageiro, com olhar perdido no horizonte e ao cruzar os olhos com um Athos debaixo de um bloco não sorriu?

Virgílio Neto²⁵

Aquele chá descrito poeticamente em epígrafe, no início do texto, ocorria semanalmente no ateliê do artista. Final da tarde e noite adentro, a geração de artistas mais jovens sentava-se na sala do velho mestre e lá se estabelecia a conversa que seguia dia após dia. Os relatos falam de discussões em torno da arte, apresentação de novas propostas artísticas²⁶, consultorias técnicas e tantos outros assuntos, que surgiam na reunião. O “professor”, fora de sala de aula, exercia sua função... e discutia

sua poética com os pares mais jovens. É dessa época a mostra “8 de Brasília” (1990), no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Athos se une a Elder Rocha, Eduardo Cabral, Evandro Salles, Galeno, Luís Gallina, Nelson Maravalhas e Ralph Gehre em uma exposição coletiva que aponta os caminhos da arte na capital. Ele também se une ao movimento “Artistas pela Natureza” (1988), coordenado por Bené Fonteles. É também dessa troca constante que surgiria a Fundação Athos Bulcão²⁷, como forma de preservar sua obra e fomentar a discussão em torno da arte contemporânea, com os Fóruns Brasília de Artes Visuais, iniciados em (1992), e que realmente mudaram os rumos da circulação da arte em Brasília.

Mas para além do grupo que pode conviver com ele, há uma geração mais jovem, que não o conheceu, mas que reconhece, em seus trabalhos, a presença dos princípios propostos pelo artista. É no convívio com as obras disponíveis para a fruição que esta geração constrói a sua poética em diálogo com o artista maior da cidade nova²⁸. Essa geração, nascida no planalto central, parte dela espalhada pelo mundo afora, guarda certos ensinamentos fundados nas relações entre vazio e preenchimento, abertura dos traços, inacabados como devem ser, sobreposições que revelam o palimpsesto, o uso da cor...

E a relação com o espaço arquitetônico. Assim, a partir dos anos 2000 surgem novos azulejistas²⁹ que, com abordagens diversas e independência em relação ao painelista maior (o que não é fácil), produz suas propostas a partir do que aprendem com o jogo de formas que jamais se fecha.

O diálogo estabelecido em Rastros de Athos é uma conversa (em andamento) dos artistas e curadores com o “professor”. Nela há hipóteses levantadas de desdobramentos da sua herança, como ela se rearticula e se apresenta em forma de poesia em construção. O lugar de Athos Bulcão é no meio dos artistas, pontuando suas obras e a elas respondendo com suas formas. Como deve ser, uma “conversa infinita”³⁰...

Marília Panitz
Curadora

1. Dentre as obras que dão forma ao núcleo *Rastros de Athos* da mostra, existe uma única que foi concebida especialmente para ela – afinal, a ideia era a de descobrir as associações que os artistas estabelecem entre seus trabalhos e os do mestre. Essa é uma instalação que, de forma poética e fragmentária, como toda lembrança, representa os chás que o artista promovia em seu ateliê com outros artistas mais jovens. Essa lembrança é construída (reinventada) por seu assistente e por sua monitora nas aulas de sua segunda fase na UnB. Os textos da epígrafe são parte da instalação (2018).

2. E no qual foi realizada uma grande exposição, comemorativa a essa longevidade, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com curadoria de Fernando Cocchiarale e Agnaldo Farias.

3. Cujo ateliê ele também frequentou, e com quem trabalhou como assistente no Mural de São Francisco de Assis na Pampulha. Com Portinari ele tem as primeiras experiências concretizadas com azulejos (sua experiência anterior, com Niemeyer, foi de um painel não realizado). Do convívio com o grande pintor do segundo modernismo, ele diz ter aprendido preciosas lições sobre desenho e cor. E que grande colorista foi Athos Bulcão!

4. “Os amigos foram mais importantes do que as escolas e os movimentos em sua formação. E que amigos! Oscar Niemeyer, Vinícius de Moraes, Darcy Ribeiro, Fernando Sabino, Jorge Amado, Portinari, Paulo Mendes Campos, Burle Marx, Di Cavalcanti, Pancetti, Scliar. Uma verdadeira constelação modernista. Athos pertencia àquela estirpe em extinção dos cariocas ilustrados, civilizados e elegantes, espiritualmente elegantes”. In, “A arte visionária de Athos Bulcão”, de Severino Francisco: *Jornal Radcal*, n°, ano X, 2009, editado pela FundAthos.

5. Como nos propõe Agnaldo Farias, em seu texto para a exposição *Athos Bulcão: compositor de espaços*, realizada no Museu Nacional de Brasília, em 2009, curada por ele em parceria com Jacopo Crivelli.

6. Comentando esse fato com o artista Evandro Salles, que frequentou o ateliê de Athos desde a adolescência, ele contou que o mestre falava de uma pesquisa aprofundada da paleta renascentista e da organização espacial dos mestres do século XIV.

7. Obra figurativa, já de uma fase de produção abstrata.

8. Os belíssimos paramentos que concebeu, certamente muito mais adequados para uma catedral como a criada por Niemeyer, jamais foram usadas. A igreja católica prefere conservar as vestimentas barrocas.

9. In, “Sincronização dos Sentidos”, *O sentido do Filme*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 52

10. As colagens, feitas com revistas diversas - exibidas pela primeira vez, parte de uma coleção particular - onde é possível distinguir a justaposição de fontes diversas de imagens (como não se lembrar de Max Ernst?) as diferenças das reproduções em *offset* e as correções realizadas pelo artista; as fotos de controle quando o clima certo era conseguido dentro do laboratório.

11. Apollinaire toma, como definição, este trecho dos lendários *Cantos de Maldoror*, escritos pelo Conde de Lautréamont, leitura obrigatória para várias gerações que desenvolveram suas poéticas ao longo do século XX.

12. Trecho da entrevista “O habitante do silêncio em Brasília”, concedida a Carmen Moretzohn, *Jornal de Brasília*, 02/07/1998.

13. Elas têm nomes como: “Nero”, “Carnaval dos anos vinte”, “Bizantina”, “O astrólogo”, “O bruxo” ou “Máscara Satírica”.

14. No sentido mesmo do Dicionário crítico de Georges Bataille: “...um termo que serve para desclassificar, pressupondo em geral que tudo deva ter uma forma... Afirmar ao contrário que o universo, não se assemelha a nada e é somente informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro... (In, *Encyclopædia Acephalica*, *Atlas Archive Three-Documents of Avant-Garde*, London: Atlas, 1996, pp. 51-52 – trad. livre)

15. “O que engendra Athos Bulcão” (texto publicado na Revista Arte Palavra, UFRJ, 1984), In, *Athos Bulcão*, CABRAL, Valéria Maria Lopes (org.), Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, p. 377

16. É interessante destacar, por exemplo que, quando organizou a mostra “Brasília e o Construtivismo: um encontro adiado”, ao fazer sua crítica à posição de Niemeyer, de exclusão dos artistas neoconcretos dos convites para a ocupação dos espaços da nova capital, o curador Fernando Cocchiarale abre exceção, no espaço expositivo para Athos Bulcão e Ruben Valentin, dois artistas que escolheram Brasília como seu lugar e que seguem uma pesquisa não articulada com as postulações dos grupos do Rio e de São Paulo (CCBB-Brasília, 2010).

17. Athos frequentou o círculo de artistas em torno do casal de exilados da Segunda Grande Guerra, levado por Murilo Mendes. Vieira da Silva e Szênes exerceram grande influência na transição para o abstracionismo, no Brasil.

18. Estas máscaras podem ter cores puras, chapadas, ou serem recobertas pela grade ortogonal (como em um jogo de xadrez). Ou conviver com as formas orgânicas deslocadas das pinturas em fundo negro. O repertório se repete em diferentes combinações. Mas sempre se deixam identificar.

19. “Athos Bulcão: Rigor e Humor” (apresentação da exposição individual Pinturas e Máscaras, galeria Saramenha, RJ, 1992), In, *Athos Bulcão*, CABRAL, Valéria Maria Lopes (org.), Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, p. 388.

20. No Sarah, tenho alguns bichos colocados pelos corredores que foram feitos pensados nas crianças. As crianças ficam lá internadas meses. Quando passam para tomar banho, ficam vendo uma coisa leve. Gostam, criam uma relação afetiva. É muito bom. Trecho da entrevista, já citada acima.

21. In, Catálogo *Athos Bulcão – integração architeturale*, Genebra, Suíça, 1973.

22. Trecho da entrevista, citada acima.

23. Em conversa com Marília Panitz e Valéria Cabral em 09/11/2018.

24. Trecho da entrevista “O habitante do silêncio em Brasília”, concedida a Carmen Moretzohn, *Jornal de Brasília*, 02/07/1998.

25. Em e-mail enviado a Marília Panitz, em 07/11/2018, em resposta ao convite para que participasse do Núcleo Rastros de Athos. Na época, eu havia sugerido um determinado trabalho, no qual via claramente, uma influência de Athos, em termos da lógica da composição. Ele contrapôs em um lindo texto, que oferecia algo de sua série “alguma paisagem”.

26. Artistas como Andrea Campos de Sá, Bené Fonteles, Elder Rocha, Evandro Salles, Eduardo Cabral, Galeno, Pedro Alvim, Ralph Gehre, Wagner Barja e Walter Menon, com obras no oitavo núcleo da mostra, entre outros frequentadores.

27. Cujos três criadores foram Eduardo Cabral, Evandro Salles e Karla Osório, congregando em torno da figura de Athos um grande número de pessoas e instituições interessadas em preservar e divulgar sua obra...

28. Artistas como Edgard César, Felipe Cavalcanti, Gregório Soares, Joana França, João Angelini, Júlio Lapagese, Leopoldo Wolf, Lucas Gehre, Luciana Paiva, Pedro Ivo Verçosa, Polyanna Morgana, Rodrigo Paglieri, Virgílio Neto e Yana Tamayo. Isso somente para citar os presentes na mostra.

29. Lúcia de Medeiros, Felipe Cavalcante e Pedro Ivo Verçosa, Alexandre Mancini e João Henrique. E o Coletivo Transverso, grupo de intervenção urbana que produz um enorme painel de palavras em azulejos em homenagem ao artista.

30. À maneira da que Maurice Blanchot estabelece com Georges Bataille, depois de sua morte.



Two small white informational cards are placed next to the blue and white textile artwork.





A OBRA EXPANDIDA:
A FORMA REINVENTADA E SEUS MODOS DE USAR







Eu tenho influência de pintores que gosto muito, como Paul Klee, Matisse, influência na cor. Mas as influências são muito amplas. Estes meus últimos desenhos têm influência também no Carnaval. (...)

(...) Um dia, eu tinha ido a uma exposição, entrei numa livraria de livros de arte e estava lendo um livro. Do meu lado, tinha um rapaz que ficou olhando (...)Ele perguntou se eu gostava de arte. Eu disse que tinha ido e gostado muito do Salão Paulista (...) que tinha ficado impressionado com um quadro que tinha um homem morto numa bruma e escrito embaixo “o dia nascerá de novo”. Ele virou e disse: “Fui eu que fiz!” ele era o Scliar, o Carlos Scliar. E por causa dele conheci... Burle Marx, Jorge Amado, Pancetti, Da Costa. Entrou uma boa turma.

A FANTASIA DA COR



Baile de máscaras – Série Carnaval, 1966
Óleo sobre tela
24 x 41 cm
Acervo particular Adauto Soares



Sem título, 1966
Óleo sobre tela
82 x 102 cm
Acervo particular Valéria Cabral



Sem Título – Série Carnaval, 1963
Guache
39 x 60 cm
Acervo particular Rosa Pessina



Sem Título – Série Carnaval, 1965
Acrílico sobre papel
36 X 70 cm
Acervo particular Guilherme Pessina



Sem Título - Série Carnaval, 1967
Óleo sobre papel
42 x 62 cm
Acervo Tribunal de Justiça do Distrito Federal



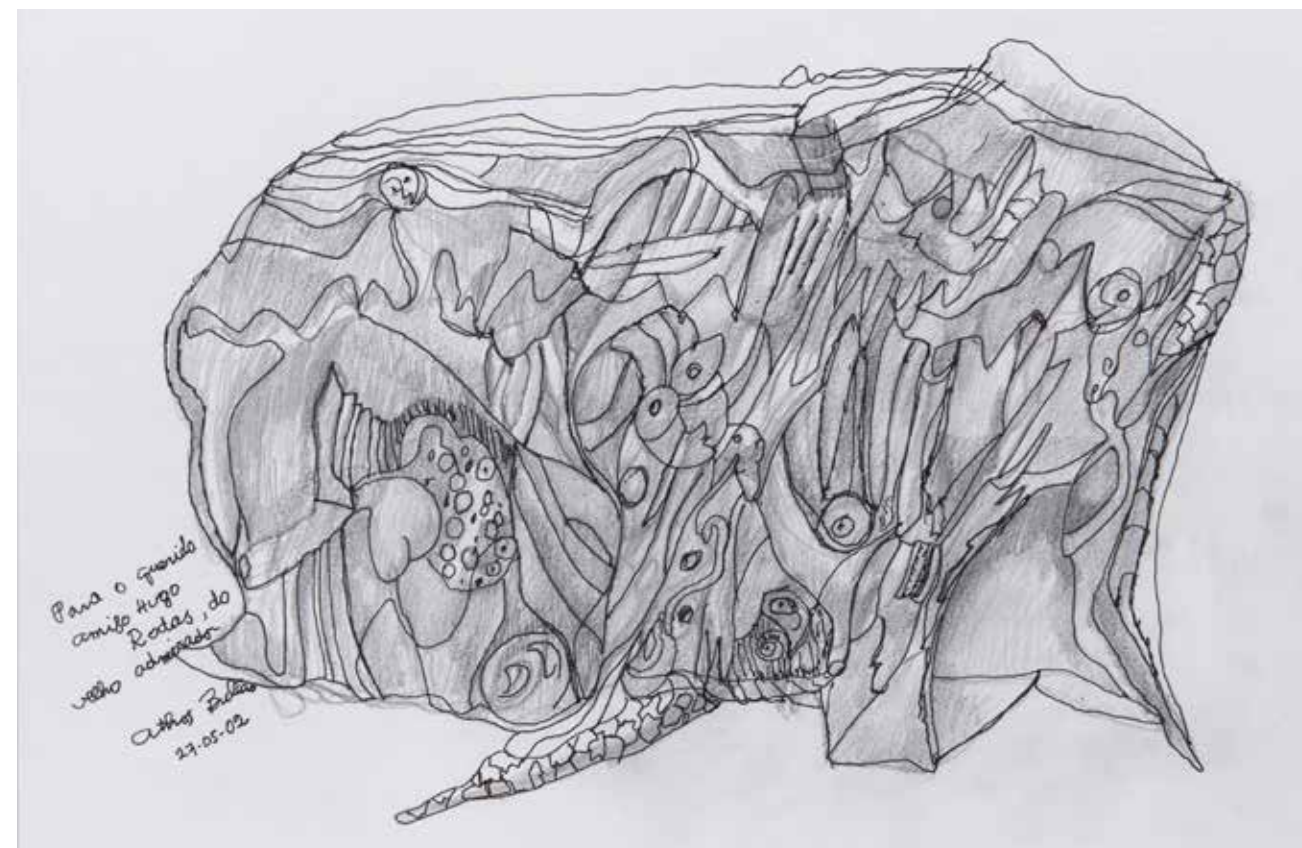
Sem Título - Série Carnaval, 1948
Aquarela e nanquim sobre papel
30 x 49 cm
Acervo particular Luis Antonio Borges Filho



Sem Título – Série Carnaval, 1962
 Óleo sobre tela
 35 x 100 cm
 Acervo Tribunal de Justiça do Distrito Federal



Sem título, 1998
caneta hidrográfica sobre papel
20 x 39 cm
Acervo particular Guilherme Pessina



Sem título, 2001
Caneta hidrográfica sobre papel
21 x 29 cm
Acervo particular Hugo Rodas



Sem Título, 1998
Grafite e caneta hidrográfica
36 X 70 cm
Acervo particular Valéria Cabral

Sem Título, 1998
Grafite e caneta hidrográfica
36 X 70 cm
Acervo particular Valéria Cabral

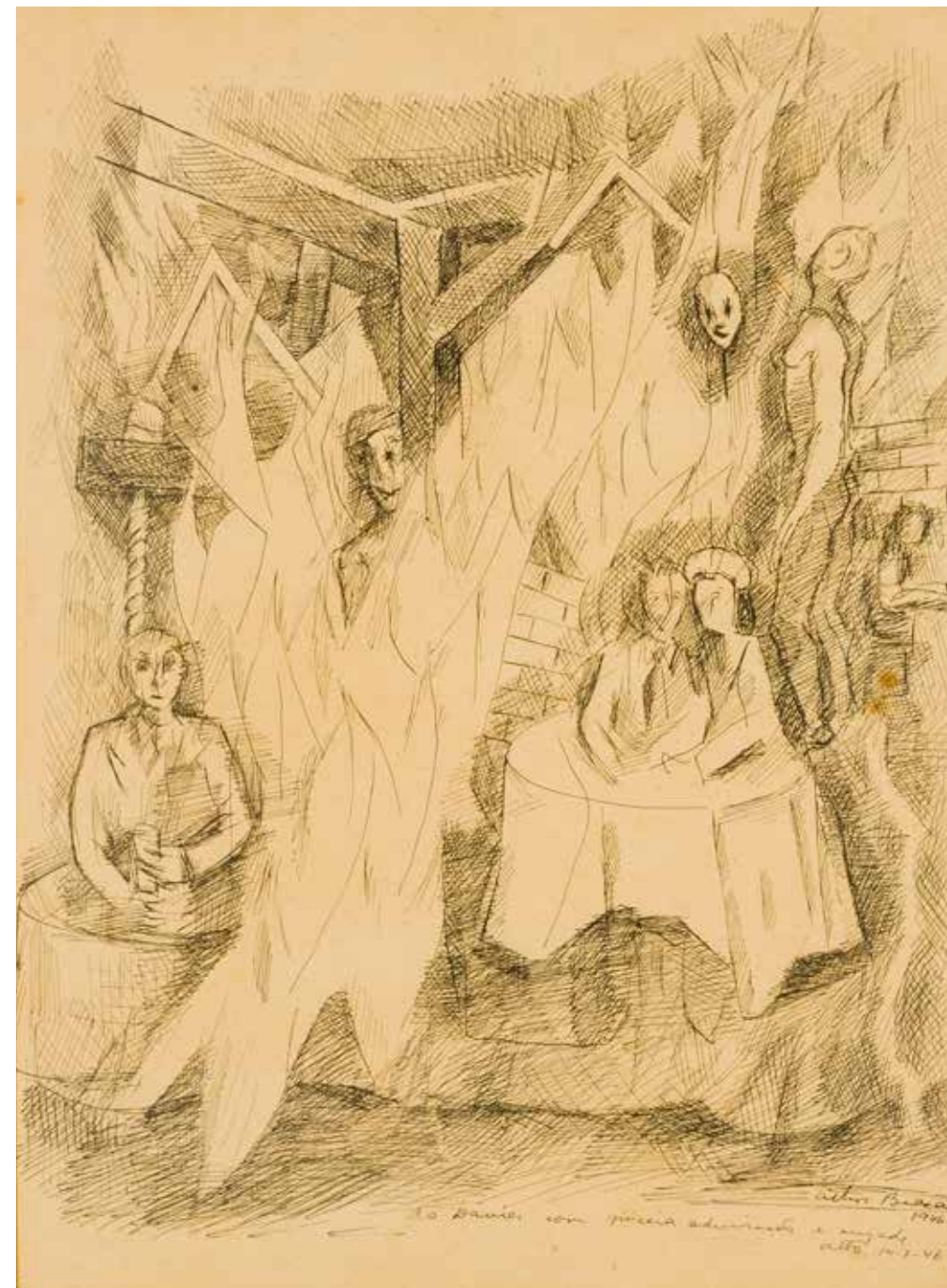


Sem Título, 2001
Grafite e caneta hidrográfica
21 x 30 cm
Acervo particular Valéria Cabral



Sem Título, 2001
Nanquim, caneta hidrográfica e lápis de cor
22 x 32 cm
Acervo particular Valéria Cabral

Sem Título, 2000
Nanquim, caneta hidrográfica e lápis de cor
36 X 70 cm
Acervo particular Ana Carolina Villa-Lobos



Cena de bar - Vermelho, 1946
Nanquim sobre papel
29 x 21 cm
Coleção Brasília, acervo particular Izoete e Domício Pereira



Santa Visitação, 1ª versão – Série Vida de Nossa Senhora, 1970
Acrílica sobre mármore
35 x 35 cm
Acervo particular Guilherme Pessina



Anunciação do arcanjo Gabriel à Maria – Série Vida de Nossa Senhora, 1970
35 x 52 cm

O nascimento de Jesus em Belém e a adoração dos três reis magos – Série Vida de Nossa Senhora, 1970
36 x 50 cm

A apresentação do menino Jesus no templo e sua purificação – Série Vida de Nossa Senhora, 1970
35 x 50 cm

Acrílica sobre mármore
Acervo Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida Brasília, DF



A fuga para o Egito – Série Vida de Nossa Senhora, 1970
 35 x 35 cm

Jesus menino debatendo com os doutores da Lei, no templo – Série Vida de Nossa Senhora, 1970
 35 x 35 cm

Nas bodas de Canaã, na Galiléia – Série Vida de Nossa Senhora, 1970
 35 x 48 cm

Acrílica sobre mármore
 Acervo Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida Brasília, DF

Maria aos pés de Cristo na cruz, conhecido como Stabat Mater – Série Vida de Nossa Senhora, 1970
 35 x 35 cm

Jesus, depois de ter sido descido da cruz, é entregue à Maria – Série Vida de Nossa Senhora, 1970
 35 x 45 cm

A descida do Espírito Santo sobre Maria e os apóstolos, ou Pentecostes – Série Vida de Nossa Senhora, 1970
 35 x 50 cm

Acrílica sobre mármore
 Acervo Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida Brasília, DF

Eu fiz uma série grande de fotomontagens, de 1952 até 1955. Depois comecei a fazer fotomontagem aplicando em arquitetura. Fazia montagens grandes.(...) Eu tinha voltado da Europa, onde fui bolsista, e vi que não podia viver de pintura. Estava fazendo decoração de interiores e não gostava muito. Aí me deu vontade de fazer uma coisa que não fosse nem fotografia, nem teatro, nem cinema. Comecei a recortar figuras e colocar uma ao lado da outra. É um exercício de enquadramento. Aquilo é uma coisa que talvez esteja ligada a cinema na minha cabeça, ao movimento. Eu imaginava filmezinhos em torno daquilo.

DEVANEIOS EM
PRETO E BRANCO





Um americano em Paris, 1953
Colagem
25 x 24 cm

O sonho do prisioneiro, 1953
Colagem
31 x 22 cm
Acervo particular Déborah Pinheiro e Bolívar Moura





A prisioneira, 1952

1. Colagem

2. Impressão em papel fotográfico (foto de controle)
Acervo particular Déborah Pinheiro e Bolívar Moura

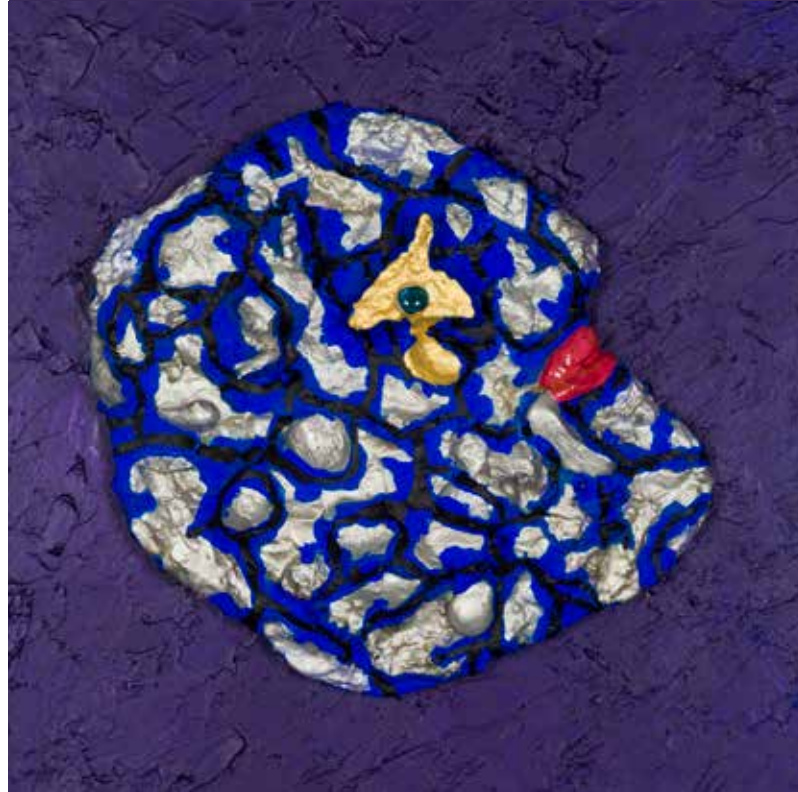
3. Impressão em papel fotográfico (fotomontagem)
31 x 23 cm

Acervo Fundação Aíthos Bulcão

A ideia surgiu no último momento do filme *2001 – Uma Odisseia no Espaço*, com o feto. E elas são fetos, elas estão trancadas dentro do útero, e eu imagino que é uma indagação sobre a origem biológica. (...) A intenção é fazer um objeto, brincar com a antropologia, com a origem física.

Eu estava em Paris, em 1971, no Musée de l'Homme, (...) Pensei em fazer uma exposição com máscaras que parecessem feitas de matérias estranhas. A exposição chamava-se *É tudo falso*, uma brincadeira com a questão da obra de arte. 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 ou quando é falsa?

É TUDO FALSO



Máscara Istambul, 1994
Relevo policromado
41 x 41 x 7cm

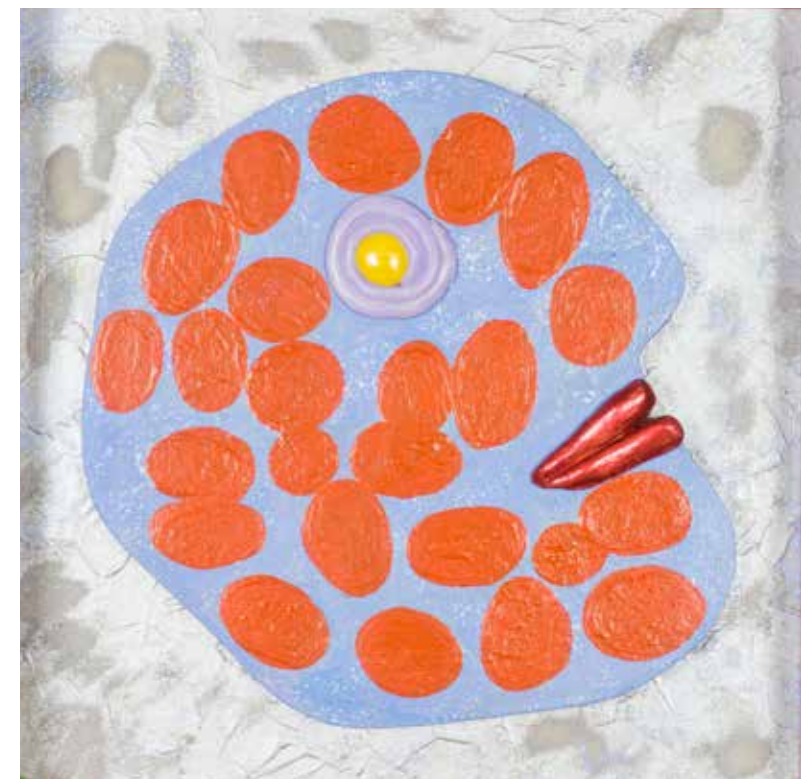
Máscara Satiricom, 1994
Relevo policromado
32 x 32 x 7cm
Acervo particular Karla Osorio e Guilherme Magaldi Netto



Polichinelo, 1975
Relevo policromado
34 x 34 x 7 cm
Acervo particular Igor Carneiro de Matos

O profeta oriental, 2001
Relevo policromado
34 x 34 x 7 cm
Acervo particular Deise Lima

O sentinela, 2001
Relevo policromado
34 x 34 x 7 cm
Acervo particular Marcelo Henrique





Alusivo a Magritte, 1992
 Relevo policromado
 41 x 41 x 7 cm

A sacerdotisa, 2000
 Relevo policromado
 34 x 34 x 7 cm
 Acervo particular Adauto Soares



Sem título, 1987
 Relevo policromado
 30 x 30 x 7 cm
 Acervo Particula Rosa Pessina



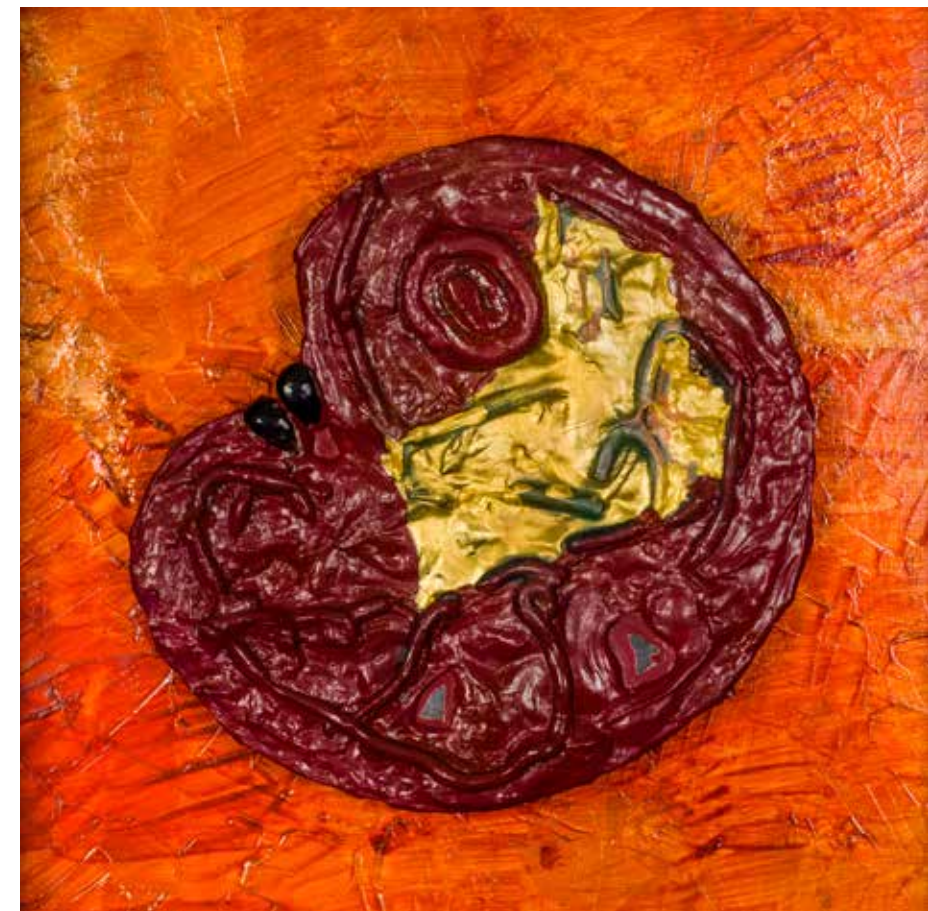
Máscara, 1986
 Relevo policromado
 30 x 30 x 7 cm
 Acervo particular Luciana Pessina



Sem título, S/D
Técnica mista
41 x 29 cm

Sem título, 1975
Relevo policromado
41 x 29 x 7 cm

O Devoto, 1996
Relevo policromado
34 x 34 x 7 cm
Acervo particular Guilherme Pessina





Roxinha, 1989
Relevo policromado
32 x 32 x 7 cm

A lava, 1989
Relevo policromado
41 x 41 x 7 cm

Serenata em Niterói, 1995
Relevo policromado
40 x 40 x 7 cm

Acervo particular Onice Moraes e José Rosildete de Oliveira



Carnaval dos anos 20, 1996
Relevo policromado
34 x 34 x 7 cm

Nero, 1995
Relevo policromado
40 x 40 x 7 cm
Acervo particular Onice Moraes e José Rosildete de Oliveira



Fingindo de macabro, 1995
Relevo policromado
34 x 34 x 7 cm

O astrólogo, 2001
Relevo policromado
34 x 34 x 7 cm
Acervo particular Onice Moraes e José Rosildete de Oliveira





A Máscara - Peixe, 1985
Acrílica sobre tela
133 x 227 cm
Acervo particular Denise Salete Costa

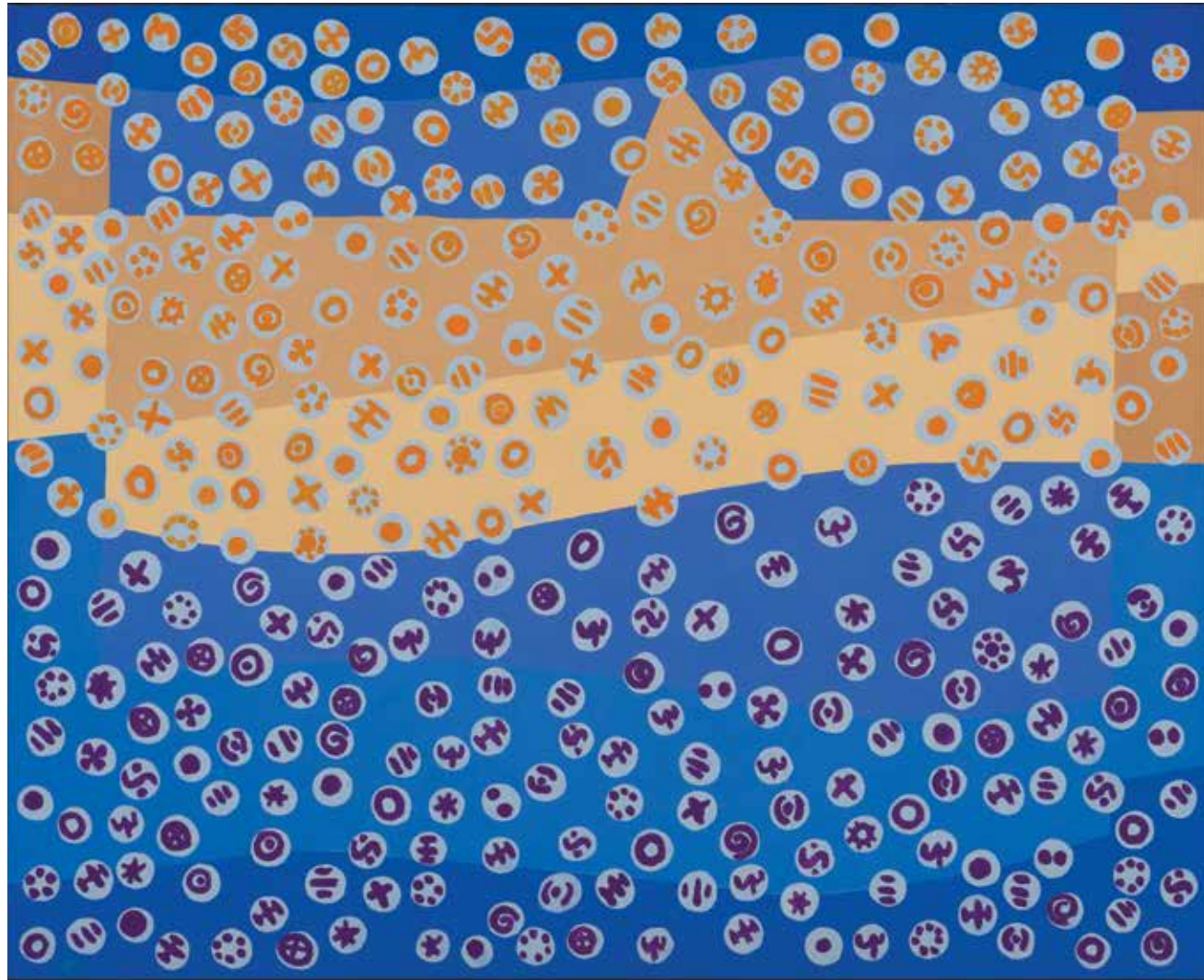
Tenho alguns trabalhos que são muito musicais, parecem ter ritmo.

Eu gosto de pintar deixando uma cor por trás da outra, criando uma coisa meio misteriosa.

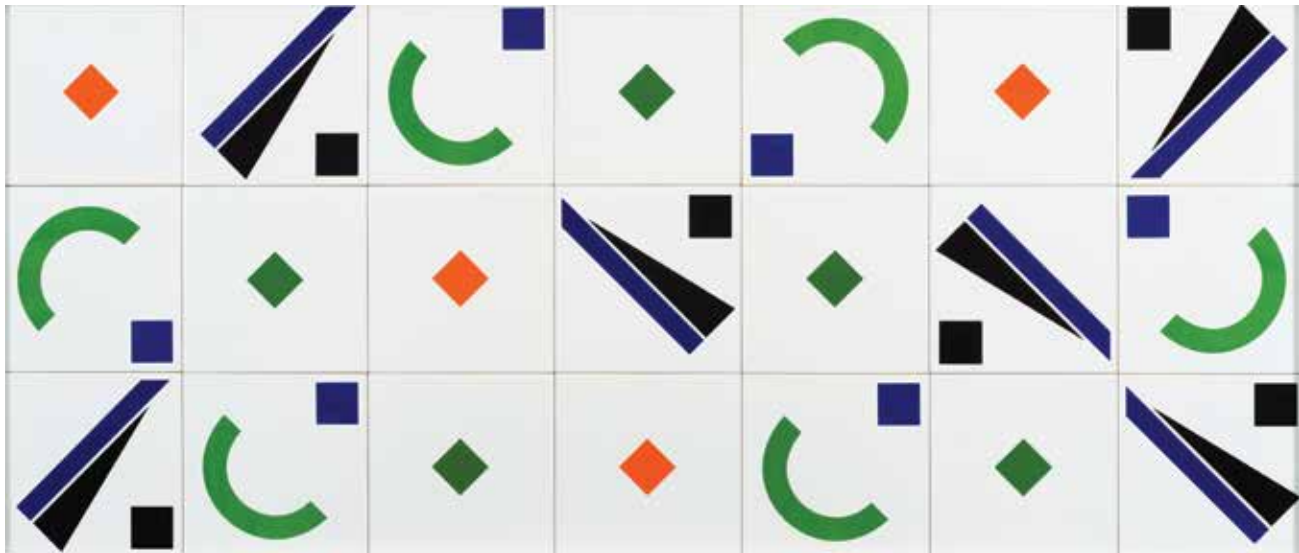
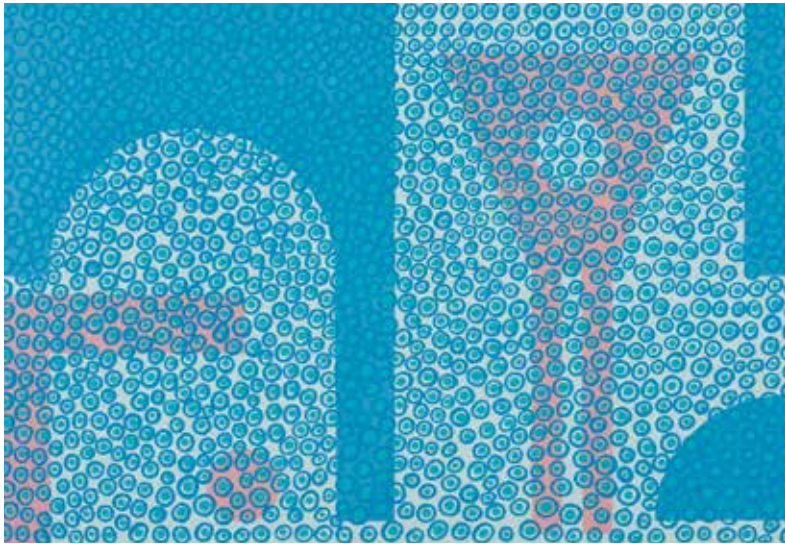
O Portinari ensinava muito, me ajudou a entender os quadros, a analisar como os quadros eram feitos. A arte europeia é toda muito pensada. Alguém pode argumentar: “E Van Gogh?” Van Gogh tinha uma decisão muito forte para fazer os quadros da maneira que ele fazia, com três, quatro, cinco cores só. E isso é uma coisa técnica, ajuda o pintor.

Eu, antes de fazer um quadro, escolho as cores que vou usar, raramente ponho mais uma. A coisa é toda previamente pintada.

A GEOMETRIA E A POESIA



Submarino Amarelo, 1991
Acrílico sobre tela
81 x 100 cm
Acervo Fundação Aithos Bulcão

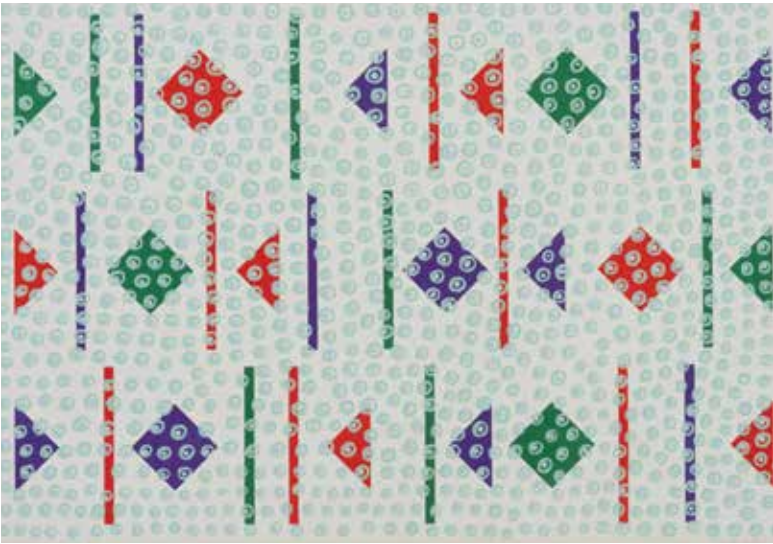


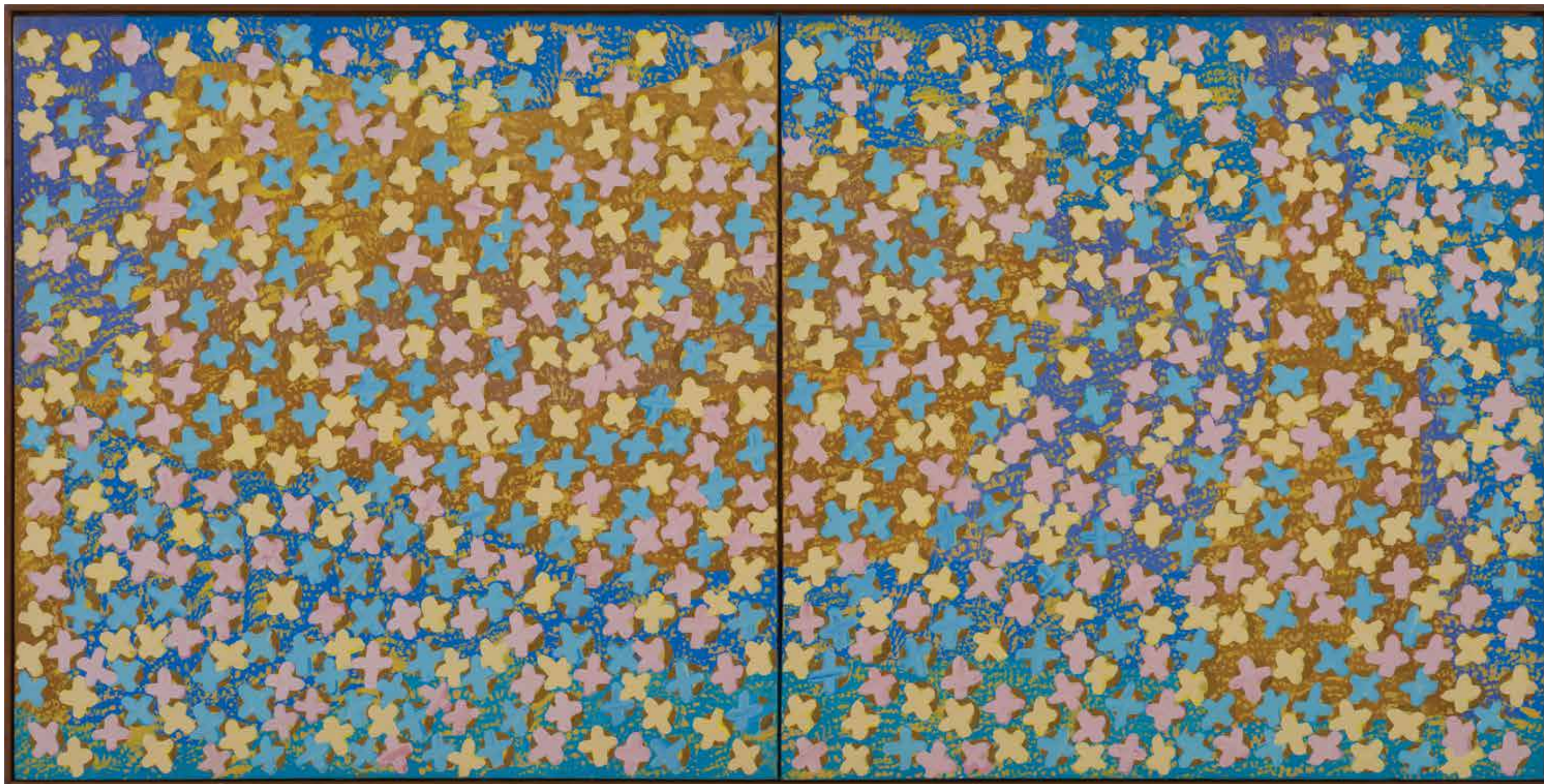
"O portal" – variante II, 1990
Serigrafia
38 x 56 cm

"MF" – Variante I, 1991
Serigrafia
38 x 56 cm

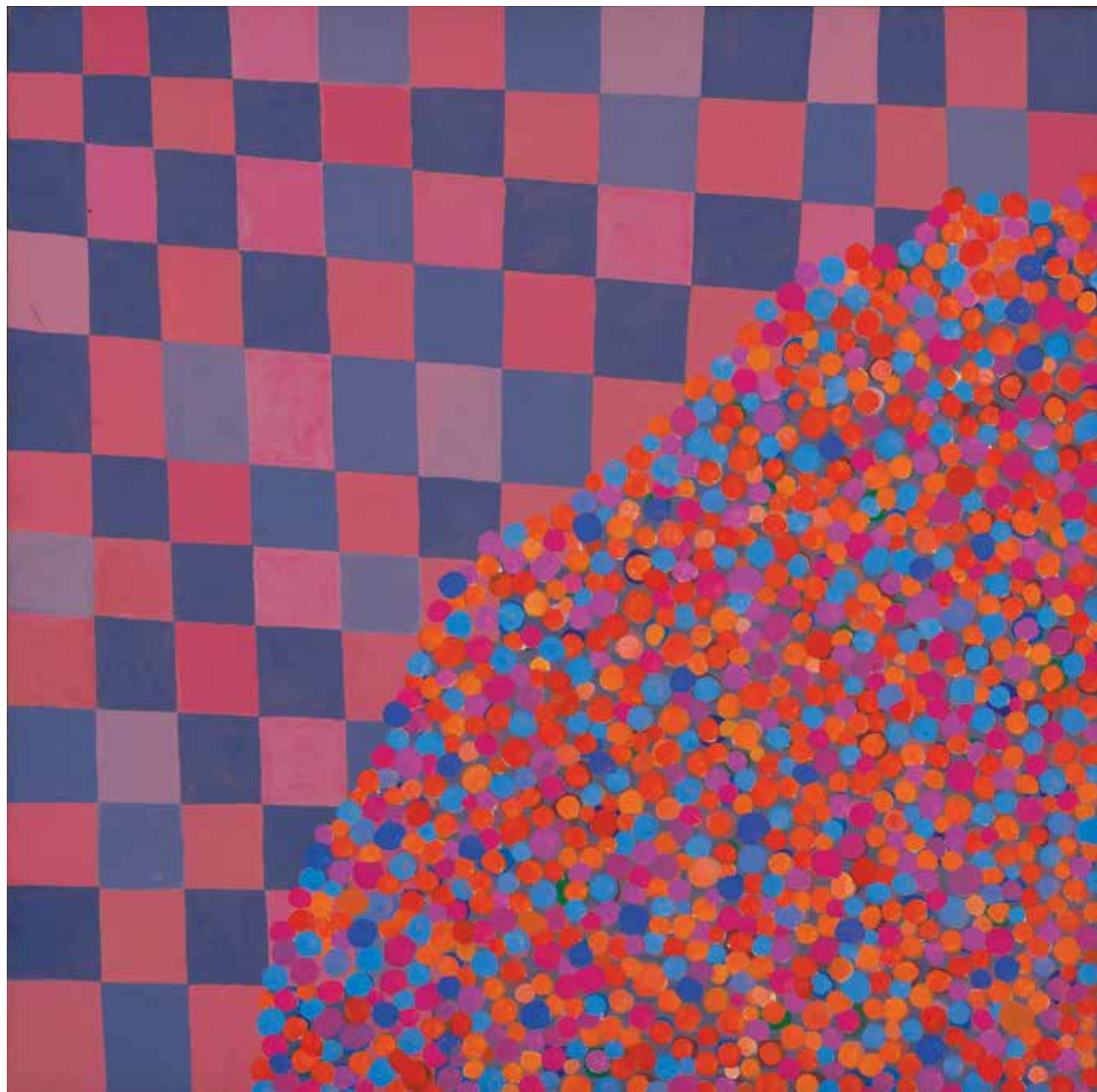
Painel em azulejos da Residência Regina Célia Borges, Brasília - DF, 2001
azulejo
65 x 144 cm

Acervo Fundação Aithos Bulcão

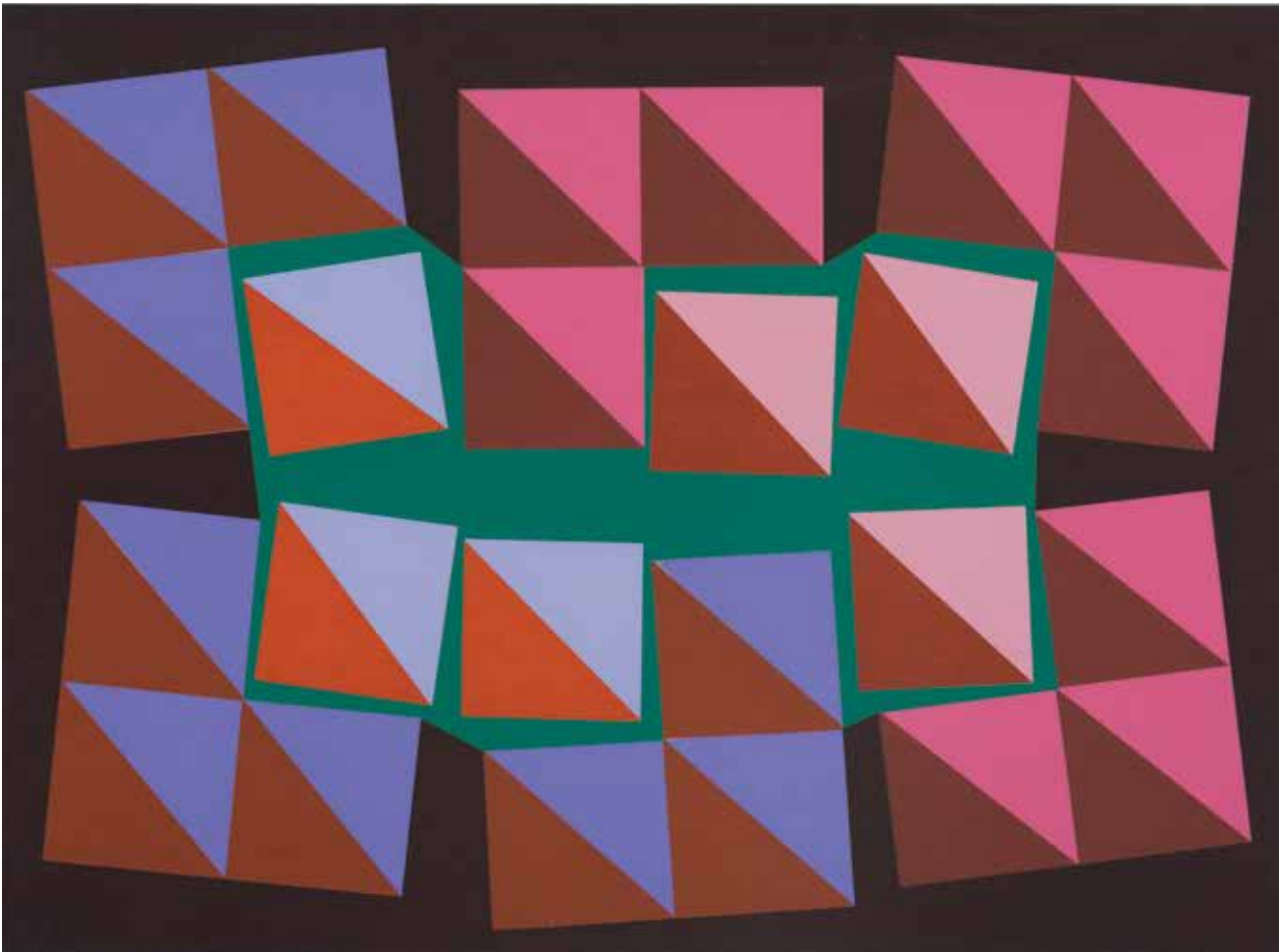




Jardim Florido, 1994
Acrílica sobre tela
80 x 160 cm
Acervo Fundação Atilio Bulcão



Sem título, 1989
 Acrílico sobre tela
 50 x 50 cm
 Acervo Fundação Aíthos Bulcão



Sem título, 2011
 Serigrafia
 41 x 56 cm
 Acervo Fundação Aíthos Bulcão

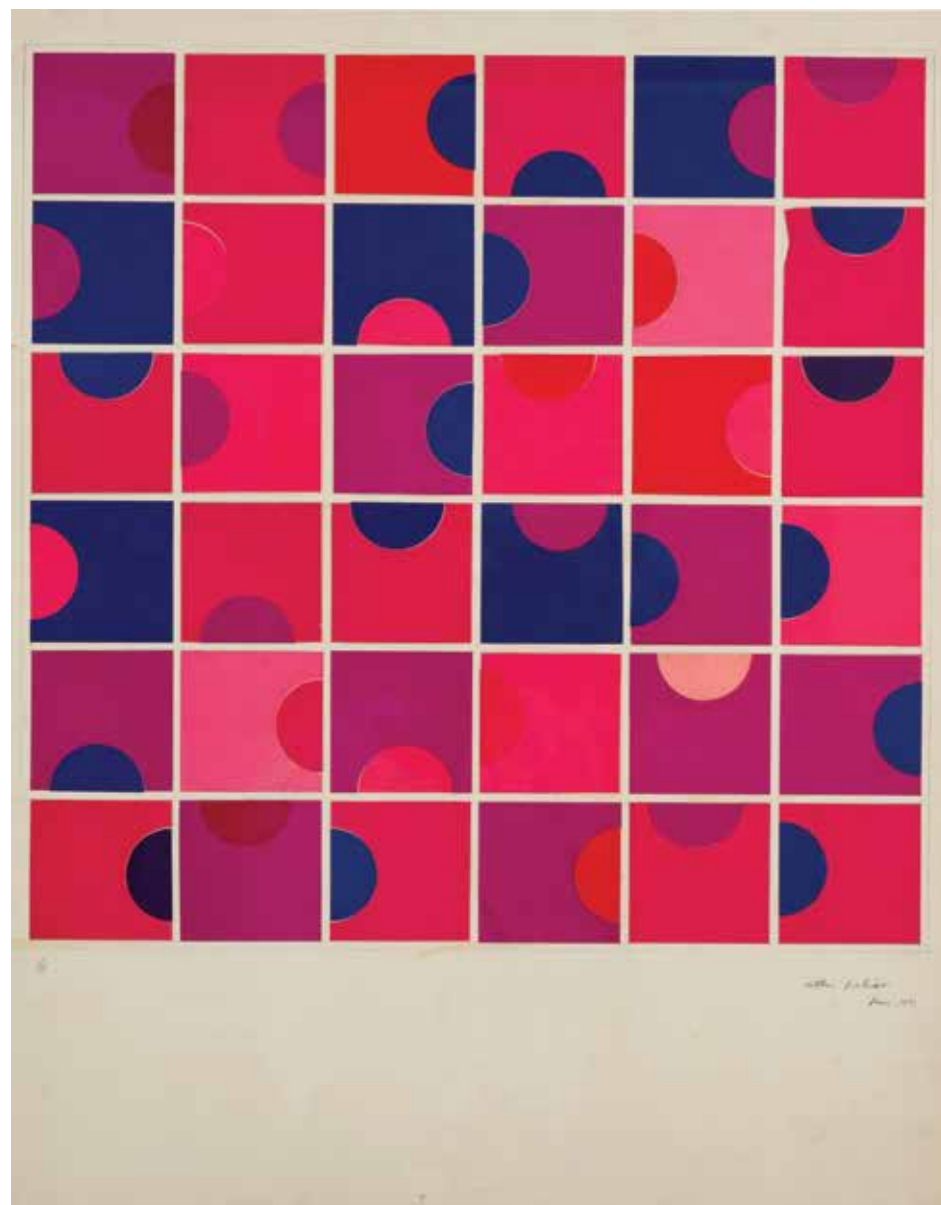


Mafú, 1997
 Relevo em madeira pintada
 150 x 400 cm
 Acervo Rede Sarah de Hospitais de Reabilitação



Lula, 1997
 Relevo em madeira pintada
 150 x 400 cm
 Acervo Rede Sarah de Hospitais de Reabilitação

A OBRA EXPANDIDA:
A FORMA REINVENTADA E
SEUS MODOS DE USAR



Estudo para lenços de seda, Paris, França, 1971
Módulos em papel couché coté sobre papel cartão
48 x 48 cm
Acervo Fundação Athos Bulcão



Ilustração para o conto Magia das Pedras Preciosas de Paul Claudel,
Jornal A Manhã, Suplemento Literário Letras e Artes, 3/16/1947

Ilustração
52 x 29,7 cm

Ilustração para o conto Caturrinha de Cecília Meireles,
Jornal A Manhã, Suplemento Literário Letras e Artes, 2/9/1947

Ilustração
52 x 29,7 cm

Ilustração para o conto Julita de Francisco Pereira da Silva,
Jornal A Manhã, Suplemento Literário Letras e Artes, 2/16/1947

Ilustração
52 x 29,7 cm

Ilustração para soneto de Diogo Bernardes,
Jornal A Manhã, Suplemento Literário Letras e Artes, 8/18/1946

Ilustração
52 x 29,7 cm

Acervo Biblioteca Nacional



Ilustração para o conto Julita de Francisco Pereira da Silva,
Jornal A Manhã, Suplemento Literário Letras e Artes, 2/16/1947

Ilustração
52 x 29,7 cm

Ilustração para soneto de Diogo Bernardes,
Jornal A Manhã, Suplemento Literário Letras e Artes, 8/18/1946

Ilustração
52 x 29,7 cm

Ilustração para o conto Magia das Pedras Preciosas de Paul Claudel,
Jornal A Manhã, Suplemento Literário Letras e Artes, 3/16/1947

Ilustração
52 x 29,7 cm

Ilustração para o conto Caturrinha de Cecília Meireles,
Jornal A Manhã, Suplemento Literário Letras e Artes, 2/9/1947

Ilustração
52 x 29,7 cm

Acervo Biblioteca Nacional



Ilustração para o conto Magia das Pedras Preciosas de Paul Claudel,
Jornal A Manhã, Suplemento Literário Letras e Artes, 3/16/1947

Ilustração
52 x 29,7 cm

Ilustração para o conto Caturrinha de Cecília Meireles,
Jornal A Manhã, Suplemento Literário Letras e Artes, 2/9/1947

Ilustração
52 x 29,7 cm

Ilustração para o conto Julita de Francisco Pereira da Silva,
Jornal A Manhã, Suplemento Literário Letras e Artes, 2/16/1947

Ilustração
52 x 29,7 cm

Ilustração para soneto de Diogo Bernardes,
Jornal A Manhã, Suplemento Literário Letras e Artes, 8/18/1946

Ilustração
52 x 29,7 cm

Acervo Biblioteca Nacional



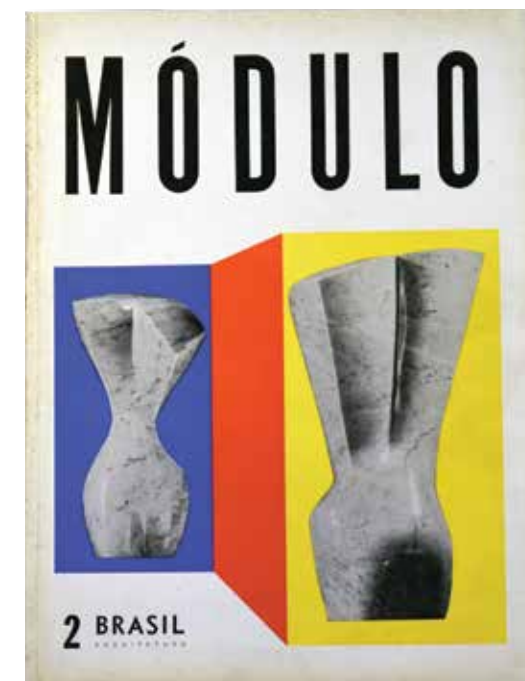
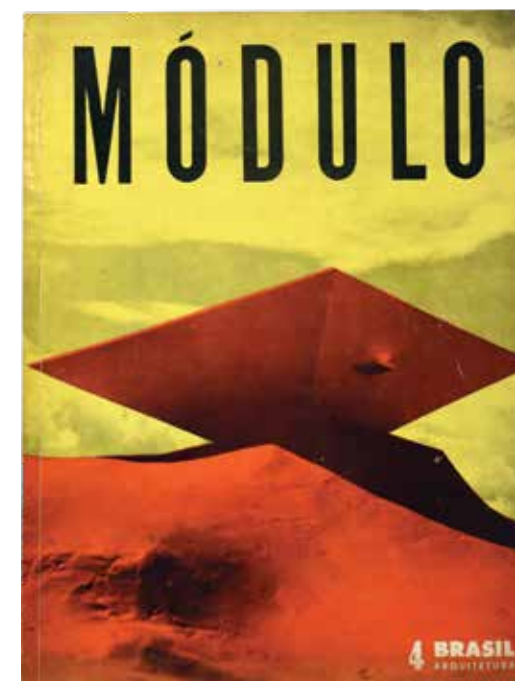
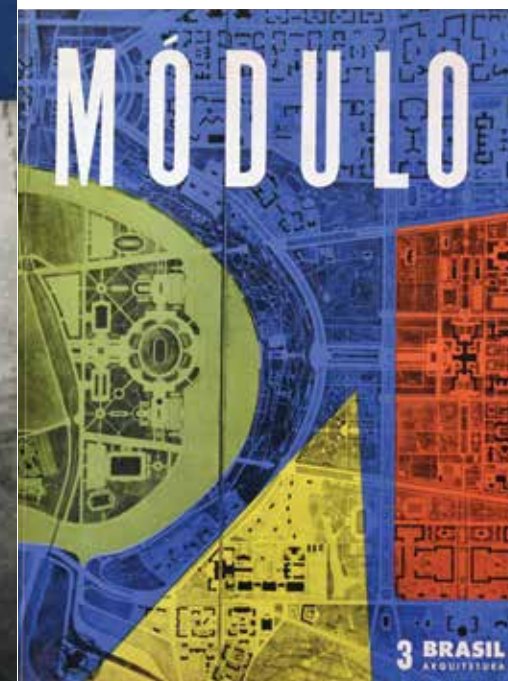
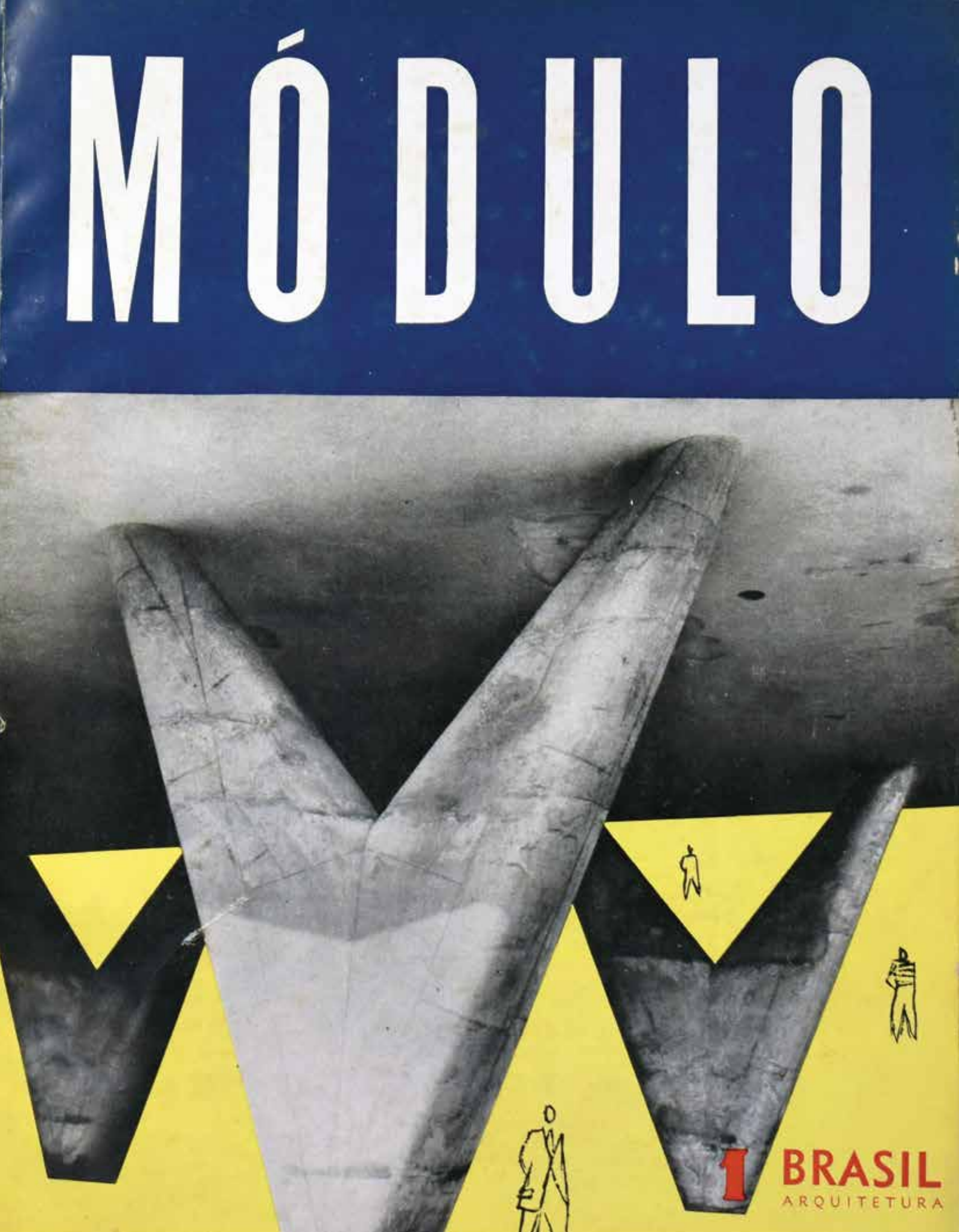
Ilustração de ATHOS BULCAO

Se toda a vida nossa é desatío,
Se sobre nada tem seu fundamento,
Que descuido é este meu? Que errado intento ?
Que pretendo? Que espero? Em que me fio?

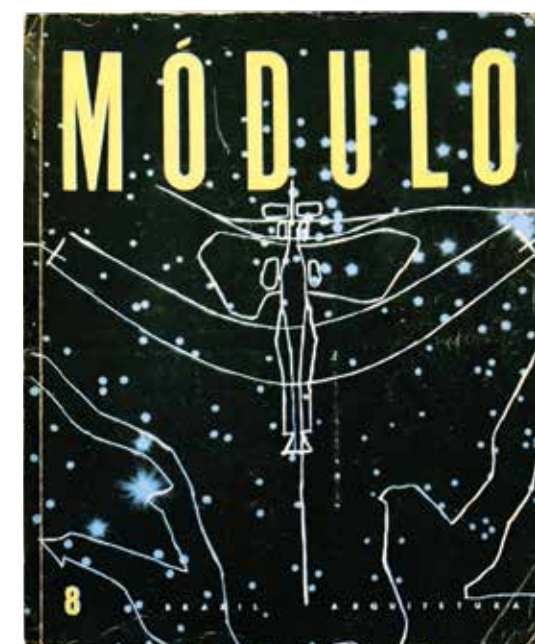
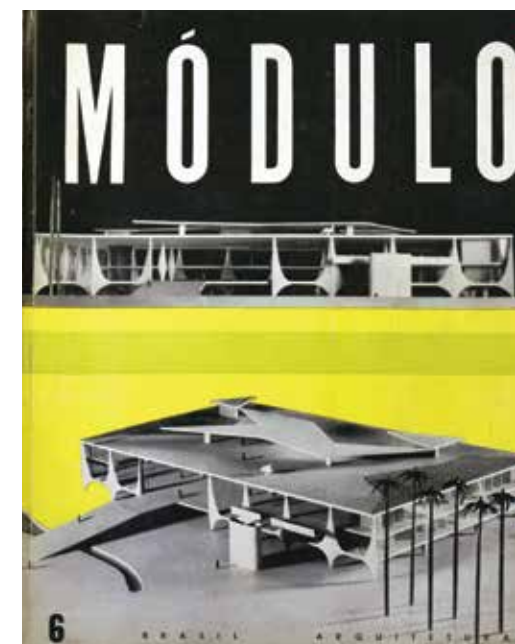
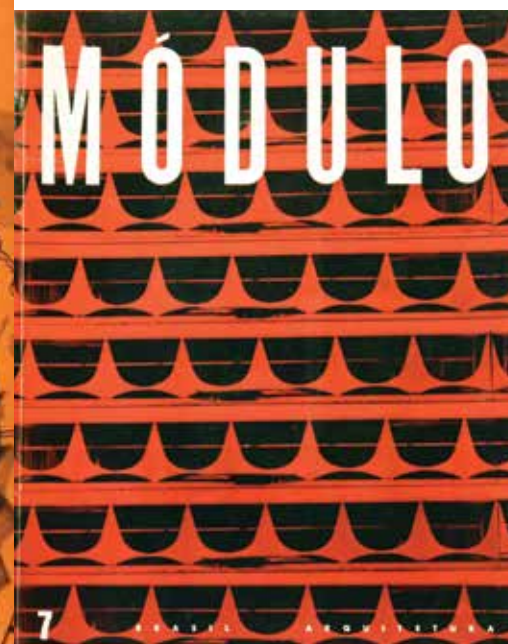
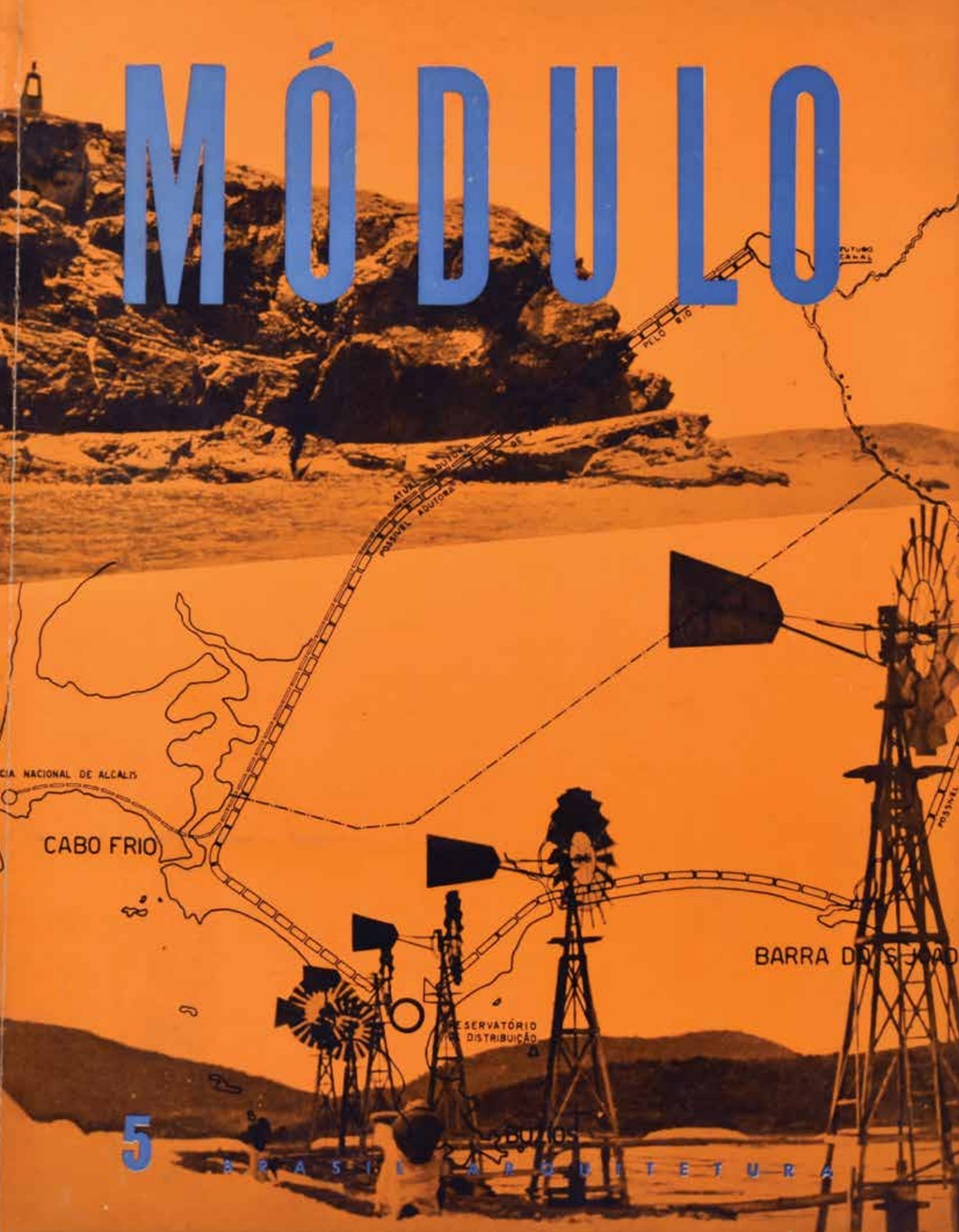
Ô vida humana, folha em sêco estio
Levada pelo ar de qualquer vento!
Ô flor de primavera num momento
Chamuscada do sol, murcha do frio!

Quando cuido no tempo atrás passado,
O que passei me espanta, o porvir temo,
No presente não sei que me embarça.

Mas ainda que de ti tão alongado,
Ordena tu que torne, ó Pai supremo,
Este prodígio filho à tua graça!



Capas da Revista Módulo, 1955-1957
Números 1 a 4: 34 x 26 cm
Acervo particular José Carlos Coutinho



Capas da Revista Módulo, 1955-1957
Números 5 a 8: 32 x 26 cm
Acervo particular José Carlos Coutinho



Croquis dos figurinos da peça Tio Vânia, de Anton Tchekhov, montagem de O Tablado, 1955
 Grafite, guache, nanquim, tecido e alfinete de metal
 36 x 22 cm
 Acervo Memória O Tablado

ATHOS BULCÃO: ATO DE EXCEÇÃO, ZONA DE ESTRANHEZA, RASTRO DE OCORRÊNCIA

Um quadro será poema quando for algo mais que linguagem pictórica. Piero della Francesca, Masaccio, Leonardo ou Ucello não merecem, nem admitem, outro qualificativo senão o de poetas. Neles, a preocupação com os meios expressivos da pintura, ou seja, com a linguagem pictórica, se plasma em obras que transcendem essa mesma linguagem. As pesquisas de Masaccio e Ucello foram aproveitadas por seus herdeiros, mas suas obras vão além destes achados técnicos: são imagens, poemas irreprodutíveis. Ser um grande pintor significa ser um grande poeta: alguém que transcende os limites de sua linguagem.
Octávio Paz

Exercício espiritual, convite à viagem, prece ao vazio, diálogo com a ausência, sublimação, consciência da passagem, experiência intuitiva, linguagem primitiva, desobediência às regras, imitação do real, retorno à infância, atividade ascética, confissão, revelação, expressão de algo vivenciado e padecido, máscara. Em entrevista à jornalista Carmem Moretzsohn, uma década antes de sua morte, Athos Bulcão, indagado sobre a dualidade de uma poética que parece nascer da quietude, mas que, ao final, revela-se um turbilhão de criatividade, disse “Eu acho que a gente começa a desenhar, faz uma linha para cá, outra linha para lá e, de repente, surge uma coisa que a gente não tinha imaginado o que ia ser. Isso é também meio atraente. A criação é mesmo misteriosa, A gente não sabe por que faz uma coisa assim”. Artista essencial para uma compreensão mais abrangente do contexto da arte Brasileira do século 20, o trabalho de Bulcão abriu caminhos na arte moderna do país e sua produção insular, tangente a um número significativo de movimentos artísticos, faz dele uma figura sem paralelos cuja obra segue ainda reverberando na produção de artistas jovens – que, através de trabalhos realizados em azulejaria, desenho, pintura, escultura ou instalações, vem desdobrando questões propostas pelo artista ao longo de sua carreira.

Tendo isso em vista, no entanto, ao que a sentença do artista, copiada mais acima, imediatamente me conduz – para além de uma reflexão sobre o legado de Athos Bulcão (que, de todo modo, já vem sendo realizada com mais consistência do que eu poderia fazer aqui por críticos e intelectuais como Marlília Panitz, Fernando Cocchiarella, Agnaldo Farias, Paulo Herkenhoff, Anna Bella Geiger, Renata Azambuja, Nelson Brissac Peixoto, Marcus de Lontra Costa, entre outros), ou de uma necessária tentativa de recontextualização de sua poética a nível nacional e internacional (considerando-se que a obra de Bulcão, que tem suas raízes mais profundas em Brasília, ainda carece, efetivamente, de atenção e de ponderações sobre sua possível reverberação nos discursos atuais sobre abstração, figuratividade, desenho, pintura e, principalmente, integração entre arte e arquitetura) –, é a uma reflexão (talvez demasiado tangente à obra de Bulcão, mas que, creio, irá se afigurar coerente com minha dinâmica pessoal de tecer reflexões não sobre a obra de um artista, mas a partir daquilo o que o corpo mais geral desta obra me evoca de imediato) em torno do fato de que todas as grandes criações artísticas têm leis próprias; e que, para ser um artista, não somente é preciso que abandonemos o jogo da linguagem referencial e atravessemos as distâncias entre as formas e os sentidos, como também semelha necessário que deixemos-nos iluminar por contextos renovados, que nos aproximemos do território, muitas vezes implacável, de nossas verdades pessoais e arrisquemos-nos a passear pela superfície da vida – a mesma vida que, como nos ressalva Mauro Maldonato em A subversão do ser, “sem a arte, permaneceria desconhecida e obscura para nós”.

Nesse sentido, considerando-se que a evidente diversidade conceitual e material que permeia toda a obra de Athos Bulcão – que abrange desde monumentais intervenções na arquitetura, até a confecção de delicados desenhos e pinturas – deixa manifesto o quanto, ao longo de toda sua carreira, o artista se mostrou capaz de transitar de forma fluida por diversas vertentes artísticas e ainda manter-se consistente nessa diversidade, se me afigura patente usar um espaço que, a princípio, eu havia dedicado a pensar sobre a complexidade da poética de Bulcão, para tecer uma ponderação mais abrangente (ainda que um tanto divagante) sobre alguns aspectos que a obra deste artista singular me desperta e que, não

obstante, considero essenciais para a realização e o desenvolvimento de qualquer atividade artística (e aqui penso que, talvez, esta redação irá encontrar eco também na poética dos artistas que têm Athos Bulcão com maior influência no desdobramento de suas obras). E isto se salienta, pois, conforme acredito, mais do que uma tentativa de realizar a produção consciente de formas ou objetos voltada para a concretização de um ideal (ou mesmo como uma possibilidade de construir novas linguagens e criar diferentes formas de expressão da subjetividade humana), a experiência com a arte é, antes de qualquer outra coisa, um salto no vazio, um mergulho no desconhecido – a passagem por uma estrada agreste que confunde noções de ruptura e continuidade, polifurca sensações, desdobra relações, elabora, destrói e reelabora pensamentos. Sentença oblíqua e obviamente passível de controversão, esta convicção se baseia, sobretudo, na consideração de que os primeiros movimentos de embate artístico, não raro, configuram-se, primordialmente, como pulsões de decifração, momentos de suspensão, tensão e conflito onde, buscando afirmar sua natureza inconstante (ao mesmo tempo racional e empírica, concreta e abstrata, entrópica e neguentrópica) a prática artística acaba por conformar-se, essencialmente, como um ato de exceção.

De fato, desapegada dos critérios de objetividade das filosofias racionais e das ciências físicas, a experiência com a arte – sobretudo como realizada por artistas que desenvolvem poéticas tão plurais como e de Athos Bulcão – não necessita (para ganhar pertinência ou provar relevância) do imperativo de definição concreta de seu objeto e nem da delimitação precisa das variáveis que impedem o artista de explicar, ou mesmo prever, os ambientes, fenômenos, fatos, contextos e realidades que observa. Tal circunstância faz com que – seja qual for seu conteúdo – a prática artística (por ser desenvolvida, sobretudo, a partir de experimentações, subjetividades, descobertas, desvios, deslocamentos, criação e desdobramentos de linguagens) institua-se como uma instância de pensamento que privilegia questionamentos e ponderações em detrimento de certezas e respostas claras – nos dando, com isso, possibilidades múltiplas de entabulamento de derivas abrangentes por questões relativas ao homem, à vida e à existência. Deste modo, e considerando-se a experiência com a arte como um dos principais instrumentos de acesso (e confronto) não somente a alguns de nossos questionamentos interiores mais inquietantes, mas também de certas – ou incertas – imposições exteriores dos ambientes, situações e contextos em que nos encontramos inscritos, se pode pensar que, mais do que em qualquer outro terreno especulativo, o conhecimento gerado pelo ambívio da prática artística (ao traduzir e reconstituir linguagens, pensamentos, semi-pensamentos, ideias e teorias e ao instaurar-se como campo de reflexão aberto ao trânsito, ao desvio, à passagem) é faculdade inevitável e naturalmente exposta à influência das interpretações, visões de mundo, hierarquias de valores, expectativas, esperanças e emoções que engendramos, cada um de nós, incessantemente, em nossa passagem pelo entreato existencial que nos compete.

Como consequência, tem-se que a experiência com a arte – como também se nos demonstra a trajetória de Athos Bulcão – não poderá se configurar, jamais, como mero espelho das coisas do mundo; e que ela, tampouco, conseguirá limitar-se a produzir visões da realidade desprovidas de argumentações subjetivas engendradas nas frações parafactuais que o artista abre (toda vez em que desenvolve novo projeto artístico) nas noções consabidas que possuímos da realidade. E, de fato, gestada a partir das ilusões perceptivas, dos desacordos conceituais e dos descompassos emocionais que assediam permanentemente nosso julgamento, a linguagem artística, inevitavelmente, cria vinculações protoformais entre o mundo concreto e nossas pulsões empíricas imediatas e nos capacita a tangenciar mais de perto as nebulosas nuanças das fissuras que ainda mantemos entre nossa realidade sensível e o ideal de sua conformação lógica. Em sentido amplo, o que a prática artística parece nos confirmar é que há, efetivamente, muito mais para além da linguagem e da utopia do conhecimento puro perpetrados pelos ideários categóricos da objetividade e da racionalidade que acatamos e disseminamos (de maneira quase reflexa) pelo léxico interpretativo que compartilhamos – fato este, que se impõem aqui relevante, sobretudo, para salientar que, como uma estrada polifurcada capaz de nos oferecer desvios e caminhos alternativos aos acordos e fragmentações a que, inevitavelmente, nos impelem os modelos que formam o conjunto simbólico do qual nos utilizamos para comunicar nossos pensamentos e emoções, a tarefa da arte, ato de exceção, não deve, de qualquer maneira, ser a de perseguir o ideal de dissolver os enigmas da linguagem – mas sim a de entabular, como fez Athos Bulcão durante toda a sua vida,

uma deriva pelas possibilidades de se dar forma a um pensamento como maneira de promover novos enigmas e de elaborar diferentes noções da realidade a partir do estabelecimento de novas e distintas possibilidades de comunicação).

Evidentemente, tais disposições não são correspondentes apenas ao âmbito da prática artística (e tampouco encontram eco somente na poética de Athos Bulcão); pois, de fato, para sustentarem-se sob o atordoamento de uma realidade em permanente mutação, os conhecimentos básicos – de qualquer campo do pensamento – devem, necessariamente, contemplar em seu bojo de perguntas diretas, ou de questões abertas de sentido, uma ampla gama de capacidades de relativização e de possibilidades de reordenação. Além disso, que a objetividade seja indiscutivelmente eficaz nas ciências físicas, nas psicologias racionais ou nas filosofias idealistas não significa que a realidade toda deva ser regida pelo princípio do dever de clareza e de esclarecimento conceitual. Efetivamente, considerando-se que a natureza física é apenas uma parte do mundo, não parece haver razões plausíveis para que as regras de algumas estruturas de pensamento tenham de valer para tudo aquilo o que se esconde nos interstícios dos acordos e das proposições categóricas. Neste sentido, considerando-se a experiência artística como um instrumento, sem dúvida poderoso, de relativização das certezas e de controle sensível das ilusões de objetividade – ou como um dos recursos potenciais pelos quais tentamos (ainda que não de maneira clara ou didaticamente objetiva) elucidar questões relativas às aspirações essenciais da natureza que nos conforma –, há que se aceder que a obra de arte não somente possui a capacidade (que, de qualquer forma, nem todos podemos lhe reconhecer de imediato) de remeter à algo além de si mesma, de abrir alguma espécie de portal para um outro mundo (factual ou parafactual) escondido por detrás de sua conformação matérica mais evidente; mas, também, que ela vincula-se à experiência humana, primordialmente, como um estado de passagem, como um verdadeiro ato de exceção que somente pode ganhar contornos definidos através da controversão dos pactos da linguagem, da justaposição não tão precisa de imagens, sons e palavras e do inevitável desvencilhamento da dependência que demonstramos dos sistemas de referência que estatuímos e damos sequência.

Deste modo, embora seja aparentemente estranha ao nosso modo habitual de encararmos aquilo o que, em nossa vida comzinha, entendemos por realidade, a experiência com a arte, nos moldes aqui descritos, deve ser vista, antes de tudo, como uma via de exposição das tensões e dos paradoxos que se instauram em nosso eterno embate com as circunstâncias ordinárias e extraordinárias nas quais estamos inscritos. Mais amplamente, depondo em sedimento com uma característica humana inata, o artista (e aqui o exemplo de Bulcão se afigura patente novamente), como agente privilegiado disto o que estamos aqui chamando de ato de exceção, pode também ser visto como aquele que se torna conscientemente apto a construir pontes entre a imaginação e a realidade (a partir de espaços extra-racionais) e que busca, no intercâmbio entre linguagens definidas ou meios técnicos determinados, uma possibilidade de tecer indagações sobre a sucessão de fatos de nossa realidade ordinária, sobre o vazio de nossa condição humana e sobre o que se esconde, eversivo, nos interstícios dos acordos linguísticos que compartilhamos. Assim, ainda que não sejam todos os que conseguem manter sua prática em conformidade com tais contornos – haja vista que, mesmo dentro do chamado campo da arte, sempre existiram aqueles que baseiam sua prática individual (e, consequentemente, sua relação com a experiência artística de um modo mais geral) apenas nos acordos realizados para a obtenção de certo domínio de manipulação da gramática da visualidade de seu tempo – há que se considerar que, com efeito, ao indagarmos nossa mente, ao disponibilizarmo-nos para o ato de exceção, também nos abrimos, inevitavelmente, para as imagens, para os pensamentos, para as conexões e para os encontros inéditos capazes de nos conduzir a questionar tanto a noção de registro objetivo da realidade quanto à relação hierárquica entre pensamento conceitual e pulsão subjetiva.

Desta feita, como alegoria da passagem por uma acidentada linha de fronteira que mantém ligados o antes e o depois e não deixa claro os marcos de seu início ou de seu fim, o ato de exceção – sem intentar ser ilustração simbólica precisa do campo da experiência com a arte e tampouco da obra de Athos Bulcão –, em sintomia, deve ser entendido como uma figuração capaz de nos ofertar uma maneira (tropológica) de estarmos, simultaneamente, alguém e além das formalizações e das categorizações. Ou seja, sem encerrar-se como uma busca, a qualquer custo, pela legitimação imediata do

sistema de intercâmbio comercial e social dos objetos rotulados como possuidores de conteúdos artísticos (e guardando o condão de inaugurar, em nós, a possibilidade de que nossas derivas diárias pelo terreno oblíquo do pensamento se estabeleçam, parafactualmente, como transposição, improvisação, passagem e movimento por um campo de especulação onde o estar fora – na continuidade reversível do ideário de estabelecimento de uma topologia moebiana – se torna também uma forma de estar dentro), a experiência com a arte – ato de exceção – se configura como instância privilegiada de questionamento capaz de provocar (ou amplificar), em nós, sensações de dúvida, momentos de afastamento da facticidade, para nos lembrar, mais uma vez, de que não existe uma visão do real unívoca, certa e consistente à qual possamos nos apegar. E neste sentido, para além de qualquer possível controvérsia, o que, disto, talvez, deva ser depreendido é somente a certeza de que, a despeito da pluralidade de nossos gestos de consciência ou dos campos especulativos que elegemos para interrogar questões pertinentes à condição transitória da humanidade que compartilhamos, a passagem que realizamos pela existência sempre conformará, de qualquer maneira, um ato de exceção; sempre escorrerá em um processo unitário de deambulação pelo horizonte oscilante das convicções arbitrárias; pelos desvios de caminho; pelas curvas e pelas correntezas contrárias daquilo o que não pode ser contido pela razão voluntária – circunstância esta, que também se impõe aqui relevante sobretudo porque, segundo creio, é somente assim, à deriva, no desvio das regras, na travessia por caminhos insólitos e indiretos, que criamos experiências de linguagem (não necessariamente materializáveis) que tornam a colocar em jogo as tramas da existência e nos capacitam a vivenciar maneiras distintas de abordar o real através de sua complexidade não factual.

Demais, sem remate evidente para isto o que, desde já, parece se configurar como uma deriva a ser desdobrada em dissipações subsequentes; por hora, guardemos como conclusão da primeira parte desta redação a simples suposição de que, entendida como uma forma privilegiada de registro ou de compartilhamento das ocorrências fugazes, das impressões sutis e dos momentos mais peculiares de nossa subsistência, o que a experiência com a arte, vislumbrada como ato de exceção, parece, em última instância, possuir de mais relevante no quadro amplexivo de seu ideário, é a possibilidade de nos conduzir a uma remodelação orgânica de nosso imaginário e de nossas fantasias para incorporarmos, ao quadro mais objetivo de nossos sistemas já condicionados de referência, uma dinâmica de integração das distintas matérias de indagação que eviternamente nos afetam. E de resto, sendo prerrogativa mesma do ambívio da experiência com a arte a instauração da possibilidade de introduzir em nosso aparato psicossensório algo que não precisa ser provado ou evidenciado para ser considerado irrefutável, parece fazer todo o sentido que possamos entrever no trabalho de um artista como Athos Bulcão – que, a meu ver, fez de sua experiência individual com a arte um verdadeiro ato de exceção – um meio particular de evocar questionamentos sobre o que é ou não visível na realidade que acatamos para nos oferecer, através de cada obra, de cada indício de sua passagem precipite pelo terreno sinuoso da prática artística, o contraponto da incerteza radical que nenhuma argumentação poderá, jamais, conter em qualquer esquema conceitual categórico preestabelecido.

A paisagem, essa árvore desfolhada pelo vento, essa coisa que é cercada pelo dia e se ocupa apenas de si, como todas as coisas: precisamente porque não podemos arrastar nada disso em nossa existência incerta, em nosso perigo, em nosso coração obscuro e inexplicado, precisamente por tal razão é que tudo isso nos é de grande ajuda. Nunca notaste que o fascínio da arte, sua força imensa e heroica, é que ela nos intercambia com tudo o que nos é mais estranho, põe nossa dor nas coisas e projeta dentro de nós, como espelhos rapidamente invertidos, a inconsciência e a impassibilidade das coisas?

Rainer Maria Rilke

Experiência, rastro, topologia, desvio, descoberta, incerteza, dissuasão, reestruturação, nução: viagem sem cartas de orientação. Nunca me pareceu exagero pensar que, ao longo da história de sua consolidação, a prática artística tenha servido como recurso privilegiado pelo qual o homem granjeou (através

de imagens sensoriais ou representações objetuais sensíveis), não somente responder e exprimir questões a respeito da beleza sensível e do fenômeno artístico – ou ainda sobre a ciência das faculdades sensitivas humanas investigadas em sua função cognitiva particular –, como também para elucidar (ainda que não de maneira clara e didaticamente objetiva) questões relativas à natureza da consciência, à relação mente e corpo, à identidade pessoal e à complexidade e abrangência das relações intersubjetivas. Talvez por isso, para mim, aproximar-me das investigações feitas no campo da arte (sobretudo quando são consequentes como as de Athos Bulcão) sempre tenha figurado ser – afora uma disposição dirigida para a execução de alguma finalidade sensível realizada de forma não necessariamente consciente, controlada e racional – também oportunidade de me fazer inaugurar um modo particular (e concreto) de relacionar-me com o mundo em sua dimensão ampla e fundamental, de pensar o sujeito (ôntica e ontologicamente) e, a partir disto, me ajudar a conformar um entendimento pessoal da realidade – tanto em sua aparência factual quanto em sua potência de dissimulação. Experimento de resultados inevitavelmente incertos – que não oferece comodidade, que muitas vezes provoca indisposição, que constrange, perturba e conduz a reflexões sobre as condições instáveis de nossa própria inscrição existencial – a experiência com a arte é, para mim (e, segundo, creio, também o foi para Bulcão), essencialmente, uma caminhada sem fixidez; uma deambulação sem norte definido (e em vista de metas nada garantidas) por uma zona de estranheza cujas vias enviesadas exigem facilidade para mudar de posição – inclusive para que possamos lidar com a indefinição de um campo (e neste caso o melhor talvez fosse dizer descampado) reflexivo e expressivo que constantemente insiste em velar suas qualidades e particularidades, não nos permite a aproximação senão enquanto grandeza incógnita e, por vezes, somente se faz vislumbrar como uma bruma que mistura a realidade concreta com sua fração parafactual.

Sem conformar um mundo ideal no qual poderíamos cultivar as ilusões de um conhecimento sensível puro e totalmente separado da realidade, a experiência com a arte é, com efeito, uma passagem por um campo de pensamento cujo relevo reversível não nos permite a conquista de lugares estáveis ou seguros; uma deriva aturdida em que, sem um foco luminoso para orientar a navegação, estamos destinados a nos perder – e só podemos contar como guia (além de nossa intuição) com o impulso vital que eventualmente nos conduz (irresistivelmente, irreversivelmente) a vagar por terrenos onde nem mesmo as reminiscências de tudo aquilo o que nos dá ilusão de identidade pode garantir o reestabelecimento dos sentidos. E isto também já se releva, pois, por mais que com certa frequência possa ser encarada como um exercício de pura abstração (realizado em um território pretensamente livre de juízos ou restrições categoriais e processuais) a prática artística é, sem dúvida, um experimento capaz de (para além da teatralidade, da narrativa, da composição e do arranjo matérico formalizado) configurar uma espécie de horizontalidade panorâmica a nos revelar uma multiplicidade de paisagens (que, de toda forma, sempre se nos subtrairão assim que estiverem ao nosso alcance), na qual nossas pretensões de corresponder à verdade deixam espaço ao descompasso entre nós mesmos e a realidade – entre nós mesmos e o mundo. Como um ato de exceção impulsionado pela dúvida e pela incerteza; como um deslocamento pelo relevo de topologia moebiana que confunde nossas noções de racional e empírico; como um rastro de ocorrência da passagem por uma estrada agreste e polifurcada pela multiplicidade de significados (conexos, desconexos, dissonantes e complementares) atribuíveis às sensações empíricas e às racionalizações polissêmicas, a disposição para prática e para a reflexão de arte parametriza, conforme creio, uma inclinação irreflexa para a deambulação por um território de delíquio capaz de confundir nossos raciocínios, exarcebar nossos sentidos, tornar convergentes as experiência de dissociação, de fissura, de vagueamento psicofisiológico, de fratura conceitual e fragmentação estrutural que, de forma cada vez mais célere, temos experienciado em nossa vida de cada dia.

Não por acaso o processo de descoberta artística é diferente (melhor talvez fosse dizer complementar) daquele da investigação científica ou filosófica; na zona de estranheza que representa tropologicamente o ambívio da arte, pensar, conhecer, descobrir, semelha ser, justamente, colocar em dúvida a própria evidência das coisas; anuir que por mais longe que nossa pesquisa nos leve, sempre há algo a ser transpassado, uma substrução mais profunda a ser desvendada – e ainda que tal pulsão seja frequentemente desaprovada e não raro abortada, este é (ou deveria ser) o sentido último da pesquisa para os indivíduos que, como Bulcão, se descobrem inevitavelmente tomados pela necessidade de entender o

mundo e compartilhar suas impressões sobre a vida e a existência para além de parâmetros estáveis e de instâncias categoriais restritivas. Dito de modo equivalente: conforme acredito, o encargo principal da prática de arte nunca foi o de verificar a conformidade entre estatutos de pesquisa e procedimentos formais – mas sim o de depor sobre os liames que prendem e separam nossas noções consabidas de homem, natureza e cultura (sabendo que pensar estes liames significa, primacialmente, pensar nas fronteiras e nos relevos ambíguos que nos impelem a tentar transbordar a demarcação destas fronteiras). Ou seja: no território movente da experiência com a arte (e aqui a poética multifacetada de Athos Bulcão é novamente exemplo incontornável), formas, pensamentos e linguagens nascem diversamente, paralelamente, transversalmente, por caminhos distintos daqueles utilizados nas investigações epistemológicas (por vezes até contra as prescrições metodológicas, formais e processuais de determinados projetos de pesquisa) – o que não significa, obrigatoriamente, que a disposição para a experimentação artística deva sempre nos colocar alguém ou além das fronteiras categoriais; significa, simplesmente, que andar nesta zona de estranheza semelha ser, em muitos sentidos, caminhar por sobre um relevo de topologia moebiana capaz de conservar as polaridades, as demarcações e as fronteiras simultaneamente unidas e apartadas. E isto também já se sobressai, pois, segundo posso ponderar, na anfigúrica arena da experiência com a arte a realidade não somente nunca semelha ser lógica e racional, como também se mostra constituída de inúmeras dissimetrias e desvios que nos incentivam a um movimento de recusa das polaridades que arraigamos, voluntária ou involuntariamente, em nossa existência sócio-cultural – situação que é também posta, sobretudo porque nesta zona de estranheza (quicá mais do que em nenhum outro terreno do pensamento) o esforço para fazer com que a potência de dissipação do mundo caiba nas convenções estruturais das categorizações e dos princípios polares universalmente válidos tende a ser uma diligência sumamente improfícua e restrigente.

Levando-se em conta tais inferências, poderíamos ser levados a concluir que a incumbência principal daquele que, como Athos Bulcão, se dispõe, voluntariamente, a deambular pelo território movediço da experiência com a arte deveria ser, em última instância, a de cruzar fronteiras, alargar comarcas e violar limites; a de perceber que além das demarcações que separam novas linguagens de antigas representações abre-se, efetivamente, uma zona de estranheza capaz de relativizar prescrições jurídicas, soberanias e legislações territoriais e estimular o surgimento de novas linguagens, novas formas, novas estruturas de conhecimento. Não parece haver embargo muito evidente, todavia, quando pensamos um pouco mais profundamente sobre o que atualmente se produz em termos de investigação criativa, sobre as circunstâncias mesmas de se praticar arte ou mesmo de aceitar a personalidade social de artista hoje, torna-se também patente a evidência de que a prática de arte está em uma virada difícil de sua história. Coloco isto, pois, a meu ver, a excepcional quantidade de informações que circulam (e a facilidade de se obter tecnologias de geração e compartilhamento de imagens, sons e pensamentos), se de um lado concorreu para uma significativa ampliação na capacidade de se produzir e disseminar pesquisas artísticas em instâncias cada vez mais abrangentes, do outro enfraqueceu a criatividade individual – transformando a prática criativa em um jogo de simples atração formal e de curiosidade conceitual momentânea – onde o caminho do conhecimento e do amadurecimento de uma poética pessoal (que, para artistas como Athos Bulcão, outrora foi custoso, complicado, espinhoso), acabou por se tornar a via dos acordos, do trânsito facilitado rumo a uma meta seguinte, da transição expressa para um objetivo previamente determinado. Tal condição, somada ao fato de que as instâncias que socialmente detém as qualificações que as habilitam como âmbitos potenciais de apoio à produção, à teorização, à divulgação, à apresentação, à disseminação e ao debate mais abrangente sobre a arte, tem se demonstrado (salvo raras exceções) por demais homogêneas, contingentes e perturbadoramente estáveis, faz com que, no amplo espectro de possibilidades da produção artística contemporânea, os artistas (e demais agentes do contexto cultural) se contentem com os pactos convenientes que fazem para realizar a manutenção de uma identidade obtida menos de uma matriz estilística formada ao longo de uma trajetória sólida de pesquisa; e mais de tentativas calculadas de fundar uma identidade qualquer (que deve destacar-se rapidamente para garantir um posto temporário no intrincado sistema de intercâmbio de objetos com pretensas qualidades artísticas) cuja única premissa parece ser a de estar em conformidade (e atualizada) com a gramática da produção contemporânea.

Certamente existem aqueles que podem acatar tais condições sem grande pesar – assumindo o apas-

centamento criativo como parte do ambiente intelectual e cultural do mundo contemporâneo –; ocorre, entretanto, que tendo uma linguagem criativa própria (que, em si, já é potência de criação de novas linguagens), a prática de arte não pode, ao menos em meu entendimento, estar entregue a negociantes e funcionários do pensamento – ou da forma – que manipulam (muitas vezes de modo mal amanhado) a gramática da visualidade e, com isso, estimulam que se tente penetrar os mistérios apenas tangencialmente – de maneira segura, controlada – através da aplicação de sistemas de enunciados logicamente preordenados (e facilmente decodificáveis) que excluem toda estranheza, toda desordem, toda dissimetria. Pontuo também isto em uma reflexão que tem como base (ou como ponto de irrupção) a obra de um artista que considero seminal para o entendimento das poéticas contemporâneas, não por resistência reflexa ao zeitgeist deste início de milênio; mas, simplesmente porque acredito que estamos correndo o risco de ver alastrar-se sobre a pesquisa criativa a estúrdia névoa de uma anomia que pode enfraquecer a pesquisa e dar novo vigor para as múltiplas formas de superficialismos, prenoções e plágios que já atravessam (de forma cada vez mais veloz) a produção artística dos dias atuais. Segundo posso cavar, somente o que pode daí derivar, infelizmente, é um aviltamento do conhecimento produzido no terreno da arte; uma degradação da pesquisa criativa que obstruirá as rotas polifurcadas que ainda caracterizam e distinguem a pantanosa região da experiência com a arte – e, nada obstante, fazem com que ela possa se configurar como possibilidade de abertura do conhecimento, ampliação de formas, construção de linguagens e exploração do desconhecido. Neste quadro, mesmo que não sejam visíveis (ao menos de onde estou mirando) as condições que tornariam possível um encadeamento da produção e exibição artística em um contexto menos adverso – e ainda que a arte atual figure cada vez mais autoconsciente, calculada, projetada para preencher a lacuna certa, atingir o público ideal –, creio que é nosso dever conservar (tendo como lastro a obra de artistas fundamentais como Athos Bulcão) uma postura otimista e pensar que a investigação artística (por toda sua potência de contaminação cultural e antropológica) poderá, sim, manter sua força enquanto ainda existirem artistas e pensadores que, a despeito dos pactos formais e da pouca eficácia das políticas culturais vigentes, consigam se manter firmes no propósito de encontrar alótropicas e imprevisíveis maneiras de terem seus projetos estruturalmente ligados às esferas não factuais do organismo social – quicá para nos fazer ver que mais do que espelhar os acordos, os pactos, os ajustes formais e as convenções conceituais, a função da experimentação criativa é a de nos oferecer a possibilidade de operar uma certa desarticulação na relação ordinária que mantemos com nossos sistemas imediatos de referência.

E tudo isto se matiza nesta redação, pois, conforme acredito, como cômputo de pensamento onde o estranhamento deve, imperativamente, se tornar pátria, a experiência com a arte (não o campo da arte, que, quer se aceite ou não, dela nunca será mais do que mera representação caricatural) precisa ser mantida como um território indeciso e instável – inclusive porque, em um terreno de reflexão configurado como zona de estranheza, não parece haver sentido em se tentar estabilizar as indeterminações constitutivas dentro de padrões categoriais, de pactos convenientes e de sistemas conceituais pouco variáveis. Desta feita, creio, torna-se efetivamente urgente deixar os acordos e os convencionalismos formalizados e estreitar uma linguagem divergente, um ato de exceção capaz de resgatar o conhecimento criativo das restrições a que as convenções comerciais e as restrições consociais vêm submetendo a produção artística contemporânea. A meu ver, tal atitude, ou ao menos a demonstração de semelhante intenção – ainda que toque mais diretamente aos artistas (pois, a meu ver, são aqueles que mais têm a perder com a sedimentação da anomia) –, deve, para que possa surtir algum efeito, fazer parte das revisões endêmicas de todos os agentes atuantes no panorama atual. Trata-se, em meu entendimento, de provocar, exatamente a partir de ideários tropológicos como os relacionados aqui, olhar para a obra de artistas como Athos Bulcão – cuja entrega para a prática de arte foi vertical e sem concessões – e operar uma retomada do sentido da pesquisa criativa; de apostar novamente em uma produção que rompa com as pretensões de uma arte meramente fetichista, intercambiável, necessariamente coerente e permanente no tempo; de tratar a experiência com a arte como uma deriva psicofisiológica que, quando empreendida com entrega incondicional, já bastará para nos dissuadir de julgamentos definitivos sobre nós mesmos e sobre as coisas do mundo; de estabelecer, enfim, um modelo de pensamento estruturado na esperança de manutenção de uma arte capaz de superar suas próprias fronteiras tradicionais e se revelar em tantas ramificações quantos são os pontos de vista das diversas disciplinas que a constitui. Tal encargo, evidentemente, não é nada simples (pois, implica em acatar o convite para a passagem

pela zona de estranheza cujas rotas polifurcadas nunca conheceremos em sua totalidade); e, caso nos disponhamos a realizá-la, devemos fazê-lo com a ciência de que se trata de uma viagem sem cartas de orientação – que só poderá começar a ser compreendida quando nos despedimos, sem hesitações, de tudo aquilo o que supomos saber para nos colocarmos à disposição da estranheza que deixa abertas todas as perguntas – e da qual a única certeza possível figurará ser a incerteza causada pelo êxodo de tudo aquilo o que nos é conhecido, experimentado, familiar.

De resto, não resta dúvida de que dispor-se a andar por esta zona de estranheza é, como fez Athos Bulcão durante todo o seu percurso pelo ambívio da experimentação artística, revelar uma fé, inquebrantável, em uma pesquisa púbera e múltipla; franquear-se para um espaço de ressonâncias perturbantes (capaz de nos colocar fora de qualquer jurisdição burocrática e disciplinar) e transformar cada um de nossos movimentos, ideias e intuições nas etapas de uma viagem por entre pensamentos e experiências surpreendentes. Como vimos, não se trata, evidentemente, de tarefa descomplicada, todavia, conforme acredito, se não quisermos desvirtuar ainda mais nosso dever artístico, necessitamos (talvez mais do que nunca) inaugurar – ou reinaugurar – uma intelecção criativa plural, relacionada e relacionável, que nos faça olhar para a arte sem o efeito da distorção de metodologias polares e de classificações categoriais que podem acabar por nos afastar do conhecimento do mundo e de nós mesmos. É justamente neste sentido que julgo imperioso que afastemos a pesquisa criativa da tendência comum a vários campos do pensamento (que visam definir um feito humano em função de categorias e sistemas organizados) e que tentemos estabelecer uma prática artística que não seja balizada pela busca de confirmação de uma identidade social – mas sim por uma resolução ética pessoal a preceder qualquer outro interesse. Trata-se, em última instância, de – assim como fez Athos Bulcão ao longo de sua produção inquieta e multifacetada (cuja poética pessoal parece, efetivamente, ainda nos conduzir a um entendimento do processo criativo não como uma esfera de atuação gradual capaz de garantir a assimilação linear de técnicas, processos e contextos, mas sim como instância de entrechoques formais e conceituais gerados por incessantes experimentações, descobertas e deslocamentos) – de assumir uma identidade nômade (de dispor-se para a deriva, de aceitar os desvios e de trabalhar com o que está fora da gramática processual); pois, se estivermos realmente interessados no estabelecimento de uma arte que possa fazer algo além de espelhar a anomia dos pactos de manutenção identitária da contemporaneidade, mais do que procurá-la dentro do campo instituído da cultura, temos de tentar alcançá-la ali, no rastro de ocorrência da experiência criativa, em seu ato de exceção, na zona de estranheza cujo relevo de topologia moebiana torna indistintos as noções de dentro e fora, conceito e matéria, fragmento e construção, razão e intuição – conforme posso palmear, é somente desta maneira que poderemos nos enriquecer com a estranheza para, finalmente, anuir que o artístico não irá jamais emergir de nenhuma categoria formal assente, de nenhum protocolo conceitual congruente e, muito menos, de nenhum acordo social conveniente.

O pintor original, o escritor original, procedem como os ocultistas. O tratamento por meio da pintura ou obra literária nem sempre é agradável. Quando termina, eles dizem: “e agora olhe!”, E então o mundo, o qual não foi criado de uma vez por todas, o é a cada vez que surge um novo artista, aparece-nos, mesmo em sua diferença em relação ao antigo, como perfeitamente claro.

Marcel Proust

Indício, traço, vestígio, acaso, eventualidade, coincidência, conjuntura, ocasião, acontecimento: fato sucedido. Construção cultural variável e de significação inconstante, a experiência com a arte é geralmente entendida como uma atividade ligada à criação, à invenção, a manifestações elevadas de ordem estética e comunicativa – passíveis, a priori, de serem sintetizadas em alguma solução formal deliberada. Todavia, como ato de exceção nascido nas franjas de interferência entre o real e o parafactual, no perturbador relevo de topologia moebiana que a configura como um palco capaz de colocar em continuidade reversível a ativação de fontes imaginário-oníricas e a emergência de energias arcaicas de nossa mente, a arte guarda também o objetivo de estimular comarcas distintas da consciência e é,

em última instância, fruto do trabalho dirigido a se multar respostas a questões de ordem existencial. Gestada no assombro, no mistério, na constatação da necessidade eviterna de nos entregarmos a uma experiência de pensamento que muitas vezes se nos afigura uma terra desconhecida (experiência esta, que parte, invariavelmente, de alguma conjectura desestabilizadora situada para além das fronteiras da linguagem) a prática de arte instaura-se como uma tentativa de entender e, no que possível, comunicar, algo que parece advir daquilo o que é anterior à nossa consciência – um aquém da consciência que possibilita a consciência – da qual nenhum desenlace formal figurará ser, de qualquer maneira, satisfatório. E, com efeito, como nos deixa evidente a obra de Athos Bulcão, tendo seu poder desestabilizador associado não apenas às relações internas da obra individual, mas também às tramas invisíveis que ligam o gesto do artista, a obra e o seu contexto (tanto o de elaboração quanto o de apresentação), a experiência com a arte – ainda que se valha de uma grande variedade de meios e materiais para instaurar-se como possibilidade de aproximar-se do incompreendido, do mistério, do fulgente – não se resume à sua superfície formal e material mais evidente e tem em seu resultado expositivo patente não mais do que um rastro de ocorrência da eventualidade da experiência criativa que a materializou.

Tendo-se, pois, presente que a arte (enquanto predicação capaz de nos desconcertar e nos colocar no estado momentâneo da distinção de iminência), conserva o instante de sua máxima tensão heurística na própria experiência de sua fixação, havemos, efetivamente, que conjecturar o sopesamento de que em uma descoberta artística o que está em jogo – além do objeto finalizado para o compartilhamento – é a intuição, é alguma apercepção repentina, algum impulso volitivo que insiste em escapar das rígidas demarcações do pensamento funcional. Além disso, se considerarmos que o artista (quando não cede aos apelos da anomia ou à pressão dos acordos categoriais restritivos) é sujeito que se encontra em tensão permanente com questões relativas às condições de sua humanidade, com as leis da natureza, com os mistérios da existência – um indivíduo constantemente confrontado com os limites da linguagem e com as circunvoluções da forma e do pensamento – podemos também cogitar com certa segurança que os materiais, gráficos, sonoros, imagéticos, etc., resultantes de qualquer vivência criativa não são, de fato, mais do que os vestígios deixados pela tentativa empreendida por alguém que almejou (utilizando-se de todas as armas – poéticas, físicas, conceituais, espirituais – de que pôde então dispor) fazer com que sua experiência criativa particular pudesse conformar um depoimento sobre os desafios de adaptação inscritos nas condições de sua própria humanidade. Deste modo – ainda que esteja ciente de que a simples constatação dos limites do objeto artístico não é cogitação que consiga arranhar o fascínio e a maravilha que eles evocam em quem os produz ou observa –, não parece figurar também meramente supositício o esquadrinhamento de que o resultado final de uma experiência criativa (mesmo quando conforma potência de comunicação de inegável força e beleza – haja vista a obra do próprio Athos Bulcão –) é alegoria incapaz de condensar todo o espírito do empreendimento artístico. Em outras palavras: se naquilo tudo o que se depreende da prática de arte é possível que se perceba alguma coisa vital, isto seguramente não estará relacionado apenas com o produto final de um processo de investigação formal, mas, sim com os indícios, com os sinais, com o rastro de ocorrência de um decurso criativo no qual o artista – como um explorador do desconhecido com inextirpável curiosidade e espírito de aventura – acabou por concentrar, deliberadamente, sua atenção e consciência.

Nesta concepção, torna-se oportuno também considerar que a experiência – ou o conjunto inter-relacionável de situações que envolvem um sujeito, um objeto ou uma circunstância em um determinado momento – é, em invocação definitiva, o espaço tropológico de desdobramento da vivência humana (e, em consequência, também o terreno de projeção da intuição na prática artística) – o que já nos demonstra, igualmente, que no campo movediço da arte, mais do que a tentativa de diálogo ou o aprendizado individual, é a experiência (que penetra a essência geral dos fenômenos – muito além dos preconceitos e dos julgamentos culturais –), o que nos conduz para as zonas sombrias, nada raras ou insólitas, de nossas habituais maneiras de pensar. E, com efeito, segundo posso palmear, a experiência é a origem, o plano primogênito do acontecimento e – a despeito das questões específicas que dizem respeito mais direto às trajetórias individuais e às escolhas pessoais de cada um de nós – é justamente através da fusão, no decurso de nossas vivências ordinárias, entre gesto criativo, contexto elaborativo, estrutura de linguagem e matéria de investigação, que qualquer obra, qualquer exposição, qualquer apresentação consciente de uma situação disposta ao compartilhamento, se estabelece como uma indagação existen-

cial (ou artística) relevante. Nesse sentido, para muito além do produto final, há, efetivamente, que se considerar que é somente quando é gestado a partir da relação direta (deflagrada pela experiência) do artista com determinada ambiência espacial ou emocional, de determinada inquietação espiritual, de determinada volição existencial, que o trabalho de arte oferece a chance de aprofundamento de formas e deixa transparecer a elaboração do pensamento, o curso sinuoso do deslocamento pelo relevo de topologia moebiana que baliza não somente a experiência com a arte, mas, de um modo geral, todo o processo criativo – circunstância esta, que também se releva aqui apenas porque, segundo creio e conforme nos revela a obra de Athos Bulcão, ao encorajarmos a nução da experiência artística como instância de suspensão do âmbito analítico ou factual (cujos desdobramentos geram a expectativa do estabelecimento de convergências não necessariamente materiais), nos habilitamos a canalizar a vivência criativa para novas direções e reordenamos o entendimento que temos da prática de arte pela ótica nitente da excogitação de essência (que, antes do resultado final – ou meramente formal – da experiência, valoriza a procura, o percurso, a vivência e seu rastro de ocorrência).

Com base nestas considerações, pode-se também ponderar que, seja operando diretamente na paisagem ou na arquitetura – em ambientes externos ou internos, carregados de elementos e significados –, seja realizando ações pontuais no espaço expositivo como uma tentativa de aproximação daquilo o que escapa à percepção imediata – ou como uma reflexão sobre os aspectos que produzem a apresentação de um objeto, ação ou situação como arte –; seja apropriando-se de imagens esquecidas para operar sua reconstrução (transformando-as em conteúdos visuais que se desvinculam de sua memória para ofertá-los a uma contemplação ativa capaz de inaugurar outras formas de leitura e percepção), faz-se do ambiente interno da reflexão – de seu rastro de ocorrência configurado como tentativa de comunicação – a própria obra de arte e passa-se a perceber (ou, no mínimo, a reter, de algum modo, pela inteligência e pelos sentidos) as relações particulares dos pensamentos, das sensações, das vontades e das inquietações onde ela se origina ou se apresenta. Ou seja, tanto as volições que geram a experiência com a arte, quanto os espaços que a incorporam e a desdobram material ou imaginalmente, não figuram instâncias que se apaziguam na função de estarem meramente à mostra, que se contentam em ser simples aspecto ou aparência, em existir fora do indivíduo – eles também passam por nós e nos impregnam com suas compleições próprias (fazendo com que cada um de nós interprete o que significam os sobejos desta experiência e encerre, potencialmente, novas possibilidades – não necessariamente materializáveis ou projetáveis – de desdobramento dos pensamentos, dos contextos e dos objetos daí derivados). Desta feita, mesmo se quisermos pensar em termos estritamente formais ou funcionais, mesmo se insistirmos em sobrelevar o valor do produto da prática criativa, havemos de conciliar que o que a arte busca revelar – antes de um produto bem acabado de circulação circunscrita (ou da criação de situações que se simulam verossímeis à custa dos inúmeros artifícios que reduzem a experiência a dimensão do objeto) – semelha ser, em derradeira comarca, o rastro, a treita, os vestígio das experiências que desdobramos e que, por difusas que se nos afigurem, sempre nos oferecem possibilidades de alargamento da consciência e de ampliação das linguagens de que nos utilizamos para compartilhar as inquietações, os assombros e as dúvidas existenciais que insistem em nos acometer cotidianamente.

Demais, conforme acredito, como experiência despontada a partir das sensações de incompreensão, de assombro e de mistério que constantemente nos acometem no decurso de nossa busca diária por respostas a indagações relativas à transitoriedade de nossa passagem pela vida, não será nunca a mera realização material, mas sim o fascínio exercido pelo incompreensível (o espanto que deriva do reconhecimento, simples e ao mesmo tempo vertiginoso, de que existem coisas a serem interrogadas para além da superfície das coisas) aquilo o que impulsiona artistas como Athos Bulcão em direção à prática criativa. Em posse de tal visão, colma-se também que, para além da excessiva ênfase que costumemente damos a seu produto, a experiência com a arte – ocorrência indissociável de um constante trabalho inconsciente – é exercício realizado a partir da ativação casual ou deliberada da percepção, das emoções e das ideias. E disso, prefigura-se, outrossim, que chamando-se a atenção para as circunstâncias (objetivas e, sobretudo, subjetivas) da realização, para o contexto (material e, sobretudo, emocional) de criação e para os possíveis desdobramentos (materiais e, sobretudo, poético-conceituais) da instauração de uma experiência gerada no picadeiro da arte, podemos ser conduzidos para os terrenos insólitos de nossas reflexões habituais e, quiçá, nos capacitarmos não somente a relativizar a

importância do produto como ponto culminante de um processo de entendimento intuitivo, como também nos abrimos para a situação de que o objeto de arte (rastro de ocorrência da entrega irrevogável à experiência da criação) somente guarda potência de compartilhamento se for encarado como possível instância de envolvimento para o desdobramento de novos e incessantes questionamentos – e daí a necessidade de tornar patente a asseveração de que qualquer obra finalizada (enquanto distinção de iminência de uma experiência criativa deflagrada pela intuição; enquanto ato de exceção potencializado pelas propriedades de seus locais de elaboração e compartilhamento; enquanto fração parafactual impregnada pelas vestígios de seu desvelamento; enquanto rastro de ocorrência contaminado pelos elementos – externos ou internos – que seguirão modificando sua química de elaboração) é, antes de qualquer outra coisa, uma instância excelsa de inauguração e transfiguração de linguagens que não poderá (sob pena de perder o sentido ou mesmo a necessidade de sua instauração) ser submetida à experiência simplesmente pelos produtos formais resultantes da eventualidade de sua fixação.

Finalmente, sendo também a linguagem um vestígio do sentido que buscamos reter da urgência do pensamento (que, nada obstante, nos fornece as pistas que temos para entender que a mais bela e profunda emoção que podemos experimentar é o senso do mistério, do incompreensível, do fulgente) creio que vale ainda sublinhar que a significância de – dentro de uma ponderação gerada pela produção de um artista que nos legou obras de vital importância para o entendimento da realidade em que nos encontramos – insistirmos na anfigúrica suposição de que o objeto artístico (desde o momento de concepção até a instância de apresentação) é apenas mais um dos sobejos de uma experiência criativa, se deve, simplesmente, ao fato de que, conforme acredito, esta é uma experiência capaz de nos dar provas de que existe um conhecimento inconsciente, de natureza intuitiva, espiritual e volitiva ao qual não teremos acesso caso não nos disponhamos a uma deriva, em continuidade reversível, pelos campos conseguintes da arte e da vida. E, de resto, sem que devamos encarar, precipitadamente, esta reflexão como se ela implicasse uma redução generalizada da experiência criativa às remanescências de sua produção material (ou, tampouco, que alimentemos a opinião errônea de que estamos aqui tentando dissipar em fumaça a relevância do objeto de arte) somente o que cabe ainda dizer antes de encerrarmos esta redação, é que, conforme acredito, a experiência com a arte brota de uma semente da vontade criativa que nos concilia a questionar o conhecimento da natureza, a natureza do conhecimento, a relação e a condição humana, o entrópico e a ordem estabelecida, o real e sua porção não-consistente – semente esta, que (como parece nos mostrar a obra de um artista como Athos Bulcão que ao longo de toda sua trajetória mostrou-se capaz de transitar de forma fluida por diversas vertentes artísticas e ainda manter-se consistente nessa diversidade) conforma-se, essencialmente, como um rastro de ocorrência capaz de nos tornar conscientes de que para melhor explorar a dimensão da exterioridade que dá forma final a qualquer prática criativa é preciso que partamos daquilo o que torna possível que a concebamos: a entrega inadvertida à investigação de nossa interioridade.

André Severo
Curador



O que existe é um “princípio de composição”, a ser livremente manejado pelos operários. O resultado final, até certo ponto, escapa ao meu controle.

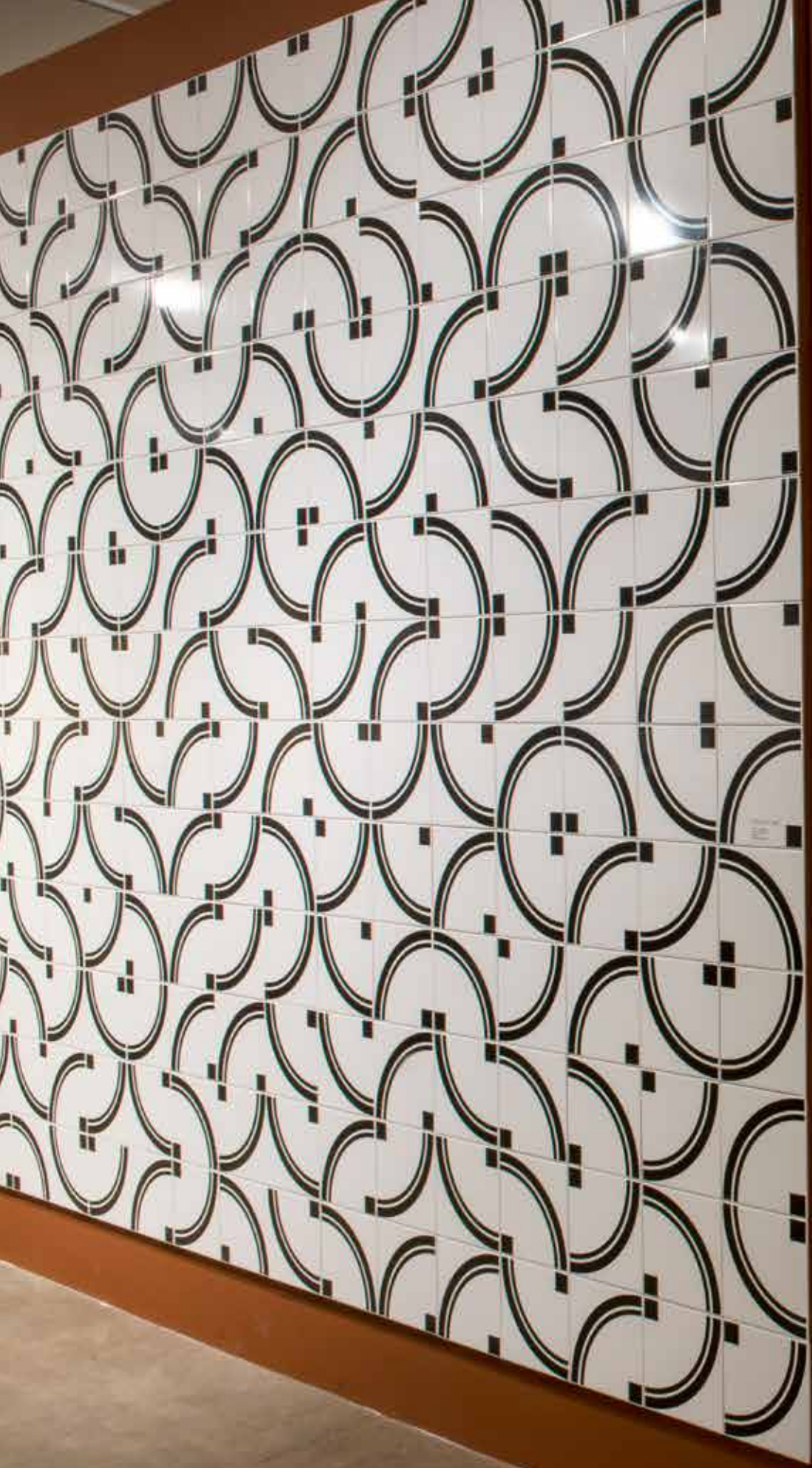
Quando não são empregados ladrilhos brancos, deixo igualmente a critério dos operários, a livre disposição de um só elemento, uma só “letra do alfabeto” para realizar uma escritura (...) Quando, em vez de uma “letra” existem duas, a disposição do desenho será, também, livremente manejada (...)

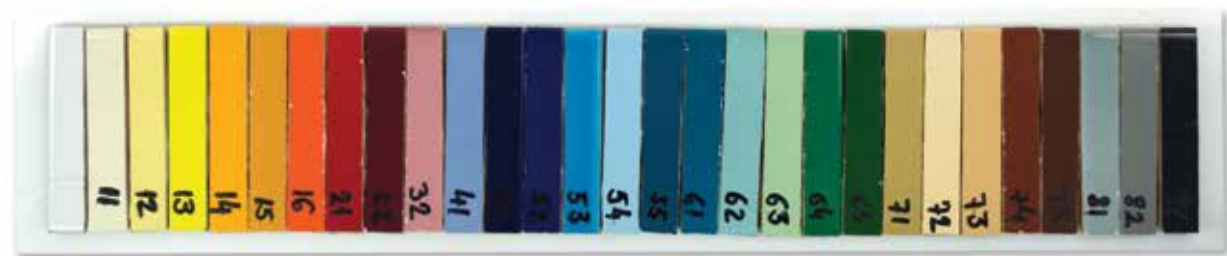
Já, quanto aos relevos, entrando em conta o fator “luz e sombra”, o painel segue sempre um estudo feito previamente em maquete.

CONSTRUÇÕES/
MONTAGENS:
A INVENÇÃO DE
UMA FORMA DE
INTEGRAÇÃO
DA ARTE À
ARQUITETURA

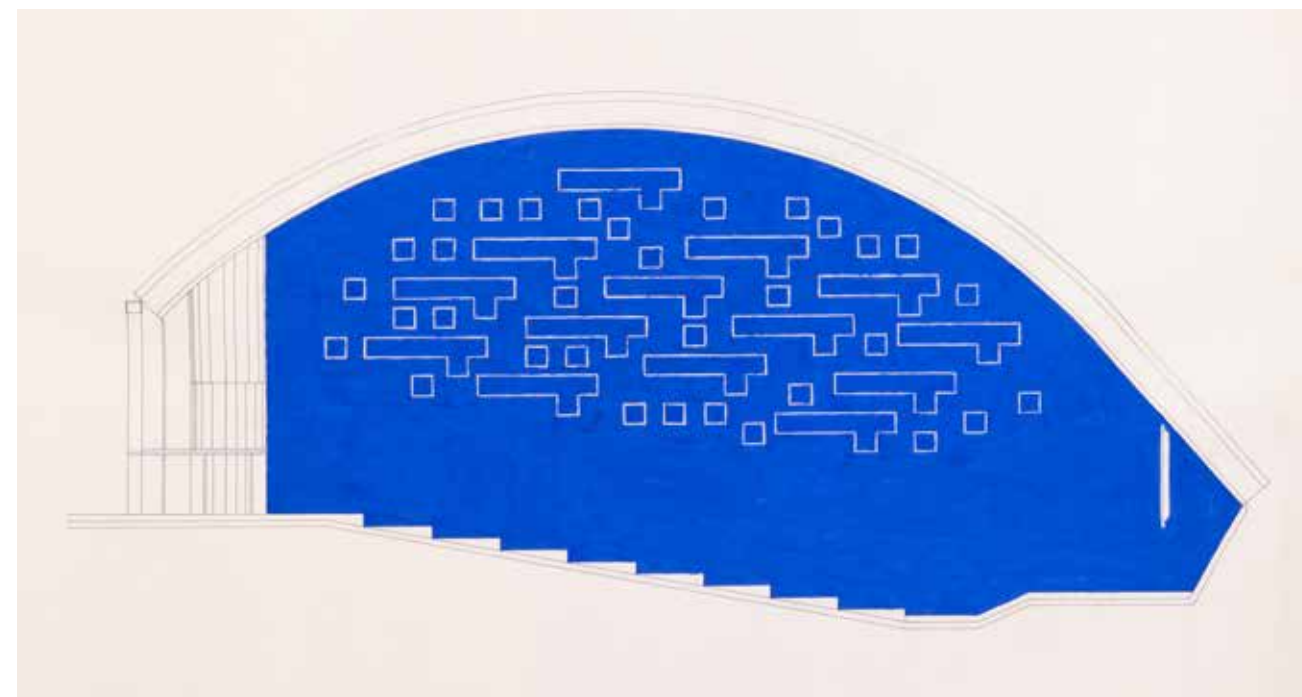




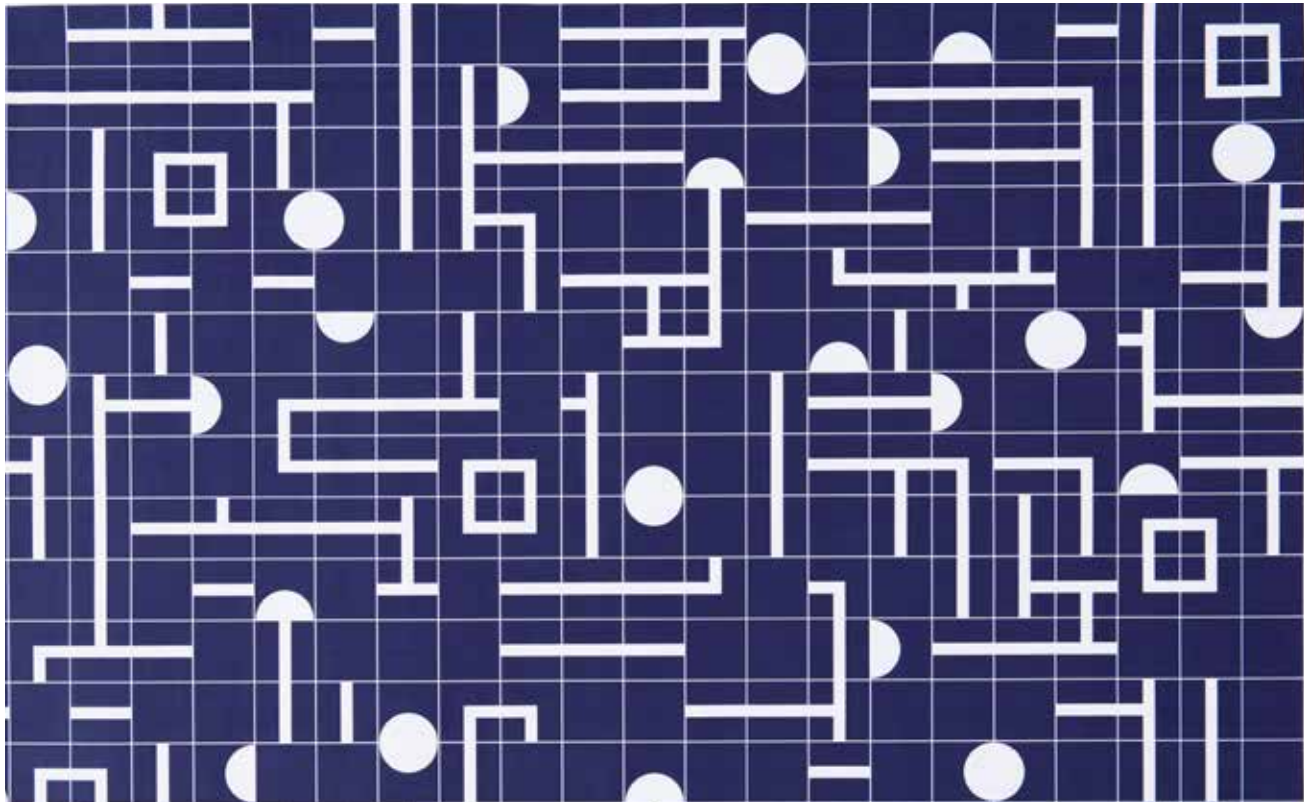




Paleta de cores para azulejos, S/D
fragmentos de azulejos coloridos
8 x 45 cm
Acervo Fundação Aíthos Bulcão



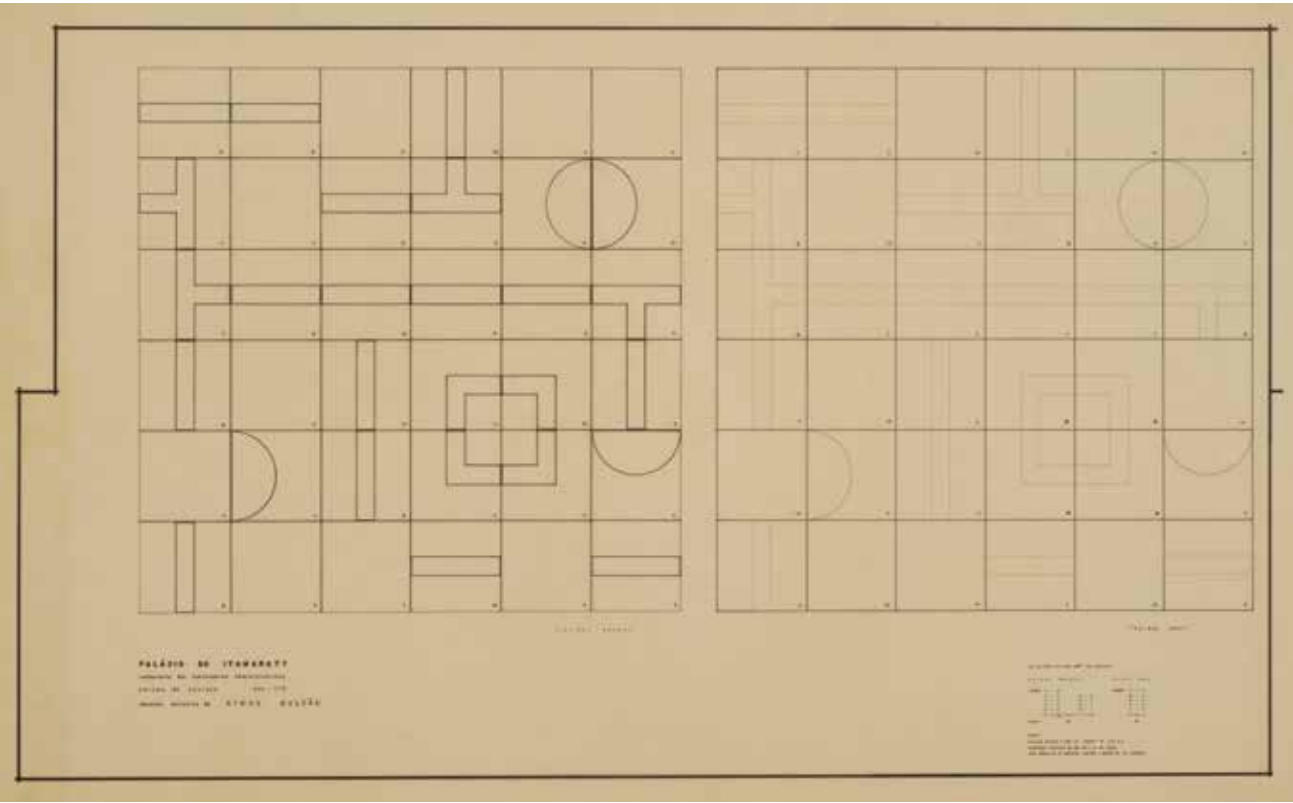
Projeto para relevo com função acústica da Rede Sarah de Hospitais de Reabilitação, Belo Horizonte - MG, 1995
Guache sobre cópia heliográfica
56 x 97 cm
Acervo Fundação Aíthos Bulcão



Projeto para painel em azulejos do Ministério das Relações Exteriores, Anexo I, 8º andar, Brasília - DF, S/D
Jato de tinta sobre papel branco
71 x 89 cm

Estudo para painel em azulejos do Ministério das Relações Exteriores, Terraço, Parede III, Brasília - DF, 1983
Módulos serigrafados sobre papel cartão
63 x 96 cm

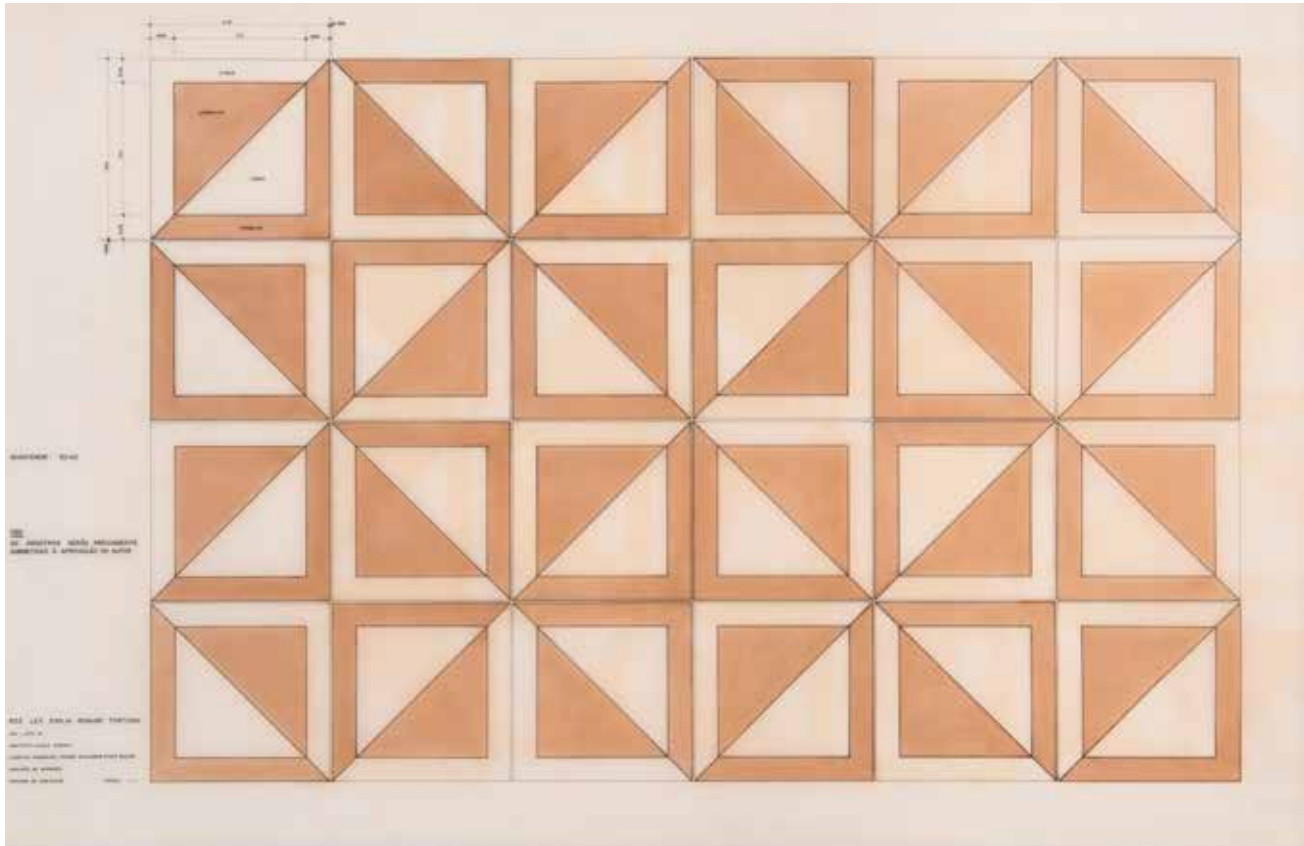
Acervo Fundação Aíthos Bulcão



Projeto para painel em azulejos do Ministério das Relações Exteriores, Anexo I, 8º andar, Brasília - DF, 1968
Nanquim sobre papel vegetal
69 x 109 cm

Painel em azulejos do Ministério das Relações Exteriores, Anexo I, 8º andar, Brasília - DF, 1968
Azulejo
65 x 155 cm

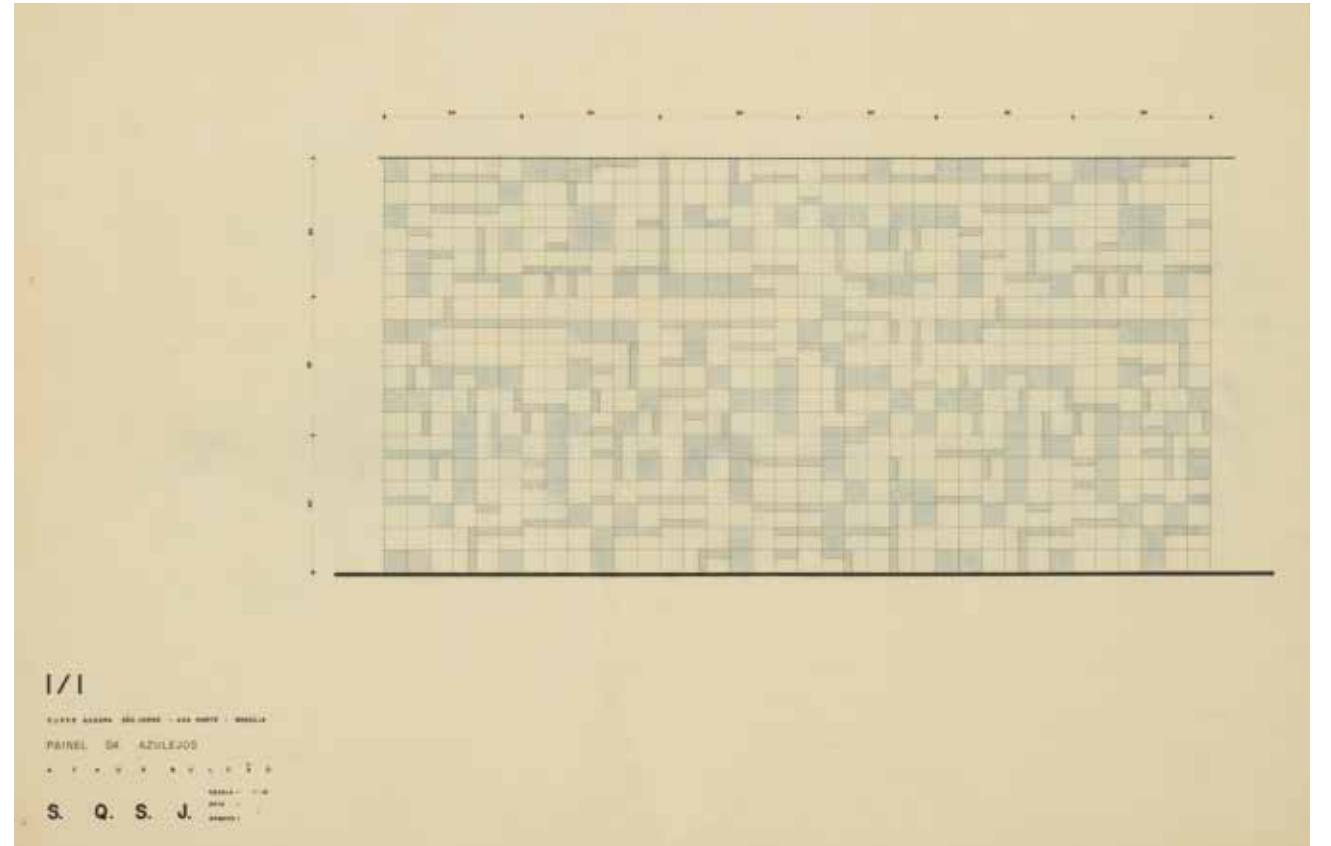
Acervo Fundação Aíthos Bulcão



Projeto para piso em ladrilho hidráulico da residência Léa Emilia Braune Portugal, Brasília - DF, 1980
Nanquim e caneta hidrocor sobre papel vegetal
80 x 120 cm

Estudo para piso em ladrilho hidráulico da residência Léa Emilia Braune Portugal, Brasília - DF, 1982
Guache e grafite sobre papel
70 x 89 cm

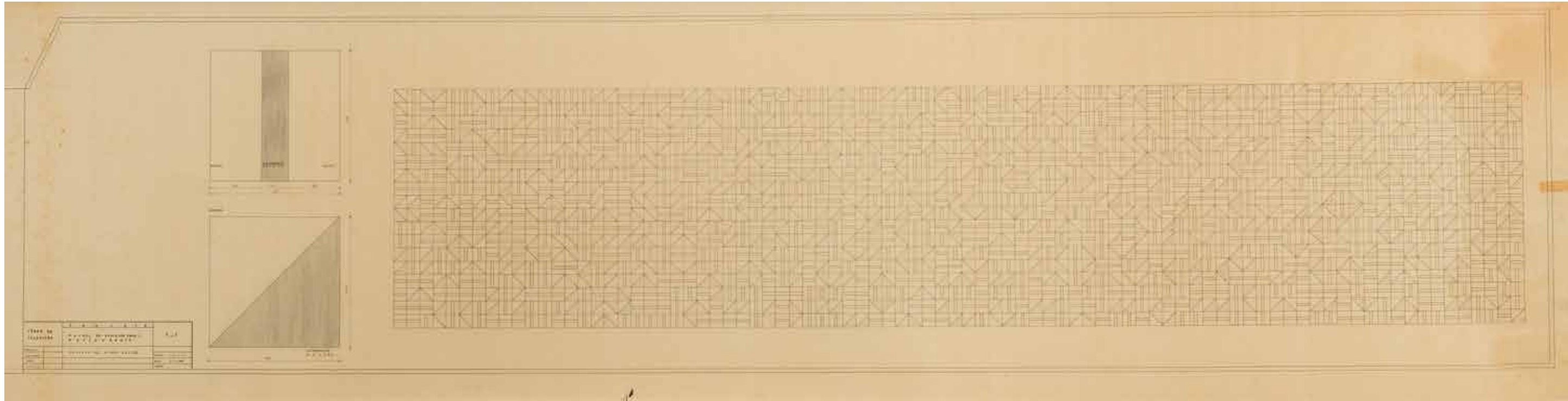
Acervo Fundação Athos Bulcão



Projeto para painel em azulejos da Escola Classe 407 Norte, Brasília - DF, 1965
Nanquim e lápis de cor sobre papel vegetal
66 x 90 cm
Acervo Fundação Athos Bulcão

Painel em azulejos e painel mural da Escola Classe 407 Norte, Brasília - DF, 2013
Foto de Edgard César
45 x 60 cm



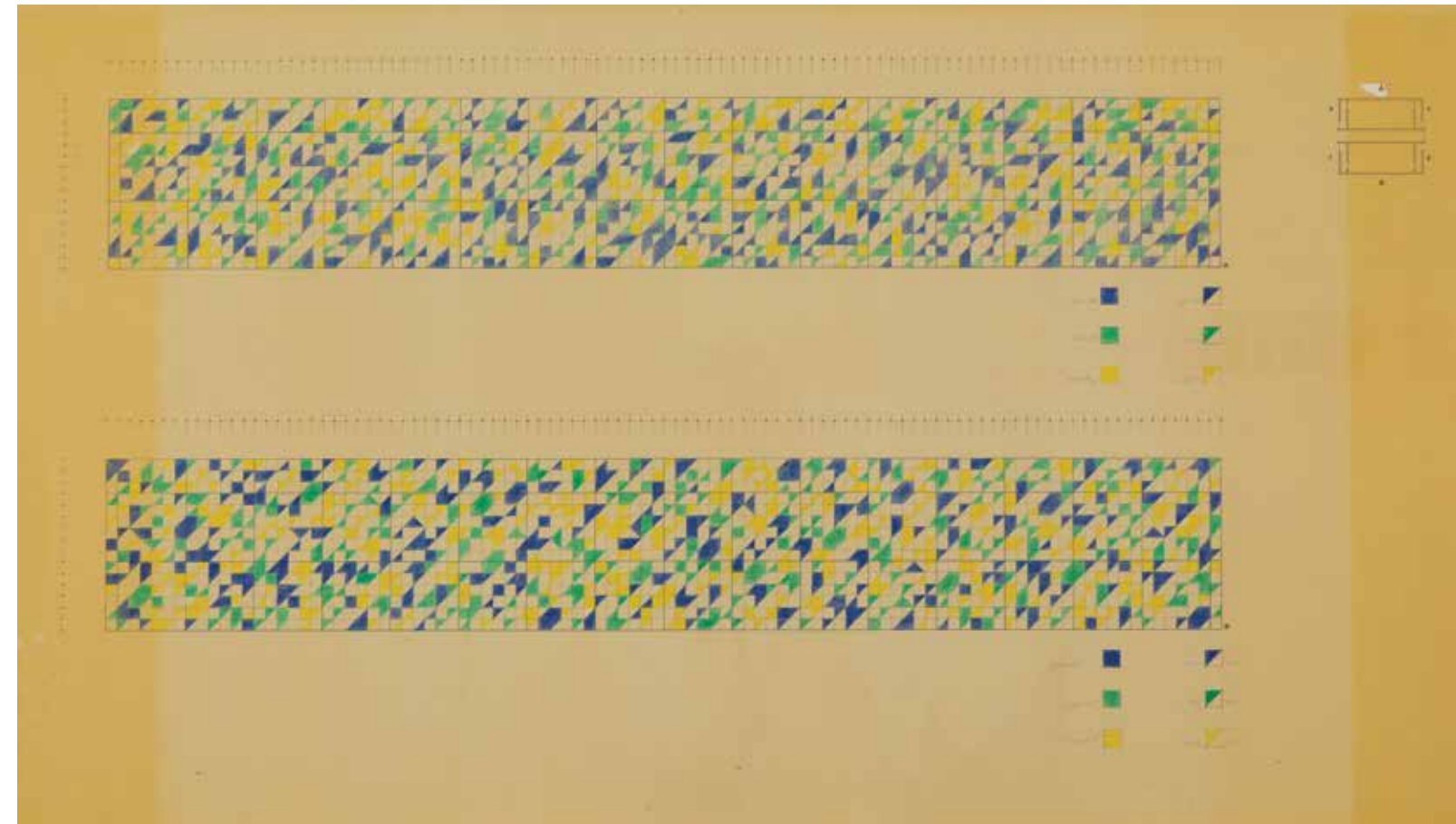
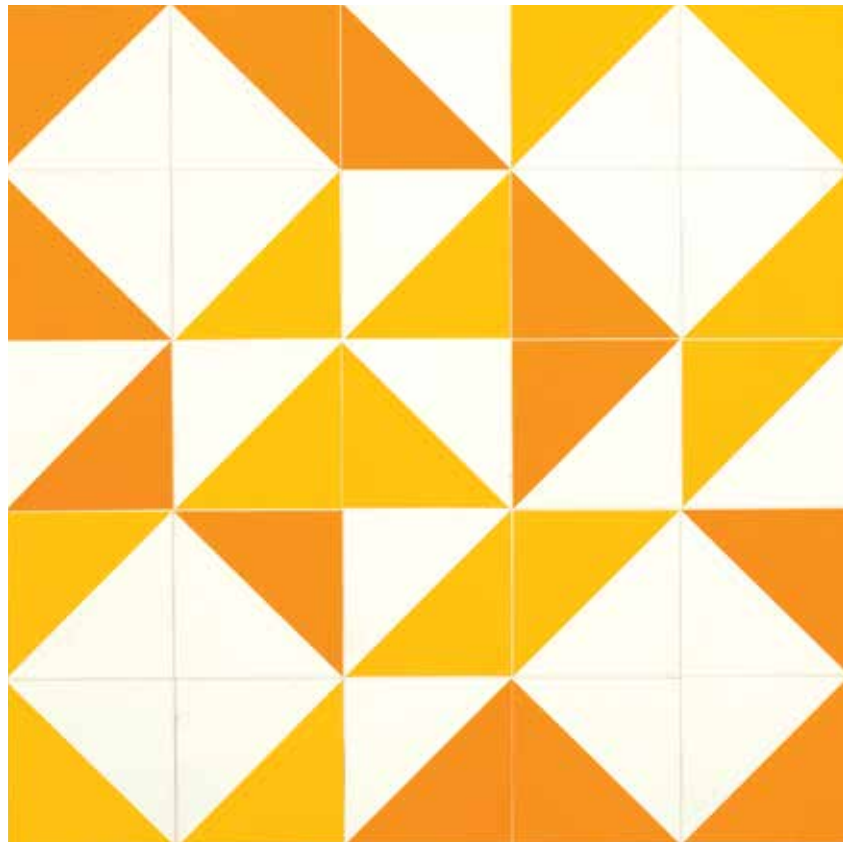


Projeto para painel em azulejos da Torre de TV, Brasília - DF, 1966
 Nanquim e grafite sobre papel vegetal
 46 x 180 cm

Painel em azulejos da Torre de TV, Brasília - DF, 2008
 Foto de Patrick Grosner
 45 x 60 cm

Painel em azulejos da Torre de TV, Brasília - DF, 1966
 Azulejo
 65 x 155 cm

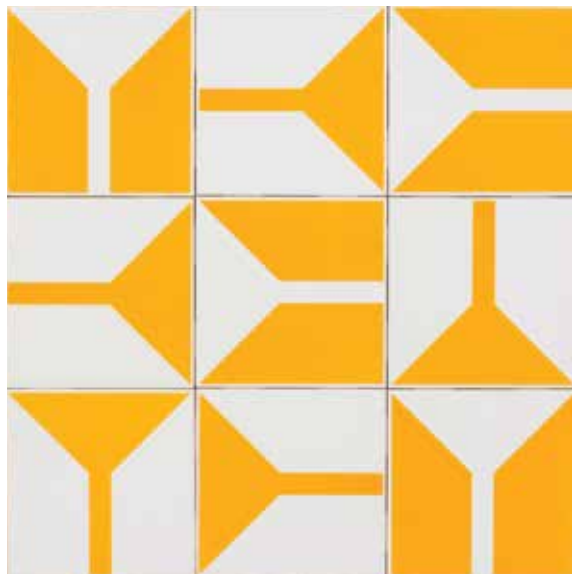
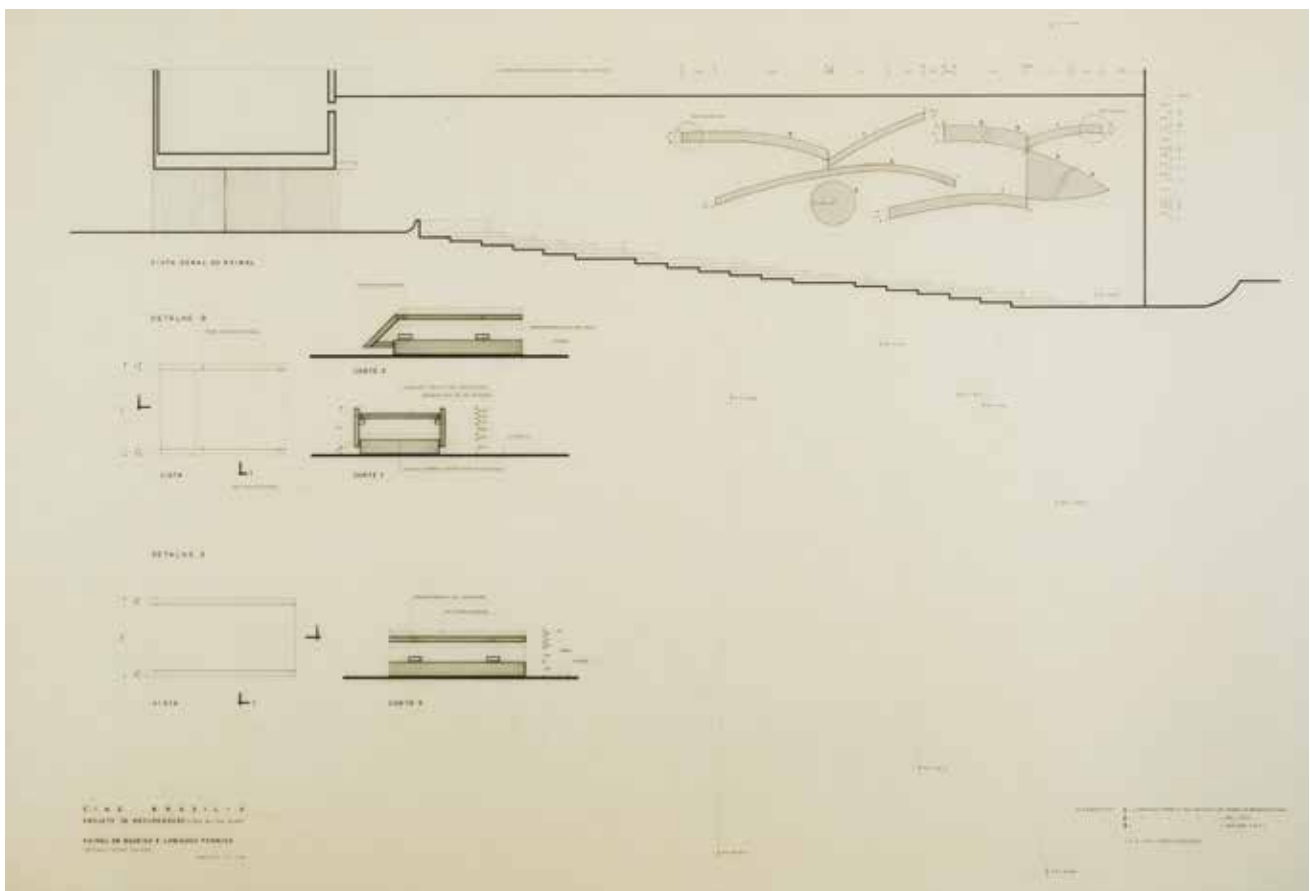
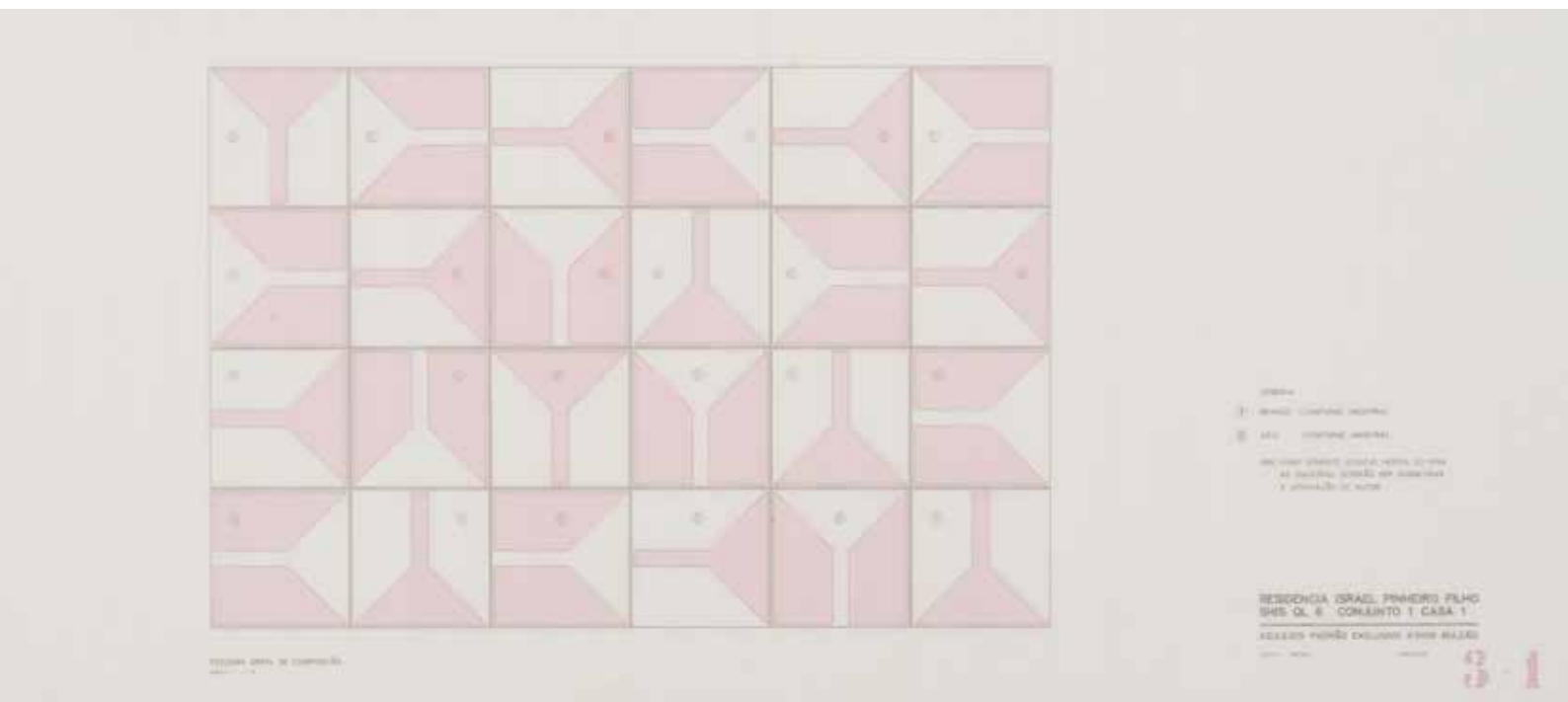
Acervo Fundação Atilio Bulcão



Estudo para painel em azulejos da Embaixada do Brasil em Riade, Arábia Saudita, 1983
Módulos serigrafados sobre papel cartão
58 x 60 cm

Projeto para painel em azulejos da Estação de Transbordo da Lapa, Salvador - BA, 1981
Lápis de cor e nanquim sobre papel
74 x 132 cm

Acervo Fundação Aíthos Bulcão



Projeto para painel em azulejos da Residência Israel Pinheiro, Brasília - DF, 1992
Nanquim sobre papel vegetal
42 x 100 cm

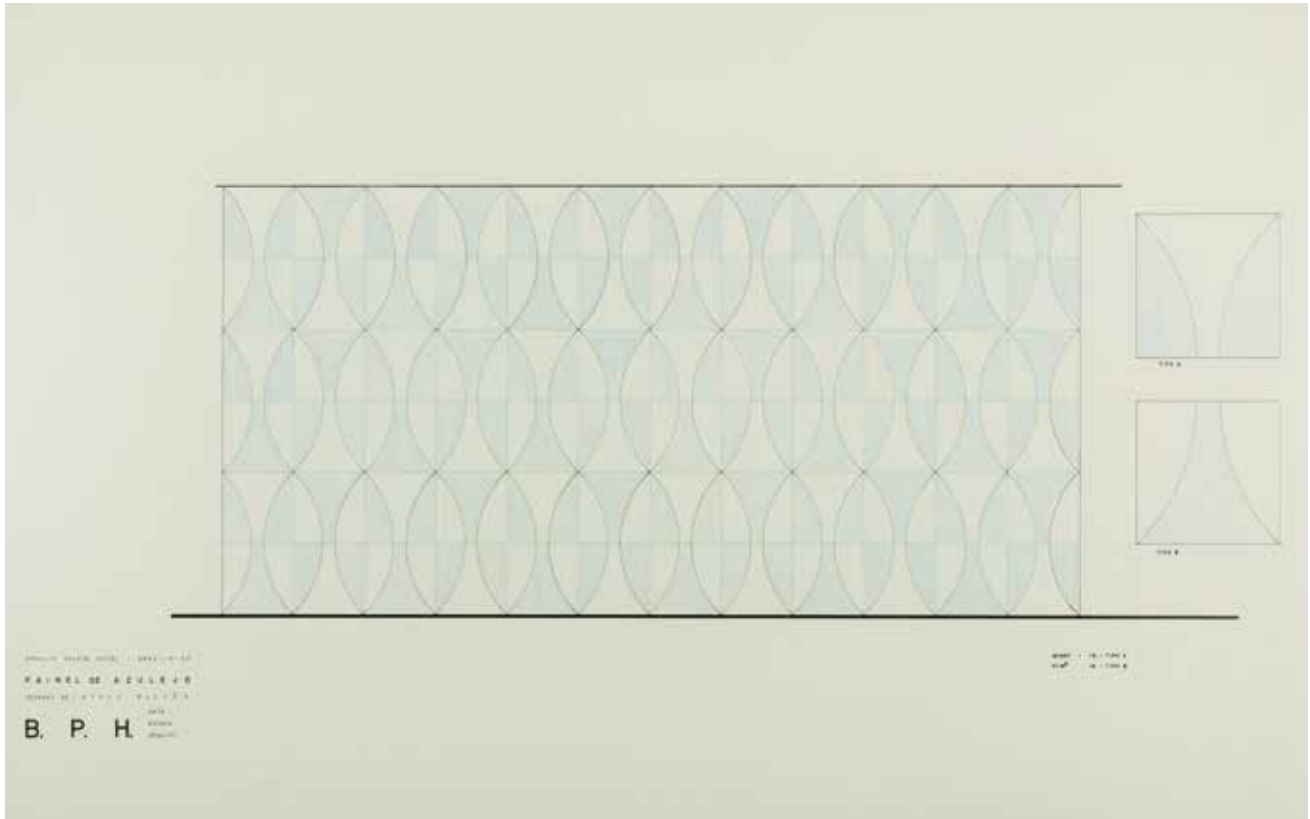
Painel em azulejos da Residência Israel Pinheiro, Brasília - DF, 1992
Azulejo
45 x 45 cm

Acervo Fundação Aíthos Bulcão

Projeto para painel em madeira e laminado fórmica do Cine Brasília, Brasília - DF, 1976
Nanquim sobre papel vegetal
72 x 105 cm

Painel em madeira e laminado fórmica do Cine Brasília, Brasília - DF, 2009
Foto de Edgard César
45 x 60 cm

Acervo Fundação Aíthos Bulcão

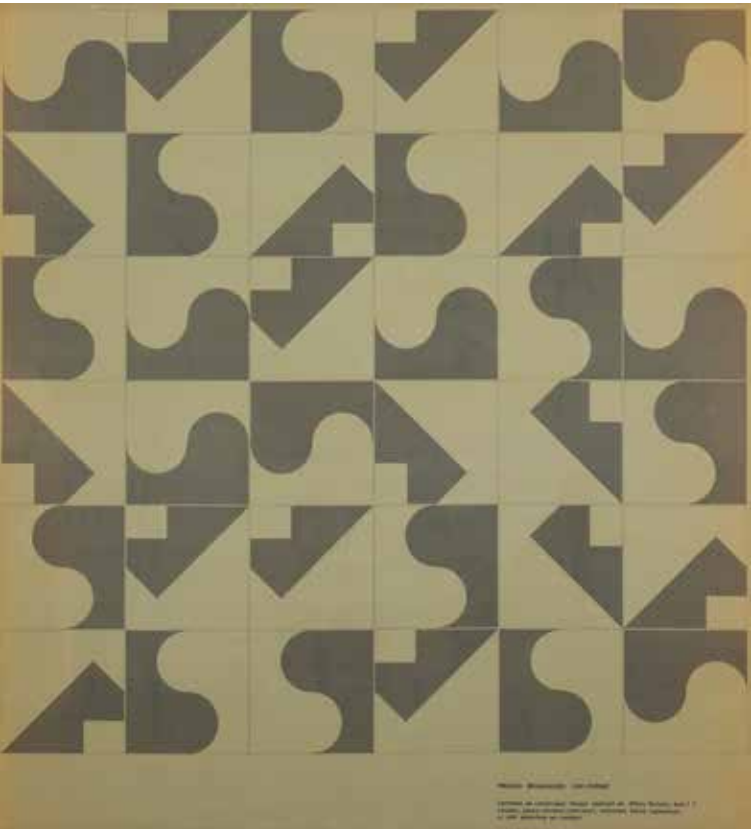


Projeto para painel em azulejos do Brasília Palace Hotel, Brasília - DF, 1957
Nanquim e lápis de cor sobre papel vegetal
60 x 97 cm

Estudo para painel em azulejos do Brasília Palace Hotel, Brasília - DF, 1957
Guache e grafite sobre papel
65 x 104 cm

Acervo Fundação Aíthos Bulcão

Painel em azulejos do Brasília Palace Hotel, Brasília - DF, 2008
Foto de Patrick Grosner
45 x 60 cm



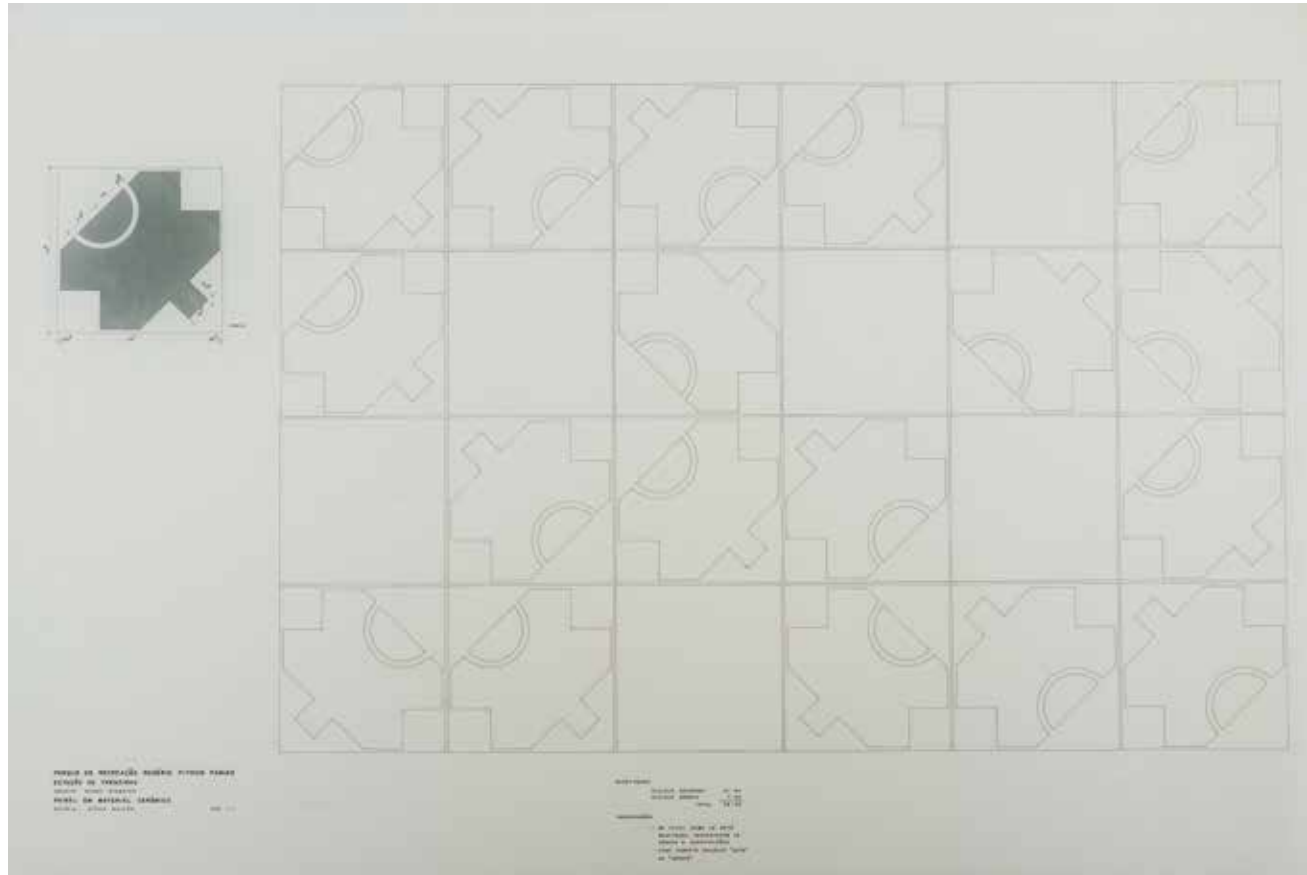
Projeto para painel em azulejos da Residência Mondadori, Saint Jean de Cap Ferrat, França, 1971
Nanquim sobre papel vegetal
92 x 92 cm

Estudo para painel em azulejos da Residência Mondadori, Saint Jean de Cap Ferrat, França. Padrão azul, 1971
Grafite e colagem de papel azul sobre papel branco
50 x 65 cm

Estudo para painel em azulejos da Residência Mondadori, Saint Jean de Cap Ferrat, França. Padrão amarelo, 1971
Guache e grafite sobre papel
70 x 95 cm

Acervo Fundação Aíthos Bulcão



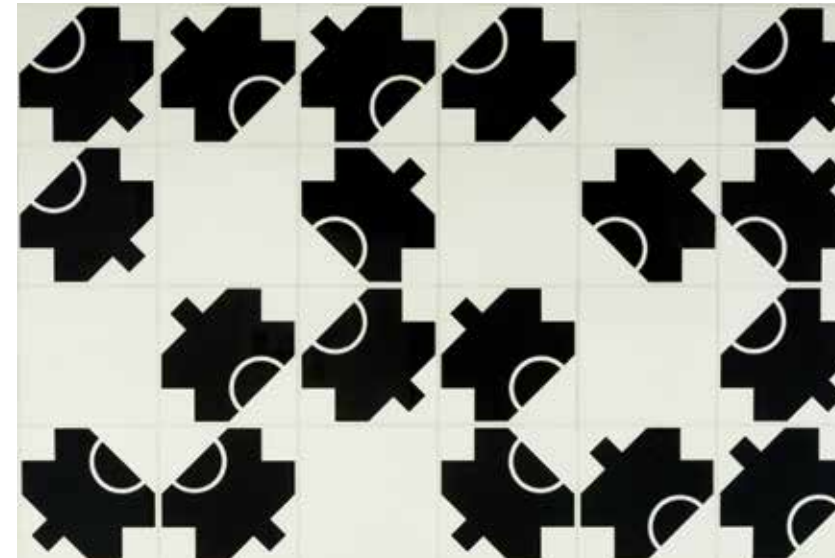


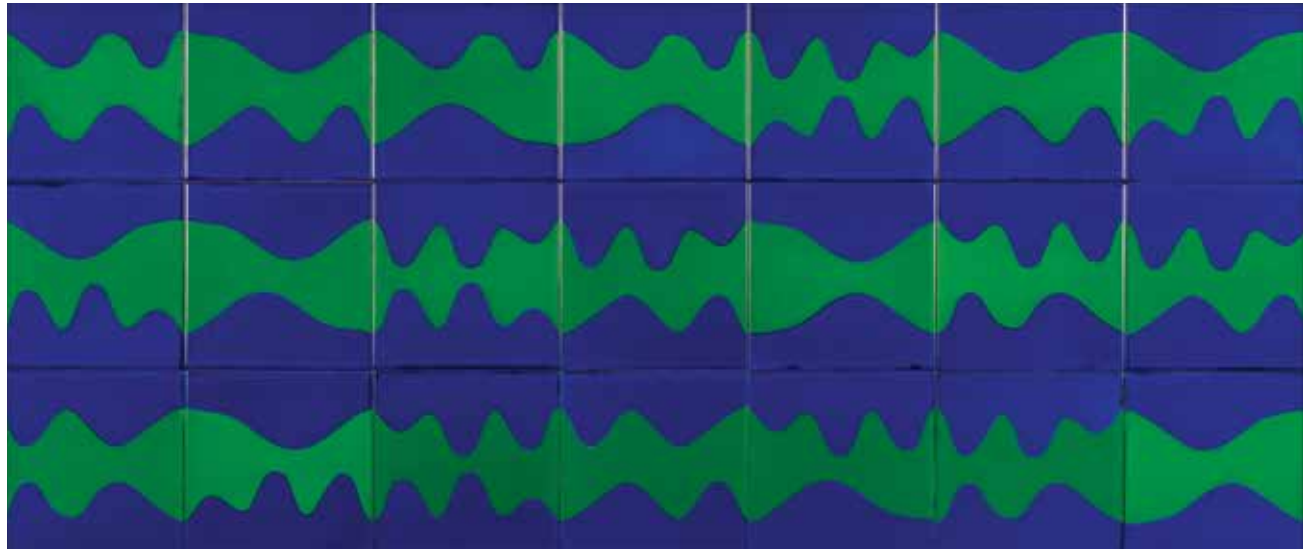
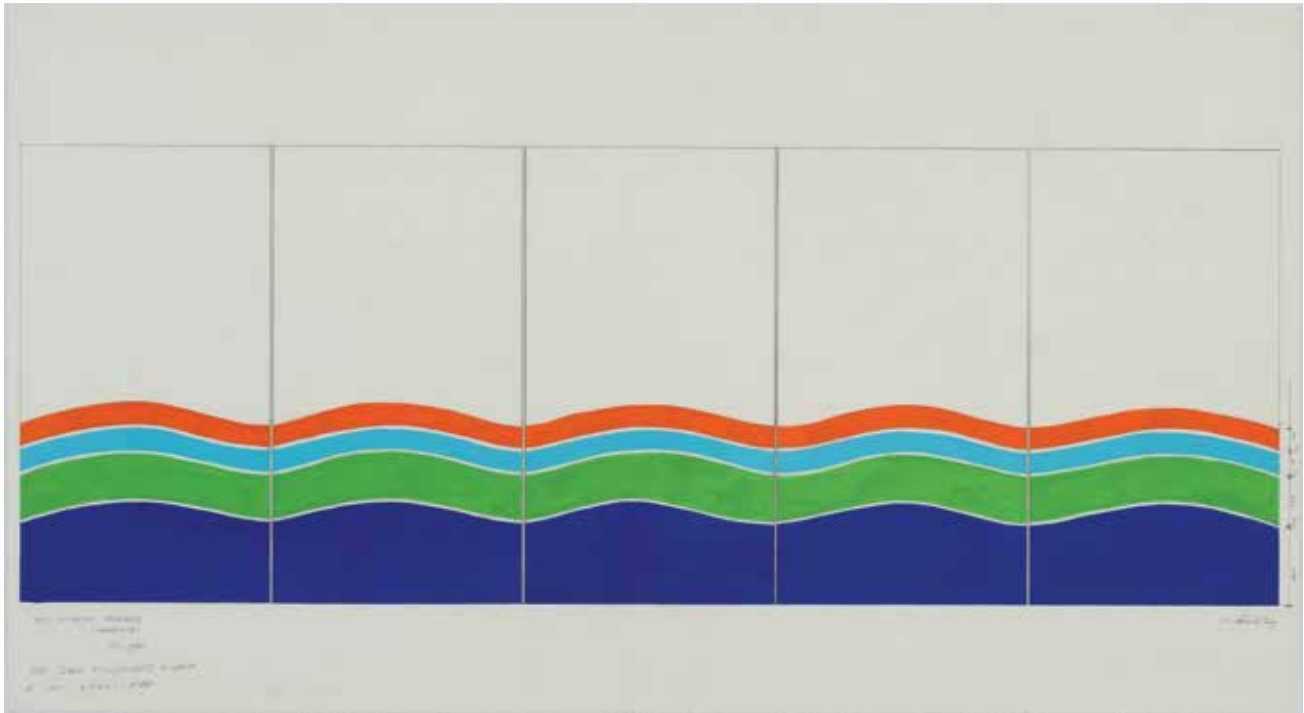
Projeto para painel em azulejos. Parque da Cidade Sarah Kubitschek, Brasília - DF, 1985
Nanquim sobre papel vegetal
84 x 126 cm

Estudo para painel em azulejos das paradas de serviço, Parque da Cidade Sarah Kubitschek, Brasília - DF, 1977
Guache e grafite sobre papel
62 x 93 cm

Painel em azulejos das paradas de serviço, Parque da Cidade Sarah Kubitschek, Brasília – DF, 2013
Foto de Diego Bresani
45 x 60 cm

Acervo Fundação Athos Bulcão

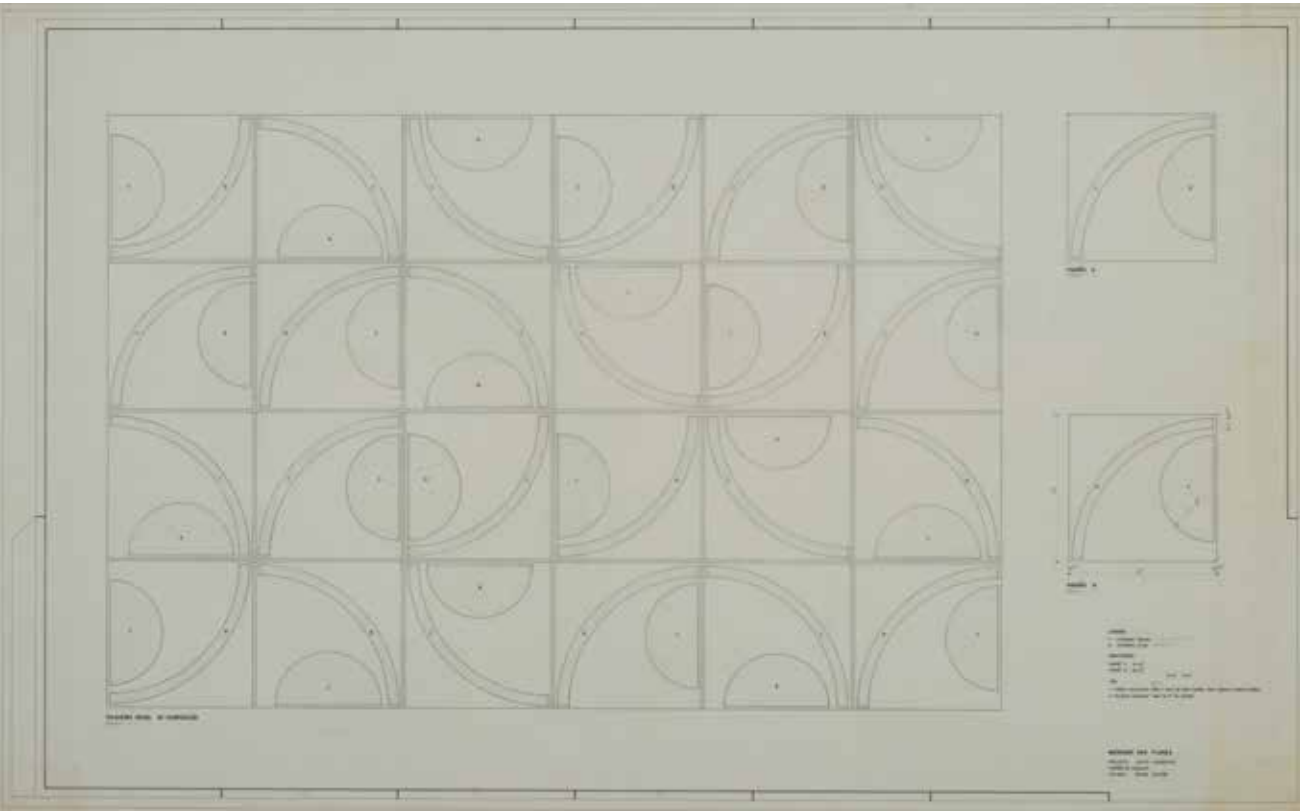




Estudo para painel da residência Nivaldo Borges, Brasília - DF, S/D
Guache e grafite sobre papel
35 x 65 cm

Painel em azulejos do Instituto de Estudos Socioeconômicos (Inesc), Brasília - DF, 2011
Azulejo
65 x 144 cm

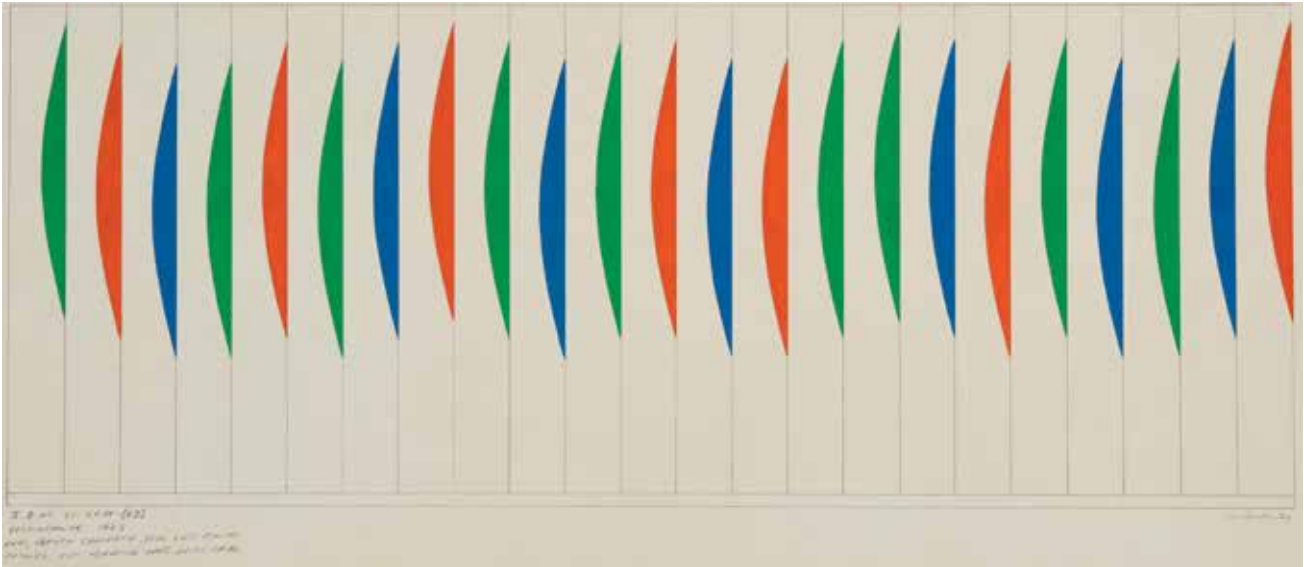
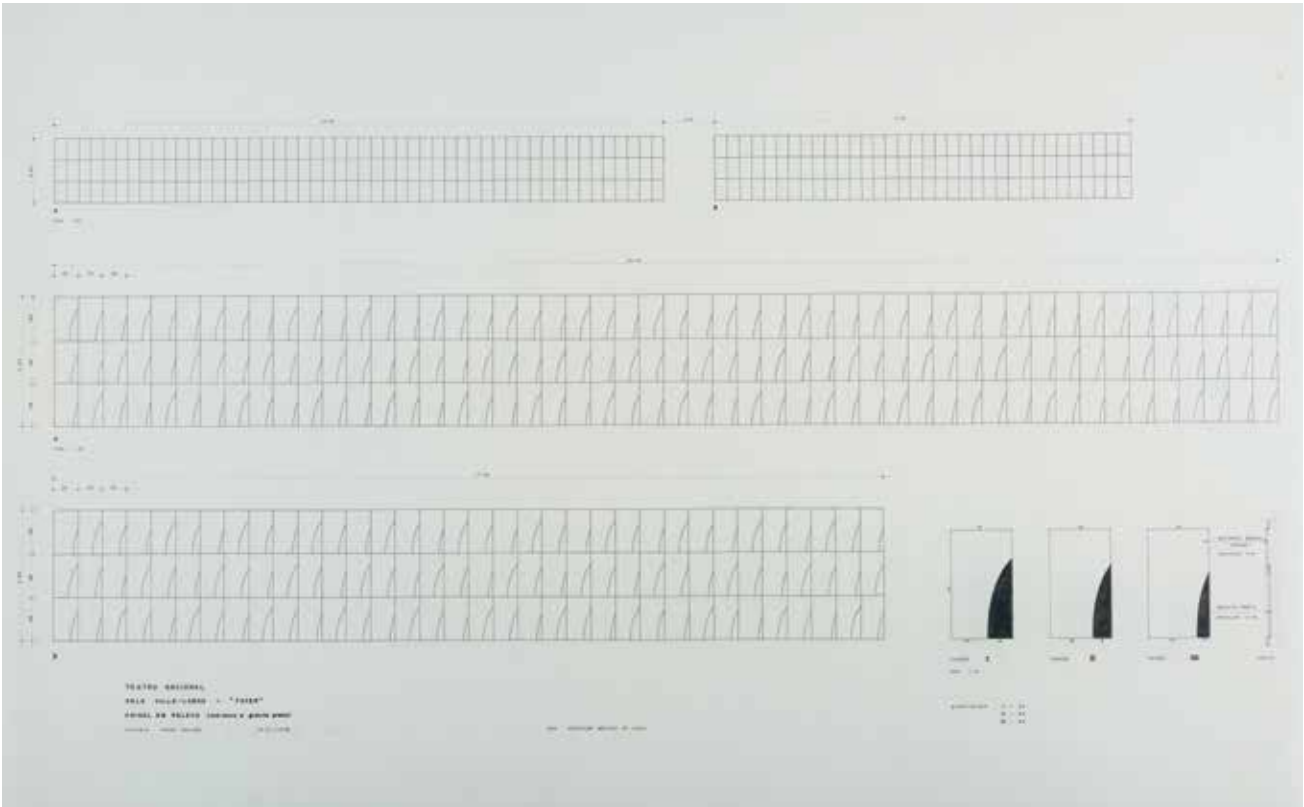
Acervo Fundação Aíthos Bulcão



Painel em azulejos da Residência Frederico Gomes, Rio de Janeiro - RJ (variação do padrão de azulejos do Mercado das Flores), 1983
Azulejo
65 x 155 cm

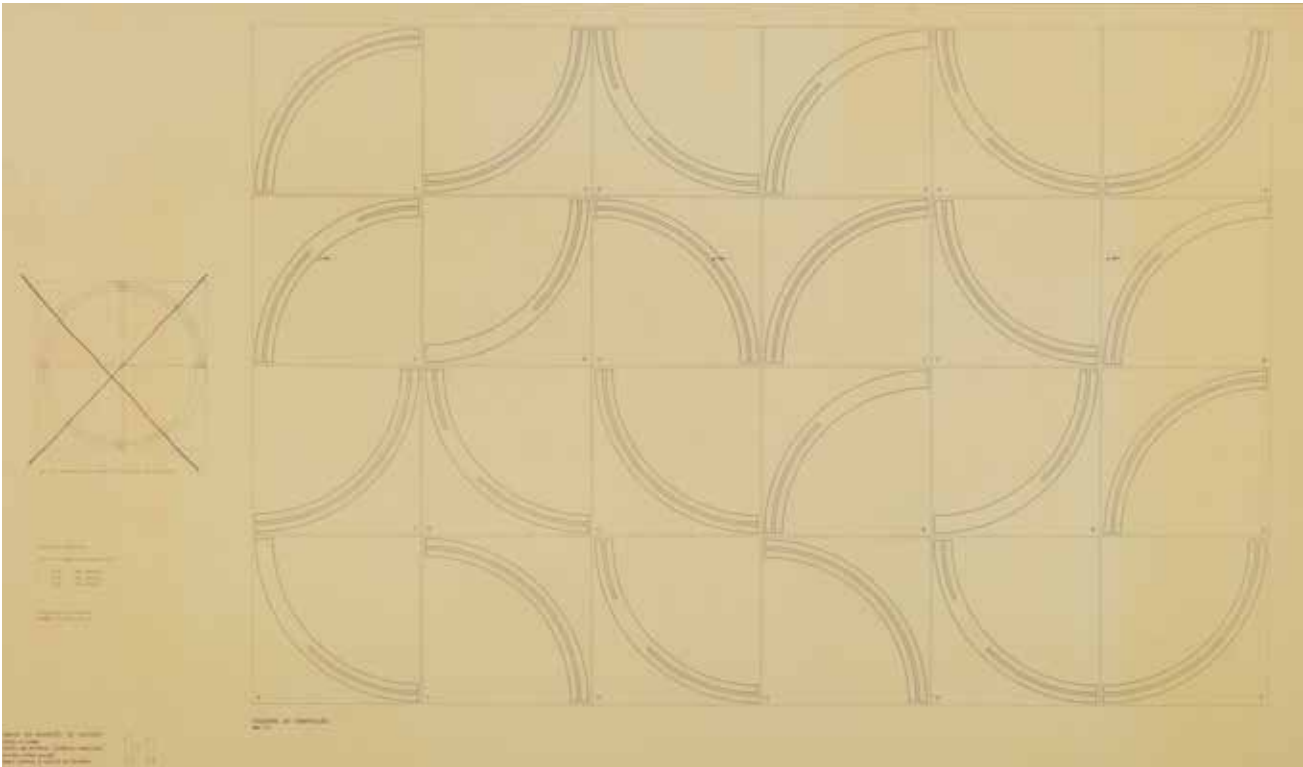
Projeto para painel em azulejos do Mercado das Flores, Brasília - DF, 1989
Nanquim sobre papel vegetal
83 x 135 cm

Acervo Fundação Aíthos Bulcão



Projeto para relevo em mármore e granito preto do Teatro Nacional Cláudio Santoro, foyer da Sala Villa-Lobos, Brasília - DF, 1978
Nanquim sobre papel vegetal
66 x 106 cm

Estudo para painel em fôrmica da IBM, edifício sede, Rio de Janeiro - RJ, 1975
Guache e grafite sobre papel
33 x 71 cm
Acervo Fundação Atilio Bulcão



Projeto para painel em azulejos do Sambódromo, Rio de Janeiro - RJ, 1983
Nanquim sobre papel vegetal
92 x 158 cm

Painel em azulejos do Sambódromo, Rio de Janeiro - RJ, 2009
Foto de Tuca Reinés
45 x 60 cm

Estudo para painel em azulejos do Sambódromo, Rio de Janeiro - RJ, 1983
Módulos serigrafados sobre papel cartão
45 x 64 cm
Acervo Fundação Atilio Bulcão

Eu gostei muito de Brasília. Fiquei hipnotizado com aquela falta de paisagem, o céu, esta vastidão (...) Para trabalhar, era muito bom , aqui...

Eu acho que a gente começa a desenhar, faz uma linha pra cá outra linha pra lá e, de repente, surge uma coisa que a gente não tinha imaginado o que ia ser. Isso é também meio atraente. A criação é mesmo misteriosa. A gente não sabe porque faz uma coisa assim...

Eu acredito muito em disciplina, no vai lá e faz alguma coisa. Eu fico imaginando quanta coisa as pessoas poderiam fazer e não fazem.

- ALEXANDRE MANCINI
- ANDRÉA CAMPOS DE SÁ
- ATHOS BULCÃO
- BENÉ FONTELES
- COLETIVO TRANSVERSO
- EDUARDO CABRAL
- EDGARD CÉSAR
- ELDER ROCHA
- EVANDRO SALLES
- FELIPE CAVALCANTE
- GALENO
- GREGÓRIO SOARES
- JOANA FRANÇA
- JOÃO ANGELINI
- JOÃO HENRIQUE CUNHA REGO
- JULIO LAPAGESE
- LEOPOLDO WOLF
- LIGIA DE MEDEIROS
- LUCAS GEHRE
- LUCIANA PAIVA
- PATRICK GROSNER
- PEDRO ALVIM
- PEDRO IVO VERÇOSA
- POLYANNA MORGANA
- RALPH GEHRE
- RODRIGO PAGLIERI
- VIRGÍLIO NETO
- WAGNER BARJA
- WALTER MENON
- YANA TAMAYO

RASTROS DE ATHOS



RASTROS DE ATHOS



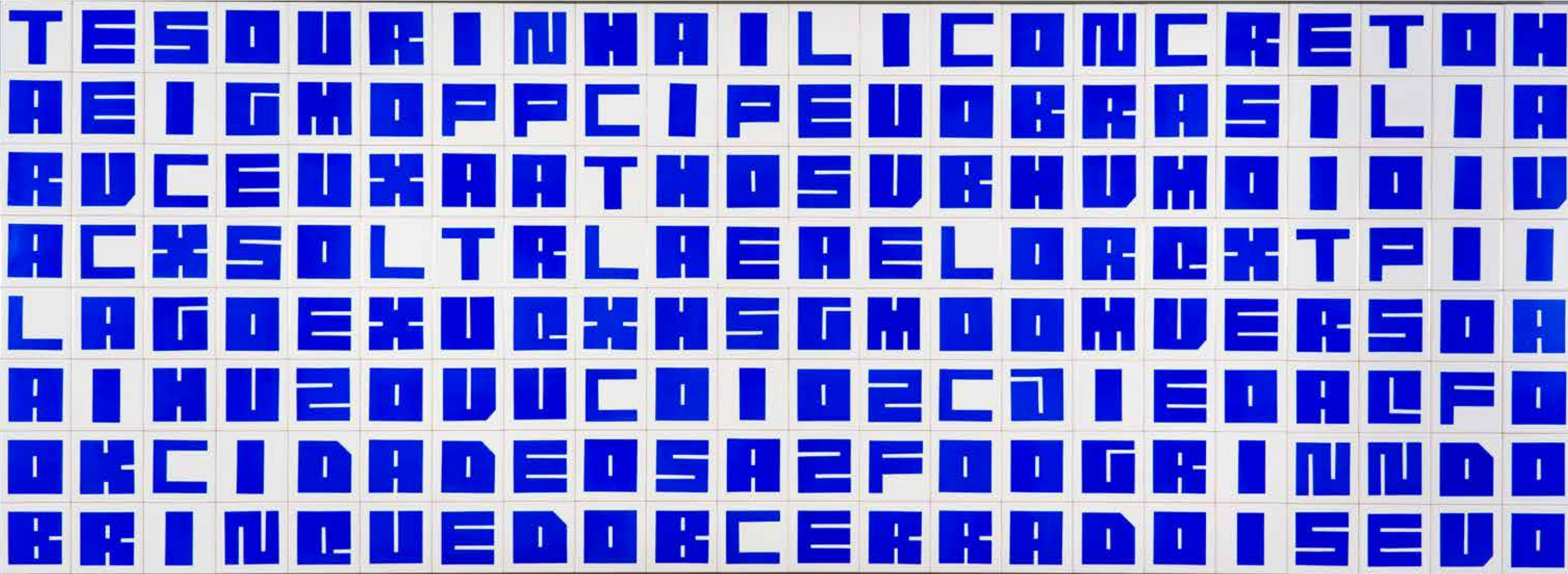




Patrick Grosner
Fotografia
45 x 60 cm



Polyanna Morgana
PolyTati representações LTDA: Life in concert, Vol II, 2010
Instalação – pintura e autofalantes
200 x 600 cm



Coletivo Transverso
Caça poemas, 2015
Azulejos
120 x 330 cm

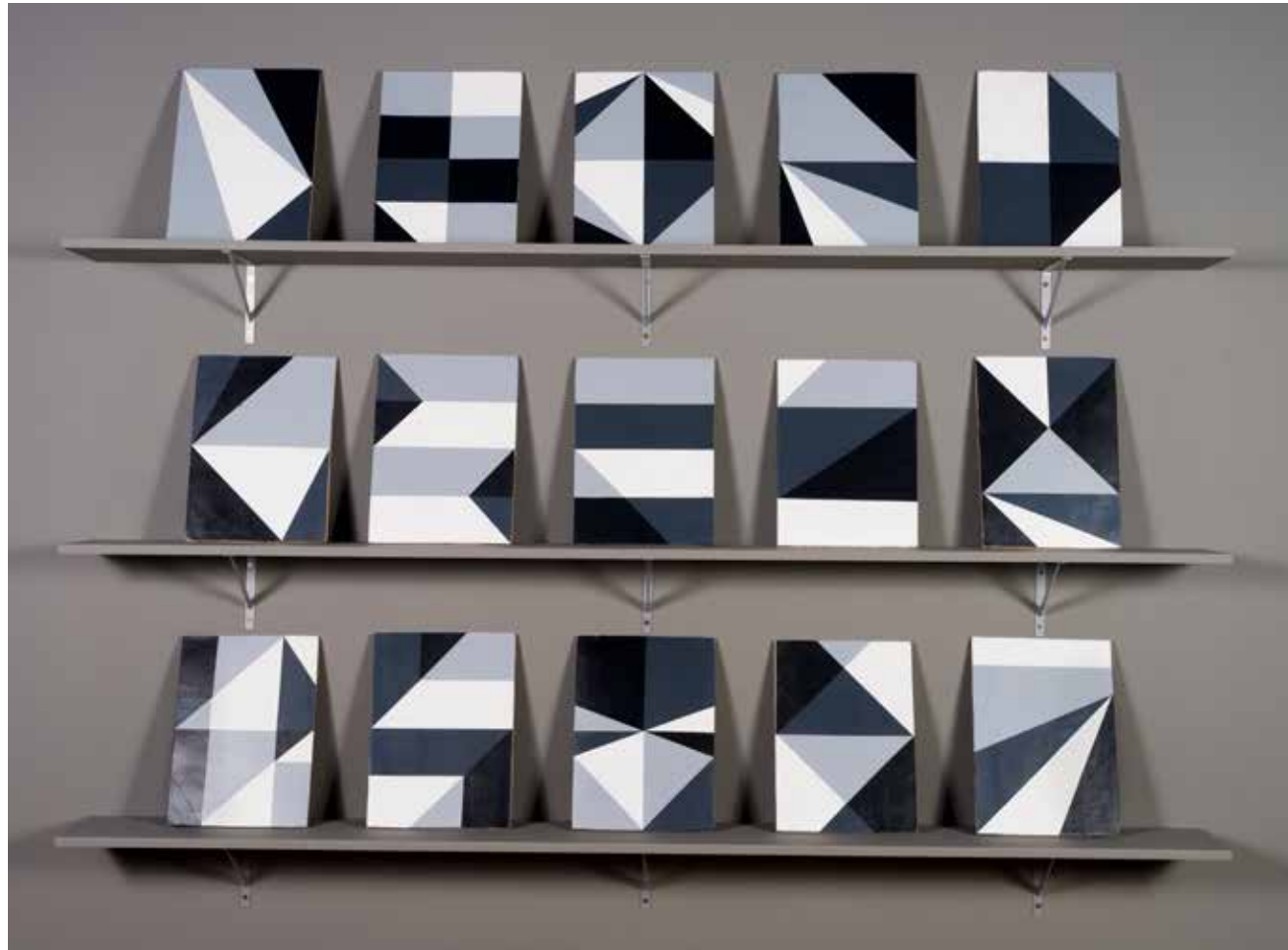


Virgílio Neto
Alguma paisagem 3, 2017
 Grafite sobre papel
 96 x 200 cm

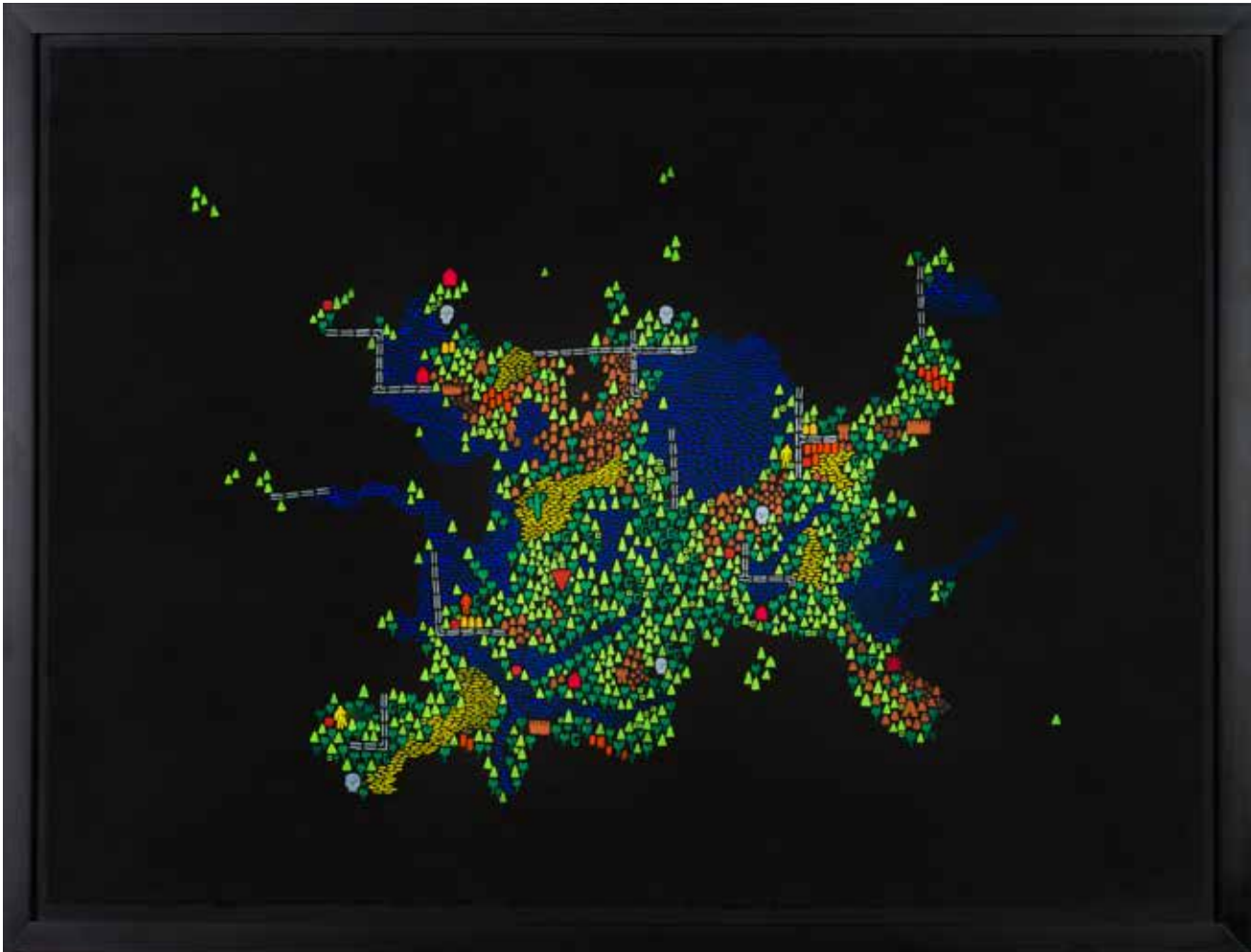
Edgard César
Painel em azulejos do Centro Cultural Missionário da CNBB, Brasília - DF, 2009
 Fotografia
 45 x 60 cm



Eduardo Cabral
Sem título, S/D
 Acrílica sobre tela
 200 x 260 cm



Pedro Ivo Verçosa
Sobre todos os meus vazios/Desdobramentos, 2017
 Cerâmica pintada com tinta acrílica
 22 x 32 cm

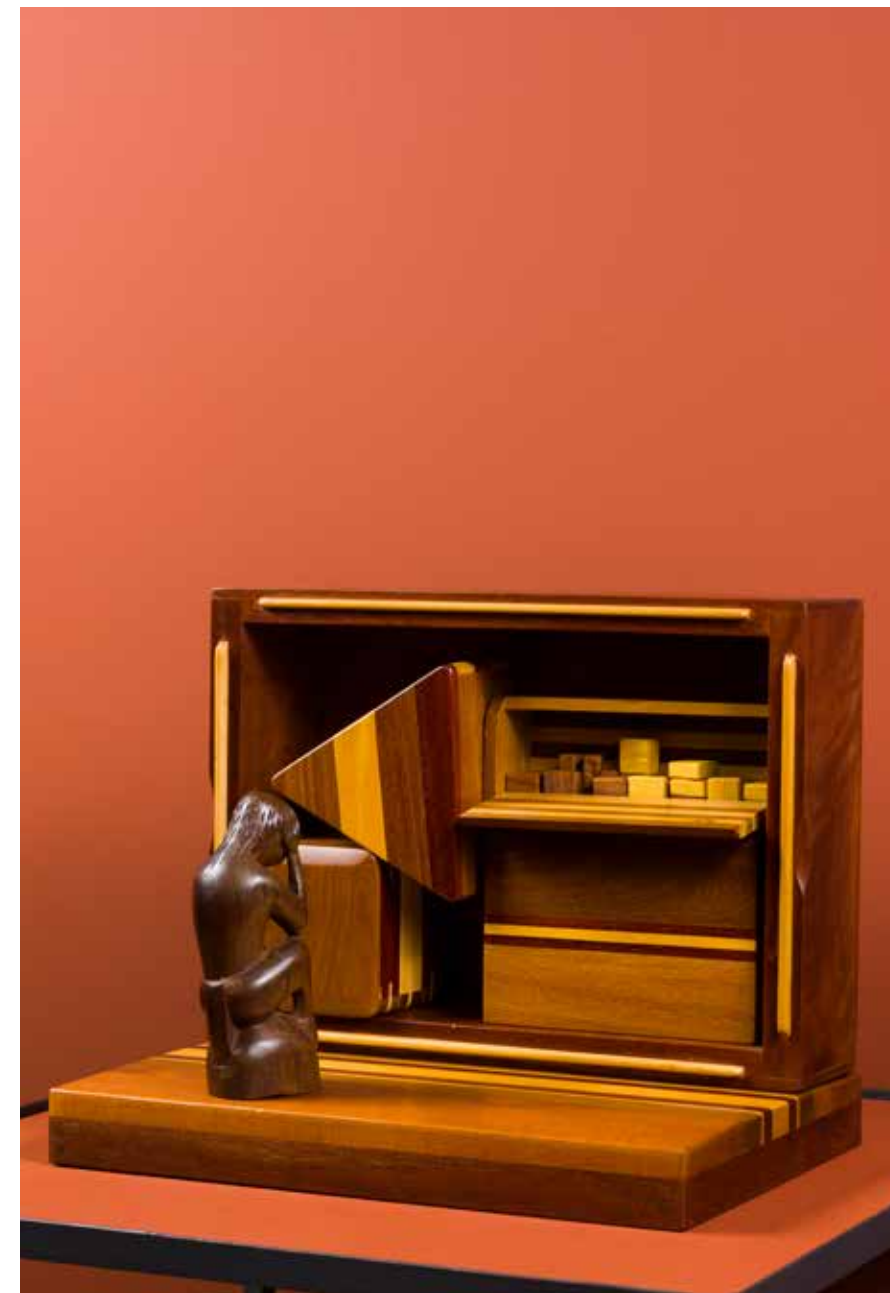


Lucas Gehre
Mapa, 2014
 Pintura
 56 x 77 cm



Pedro Alvim
Abstrato, ex natureza morta, 2015
 Acrílico sobre tela
 43 x 50 cm

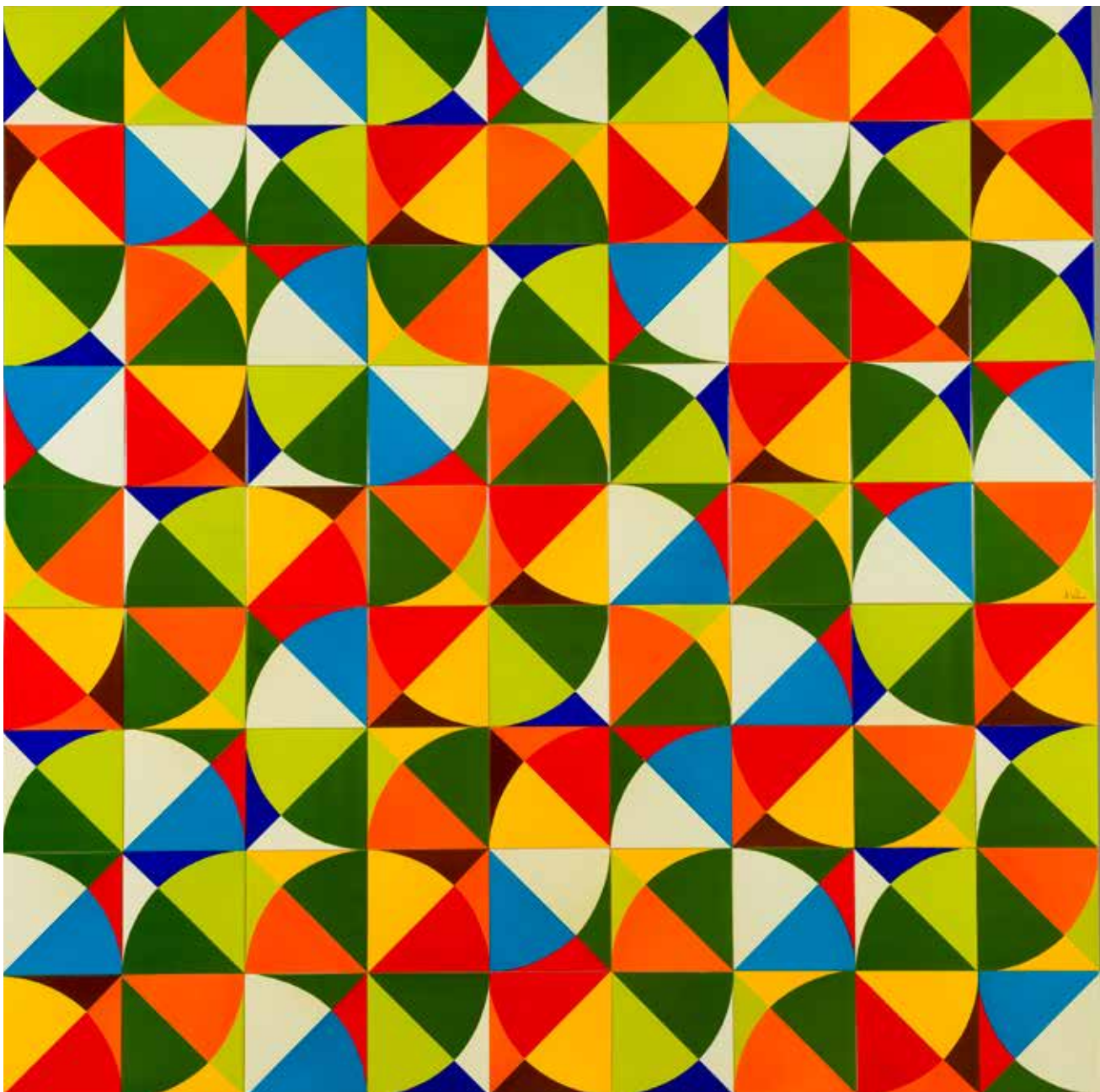
Athos Bulcão
Máscara, 1988
 Relevo policromado
 47 x 56 cm
 Acervo particular Pedro Alvim



Bené Fonteles
O pensador andino – jogo de armar, 2006
 Escultura dos indígenas venezuelanos e caixas em marchetaria de Pirenópolis – GO
 25 x 35 x 18 cm



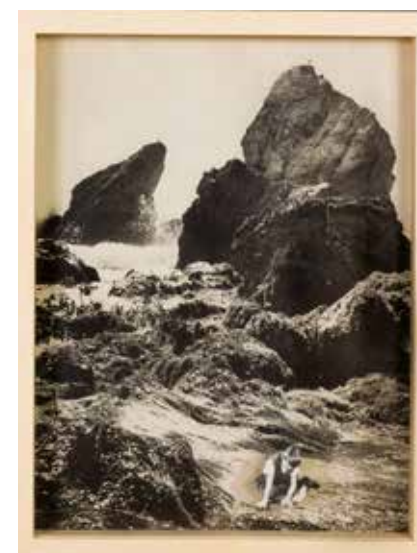
João Henrique Cunha Rego
Painel em azulejos Vieira – Série Brasília, 2017
 Azulejos
 180 x 180 cm



Alexandre Mancini
Painel em azulejos, Padrão #17166, 2014
 Azulejos
 180 x 180 cm



Yana Tamayo
Sem título (Revoluções provisórias), 2016
 Fotografia
 45 x 60 cm



Julio Lapagese
Dar tchau para o mar, 2017
 Colagem com relevo
 40 x 30 cm

Athos Bulcão
Crianças em Veneza, 1952
 Impressão em papel fotográfico
 32 x 23 cm
 Acervo Fundação Athos Bulcão



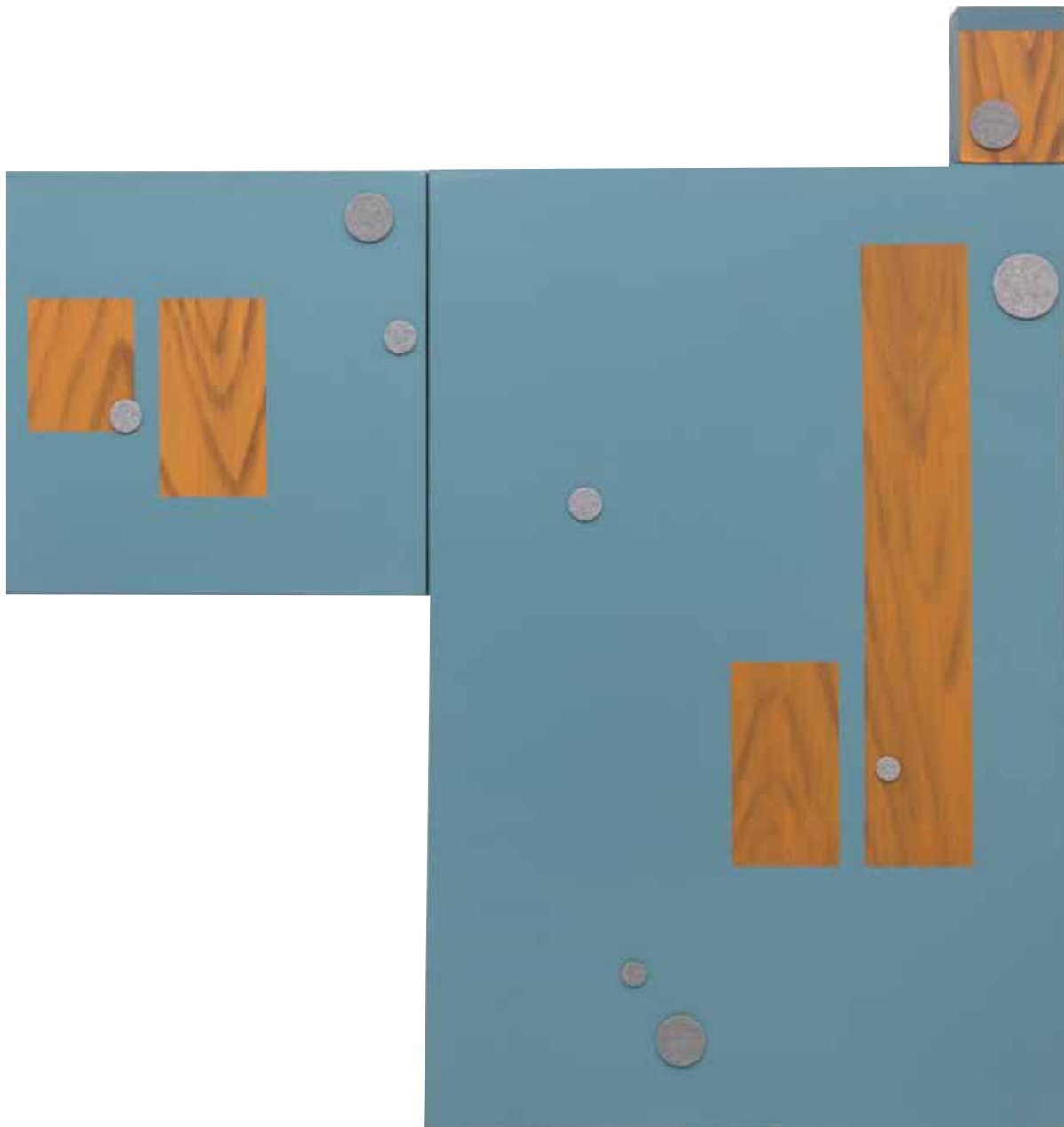
Wagner Barja
A na grama, S/D
 Instalação
 Dimensões variáveis



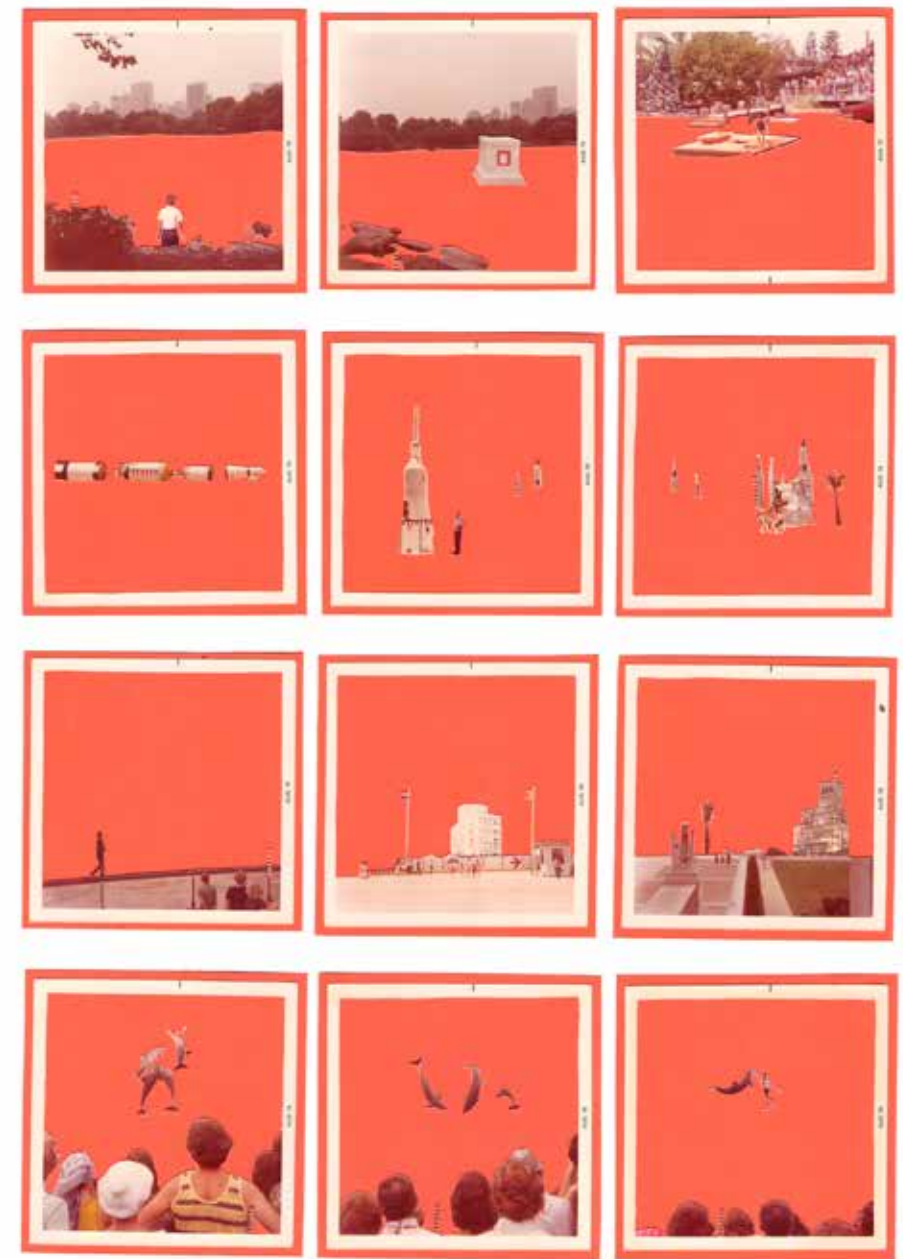
Luciana Paiva
Sem título n. 2 - Série Vértice, 2017
 Madeira, recortes de papel azul encerado e acrílico
 90 x 45 cm



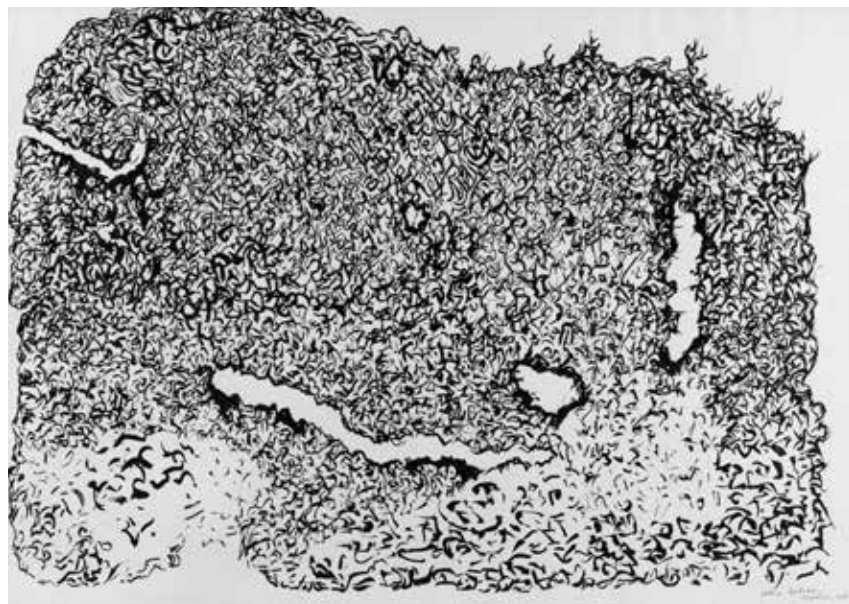
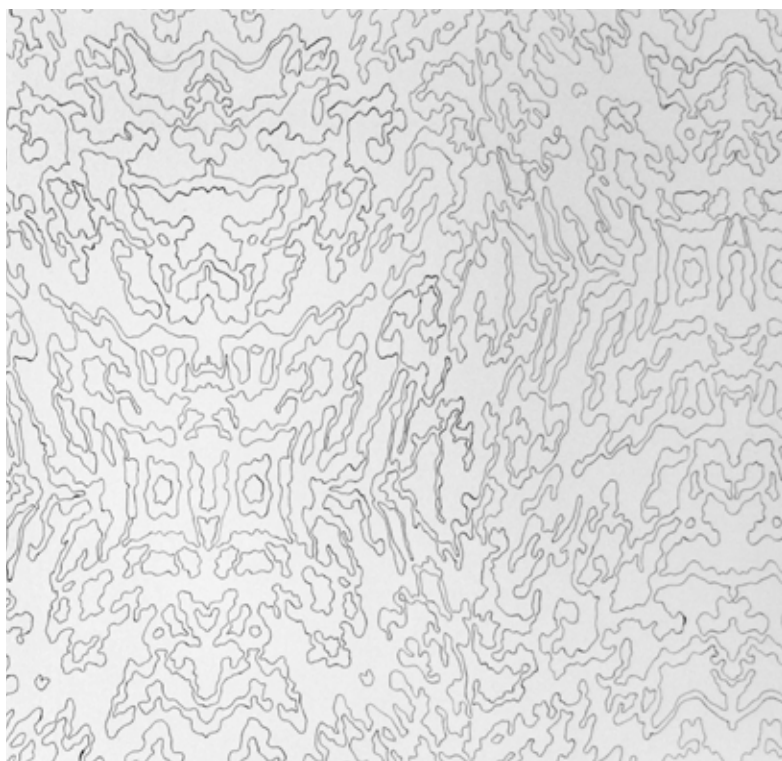
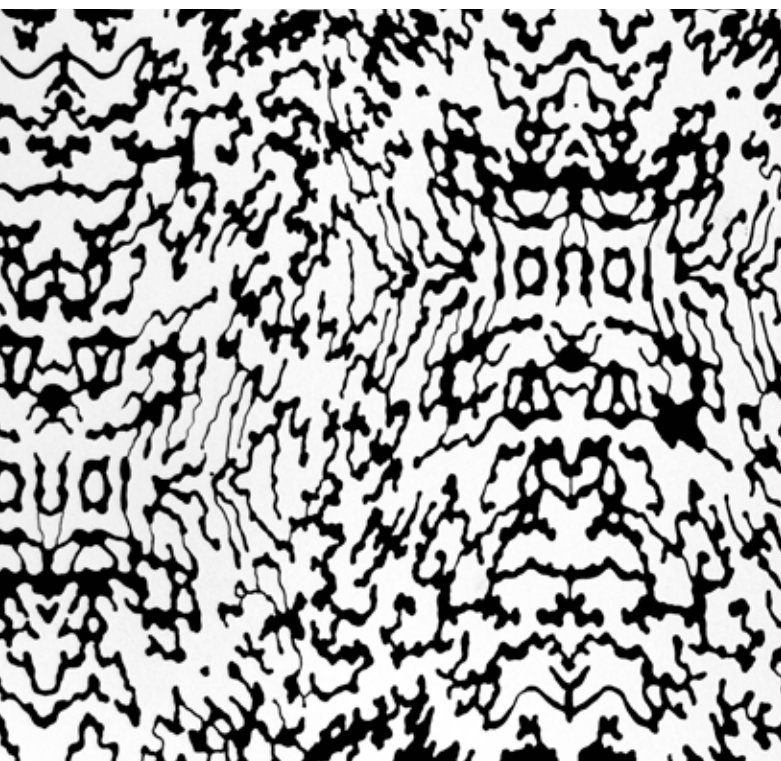
Athos Bulcão
Sem título, 1987
 Acrílico sobre tela
 60 x 80 cm
 Acervo particular Rosa Pessina



Elder Rocha
Soft Porn, 2016
 Pintura acrílica sobre tela
 105 x 100 cm

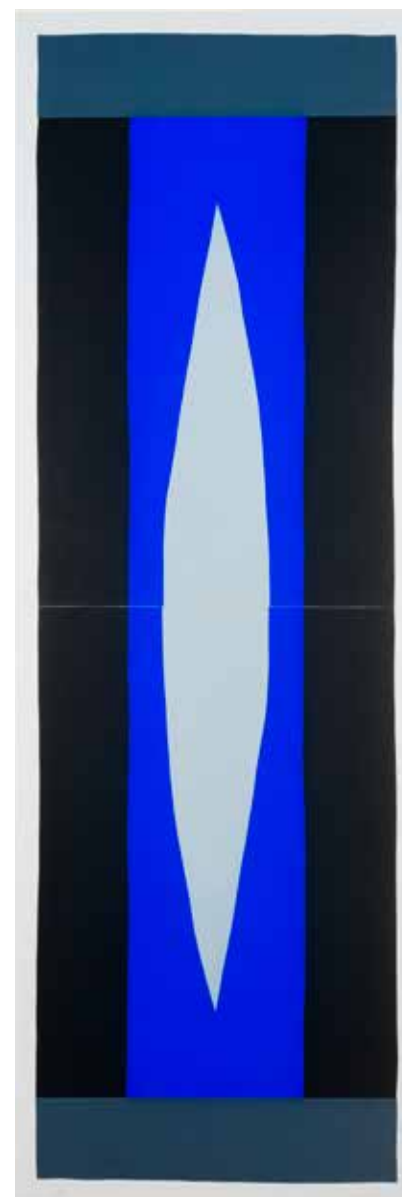
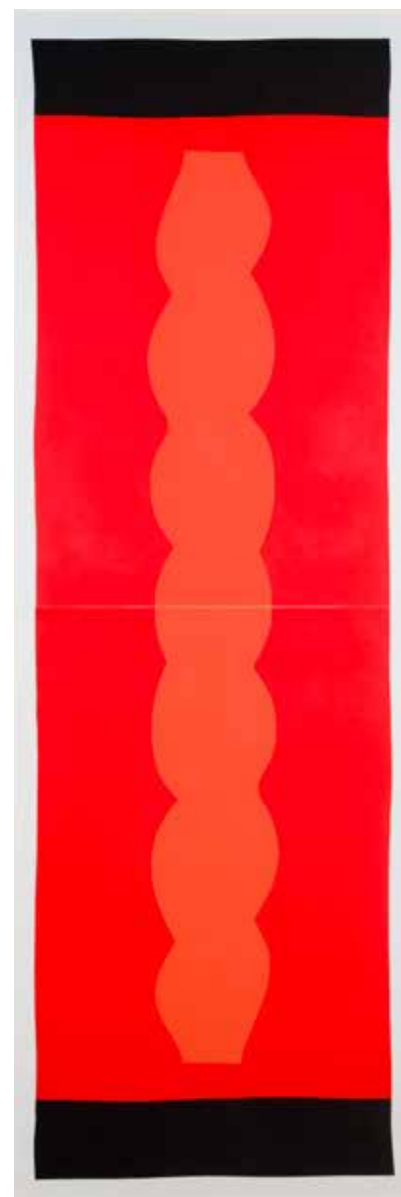


Felipe Cavalcante
AUG 76, 2013
 Fotomontagem
 10 x 10 cm

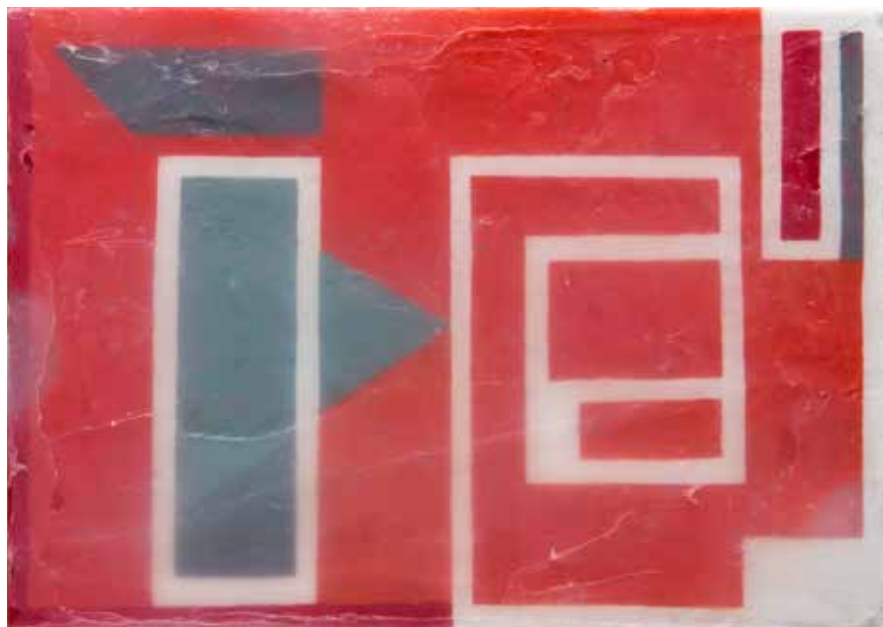
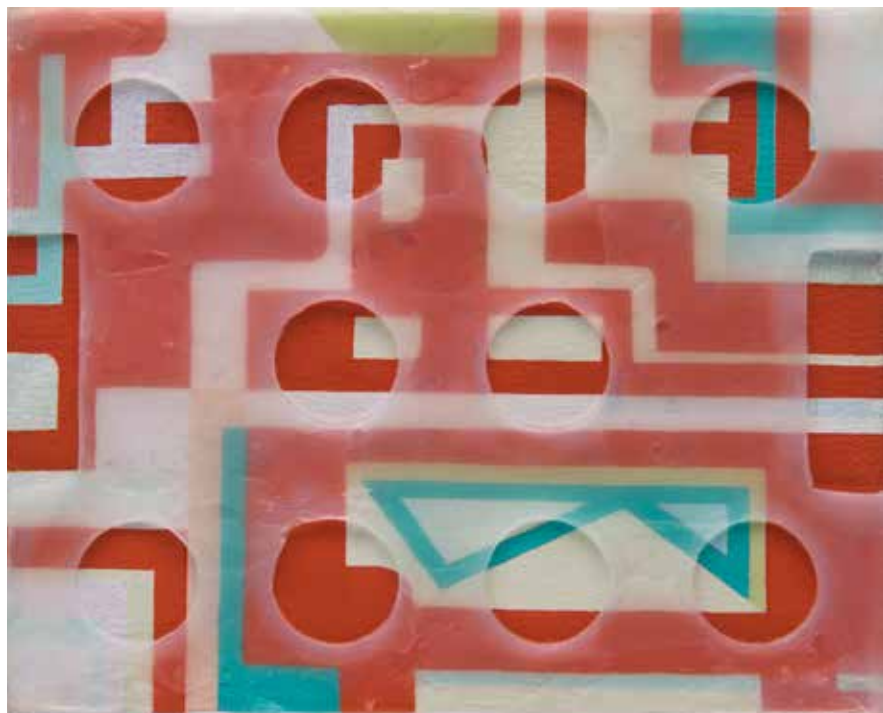


Leopoldo Wolf
Série Guerra, 2009
 Caneta hidrográfica sobre papel
 50 x 35 cm

Athos Bulcão
Sem título, 1968
 Nanquim sobre papel
 45 x 65 cm
 Acervo particular Rosa Pessina

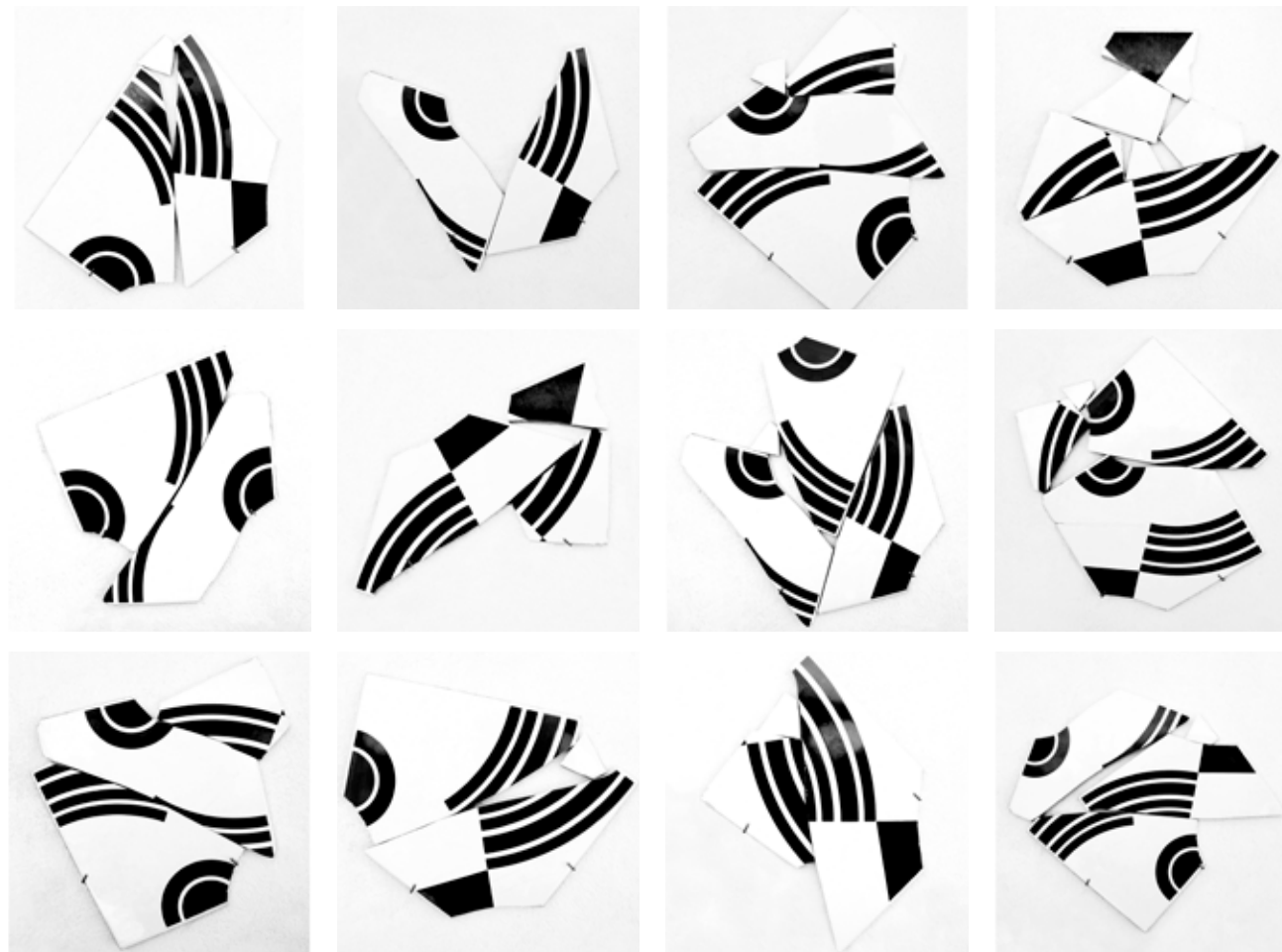


Evandro Salles
Sem título, S/D
 Serigrafias
 178 x 56 cm



Ralph Gehre
Capacho molhado, 2015
 Pintura acrílica e silicone sobre tela
 24 x 30 cm

Molhado 2, 2015
 Pintura acrílica e silicone sobre tela
 19 x 27 cm



Gregório Soares
Autorretratos: Estruturas equívocas, 2012
 Fotografia
 32 x 45 cm

Athos Bulcão
Painel em azulejos do Instituto de Artes da UnB, Brasília - DF, 1999
 31 x 62 cm
 Acervo Fundação Athos Bulcão

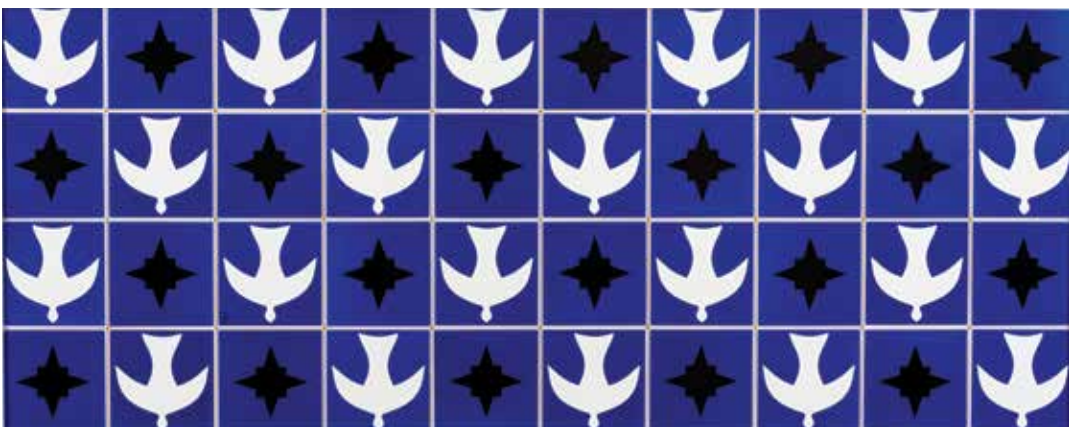


João Angelini
Azulejinho branco, creme e vermelho – padrão 3, 2017
 Pintura a seco em casca de parede
 25 x 39 cm
 Acervo particular Anna Reis

Desejo 1, 2011
 Pintura a seco em casca de parede
 53 x 50 cm

Moldura n. 2, 2011
 Pintura acrílica e silicone sobre tela
 80 x 50 cm

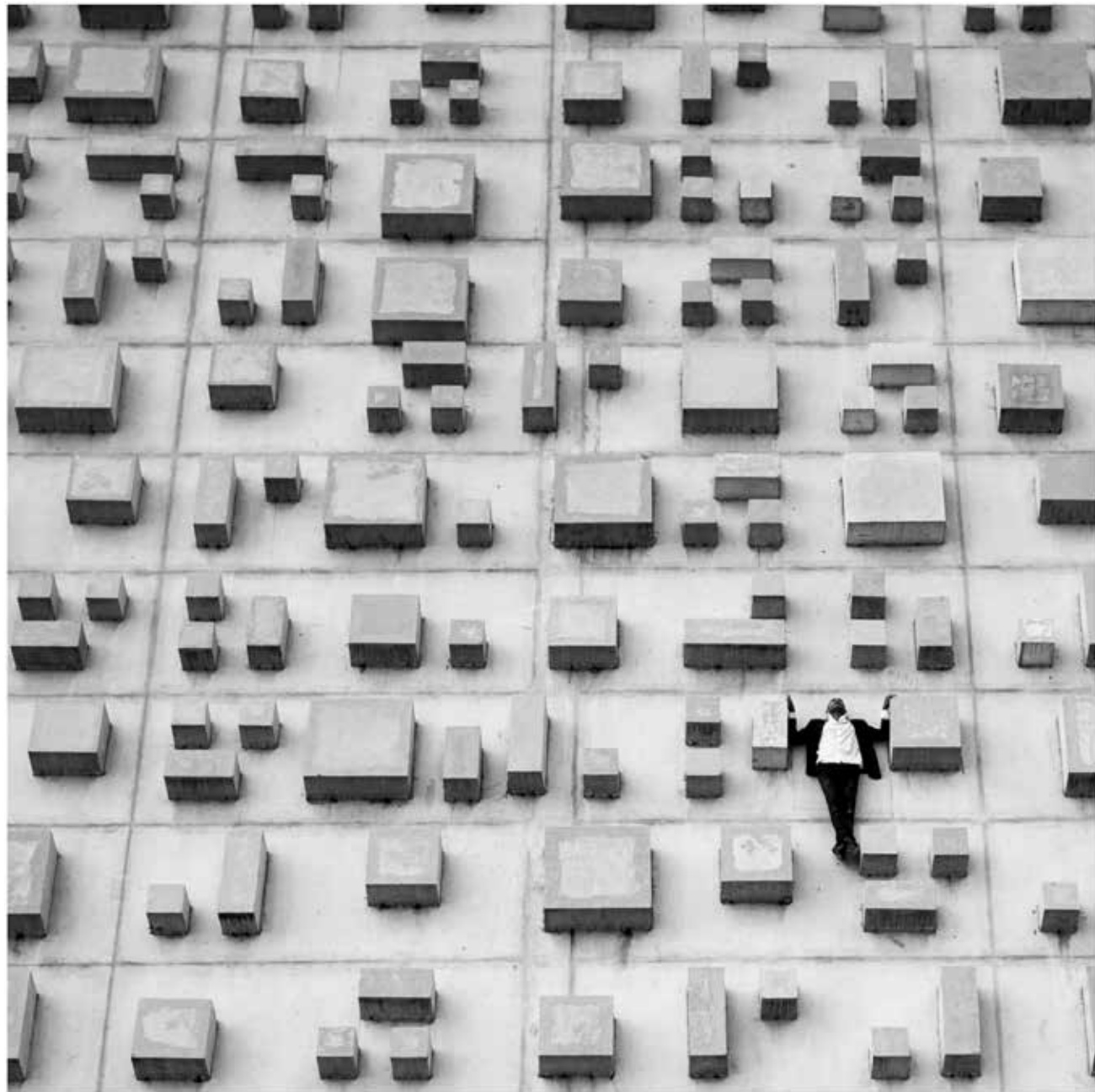




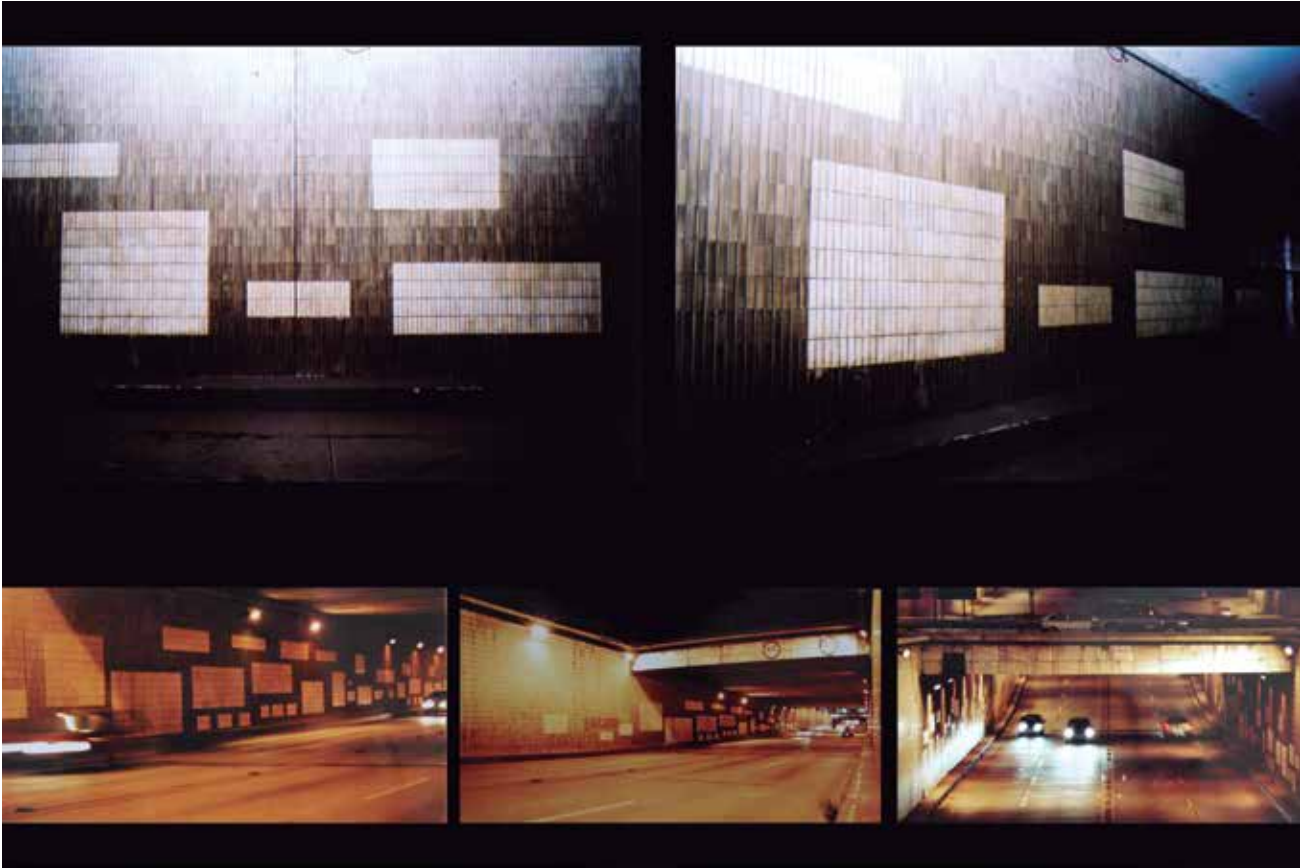
Galeno
Francisco, Fátima e Igreja, 2014
 Serigrafias
 50 x 70 cm
 Acervo Galeria Referência

Joana França
Painel em azulejos da Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília - DF, 2013
 Fotografia
 60 x 45 cm

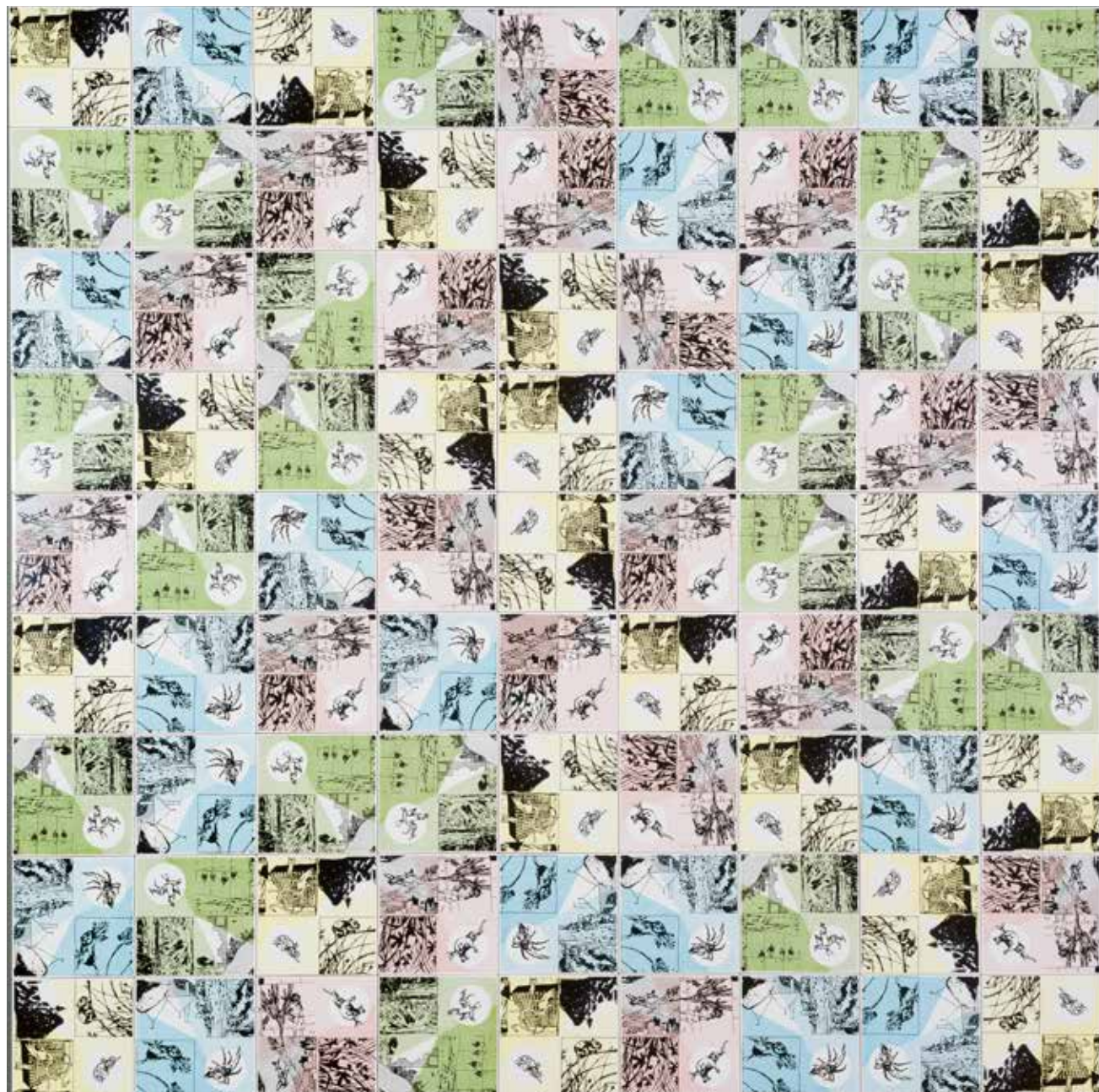
Athos Bulcão
Painel em azulejos da Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília - DF, 1957
 65 x 155 cm
 Acervo Fundação Athos Bulcão



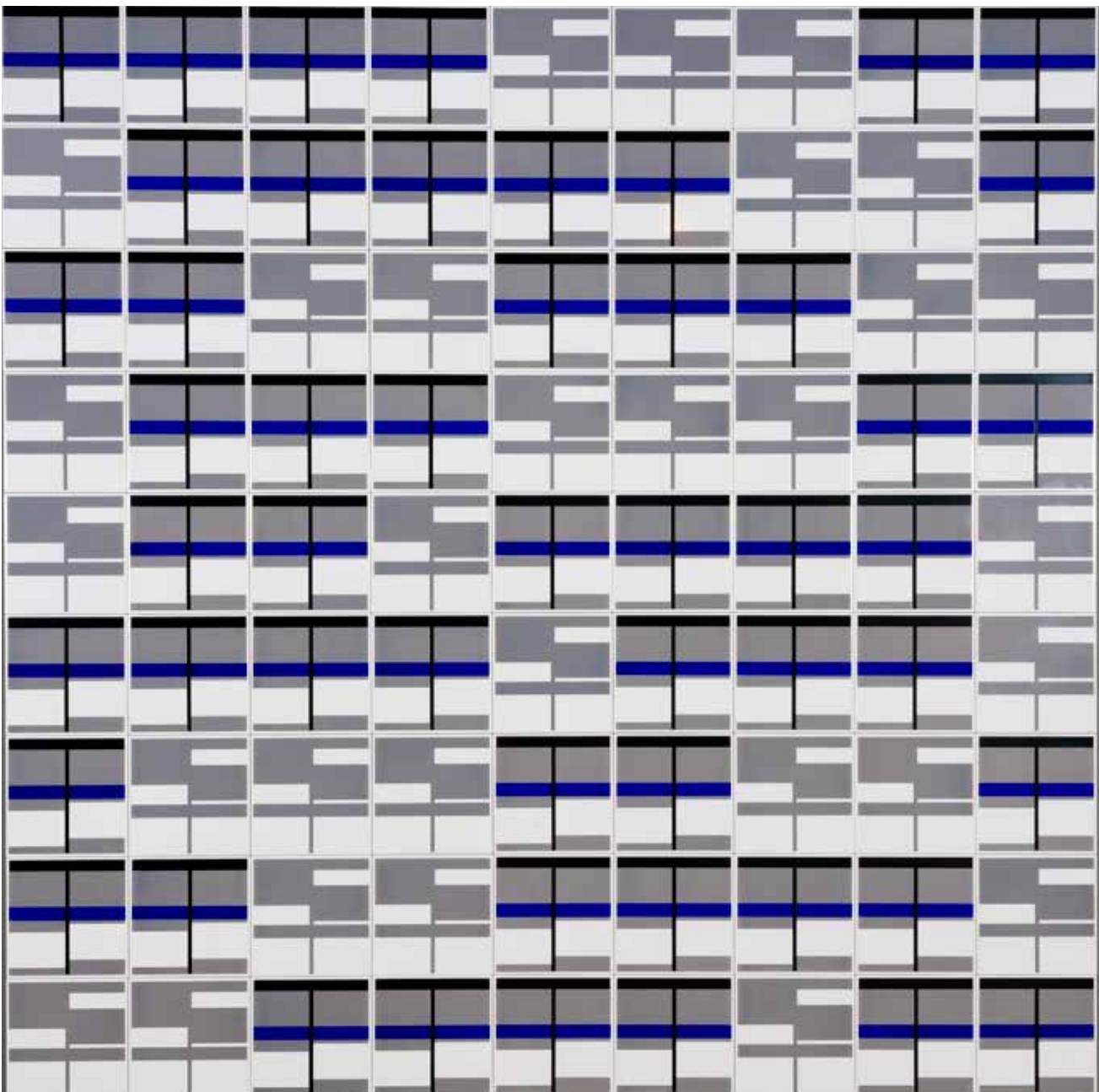
Joana França
Relevo em concreto pintado do Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília - DF, 2012
 Fotografia
 45 x 60 cm



Rodrigo Paglieri
Obra limpa I, 2004
 Vídeo em TV
 Intervenção urbana



Felipe Cavalcante e Pedro Ivo Verçosa
Azulejos 1, 2010
 Azulejos
 180 x 180 cm



Ligia de Medeiros
Painel em azulejos Fachadas, 2012
 Azulejos
 180 x 180 cm



Andréa Campos de Sá e Walter Menon
Sem título, 2018
 Instalação
 Dimensões variáveis

HABITANTE DO SILÊNCIO EM BRASÍLIA

Entrevista concedida pelo artista
ao Jornal de Brasília, publicada no
dia 2 de julho de 1998

Carmem Moretzsohn

O lugar é calmo, uma pracinha meio parque confere ao prédio uma serenidade e um frescor como de resto a muitos outros do plano piloto. Logo no *hall* do edifício, uma tela de Athos Bulcão nos faz ver que não estamos em qualquer lugar. Toco a campainha do modesto apartamento da 314 sul. Pedem-nos para esperar. Quinze minutos depois, desculpando-se pelo atraso, Athos Bulcão surge na sala. Tem os movimentos lentos, a mão trêmula e o corpo um pouco curvado. “Fruto do mal de Parkinson”, adianta.

Athos conversa conosco em meio a uma sala despojada. Poucos móveis e alguns desenhos enfeitam as paredes claras. Ao lado, uma estante acolhe a leitura mais frequente do mestre. Há *Dom Quixote*, de Cervantes, biografia de Fellini, a Bíblia. Nas prateleiras, estão os maiores clássicos da literatura ocidental, cuidadosamente encadernados. Ao fundo, as máscaras presas remetem o artista à infância.

Logo no início do papo, como para descontrair, Athos pede a seu assistente que nos traga uma foto sua ao lado da irmã mais velha. Ele tem pouco mais de cinco anos de idade. Veste fantasia de tirolês. Está agora prestes a fazer 80 anos de idade, mas tem no olhar a doçura e a vivacidade daquela criança, pronta para pular seu carnaval inocente. O artista de Brasília ainda é aquele menino solitário.

A arte nasce do silêncio do artista?

Eu acho que, sem silêncio, a pessoa não consegue ouvir nada interiormente. Mas depende do temperamento. Eu resolvi brigar com a novela das oito [risos] e, por causa da briga, consegui fazer uma série nova de desenhos, totalmente diferentes. Na hora da novela, eu ficava desenhando. Eu acredito muito em disciplina, no vai lá e faz alguma coisa. Eu fico imaginando quanta coisa as pessoas poderiam fazer e não fazem. Não estou contra as novelas, mas é que está um pouco demais a dependência que as pessoas têm com as tramas das novelas.

E o artista pode aproveitar para se colocar diante disso...

O artista olha para dentro de si, tentando compreender, indagando, se coloca. Mas tudo é arte.

O senhor disse certa vez que não se considera artista.

Não, não, eu não me considero não.

O que o senhor é? Um filósofo?

Não sei. Esta coisa de sair muito, de aparecer, isto me dá uma... não sei explicar. Eu, na verdade, cada vez entendo menos as coisas. Oitenta anos é para isso, para a gente achar muito difíceis as coisas.

Bom, o senhor poderia falar um pouco sobre a sua formação artística?

A minha formação como artista plástico começou com uma coisa que não tem nada que ver. Eu estudava medicina, mas isto não é novidade para ninguém... Não sei, a infância também marca muito a gente. Eu fiquei órfão de mãe com quatro anos e foram as minhas irmãs que me criaram praticamente, e num mundo de fantasia. Eu talvez tenha uma relação com a solidão que vem desde esta época. Quando criança, eu era muito sozinho.

O senhor estabelece algum paralelo entre a medicina e as artes plásticas?

Não, em medicina eu gostava muito de desenhos de anatomia, de cortes. Fiz muito tempo desenhos e agora voltei a fazer sob a influência destas imagens. Estes últimos trabalhos que fiz foram um pouco influenciados pelo trabalho que eu fiz em 1941. Fizaram uma exposição do meu trabalho no Rio e eu fui. Uma exposição que teve muito boa acolhida, eu fiquei bastante contente. Eu faço alguns trabalhos que parecem ter textura de tecido, de células. Como um corte.

E como o senhor despertou para as artes? Como aconteceu o interesse?

Aconteceu que eu estava estudando medicina e tive que trabalhar, tinha um emprego também. No emprego, que era no Ministério do Trabalho, tinha dois colegas que mexiam com teatro. Eu comecei a olhar artista de perto por causa disso. Por meio destes dois comediantes de vanguarda, por meio deste ambiente, eu passei a ver tudo de perto. Ensaiaava-se, por exemplo, no Palace Hotel do Rio, que tinha três galerias. Mas, por trás disso tudo, na minha família havia um interesse muito grande por arte, mas como adorno. Era uma coisa do Rio, uma tradição ainda da corte. Era obrigatório ir ao salão, eu conhecia todos os artistas acadêmicos pelo nome. Era obrigatório ir às companhias estrangeiras, à Comédia Francesa, era obrigatório ir à ópera. Eu tive muito contato com programas de adultos por causa das minhas irmãs. Eu cheguei a ir às matinês do teatro lírico, que é uma coisa meio antiga do Rio. Eu ia ver o Procópio Ferreira com dez anos e gostava muito. E gostava muito de ópera também. A minha irmã mais velha tinha sufocado uma carreira de cantora. Ela tinha uma voz bonita, de registro baixo, mas não tinha volume de voz. Cantava direitinho. Ela está viva, faz 95 anos no dia seguinte ao que eu faço 80. Quando chegava a época da temporada de ópera, ela queria ouvir a ópera. A casa em que a gente morava era muito grande. Ainda tinha aqueles gramofones que a gente ouvia. Eu lembro que escutava Caruso muito pequeno. Mas eu me lembro de ter ficado muito fascinado com *Carmen*. A cantora eu lembro bem, era a Gabriela Benzanconi Lage, uma cantora lírica italiana que se casou no Brasil e ficou morando por aqui. Ela foi quem deu origem ao Parque Lage no Rio. Ela interpretava a personagem e tinha uma voz muito impressionante, que ia de soprano dramático a baixo. Chegava até a assustar. Esse negócio da Benzanconi é engraçado. Uma vez, a gente ficou escutando *Carmen*. No domingo seguinte, nós morávamos na Tijuca e havia o hábito de, no verão, ir passear na Praia de Copacabana de carro. A gente ficava fazendo o eu chamavam de corso, quem morava no bairro fazia *fotting*. Mas quem era de outros bairros e tinha carro ia passear na frente do mar. Numa dessas ocasiões, eu vi a Benzanconi num automóvel e nós nos cruzamos várias vezes. Ela estava sentada dentro de um carro fantástico, meio aberto, com a capota para trás. Ela assim feito uma rainha, toda de branco, com um turbante prateado e um colar de pérolas. E as minhas irmãs diziam: “Olha o colar que o Lage deu pra ela”. Enfim, essa futilidade toda fazia parte do Rio. Eu gostava muito desta fantasia de ver em carne e osso aquela voz esquisita [risos]. Eu estou jogando conversa fora, mas é para dar uma ideia do que era o Rio de Janeiro. As minhas irmãs iam à cidade um dia por semana, um dia que não tinha colégio de tarde. Era um hábito ir uma vez por semana ao centro da cidade ver lojas e tomar sorvete. O Rio era uma imitação, em escala ridícula, de Paris; a Rua Uruguaiana correspondia ao Boulevard de La Madeleine e tinha as confeitarias. Sempre se variava de confeitaria. Eu ia com as minhas irmãs sempre, ou para assistir teatro lírico ou para cinema.

Então foram suas irmãs que o iniciaram na arte...

Foi, foi por causa das minhas irmãs que talvez eu tenha me habituado tão cedo à arte. Meu irmão era onze anos mais velho do que eu, era truculento e brigava muito, jogava bola e chegava em casa todo ensanguentado. Era outro departamento. Quando eu voltei a frequentar estes espaços, por causa daqueles meus dois amigos de teatro, eu conheci uma porção de gente muito interessante. Um dia, eu tinha ido a uma exposição, entrei numa livraria de livros de arte e estava vendo um livro. Do meu lado, tinha um rapaz

que ficou olhando. Eu disse: “Quer ver?”. Ele disse que sim. Aí, ele me perguntou se eu gostava de pintar. Eu respondi que não, que tinha sido estudante de medicina até bem pouco tempo, estava na dúvida, pensando em teatro, cenografia e tal. Mas ele perguntou se eu gostava de arte. Eu disse que gostava de ir a exposições de pintura. Ele perguntou se eu tinha ido a alguma do Palace, porque tinha duas ou três lá. Eu disse que tinha ido e gostado muito do Salão Paulista. Ele me perguntou se eu tinha visto alguma coisa que eu tivesse especialmente gostado. Eu falei que tinha ficado impressionado com um quadro que tinha um homem morto numa bruma e escrito embaixo: “Um dia nascerá de novo”. Ele virou e disse: “Fui eu que fiz”. Aí eu fiquei com uma enorme admiração por um artista que eu tinha acabado de ver. Eu não conhecia ninguém de artes plásticas. Ele era o Scliar, o Carlos Scliar. E por causa dele eu conheci mais gente importante. O Burle Marx, por exemplo, o Jorge Amado, Pancetti, Da Costa. Entrou a boa turma.

O senhor sempre destaca Portinari como uma referência?

Eu fazia cerimônia com o Portinari, ele era muito importante. Até que uns amigos meus me levaram a casa dele num domingo. Mas isso já foi quase em 1945. E fiquei muito amigo dele. Uma vez, eu mandei uns quadros para uma seleção para uma exposição na Argentina e me cortaram. O Portinari ficou indignado, achou um absurdo, ficou aquela conversa toda e, de repente, ele me disse: “Você quer trabalhar em Belo Horizonte, na equipe lá do São Francisco da Pampulha?”. Então eu fui.

Eu já li que, para o senhor, Portinari foi uma referência com relação ao uso da cor.

O Portinari ensinava muito, me ajudou a entender os quadros, a analisar como os quadros eram feitos. A arte europeia é toda muito pensada. Alguém pode argumentar: “E Van Gogh?”. Van Gogh tinha uma decisão muito forte para fazer os quadros da maneira que ele fazia, com três, quatro, cinco cores só. E isso é uma coisa técnica, ajuda o pintor. Eu, antes de fazer um quadro, escolho as cores que vou usar, raramente ponho mais uma. A coisa é toda previamente pintada.

Bom, mas o senhor estava falando daquela turma com Scliar, Burle Marx etc. Foi ali que tudo começou para sua carreira artística?

Eu conheci o Scliar e o Burle Marx em 1939. No meio de todos, eu era muito jovem. Eu e o Scliar éramos os mais jovens. Mas eu não sei. Tudo é um pouco por acaso, vai rolando, não é? Deixa rolar.

Então vamos falar do encontro com Niemeyer.

Eu desenhava na casa do Burle Marx, enfim, ajudava a esticar telas, fazer coisas assim bem artesanais, para aprender a pintar em tela, seguindo a formação do pessoal do Portinari. Eu estava um dia fazendo uns desenhos a guache e o Oscar entrou lá para falar um assunto qualquer com o Roberto, e disse: “O que é isso?”. Eu respondi. E ele: “Ah, que coisa bonita. Vamos fazer um azulejo com isso”. Foi o Oscar que me orientou muito no começo nestes problemas de visualidade, de espaço, distância. Isso eu aprendi com ele. Ele falou uma vez que o Lucio Costa tinha posto ele no caminho, nos trilhos, na maneira de desenhar. E foi o Oscar quem me botou nos trilhos nesta parte do pensamento de arquitetura.

E esta foi uma parceria como a de Nino Rota e Fellini, como o senhor uma vez falou?

Um pouco mais tarde, eu fiquei imaginando que eu tinha tido oportunidade de trabalhar com um grande cineasta, porque é um pouco cinema, é um pouco música. Tenho alguns trabalhos que são muito musicais, parecem ter ritmo. Eu gosto de pintar deixando uma cor por trás da outra, criando uma coisa meio misteriosa.

Onde é que está a receita para este casamento tão perfeito entre arte e arquitetura?

Eu acho que a minha atitude diante da coisa ajuda nisso. O primeiro cuidado é não parecer que o prédio foi feito para ficar com aquela decoração na frente. Precisa sentir-se que é muito necessário, no que se refere à conclusão do projeto, evitar que pareça um ornamento gratuito, do tipo “vou lá e vou enfeitar”. O resto é um pouco de bom senso, que eu acho que está faltando. Estou assustado com a quantidade de *layouts* um do lado do outro. Fica tudo junto e a gente não vê nenhum.

Isto não seria uma influência da estética norte-americana? Aquela coisa meio Dallas?

É, a influência norte-americana é inevitável com a massificação. Mas os prédios de Nova Iorque são muito bonitos. O problema é que o que está vindo para cá é aquela cafonália total [risos]. Essa valorização do mau gosto também tem um lado engraçado, porque o neoclássico era muito convencional, muito chato. Eu acho muito engraçado o mau gosto, contanto que não obriguem a gente a conviver com ele [risos].

Os criadores de Brasília, Niemeyer, Lucio Costa, conceberam Brasília, mas nunca moraram aqui. O senhor veio nesta época e nunca mais deixou a cidade. Por quê?

Para mim, era muito fácil ficar. Eu vim numa época em que estava em dificuldades financeiras. Trabalhava com decoração de interiores e detestava isso. Não aguentava mais. Quando o Oscar me chamou para vir colaborar, eu pensei que era uma coisa para muito tempo, eu solteiro, sem família nem nada, era muito mais fácil.

Foi uma possibilidade de aventura...

Eu gostei muito daqui. Fiquei hipnotizado com aquela falta de paisagem, o céu, esta vastidão. Foi fácil me adaptar, por causa da parte da infância. A minha mãe tinha ficado (como era comum naquele tempo) tuberculosa. Morávamos numa casa na serra em Teresópolis, que era o clima ideal para ela. Eu nasci no ano da Gripe Espanhola. Ela desceu para fazer o parto, eu nasci na Rua do Catete, mas foi uma coisa de ficar por lá só uns vinte dias. Depois, ficamos morando na serra, respirando o ar puro da serra. Talvez eu tenha visto alguma coisa que me lembrou Teresópolis aqui. Não sei. A infância marca muito a gente. Eu achei muito natural morar aqui. Para trabalhar, era muito bom aqui, agora não é mais, mas era muito bom.

Então, o que o encantou aqui foi a falta de paisagem, foi a ausência?

Eu acho que foi a sensação de espaço. Não sei. Tive muita oportunidade aqui que talvez não tivesse se houvesse voltado para o Rio.

O que o senhor acha que foi desvirtuado aqui? O que aponta de mais grave?

É muito difícil comentar isso porque há uma evolução de hábitos, de costumes. Quantas coisas mudaram de lá para cá... As pessoas reclamam dos carros agora em Brasília. Ora, como

é que em 1957, quando os carros ainda eram importados, ia se prever o que ia ser a indústria automobilística no Brasil? Eu gosto da cidade, acho o plano muito bom, fico preocupado com que se comece a fazer intervenções. Tem um momento, quando se caminha pelo eixinho, em que só se vê árvores e os prédios aparecendo lá por trás, parece um parque. Não é uma cidade: é um Central Park enorme, com as pessoas morando no meio das árvores. Não existe isso em lugar nenhum. Mas análises mais complicadas devem levar em conta a política, a pobreza, a permanência deste problema de falta d’água...

O senhor acredita que este trabalho que está desenvolvendo agora com o arquiteto Lelé [João Filgueiras Lima] acontece no mesmo nível da parceria com Niemeyer?

Sem dúvida. É uma colaboração muito estreita. Tem uma unidade que é oriunda da mesma geração, baseada em Oscar e Lucio Costa. Há muita coerência de pensamento. É muito gratificante também saber que é um hospital, uma escola. É bom trabalhar para coisas coletivas. Não há nada mais horrível do que ficar fazendo casa de gente rica. A pessoa vira capacho da dona da casa. Acontecem os maiores absurdos. A cliente vê uma coisa na casa de uma amiga e quer ter na dela igual. No Sarah, tenho alguns bichos colocados pelos corredores que foram feitos pensando nas crianças. As crianças ficam lá internadas meses. Quando passam para tomar sol, ficam vendo uma coisa leve, gostam, criam uma relação afetiva. É muito bom.

Por que o senhor acha que estas duas parcerias deram tão certo? Houve um casamento de ideais?

Acho que sim, também pela maneira de conceber um projeto, pela simplicidade.

Passando para a pintura, que influências o senhor destacaria em seu trabalho?

Eu tenho influência de pintores que gosto muito, como Paul Klee, Matisse, influência na cor. Mas as influências são muito amplas. Estes meus últimos desenhos têm influência também do carnaval. Eu conhecia muito Noel Rosa, que era amigo do meu irmão. Perto do carnaval, o pessoal fazia batalhas de confete na Rua Maxwell, a rua dos artistas. Estas batalhas estão aqui. Depois, lendo Nelson Rodrigues, que morou também um tempo naquele mesmo ambiente, vi aquelas crônicas em que ele falava que todo mundo ia ver o umbigo da odalisca. Fiz também desenhos em branco-e-preto numa série que chamei de *Olhar da Odalisca* [risos]. São brincadeiras solitárias...

Quais os pintores que o senhor aprecia?

Eu gosto de pessoas da cúpula absoluta. Picasso, Matisse, Mondrian, Klee, James Ensor, Van Gogh, naturalmente, Cézanne. Eu não entendo algumas coisas que hoje são supervalorizadas. Este *Basquiat*, por exemplo, é muito bom, mas talvez haja uma supervalorização.

E o trabalho com as máscaras?

Eu acho que tenho um grilo qualquer neste campo. Acho que a minha relação com a minha mãe me inspirou. A ideia surgiu no último momento do filme *2001 – Uma Odisseia no Espaço*, com o feto. E elas são fetos, elas estão trancadas dentro do útero, eu imagino que é uma indagação sobre a origem biológica. São pensamentos que eu faço, acho uma possibilidade. A intenção é fazer um objeto, brincar com a antropologia, com a origem físi-

ca. Eu estava em Paris, em 1971, no Musée de l’Homme, vendo o museu de arqueologia, e fiquei pensando que aquilo eram escavações, que o material das peças era um estranhamento bonito. Pensei em fazer uma exposição com máscaras que parecessem feitas de matérias estranhas. A exposição chamava-se *É Tudo Falso*, uma brincadeira com a questão da obra de arte. 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.

E sua experiência como professor da UnB?

Eu gostei muito. Foi no período em que a Universidade estava sendo criada, era de muito entusiasmo. Os alunos gostavam muito da convivência. Era uma coisa muito empolgante, vamos dizer assim, e foi interrompida abruptamente. Nós pedimos demissão em protesto. Nunca cheguei a ser preso, mas era francamente de esquerda. Só que nunca fui muito atuante politicamente. A fundação da Universidade foi uma segunda epopeia. Primeiro, foi a fundação da cidade, depois foi a implantação da reforma do ensino. Isto a gente viu desmoronar, depois de estar tão bem encaminhada.

O senhor, tendo permanecido aqui e sendo integrante da equipe que concebeu Brasília, portanto também de orientação de esquerda, não sentiu nenhuma pressão sobre o seu trabalho durante o período da ditadura militar?

No período do Coronel Prates, eu senti muita. Tanto que o Oscar, sendo o ser humano incrível que é (além de todas as qualidades que tem, é muito solidário com os amigos), sentiu aquela pressão, me convidou e eu fiquei, de 1971 a 1973, fora do Brasil, trabalhando com ele na Argélia e na França. Antes, era uma coisa impressionante. Eu ia para o serviço e não tinha nada para fazer. Então ficava aquela modorra. Até que eu fui para o Departamento de Edificações e fui chamado a fazer o relevo do Teatro Nacional, em 1966.

O senhor foi um pioneiro na área de fotomontagem...

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

Já que a gente está falando de cinema, qual o grande mestre do cinema, na sua opinião?

O mestre norte-americano, mestre mesmo, é o John Ford. Mas há outros mestres, como Jean Renoir, Fellini, que eu gosto demais, Marcel Carné, Orson Welles e, mais recentemente, o Walter Salles Jr. Que filme bonito aquele *Central do Brasil*! Antes havia muito isso, hoje acho que não, de achar que alguém mais abastado não seria capaz de fazer uma coisa com tamanha sensibilidade. Era uma bobagem. Proust só podia ser como ele era

para saber o que ele sabia. A mesma coisa o Waltinho... O fato de ele ter feito a formação dele em inglês e alemão é claro que ajudou muito. Eu, por exemplo, poderia ter tido uma formação mais popular, que não tive pelo fato de minha família ter posses, que depois perdeu. Eu acho que ter visto tanto teatro, tantas coisas, foi ótimo, fiquei com mais intimidade com a existência. Mas havia muito esse preconceito meio bobo, agora melhorou.

O senhor acredita em Brasília? Acha que ainda vai ser capaz de produzir uma arte inovadora, pensante, que influencie o País?

Eu acho que não se pode cobrar que seja agora, depois de amanhã, porque demora a se sedimentar uma cidade. A coisa mais parecida com o que a gente já queria ser, por um lado, é Belo Horizonte. Mas já tem mais de 100 anos. É pouco; no entanto, produz bons artistas, importantes. Tem uma tradição.

Hoje, quem o senhor destacaria nas artes plásticas brasileiras?

Um que é muito ligado a Brasília, o Babinski. Eu gosto muito do Tunga, do Waltércio Caldas, Rubens Arruda, Daniel Senise, Amélia Toledo, Tomie Ohtake, Jack Lerner também. Tem muita gente.

O senhor se considera uma pessoa religiosa?

Eu me considero sim. Eu sou católico, vou sempre à missa. Vejo certo exagero nestas cantorias, nestes jovens, há uma superficialidade meio aflitiva. É uma mania de cantar e bater palmas. Faz muita falta o silêncio na missa. As pessoas ficam excitadas. A Igreja está tomando uma atitude pragmática a meu ver, contra as provocações de pastores como o Edir Macedo. Às vezes me dá um pouco de aflição.

Fala-se muito que esse processo de globalização pode prejudicar a individualidade criativa do artista. O que o senhor acha?

Muda muito a orientação, mas acho que não. Porque, quando a coisa é muito boa, ela aguenta em qualquer circunstância. Fica tudo meio preso àquela máxima do Andy Warhol, de que todo mundo quer ter seus 15 minutos de fama. É um pouco isso [risos].

Só para terminar, eu estava lendo uma crítica ao seu trabalho que dizia que o senhor consegue ser solto e contido, sinuoso e retilíneo, que a sua arte nasce de quietude, mas é um turbilhão de criatividade. O senhor é esta dualidade mesmo?

Acho que foi um elogio exagerado, mas considero um elogio. Eu acho que a gente começa a desenhar, faz uma linha pra cá outra linha pra lá e, de repente, surge uma coisa que a gente não tinha imaginado o que ia ser. Isso é também meio atraente. A criação é mesmo misteriosa. A gente não sabe por que faz uma coisa assim...

É arriscada?

É arriscada, mas não acontece nada. O que é que pode acontecer? Devia cair um raio na cabeça de certos artistas [risos].

Uma iluminação?

Não, um raio fulminante mesmo [risos]... Noutro dia, estava pensando naquelas brigas com o Jânio Quadros e teve um sujeito que disse que ele sofria de “apoteose mental” [risos]... O que acontece com alguns artistas é isso: muita gente com apoteose mental.



LINHA DO TEMPO

100 ANOS DE ATHOS BULCÃO

1918

Em 2 de julho, nasceu na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, no bairro do Catete.

On July 2nd, the artist was born in Rio de Janeiro, then federal capital, in the neighborhood of Catete.

1939

Deixou o curso de Medicina para dedicar-se à pintura.

Iniciou o convívio com outros pintores, ficando amigo de Carlos Scliar, Enrico Bianco e Roberto Burle Marx. Frequentava, juntamente com os amigos, o Vermelhinho, famoso bar na Rua Araújo Porto Alegre, no centro do Rio de Janeiro, onde conviveu com jornalistas, escritores e poetas, artistas, músicos, arquitetos e grupos de intelectuais cariocas.

He left medical school to devote himself to painting.

Started with other painters, becoming a friend of Carlos Scliar, Enrico Bianco and Roberto Burle Marx. Attended, along with his friends, the Vermelhinho (Little Red), a famous bar on Araújo Porto Alegre Street in downtown Rio de Janeiro, where he lived with journalists, writers and poets, artists, musicians, architects and groups of intellectuals.

1940

Tornou-se amigo do poeta Murilo Mendes.

He became a friend of the poet Murilo Mendes.

1941

Foi selecionado para o Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, no qual obteve Medalha de Prata em desenho e pintura.

He was selected for the National Exhibit of Fine Arts – Modern Division, in which he earned the silver medal in drawing and painting.

1942

Apresentado por Murilo Mendes, iniciou amizade com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Székely, exilados no Brasil por causa da Segunda Guerra Mundial. Participou do Grupo Dissidente, juntamente com jovens artistas egressos ou que se negavam a ingressar na Escola de Belas Artes.

Introduced by Murilo Mendes, he started a friendship with Maria

Helena Vieira da Silva and Arpad Székely, both exiled in Brazil because of WWII. He participated in the Dissident Group, along with graduated or graduating young artists from the Academy of Fine Arts.

1943

Conheceu Oscar Niemeyer, que lhe encomendou projeto para os azulejos externos do Teatro Municipal de Belo Horizonte. A obra ficou inacabada e o painel não foi realizado. Tornou-se amigo do escritor Lúcio Cardoso.

He met Oscar Niemeyer, who commissioned him to design the external tiles of the Municipal Theater of Belo Horizonte. The work was unfinished and was not designed. He became a friend of writer Lúcio Cardoso.

1945

A convite do pintor Cândido Portinari, trabalhou como assistente na execução do painel em azulejos de São Francisco de Assis, na Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte. Estagiou no ateliê do mestre, no Rio de Janeiro, até o final do ano.

By invitation of painter Cândido Portinari, he worked as an assistant in the implementation of the tiled Panel of St. Francis of Assisi, in the Pampulha Church, in Belo Horizonte. He worked in the master's studio in Rio de Janeiro until the end of the year.

1946

Causou grande polêmica crítica – antagonizando com as opiniões de Santa Rosa e Quirino Campofiorito – com sua segunda exposição individual, realizada na sede do Instituto de Arquitetos do Brasil.

Começou a colaborar como ilustrador para o suplemento Letras e Artes do jornal A Manhã.

He caused great critical controversy by antagonizing the opinion of Santa Rosa and Quirino Campofiorito, with his second solo exhibit held at the headquarters of the Institute of Architects of Brazil.

He began working as an illustrator for the Letters and Arts Supplement of the newspaper the Morning.

1948

Desenhou o cenário de O Coração Delator, adaptação teatral de Lúcio Cardoso para o conto de Edgar Allan Poe.

Oteve bolsa de estudos do governo da França. Seguiu para Paris, onde frequentou os cursos de desenho da Académie de la Grande Chaumière e de litografia no ateliê de Jean Pons.

Designed the scenery of Tell Tale Heart, theatrical adaptation of Lúcio Cardoso for the Edgar Allan Poe short story.

He earned a scholarship from the Government of France. He went to Paris, where he attended the courses of drawing at Académie de la Grande Chaumière and lithography in the workshop of Jean Pons.

1949

Recebeu menção honrosa em concurso de desenho na Cité Universitaire, que teve como júri: André Lothe, Dennys Chevalier, Emmanuel Auricoste e Marcel Grommaire. Participou do álbum Dix Artistes de l'Amérique Latine, organizado por Carlos Scliar, editado pela Maison de l'Amérique Latine. Em novembro, retornou ao Rio de Janeiro.

He earned an honorable mention in drawing contest in Cité Universitaire, the jury composed by André Lothe, Dennys Chevalier, Emmanuel Auricoste and Marcel Grommaire. Participated in the album Dix Artistes de l'Amérique Latine, organized by Carlos Scliar, published by Maison de l'Amérique Latine. In November, he returned to Rio de Janeiro.

1950

Fez parte do júri do Salão Nacional de Belas Artes, juntamente com Antonio Bento, Augusto Rodrigues, Burle Marx, Gastão Worms, Joaquim Tenreiro, Paulo Werneck, Percy Lau, Santa Rosa e Ubi Bava.

He was part of the jury of the National Exhibit of Fine Arts, along with Antonio Bento, Augusto Rodrigues, Burle Marx, Gastão Worms, Joaquim Tenreiro, Paulo Werneck, Percy Lau, Santa Rosa and Ubi Bava.

1951

Visitou a I Bienal Internacional de São Paulo, que lhe causou grande impacto.

Visited the 1st International Biennial of São Paulo, which affected him greatly.

1952

Foi admitido como funcionário do Ministério da Educação e

Cultura (MEC), no Serviço de Documentação, sob orientação de Simeão Leal.

Desenhou capas e fez ilustrações para revistas, catálogos e para livros, entre eles A Descoberta do Outro, de Gustavo Corção.

Realizou suas primeiras fotomontagens.

He was admitted as an employee of the Ministry of Education and Culture (MEC), in the Documentation Service, under the guidance of Simeão Leal.

He drew covers and did illustrations for magazines, catalogs and books, among them the Discovery of Another, by Gustavo Corção.

He did his first photomontages.

1953

Intensificou seu trabalho com a arquitetura de interiores, incentivado pela escultora Maria Martins. A convite do diretor Martin Gonçalves, realizou os figurinos da peça Todo Mundo e Ninguém, de Gil Vicente, para O Tablado, grupo de teatro de Maria Clara Machado.

Intensified his work with interior architecture, encouraged by the sculptor Maria Martins. At the invitation of the director Martin Gonçalves, he designed the costumes of the play Everybody and Nobody by Gil Vicente, for the Tablado, a theater group of Maria Clara Machado.

1955

Colaborou no projeto de Oscar Niemeyer para o Hospital Sul América, atual Hospital da Lagoa, no Rio de Janeiro, na criação dos azulejos externos.

Realizou os figurinos da peça Tio Vânia, de Anton Tchecov, para O Tablado, dirigida por Geraldo Queiróz.

Desenhou capas para as revistas Brasil Arquitetura Contemporânea e Módulo, colaborando com esta última até 1957.

Collaborated on the project by Oscar Niemeyer for the Hospital Sul América, current Hospital da Lagoa, Rio de Janeiro, in the creation of the external tiles.

Designed the costumes of the play Uncle Vanya by Anton Tchecov, for the Tablado, directed by Geraldo Queiroz.

He drew covers for the magazines Brazil Contemporary Architecture and Module, collaborating with the latter until 1957.

1956

Desenhou capas de discos produzidos pelo Selo Festa, de Irineu Garcia, entre elas a do monólogo As Mãos de Eurídice, de Pedro Bloch, com Rodolpho Mayer, e das gravações fonográficas dos poetas Vinicius de Moraes e Paulo Mendes Campos.

Realizou a grande fotomontagem, com 3 x 12 m, para painel no Clube de Engenharia, no Rio de Janeiro.

Drew record album covers produced by the label Festa of Irineu Garcia, among them the monologue The Hands of Eurydice, by Pedro Bloch, with Rodolfo Mayer and phonograph recordings of the poets and Vinicius de Moraes and Paulo Mendes Campos.

Designed a large photomontage, with 3 x 12 m, for the panel at the Engineering Club, in Rio de Janeiro.

1957

A convite de Oscar Niemeyer, foi requisitado do MEC para a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), criada pelo presidente Juscelino Kubitschek. Começou sua colaboração nos projetos de Brasília.

By invitation from Oscar Niemeyer, he was requested from the MEC to new Capital Urbanizing Company (Novacap), created by President Juscelino Kubitschek. Started his collaboration in the projects.

1958

Ilustrou a capa do livro Cidade Vazia, de Fernando Sabino.

Em agosto, transferiu-se para Brasília com Oscar Niemeyer e sua equipe.

Realizou os azulejos da Igrejainha de N. S. de Fátima e do Brasília Palace Hotel.

He illustrated the book cover Empty City, by Fernando Sabino.

In August, he was transferred to Brasilia with Oscar Niemeyer and his team.

Designed the tiles for Our Lady of Fatima Chapel and the Brasília Palace Hotel.

1959

Realizou o painel de pintura do Brasília Palace Hotel e a pintura do teto da Capela do Palácio da Alvorada.

Ilustrou a capa do livro O Encontro

Marcado, de Fernando Sabino.

He designed the painting panel of the Brasília Palace Hotel and the ceiling painting for the Palace of Alvorada Chapel.

He illustrated the cover of the book The Appointment, by Fernando Sabino.

1960

Foi inaugurada a nova capital do país, Brasília, onde obras de sua autoria podiam ser vistas em diversos edifícios públicos.

The new capital Brasília was inaugurated, where his works could be seen in several public buildings.

1962

Realizou os primeiros trabalhos de colaboração em projetos do arquiteto João Filgueiras Lima, o Lelé.

Performed the early work of collaboration in projects of the architect João Filgueiras Lima, Lélé.

1963

A convite de Darcy Ribeiro, passou a lecionar no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília, sob coordenação de Alcides da Rocha Miranda.

At the invitation of Darcy Ribeiro, started teaching at the Central Institute of Arts of the University of Brasília, under the coordination of Alcides da Rocha Miranda.

1965

Participou do movimento de protesto que culminou na demissão de mais de duzentos professores da Universidade de Brasília.

Participated in the protest movement that culminated in the resignation of more than 200 professors from the University of Brasília.

1966

Projetou o relevo externo do Teatro Nacional Claudio Santoro, executado em 1967.

Designed the external relief of the Claudio Santoro National Theater, executed in 1967.

1970

Desenhou os figurinos do Auto da Lapinha Mágica, de autoria de Luiz Gutemberg, encenada como teatro

de rua em Taguatinga e outras cidades-satélites.

Designed the costumes of the Auto da Lapinha Magic, by Luiz Gutemberg, staged as street theater in Manhattan and other satellite cities.

1971

Em junho, foi para Paris, a convite de Oscar Niemeyer, com quem trabalhou em projetos na França, Itália e Argélia. Retornou ao Brasil em dezembro.

In June, he went to Paris at the invitation of Oscar Niemeyer, who worked in projects in France, Italy and Algeria. He returned to Brazil in December.

1973

Voltou a Paris, outra vez a chamado de Oscar Niemeyer, ali residindo de março a dezembro.

He returned to Paris, once again at the invitation by Oscar Niemeyer, residing there from March to December.

1974

Um catálogo sobre sua obra de integração da arte com a arquitetura foi editado em Genebra, Suíça, com projeto gráfico de Jean Petit, pela Éditions Rousseau.

A catalog on his works of art with the integration architecture was published in Geneva, Switzerland, with graphic design by Jean Petit, by Éditions Rousseau.

1975

Intensificou sua colaboração com o arquiteto João Filgueiras Lima, por meio de inúmeros projetos para o Hospital Sarah Kubitschek, especializado em recuperação motora.

Intensified his collaboration with the architect João Filgueiras Lima through several projects for the Hospital Sarah Kubitschek, specializing in motor recovery.

1978

Desenhou os figurinos e objetos de cena da ópera Ahmal e os Visitantes da Noite, de Gian Carlo Menotti, coordenada por Asta-Rose Alcaide e com cenários de Giselle Magalhães.

A Associação de Cultura Inglesa, de Brasília, organizou a mostra em homenagem a seu aniversário

de 60 anos e aos seus 35 anos de atividade artística.

Designed the costumes and props for the Opera Ahmal and the Night Visitors by Gian Carlo Menotti, coordinated by Asta-Rose Alcaide and scenarios by Giselle Magalhães.

The Association of English Culture in Brasilia organized the exhibit to honor his 60th birthday and his 35 years of artistic activity.

1979

Intensificou sua participação em exposições coletivas e individuais, no Brasil e no exterior.

Intensified his participation in collective and individual exhibits in Brazil and abroad.

1981

Foi nomeado representante da Região Centro-Oeste no Conselho Nacional de Artes Plásticas, da Funarte, com mandato até 1983.

He was appointed representative of the Midwest Region in the National Council of Fine Arts, Funarte, with term until 1983.

1984

Por meio de assinatura de manifestos, doações de obras para leilões e declarações públicas, participou ativamente dos movimentos civis pela volta das liberdades democráticas ao país.

Through signing of manifests, donations of works for auctions and public statements, he actively participated in the civil movement for the return of democratic freedoms in the country.

1988

Foi reintegrado à Universidade de Brasília pela Lei da Anistia, onde lecionou, no Instituto de Artes, até receber aposentadoria compulsória, em 1990.

He was reinstated at the University of Brasília by the Amnesty Law, where he taught at the Institute of Arts, until mandatory retirement in 1990.

1989

Foi condecorado com a Ordem de Rio Branco, pelo governo brasileiro, por serviços prestados à cultura do país.

He was decorated with the Order of Rio Branco by the Brazilian

Government, for services rendered to the culture of the country.

1990

Recebeu, do governo do Distrito Federal, a Medalha Mérito da Alvorada, por sua contribuição para a consolidação de Brasília.

He was decorated with the Medal of Merit of the Dawn by the Government of the Federal District, for his contribution to the consolidation of Brasília.

1991

Recebeu homenagem da Associação Brasileira dos Pesquisadores em Artes, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Accepted recognition award by the Brazilian Association of Researchers in Arts of the National Council for Scientific and Technologic Development (CNPq).

1992

Recebeu o Prêmio de Cultura, pela totalidade de sua obra artística, da Fundação Comunidade, em Brasília.

Foi criada, em Brasília, a Fundação Athos Bulcão, para a qual fez doação de um acervo de obras de sua autoria e de seu arquivo. As atividades da Fundação iniciaram-se com a realização da mostra Retrospecto, no Palácio Itamaraty.

He earned the Culture Award for all of his artistic work by the Community Foundation in Brasília.

The Athos Bulcão Foundation was created in Brasília, for which he donated a collection of his works and his acquis. The Foundation’s activities began with the realization of the exhibition Recollection at the Itamaraty Palace.

1994

O Museu de Arte de Brasília, então dirigido por Maria Luiza de Carvalho, organizou a mostra Integração Arte e Arquitetura.

Participou da exposição Bienal Brasil Século XX, organizada pela Fundação Bienal de São Paulo.

The Art Museum of Brasília, then headed by Maria Luiza de Carvalho, organized the exhibit Art and Architecture Integration.

He participated in the 20th Century Brazil Biennial Exhibit organized by the Biennial Foundation of São Paulo.

1995

A convite do Ministério da Cultura, integrou a Comissão de Curadoria da exposição Coleções de Brasília, juntamente com Célia Corsino, Lauro Cavalcanti e Marcus de Lontra Costa. A mostra reuniu obras dos acervos públicos da capital federal.

At the invitation of the Ministry of Culture, he was part of the Curatorial Committee of the Exhibit Collections of Brasilia with Celia Corsino, Lauro Cavalcanti and Marcus de Lontra Costa. The exhibition brought together works from public collections of the city of the federal capital.

1996

Recebeu do governo brasileiro a Ordem do Mérito Cultural, em cerimônia no Dia Internacional da Cultura.

Recebeu o Diploma de Reconhecimento do Instituto dos Arquitetos do Brasil, departamento do Distrito Federal, por sua obra em prol da arquitetura nacional.

The Brazilian government grants him the Order of Cultural Merit, at a ceremony that took place on International Culture Day. He receives a Diploma of Recognition from the Institute of Brazilian Architects, department of the Federal District, for the contribution of his work to Brazilian architecture.

1997

Recebeu o título de Cidadão Honorário de Brasília, por iniciativa da Câmara Legislativa do Distrito Federal.

O VI Fórum Brasília de Artes Visuais, organizado pela Fundação Athos Bulcão, teve como tema Athos Bulcão: Cor e Forma, Arte e Arquitetura, com realização de seminário e oficinas de arte.

He earned the title of Honorary Citizen of Brasília on the initiative of the Legislative Chamber of the Federal District.

The Brasilia Forum of Visual Arts was organized by the Athos Bulcão Foundation, with the theme Athos Bulcão: Color and Shape, Art and Architecture, with art seminars and workshops.

1999

A Universidade de Brasília concedeu-lhe o título de Doutor Honoris Causa em 20 de janeiro.

Foi condecorado como

Comendador da Ordem de Rio Branco pelo Presidente da República.

Recebeu a Honra ao Mérito do Rotary Club Brasília Alvorada.

The University of Brasilia awarded him an Honorary Doctorate Degree on January 20.

He was awarded the title of Commander of the Order of Rio Branco by the President of the Republic.

He earned the Merit Honors by the Rotary Club Brasília Alvorada.

2002

Realizou, em Brasília, o painel em madeira laqueada da Biblioteca do Ministério da Saúde e o painel decorativo para o saguão de entrada do Edifício Libertas.

He designed the lacquered wood panel of the Library of the Ministry of Health and the decorative Panel to the lobby of the Libertas Building in Brasília.

2004

Recebeu, do Governo do Distrito Federal, o Título de Embaixador de Brasília, em reconhecimento ao relevante papel na promoção da Capital Federal.

He earned the title of Ambassador to Brasília by the Federal District Government in recognition of his important role in the promotion of the Federal Capital.

2006

Foi promovido a Grande Oficial da Ordem de Rio Branco.

Foi realizada a exposição Retrospectiva Athos Bulcão, no Espaço Cultural Contemporâneo, em Brasília.

He was promoted to Grand Officer of the Order of Rio Branco.

His retrospective exhibition was held at Athos Bulcão Contemporary Cultural Space in Brasília.

2007

Compareceu à inauguração do painel do restaurante Piantella, uma reprodução do relevo da Sede Social do Clube do Congresso, que foi demolido.

Compareceu à reinauguração do painel em azulejos e o afresco parietal do Brasília Palace Hotel, de sua autoria, que foram destruídos

em 1978 após o incêndio que deixou o edifício em ruínas.

Attended the opening of the Piantella Restaurant panel, a reproduction of the relief at the Headquarters of the Congress Club, which was demolished.

Attended the reopening of his tiled Panel and parietal fresco of the Brasília Palace Hotel, which were destroyed in 1978 after the fire that left the building in ruins.

2008

Morreu aos 90 anos, no dia 31 de julho de 2008, no Hospital Sarah Kubitschek, em Brasília. Estava em tratamento contra o Mal de Parkinson e faleceu após uma parada cardiorrespiratória.

Athos Bulcão foi condecorado, pela segunda vez, com a Ordem do Mérito Cultural da Presidência da República. O Ministério da Cultura rendeu-lhe homenagem na classe Grão-Cruz, in memoriam.

Died at the age of 90 on July 31, 2008, at the Sarah Kubitschek Hospital in Brasília. He was under treatment for Parkinson’s disease and died after a cardiopulmonary arrest.

Athos Bulcão was awarded with the Order of Cultural Merit of the Presidency of the Republic for the second time. The Ministry of Culture paid him homage in the Grand Cross class, in memoriam.

2009

Realizou-se a exposição Athos Bulcão – Compositor de Espaços, no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, a primeira em sua homenagem in memoriam.

Sua obra é inserida como conteúdo obrigatório das séries iniciais do Ensino Fundamental no Distrito Federal.

Pelo decreto n. 31.067, de 23 de novembro, é tombado o conjunto de sua obra em Brasília.

The exhibition Athos Bulcão- Composer of Spaces at the National Museum of the Cultural Complex of the Republic, the first in his honor in memoriam.

His work is entered as mandatory content of the initial series of Elementary School in the Federal District.

By Decree No. 31,067 of November 23, his works in Brasília are granted protected status and considered cultural heritage.

The Ministry of Culture and the Banco do Brasil present and sponsor the exhibit 100 Years of Athos Bulcão, which celebrates the birth centenary of this renowned artist, known for the diversity of his work and undeniable historical and cultural relevance. The exhibit presents over 300 works at the Banco do Brasil Cultural Center, including unpublished works and pieces by contemporary artists influenced by this great master.

The exhibit provides a chronological overview of the trajectory of the artist in Brazil and abroad, since his initial inspiration by Portuguese tiles, his learning about your use of colors, when he was an assistant for Master Portinari until the great lasting partnerships with Niemeyer and João Filgueiras Lima, Lelé, which resulted in an important architectural and artistic legacy, finishing with a collection of works by artists who recognize the influence of Athos in the poetic of their works.

An important aspect that will be offered to the public is the interactivity, inherent in the urban and democratic character of the public works by Athos Bulcão in the cities, especially in the federal capital.

Large installations in the external area, an app specially created for the show and a structure designed meticulously to receive the collection of Athos Bulcão and surprise the visitor. With this proposal, the Banco do Brasil strengthens its commitment to public education for the Visual Arts and promoting access to culture, in addition to enhancing the national artistic production to clients and the society.

Centro Cultural Banco do Brasil

Athos was a master. Master and great teacher. One of the most important missions of the Athos Bulcão Foundation is perhaps the use of cultural property created by the artist as resources for aesthetic education. The result of such actions stimulates a critical perception of reality, the appreciation of Brazilian art, his heritage and knowledge in his audience.

Born in Catete, traditional neighborhood of Rio de Janeiro, a late born child, Athos grew up accompanying his sisters to the halls of art and Opera and his brother Jayme at the Corsican, in open car and the confetti battles in the Carioca carnivals. Among composers of the class of Noel Rosa and Francisco Alves, he enjoyed the joy and colors of this party that he put on his canvas or in numerous drawings on several occasions.

He studied medicine to please his father, but his nature definitely led him to the arts.

He moved by multiple segments - illustrations for album and book covers, sets and costumes for plays or Opera, his better known art, which is closely related to architecture and the occupation of public spaces. The use of geometry in his work provides a unique character, whose rhythm, musicality and movement perfectly integrate with the monumentality of his work.

Athos Bulcão completes his century and we at the Athos Bulcão, Foundation, an institution created 25 years ago to preserve and disseminate his work; we have the honor and privilege to participate in this project offering to the public, his greatest fan, this catalog featuring the clipping works created by the Curators Marília Panitz and André Severo, for the exhibition 100 Years of Athos, a path permeated with mastery and elegance by the colors of the artist, his reliefs and shapes.

Valeria Maria Lopes Cabral
Athos Bulcão Foundation

The imaginary according to Athos Bulcão

“-Could you get that book on Klee there on the shelf? -This one here? Yes, that’s right, I want to show you something. Look here, these colors, look how he did... Let’s prepare the inks: the base color and the others born from it. Blank screen on the table receives the first uniform layer from the bottom. This layer dries, we paint the circles. Finally, with touches of brush, we insert the dots in the center of each circle. The ocelli vibrate, float on the bottom, mix with it. We stopped just before teatime. The table is set. While the paint dries in the studio, we expect the arrival of our friend in the room.

-Bergamot, Earl Grey, jasmine, roses ...-Jasmine. – For you too? -Yes. -Cookies? The aroma of jasmine tea takes over the living room in the evening. Our friend shows us a picture she’s been working on. I see complicity in his eyes and in the comments he makes. Then he invites us to view the painting that lies in the atelier. There, he asks us silence and points to the window. A thin light from the evening lights up on the screen diagonally. It vibrates the colors even more, almost as if they had a life of their own, as if we could hear them vibrating. Suddenly, he looks at us smiling, says something he read in the paper that morning and gets out of the Studio.”

Walter Menon and Andrea Campos de Sá

A route that spans nearly a century. One in which the person leaves his mark. It belongs to him in some way and with different intensities. The century of Athos points to a huge recognition (for that matter, especially to the city that adopted him, Brasília) and perhaps a misunderstanding in the same dimension. His presence in the world is eminently discreet. He produces his art and exhibits it in Galleries, in buildings, in urban space, in different media – but his attitude is silent. The work stands for uniqueness.

In 1998, the year he completed 80 years , the artist granted a long interview to journalist Carmen Moretzohn, published by the Jornal de Brasília, with the title “the inhabitant of silence in Brasilia”. This long conversation became the line of work (similar to a score), to the exhibition celebrating his birth centenary. Maybe the greatest beauty of this dialogue lies in unveiling a path conversely unique and exemplary of a generation (which crossed the 20th Century), the contact with the art that caused a transformation in the life of the respondent and that drew his path in organic form, in accordance with the succession of facts that guided it. In his speech, he referred to childhood and to some time-punctuated by his meeting with the “new town” – it is basically driven by chronology. From the revolutionary experience of building a capital without preexisting parameters, his narrative abandons the temporal sequence and is built from certain concepts that pervade his work as a whole. In a way, the establishment of the relationship between master and apprentice and among peers crosses his narrative in the constitution of an artist. His meeting, still as a medical student, with Carlos Scliar (and his work), attending the studio of Burle Marx (taken there by new friends), where he meets Lucio Costa and Oscar Niemeyer, among other companions of his generation. His learning with Candido Portinari of innovative experiments integrating art to architecture; the experiments extended to the fields of graphic arts, scenography and costumes (like so many artists who lent their knowledge acquired in research in painting, to the areas of applied art); his experience as a professor at the University newly created by Darcy Ribeiro, within a Central Institute of Arts of tax structure similar to that of the Bauhaus.

If from Rio de Janeiro, where he was born and became an artist, his memories always keep in touch with those who attended his training – the family linked to the arts, the group of modernists whom he lives at a very young age, most of them with a mature work, and their peers in various jobs he did – in his stage in Brasília, his relationship

with the loneliness of this empty space from which accompanies the birth of the metropolis is too strong. There is also the partnership with two great architects with whom he developed his works, Oscar Niemeyer and João Filgueiras Lima (Lelé). His generous conviviality with the artists who come to Brasília at the invitation of Darcy and Alcides da Rocha Miranda. The younger generation (some of them, children of that first generation of friends), with whom he established exchanges that marked deeply their artistic trajectories. Athos liked to be called “Professor”; and Professor he was, although he worked within the Academy only for six years, divided into two stages (from 1963 to 1965 and from 1988 to 1990). He taught and learned within the organic environment and with more horizontal relations at the art workshop.

This method of poetic construction, influenced by the symbolic exchange between the artist and his peers, between man and his solitude, between the “composer of spaces” and the inhabitants of such places that users incorporate the work to their routines, directs the shows ... as suggested itinerary.

Color Fantasy

Dear Guilherme: this is a drawing of the series childhood memories, in this case, a battle of confetti in Vila Isabel in the early 30s. I swear I attended these parties outdoors. Sometimes, on the hood of an open car, half squeezed between Noel [Rosa], Francisco Alves and my brother [Jaime, 11 years older]. These are situations that provoke tears of Pierrot, or perhaps joy that can still work on memory. I’ve been trying to find a way to get ink that lasts a lot – they say that this one fades, unlike our friendship.

A. Bulcão, 1998

The dedication made to his Godson, in a drawing at the stage where he fought against the damage that Parkinson’s made to his motor skills, tells us a lot about the figurative produced by this artist so identified with certain geometric abstraction, at the same time being rigorous and subversive. In some ways, the carnivals inaugurate and enclose the extensive production period of imagery by Bulcão. In his paintings of the 40s until the beginning of 1960, there is a strange parade of almost schematic ways, configured in groups always lined up with fantasies, which refer more to the Venetian carnivals of old than the typically Carioca parties of the early twentieth century. The palette is very particular, in which appear the lands, the grays, browns, next to that blue of lapis lazuli, initially little identified with the tropical party that fills our imagination . The figures could have been inspired by the composition of a Giotto, for example; but the absence of a fund anchoring the Group also refers to certain experiences of the Italian metaphysical painting and, in some cases, the dreamlike image is reminiscent of Chagall.

What really is curious to note is that a visit to the Cathedral of Brasilia and its series of ten paintings on marble, called “the life of our Lady” in the 60s shows that same use of color and composition of the carnivals. For a practicing Catholic as Bulcão, this may seem unlikely, but just stop on their “Wise Men” (1968), also presented the Godson, to discover that he transposes from one universe to the other. That is the beauty of art experience, where the sacred and the profane approach in the same aesthetic experience. This freedom allows thinking about new spaces and new garments for the liturgical practice, which is not always well understood.

When he can no longer paint, the artist anchors his hand on the paper and pencil, or felt tip on the surface, forming an ancestral memory. Such gestures that produces a jumble of lines, give origin to the old figures of the carnivals of Rio de Janeiro, closing his poetic cycle, where it began: in the car, squeezed between Chico Alves and Noel.

Daydreams in black and white

In the notes of Leonardo for The Deluge, all of its various elements – purely plastics (the visual element), which indicate human behavior (the dramatic element), and the sound of the collapse and the screaming (the element) – all are also merged in a single final unifying image of a flood.

Sergei Eisenstein

The allusion that Eisenstein makes to the Da Vinci painting as examples of a filmic assembly process, according to the vanguard of the Russian filmmakers conceived, seems to get accustomed to representing the experiences with Photomontages that Athos developed in the early 50s, when he returned from Paris. There is also the other way, the surreal in his dissent centered on the figure of Georges Bataille, for whom collage appears as the experience in the world, from the 1930s. Contact with a medium that stimulated the experiences from heterodox and linked materials to the universe of mass culture, the passion for graphic arts, cinema and photography as a poetic device, resulting in the series that seems, at first glance, a detour in the path of the artist. It is not! The idea of fusing temporal representation (and narrative) in a single image (like an eyesight) is already in his earlier works and remains on his long production of integration between art and architecture. It will resurface in his later designs. To view the arrays of Photomontages , this merger from different sources, in different shades of gray, in the various dimensions of the reticle and the image resolution and the speeches made by the brush or pencil. As well as the wood of the woodcut, the carving in copper plate or lithographic stone, the collages feature multiple work measurement of mass reproduction. The artist “fine-tunes” the image through photos, lab work, until reaching the desired result multiplied in numbered series.

The moment he creates his Photomontages acquires another dimension when viewed from the perspective of others researchers of photography in São Paulo and in Rio, at the same time, as Geraldo de Barros and José Oiticica Filho. Each one in his line of work oscillates between a constructive thought and deconstruction, especially by the Dadaist – postulation operated creates your universe constructed by the articulation between elements shoot and operated within the Red light room (in the manner of the “chance encounter between a sewing machine and an umbrella on a dissecting table”, as Guillaume Apollinaire, teaches us about the procedure of Surrealism). The resources refer to this surreal adventure, by Man Ray, André Kertész or Dora Maar, but the result updates for raw material, collected in consumer journals (fixed in another use subversion).

Athos gives names-narrative to some of his Photomontages, “The eye of Moscow-Lively is the life aboard”, “the nightmare of Mrs. Vanderbilt”, “who knows, in New Orleans?” In others, the enigmatic names: “the double”, “the prisoner”, “the abyss”. In all, they are names of invitation for atrip, when we are caught inside of his photo-movies, as Eisenstein teaches.

It’s all fake

The idea came up at the last moment of the film 2001 - an Odyssey in Space, with the fetus. And they are fetuses, they are locked inside the uterus, and I imagine that it’s a question about the biological origin. (...) The intention is to make an object, play with anthropology, with the physical origin. I was in Paris, in 1971, at the Musée de l’homme, (...) I thought I’d do an exhibition of masks that look like made of foreign materials. The exhibition was called it’s all fake, a play on the question of the work of art. The artwork is an illusion. First, because it is no good for absolutely nothing, the fascinating side. Then, how can we tell when a work is true and when it is false?

Athos Bulcão

Modernist training, whose commitment to originality and the creation of the new is the condition of artistic experience, Bulcão allows to incorporate the appropriation as a method of work. In reports of several regulars to his workshop, there is one of his speeches, in which before something he enjoys, the praise comes in the form of “I am going to make one of those for me”. Beyond his known mood, there’s a crystalline statement of what the postmodern times assume clearly: the work is the result of so many “scars in the eye” caused by what the artist sees and articulates in his personal experience (and cultural, of course).

The masks exercise that in an exemplary way: they are an amalgam (including material) of various experiences with visuality. They create a certain idiosyncratic archaeology, where fragments of his memory are organized in various references . Together, they could form the “your” Museum of man. There is a bet on ugliness, on abjection (as well as your pets). And they are strangely beautiful, desirable. There is an association between the inform and the extreme sophistication of color than any other approach. Conversely, they are close to his painting, absolutely elegant.

They are contemporary to the painting already steeped in abstraction, tensioning the ideas of geometry and gestures – he never yielded to the temptation of qualification-they also appear in some engravings (with the fetal form more clearly defined) and in especially, in a triptych called “Mask-Fish” (1985), almost a declaration of his poetic repertoire, his personal glossary. There is a huge purple mask among the tiles with divisions of the first abstract paintings and the layers-textures of his recent paintings.

The geometry of color

But it’s in the painting that poetic is revealing, it is in the painting it finds room for what we would call the method creator introversion, namely practice beyond knowledge, self-knowledge, in addition to the expression, the deciphering; In addition to composing, decomposing besides the lack of references.

Evandro S

The abandonment of figuration in painting of Athos was gradually and-while under the influence of several abstract aspects between the concretism and gestures – with an independence that does not allow inclusion between the articulated movements from the end of the years 1940, in Brazil . Let us not forget that the artist lived with Vieira da Silva and Arpad Szênes and he spent two years in France amid intense discussion around the geometric abstraction and unformalism.

When getting away (always with many possibilities of reappearance) of his schematic figures, he experiences a certain floating geometry in large color spaces, in his masks masks, from 1970 onwards, transferred the polychrome fixtures for the screen, and that will follow for the rest of his life. He starts the definition of quadrangular camps released in a fund that is always dark, populated by organic shapes, often evocative in a cameo. At first, arranged at right angles, they also float, creating overlays and transparencies. Let us not forget that this painting coexists with the creation of tile panels, trading with these last few secrets of composition. They coexist with textures obtained with minimal brushstrokes that emulate screen as printed out. Here the palette changes, whiten, black tones withdraw. This painting is organized into easily identifiable tiers. In the first layer, fields of color in abstract shapes with clearly defined contours. On another, expanded in small spots in reticular forms, usually circular so some of them harbor an invented semi-alphabet, but which may be small crosses, stars... to look at. In overlapping circles, everything vibrates. It is required a game of focus between the bottom surface and the set of two quite welcome vertigoes. Maybe it is in the painting that the artist teach us to see his best known work: his panels and partitions also tell us that we have to look and look again.

The expanded work: the reinvented form and modes of use

From 1940 on, the tireless (though preferably muffler) Athos has been accumulating experience of metamorphosis in areas of differentiated expression: drawing and painting as a base, no doubt, but also, in a succession of phases, periods and proposals, photomontage, illustration of books and magazines, the scenography and the tiling and the creation of reliefs in room murals. Let us not forget his six years as professor at the University of Brasília, and walking paths favoring the adventure and restlessness.

Roberto Pontual

A small program of “Uncle Vanya”, Chekhov - 1955 made by the Teatro Tablado (Stage Theater), anthology of Rio de Janeiro, draws attention among many documents saved by the Athos Bulcão Foundation. The reason for its preservation in the institution is that Athos is its set and costume designer, in this and other scenarios of the group.

Like many other artists, he also sought other forms of livelihood and so became an illustrator of the Ministry of Education, where he made covers of catalogs, books and magazines, and worked in the newspaper “the Morning”. This expansion of the activities has also led to the theater.

It is revealing to see his work in the area of applied art, as well as exercising the rigor of the same aesthetic thinking of his work in painting and architecture integration.

Perhaps one of the best examples of this practice is the series of covers for the magazine Architecture Module, which he made in the late 1950. Precious work, where you can see the articulation of research on the color palette used in the joint between color fields and photomontage, in his drawings in which the stroke doesn’t close. This learning also reveals in the book covers as his beautiful creation to ‘Date’, by Fernando Sabino. And on the record covers he created for the stamp Party - color surfaces and hollows.

There is, in particular, a work in 1949, before a certain method for his studies for the tile panels: his designs for six handkerchiefs never performed. Exemplary work of his thoughts regarding the geometric structure of print, his choice is for high color contrast – pink, Fuchsia, cobalt blue, Brown, red, green flag, violet, silver, white and black-and grid structure in which the movement is given by rotation of the quadrangular units (used as a rule, in its great architectural panels) which allow a richer reading; There’s a movement, an opening conveys the look across the surface. He resists the Schematic of the closed form. Blades are covered with small forms of colored paper, always arranged in orthogonal grid. A joke for the look to be ported as everyday clothing.

Already in Brasília, he designed some of the furniture for his home and for some folks, but it is on the Sarah Network his geniality appears in the design of furniture, especially for the sector of the Pediatrics Hospital. Accompanied by the animals, they are, at the same time, practical for those who work with them, and entertainment for its users, on several levels. In them, the wisdom of shape and color is imposed to subverting the rule of asepsis and absurd sorrow of healing premises.

Buildings/Mounts: the invention of a form of integrating art to architecture

... There is a “principle of composition” to be freely handled by workers. The result, to some extent, escapes my control. Whenever white tiles are not employed, I leave to the workers the free provision of one element, a single “letter of the alphabet” to perform a deed. (...) When, instead of a “letter” there are two, the layout of the design will be freely handled, too (...) Regarding the reliefs, there is the factor

of “light and shadow”, the Panel always follows a prior study in a scale model.

Athos Bulcão

It was just more complicated to start off well. Then, it was easy. Just put everything in reverse. I hope it is ok.

João Alves dos Santos, Mason responsible for settling the tiles at Fiocruz, in Brasília.

When discussing the set of square paper, with between 15 and 20 cm dimensions that make up the basis of his studies for the panels – some of them individually painted with gouache, others already incorporating the technology of screen-printing – you can play the logic of unique compositions of Bulcão. You just have to play, experience it. You need to subvert the rule of the Baroque tile of his work; closing of the constructed form with one, two or four units. It is no easy task. You have to learn to play. You need to know to lose control to some extent! This precious material left by the artist, as well as plants that draw the possible deployment of the panels (the tile, but also the sculptures, the acoustics and partitions), allows the spectator, the understanding of the principles of his creation (even for those who live daily with his work).

Athos stated that “my attitude before the things helps on it. The first care is not seem that the building was made to stay with those decorations. We need to feel that it is necessary, regarding the completion of the project; (...) the rest is a little common sense”. His work integrated with buildings developed from two major partnerships: with Oscar Niemeyer and with João Filgueiras Lima (Lelé). There is, in these pairs that were formed, the clarity of aesthetic function as essential to the functionality of urban facilities, and that makes his works, creations.

In the case of the construction of Brasília, for example, there is a linkage between the transparent surfaces that are “out” to penetrate the internal spaces and the bulkheads to the look - resource that becomes a trademark of Niemeyer’s architecture and, more generally, of a whole generation of Modernists. Athos creates such bulkheads with unique subtlety. The look finds them as if they were an essential part of the work. For example, through the Itamaraty (day or night) one sees the exhibition of the interior, lays its eyes on the wooden partition – red, black and white-that does not hide, but protects the environment ends in the gardens of Burle Marx. In another case of bulkhead that is perfect for transparency, this work of Lucio Costa, the tiled Panel of the TV Tower, is essential to the experience of crossing the glass surfaces. In a city of empty and transparencies, fills need to be imposed by lightness and openness. Athos “anchors” constructions between huge lawns and the ubiquitous sky of the capital. As he anchors and, at the same time, produces lightness, in the gable of the national theatre of Brasília, to populate it with the quadrangular shapes, giving it a more human dimension, less monumental. In the city park or at the flower market, the panels are placed to accommodate the worker and the visitor within the ordinary life, offering them the extraordinary subtle aesthetic experience incorporated as a routine. After all, Athos learned from the landscape.

In his partnership with Lelé, there is a project of public character he loves: the two creates the head offices of the Sarah Hospital Network for the Locomotive System (in Brasília, Salvador, São Luis, Rio, Belo Horizonte, Fortaleza). In this great enterprise, the artist leaves his mark on different equipment. Externally, the unmistakable walls, also lets us see parts of interior space. In waiting rooms, fun murals (the Squid, the Mafuá, the Animals), the acoustic reliefs of auditoriums (green, blue, red, yellow) and partiitions of the color spaces. Color and shape to the health service.

The National Theatre, airport or public schools in Brasília, Samba Dome

and external walls of buildings in Rio de Janeiro, the Latin America Memorial, in São Paulo, Niemeyer’s Building, in Belo Horizonte, Brazilian embassies around the world: the street is the space of Athos par excellence ... The great achievement of his work is that he is no longer distinguished from the urban landscape he is inserted. He is seen as an inseparable part of it.

Traces of Athos

Empathy and overlap as art process ... There is no copy, but ownership as reverence.

Ralph Gehre

I liked Brasília very much. I was mesmerized with that lack of landscape, the sky, this vastness (...) To work, it was very good.

Athos Bulcão

... Another point that caught my attention was to observe the site not the tiles alone, but the pictures of them in the city (and that’s the way it always happens with the work of Athos, always see him within the city, interacting with its elements). I referred a lot to a new series I’m doing right now called “landscape”. This series, for me, has always been a reference to Brasília, to walk among the courts, the observation of your landscape, with a lot of empty space. (...) After all, who never drove by in the eixinho late night already tired, his head against the glass of the passenger, looking lost on the horizon and when you cross your eyes with a Athos under a block didn’t smile?

Virgílio Neto

That tea described poetically at the beginning of the text, took place in the Studio of the artist each week. The late afternoon and into the night, the younger generation of artists would sit in the living room of the old master, and there he established the conversation that followed day after day. The reports speak of discussions around the

art, presentation of new artistic proposals, technical consultancies and so many other matters that arose at the meeting. The “Professor”, outside the classroom performed his function and discussed his poetry with the young. The exhibition “8 de Brasília” (1990), at the Museum of Modern Art of São Paulo. Athos joins Elder Rocha, Eduardo Cabral, Evandro Salles, Galeno, Luís Gallina, Nelson Maravalhas and Ralph Gehre in a group exhibit that points the paths of art in the capital. He also joins the movement “Artists by Nature” (1988), coordinated by Bené Fonteles. It is also from this constant exchange that would arise the Athos Bulcao Foundation , as a way to preserve his work and encourage discussion of contemporary art, with the forums Brasília started in Visual Arts (1992), and that really changed the course of art movement in Brasília.

Besides the group living with him, there is a younger generation that did not know him; but he recognizes, in his work, the presence of the principles proposed by the artist. Living with works available for fruition that this generation builds its Poetics in dialogue with the city’s greatest new artist. This generation, born in the central highlands, part of it spread all over the world, put certain teachings founded on relations between empty and full, opening of the strokes, unfinished as they should be, rollovers that reveal the palimpsest, the use of color...

The relationship with the architectural space. So, from the year 2000 there would be new layers that, with different approaches and independence in relation to the Panelist (which isn’t easy), produces their proposals from the learning with the game of shapes that never ends.

The dialogue established in Traces of Athos is a conversation (in progress) of the artists and curators with the “professor”. It brings assumptions of the developments his inheritance, how it recirculates and presents itself in the form of poetry under construction. The place of Athos Bulcão is among the artists, punctuating his works and responding with their forms. As it should be, an “infinite conversation”...

Marília Panitz
Curator

18. These masks can have pure colors, plateaus, or be covered by the orthogonal grid (as in a game of chess). Or live with the organic shapes of the displaced in black background. The repertoire is repeated in different combinations. But they always identify.

19. “Athos Bulcão: accuracy and Humor” (presentation of the exhibition Paintings and Masks, Saramenha Gallery, RIO DE JANEIRO, 1992), In Athos Bulcão, CABRAL, Valeria Maria Lee (ed.), Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, p. 388

20. At Sarah, I have a few bugs placed in the halls that were made thinking about children. Children are admitted there for months. When go to bath, they see something light. They like it and create an affective relationship. It is very good. Excerpt from the interview, already cited above.

21. In Catalog intégracion architeturale – Athos Bulcão, Geneva, Switzerland, 1973

22. Excerpt from the interview, cited above

23. In conversation with Marília Panitz and Valeria Cabral in 09/11/2018

24. Interview Excerpt “the inhabitant of silence in Brasília”, granted to Carmen Moretzohn, Jornal de Brasília, 02/07/1998

25. In e-mail sent to Marília Panitz, in 07/11/2018, in response to the invitation to take part

Athos Bulcão: act of exception, area of strangeness, trail of occurrence

A picture will be a poem when it is something more than pictorial language. Piero della Francesca, Masaccio, Leonardo or Uccello do not deserve nor admit another adjective rather than poets. Their concern with the expressive means of painting, i.e. with the pictorial language, as plasma in works transcending that same language. The research of Masaccio and Uccello were exploited by their heirs, but their works go beyond these technical findings: they are pictures, unreproducible poems. Being a great painter means being a great poet: someone who transcends the limits of the language.

Octávio Paz

Spiritual exercise, invitation to travel, prayer to the void, dialogue with the absence, sublimation, awareness of the passage, intuitive experience, primitive language, disobeying rules, imitation of reality, return to childhood, ascetic activity, confession, revelation, an expression of something experienced and suffered, mask. In an interview with journalist Carmen Moretzsohn, a decade before his death, Athos Bulcão was asked about the duality of a poetics that seems born of stillness, but that in the end proves to be a whirlwind of creativity. He said: “I think we start drawing, draw a line here, another line out there and all of a sudden, something comes up that we had not imagined what it would be. It is also attractive somehow. Creation is really mysterious; we don’t know why they do something like this.” An essential artist for a broader understanding of the Brazilian art context of the 20 century, Bulcão’s work opened paths in modern art in the country and his insular production, which is tangent to a significant number of art movements, makes him an unparalleled figure. His work still reverberates in the production of young artists, whose works performed in tiling, drawing, painting, sculpture or installations deploy questions proposed by the artist throughout his career.

However, keeping in mind that the aforementioned sentence of the artist immediately leads me beyond a reflection on the legacy of Athos Bulcão (which, anyway, is already being held with far more consistency by critics and intellectuals such as Marília Panitz, Fernando Cocchiariale, Agnaldo Farias, Paulo Herkenhoff, Anna Bella Geiger, Renata Azambuja, Nelson Brissac Peixoto, Marcus de Lontra Costa, among others than I could do here), or a necessary attempt to re-contextualize his poetics at national and international level (considering that the work of Bulcão, which has

of the nucleus traces of Athos. At the time, I had suggested a particular work influenced by Athos in terms of the logic of composition. He countered in a beautiful text, offering something of his series “landscape”

26. Artists such as Andrea Campos de Sá, Bené Fonteles, Elder Rocha, Evandro Salles, Eduardo Cabral, Galeno, Pedro Alvim, Ralph Gehre, Wagner Barja and Walter Menon, with works on the eighth core of shows, among other regulars.

27. Whose three creators were Eduardo Cabral, Evandro Salles and Karla Osorio, congregating around the figure of Athos a large number of people and institutions interested in preserving and publicizing his work.

28. Artists such as Edgar César, Felipe Cavalcanti, Gregório Soares, Joana França, João Angelini, Júlio Lapagese, Leopoldo Wolf, Lucas Gehre, Luciana Paiva, Pedro Ivo Verçosa, Polyanna Morgana, Rodrigo Paglieri, Virgílio Neto e Yana Tamayo. This only to name those present at the show

29. Ligia de Medeiros, Felipe Cavalcante and Pedro Ivo Van Horn, Alexandre Mancini and John Henry. And the collective group of Transverse urban intervention that produces a huge word Panel tiles in tribute to the artist.

30. In the manner Maurice Blanchot established with Georges Bataille, after his death

its deepest roots in Brasília, still effectively lacks the assessment on its possible reverberation in current discourses on abstraction, figuration, drawing, painting and, mainly, integration between art and architecture) – is a reflection, (maybe too tangential to Bulcão’s work, but which I believe will be consistent with my personal dynamic of reflections not on the work of an artist, but from the general body of this work I instantly evoke) around the fact that all the major artistic creations have their particular laws; and that for being an artist, not only we need to abandon the game of referential language and cross the distance between shapes and the senses, as it also seems necessary that we should have enough light upon by renewed contexts, which makes us approach contexts of territory, often ruthless, of our personal truths and we take chances in walking on the surface of life, the same life that according to Mauro Maldonato in the Subversion of the Being, “without art, life would remain unknown and obscure to us.”

In this sense, considering that the clear conceptual and material diversity permeating the works of Athos Bulcão — which ranges from monumental architectural interventions, even making delicate drawings and paintings –manifest how, throughout his career, the artist has been able to use fluid forms for various aspects of art and still remained consistent in that diversity. It is a patent to use a space that; at first, I had to think about complexity of the poetics of Bulcão to weave a more comprehensive though (albeit somewhat drifting) about some aspects of the work of this unique artist, whom I consider essential to the establishment and development of any artistic activity (and here I think, maybe, this essay will find eco in the poetic of artists who have the greatest influence of Athos Bulcão on their works). And this points out, because in my belief it is more than an attempt to perform the conscious production of shapes or objects toward the realization of an ideal (or even as a possibility of constructing new languages and creating different forms of expression of human subjectivity), the experience with art is, before anything else, a leap into the void, a plunge into the unknown – the passage by a rough road that confuses notions of rupture and continuity, converges sensations, deploys relationships, develops, destroys and reworks thoughts. Oblique sentence and obviously capable of controversy, this conviction is based, above all, on account of which the first movements of artistic clash are often set, primarily, as impulses of decipherment, moments of suspension, tension and conflict where, seeking to affirm their fickle nature (at the same time rational and empirical, abstract and concrete, Entropic and negentropic) artistic practice will eventually and essentially comply an act of exception.

1. Among the works that form the Tracks of Athos core the exhibition, there is a single designed especially for it-after all, the idea was to find out the association the artists could find between their works and those of the master. This is an installation, so poetic and fragmentary, as all memories, represents the artist who promoted teas in his workshop with other younger artists. This memory is built (reinvented) by his assistant and his monitors in his second stage at UnB. The above texts are part of the installation (2018).

2. In which it was held a major exhibition, commemorating this longevity at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, curated by Fernando Cocchiariale and Agnaldo Farias.

3. Whose Atelier he also attended, and with whom he worked as Assistant at the Mural of St. Francis of Assisi in Pampulha. With Portinari, he carried out the first experiments with tiles (his previous experience with Niemeyer was of an unfinished panel). From the works of the great painter of the second modernism, he says he has learned valuable lessons about design and color, and what a great colorist was Athos Bulcão.

4. “Friends were more important than schools and movements in his training. And what a bunch of friends! Oscar Niemeyer, Vinícius de Moraes, Darcy Ribeiro, Fernando Sabino, Jorge Amado, Portinari, Paulo Mendes Campos, Burle Marx, Di Cavalcanti, Pancetti, Scliar. A true modernist constellation. Athos belonged to that endangered strain of illustrated, civilized and stylish, spiritually elegant cariocas”. In “the Visionary Art of Athos Bulcão”, Severino Francisco: Radcal Journal, n°, year X, 2009, edited by FundAthos.

5. As proposed by Agnaldo Farias, in his text for the exhibit Athos Bulcão: composer of spaces, held at the National Museum of Brasília in 2009, curated by him in partnership with Jacopo Crivelli.

6. Commenting on that fact with the artist Evandro Salles, who attended the Studio of Athos since adolescence, he said the Professor spoke of a thorough research of the Renaissance palette and the space organization space of masters from the 14th Century.

7. Figurative Work, an abstract production phase.

8. The beautiful vestments he created, certainly more suited to a Cathedral as created by Niemeyer, have never been used. The Catholic Church prefers to preserve the Baroque costumes.

9. In “synchronization of the senses”, the meaning of the film, Rio de Janeiro: Jorge Zahar , 2002, p. 52

10. The collages, made with various magazines-displayed for the first time, part of a private collection where it is possible to distinguish the juxtaposition of diverse sources of images (remember Max Ernst) and differences of reproduction in offset and the corrections made by the artist; photos of control when the right climate was achieved within the lab.

11. Apollinaire take as definition, this stretch of the legendary chants of Maldoror, written by the Comte de Lautréamont, required reading for several generations they developed his poetic to during the 20th Century.

12. Excerpt from the interview “the inhabitant of silence in Brasília” granted to Carmen Moretzohn, Jornal de Brasília, 02/07/1998

13. They have names like: “Nero”, “Carnival of the twenties”, “Byzantine”, “the astrologer”, “the witch” or “Satyricon” Mask.

14. in the sense of the critical Dictionary of Georges Bataille: “... a term that serves to declassify, assuming in General that everything should have a way ... Assert to the contrary the universe, not like anything and is only notify is to say that the universe is something like a spider or a sputum. (In, Encyclopædia Acephalica, Atlas Archive Three-Documents of Avant-Gardand London: Atlas, 1996, pp. 51-52-trad.)

15. “The Begetter of Athos Bulcão” (text published in Art Magazine Word, UFRJ, 1984), In Athos Bulcão, CABRAL, Valeria Maria Lee (ed.), London: Fundação Athos Bulcão, 2009, p. 377

16. it is interesting to highlight, for example, when organized the show “Brasília and the Constructivism: a date postponed”, while making his critical position of Niemeyer, exclusion of artists of neoconcrete invitations for the occupation of spaces of the new capital, the curator Fernando Cocchiariale opens exception, in the exhibition space for Athos Bulcão and Ruben Valentim, two artists who’ve chosen Brasília as their place and who followed a search not articulated with the nominations of groups from Rio and São Paulo (CCBB-Brasília, 2010).

16. Athos attended the circle of artists around the couple of exiles of the Second World War, taken by Murilo Mendes. Vieira da Silva and Szênes exerted great influence on transition to abstraction, in Brazil.

In fact, detached from the objectivity criteria of rational philosophies and physical sciences, the experience with art – especially as performed by artists who develop such pluralistic poetics as Athos Bulcão, it requires neither past concrete definition of its object (to gain or prove relevance) nor the delimitation of the variables that prevent the artist from explaining or even predicting the environments, phenomena, facts, contexts and realities that he observes. Whatever the contents, such circumstance causes the artistic practice (for being developed mainly from trials, subjectivities, discoveries, deviations, offsets, creation and language developments) to be an instance of thought favoring questions and considerations to the detriment of certainty and clear answers – giving us numerous possibilities of opening of comprehensive drifts by issues concerning man, life and existence. In this way and given the experience with art as one of the main instruments of access (and confrontation) not only to some of our most disturbing inner questions, but also of certain or uncertain external constraints, the environments, situations and contexts in which we find ourselves, we can think that more than any other speculation, the knowledge generated by the ambiguity of artistic practice (the translation and reconstruction of languages, thoughts, semi-thoughts, ideas and theories and to establish as the reflection field open to traffic, to diversion, to passage) is inevitable and naturally exposed to influence of interpretations, worldviews, value hierarchies, expectations, hopes and emotions that we incessantly engender in our passage through the existential interlude in each of us.

As a result, the experience with the art as demonstrated by trajectory of Athos Bulcão will not be configured as a mirror of worldly things; nor it will be limited to produce visions of reality devoid of subjective arguments engendered in para-factual fractions opened by the artist (every time a new art project is developed) in our familiar notions of reality. And, in fact, conceived from the perceptual, conceptual and emotional illusions disagreements besieging permanently our judgment, the artistic language inevitably creates protoformal bindings between the concrete world and our immediate empirical pulses and enables us to lightly brush over the nuances of the nebulae cracks that still maintain between our reality and the ideal of forming logic. In a broad sense, the artistic practice seems to confirm us that there are, effectively, much more beyond language and knowledge pure utopia perpetrated by categorical upon itself ideas of objectivity and rationality that condone and we spread (of almost reflex) by interpretive lexicon that shared – this fact, are relevant here, above all, to point out that, as a multi-exit road able to offer us deviations and alternative paths and fragmentation to which agreements, inevitably, pulling the templates that make up the symbolic set we use to communicate our thoughts and emotions, the task of art, Act of Exception, should not, in any way, be to pursue the ideal of dissolve the puzzles of language – but rather to engage, as did Athos Bulcão throughout your life, one derives the possibilities to form a thought as a way to promote new puzzles and develop different notions of reality from the establishment of new and different possibilities of communication).

Of course, such provisions are not corresponding only to the field of artistic practice (and neither are echoed only in the poetic of Athos Bulcão); in order to sustain under the stunning reality in constant mutation, the basic knowledge – of any field of thought-must necessarily contemplate in its bulge the direct or open questions of meaning, a wide range of capacities of relativization and possibilities of reordering. In addition, the objectivity is undoubtedly effective in the physical sciences, in the rational psychologies or the idealistic philosophies does not mean that all reality must be governed by the principle of duty of clarity and conceptual clarification. Actually, considering the physical nature is only part of the world, there seems to be no plausible reasons for the rules of some structures of thought match everything hidden in the interstices of the agreements and categorical propositions. In this sense, considering the artistic experience as an undoubtedly powerful instrument, the relativization of certainties and sensitive control of objectivity illusions – or as a potential resource for

which we try (even if not clear or objectively didactical) to elucidate matters relating to essential aspirations of nature we accept, we must accept that the work of art not only has the ability (which, anyway, not everyone can recognize immediately) to refer to something beyond itself, to open some sort of portal to another world (factual or para-factual) hidden behind its most evident material forming; but, also, binding the human experience, primarily, as a temporary state as a true Act of Exception, which can only gain contours defined by controversy of the language covenants, the not so precise juxtaposition of images, sounds and words and the inevitable dependency that we demonstrates from reference systems and provide continuity.

Thus, although it is apparently strange to our usual perspective in our mundane life - our reality, the experience with the art, in the manner described here, must be seen, above all, as a route of exposure of the tensions and paradoxes that are established in our eternal struggle with the ordinary and extraordinary circumstances in which we are registered. More broadly, representing an innate human trait, the artist (and here the patent example of Bulcão appears again), as a privileged agent of what we call here Act of exception, can also be seen as the one who becomes consciously able to build bridges between imagination and reality (from extra-rational spaces) and seeks, in the exchanges between languages defined or certain technical means, a possibility of inquiring about the succession of facts of our ordinary reality, about the emptiness of our human condition and about hides in the interstices of the agreement and shared language. Thus, even if they are not all that can continue their practice in accordance with such contours – given that, even within the so-called field of art, there have always been those based on individual practice (and, thus, the relationship with the more general artistic experience), there are only agreements made for obtaining certain grammar manipulation domain of time visual – you have to consider that to our mind we make ourselves available for the Act of exception, also opened, inevitably, to the images, to thoughts, for connections and for new meetings enabling us to question both the notion of reality and the hierarchical relationship between conceptual thinking and subjective impulse.

This time, as allegory of passing through a rugged border line that connects the before and after and leaves no clear milestones of its beginning or its end, the Act of Exception – without trying to be a symbolic illustration, it needs field experience with the art. The work of Athos Bulcão should be understood as a figurative able to offer us a way (tropologic) of being at the same time, short of and beyond formalization and categorizations. That is, without ending up as a search, at any cost, by the immediate legitimization of trade and social system exchange of objects labeled as possessors of artistic content (and keeping the wand to inaugurate, in us, a possibility that our daily drifts through the oblique terrain of thought can be established, para-factually, as transposition, improvisation, passage and movement through a field of speculation where the be out-on continuity of ideal reversible establishment of a moebian topology – becomes also a way of being inside), the experience with the art- Act of exception - is configured as privileged instance of questioning able to cause (or amplifying) feelings of doubt, moments of factuality clearance, to remind us once again that there is no real vision, consistent and unequivocal to which we can be attached. And in this sense, beyond any possible controversy, this only shows the certainty that despite the plurality of our gestures of awareness or speculative fields we choose for questions pertinent to transient condition of humanity that we share, there will always be an Act of exception, always flowing in a process walking by the oscillating horizon unit of arbitrary convictions; by path deviations; the curves and the conflicting currents that cannot be contained by voluntary reason – this circumstance, which is also relevant especially because, I believe it is adrift in deviation from the rules on crossing unusual and indirect paths. We create experiences of language (not necessarily observable) that bring to the game the existence and enable us to experience different ways of addressing the reality through its non-factual complexity.

Moreover, without clear definition for what now seems to be configured as a drift to be unfolded in subsequent fades; for now, let's keep the first part of this essay the simple assumption that, understood as a privileged form of registry or the fleeting instances, sharing of subtle impressions and most peculiar moments of our subsistence, the experience with the art envisioned as Act of exception, it seems ultimately more relevant in the context of ideals, embracing the ability leading us to an organic remodeling of our imaginary and our fantasies to embody a more objective framework in our conditioned systems, a dynamic integration of the different matters that affect us in our permanent quest. Besides the prerogative of the ambiguous experience with the art establishment of the possibility of introducing in our psycho-sensory state something that need not be proved or shown to be considered irrefutable. It seems to make sense that we can see in the work of an artist like Athos Bulcão – who in my opinion made his individual experience with art a true Act of exception - a particular means of evoking questions about what is or not visible in the reality that we take to offer us, through each work, each indication of passing through the winding roads of arts, the counterpoint of radical uncertainty that no argument could ever contain in any preset categorical conceptual scheme.

The landscape; that tree blossomed by the wind, which is surrounded by day and takes care only of itself, like all things: precisely because we can't drag anything like that into our uncertain existence, in our danger, in our obscure and unexplained heart; it is precisely for this reason that this is very helpful for us. Have you ever noticed that the fascination of art, its immense and heroic strength is exchanged with everything odd to us, places our pain in things and projects within us like quickly inverted mirrors, unconscious and the impassive things?

Rainer Maria Rilke

Experience trail, topology, detour, discovery, uncertainty, deterrence, restructuring, free will: journey without letters of guidance. It never seemed an exaggeration to think that throughout the history of his consolidation, the artistic practice served as privileged feature by which the man gained (through sensory images or sensitive object representations), not only answer and express beauty issues related to sensitive and artistic phenomenon – or about the science of human sensory faculties investigated in their particular cognitive function – but also to elucidate (although not clearly and didactically objective) issues relating to the nature of consciousness, the mind and body relationship, the personal identity and the complexity and comprehensiveness of inter-subjective relations. Maybe this is the reason for my approach to the investigations made in the field of art (especially when they are consistent as those of Athos Bulcão), which have always have figured be-aside from a provision directed to perform any sensitive purpose performed in a manner that is not necessarily conscious, rational and controlled – but an opportunity to make me open a particular way (and concrete) of a relationship with the world on its broad and fundamental dimension, thinking about the subject (inherent and inherently) and, from this, help me settle a personal understanding of reality – both in its appearance as factual power of concealment. Experiment of inevitably uncertain results that do not offer comfort and often cause discomfort, which constrains, disrupts and leads to reflections on the unstable conditions of our own existential inscription – the experience with art is to me (and, second, I believe, also to Bulcão), essentially a walk with no fixity; a walking without North set (and in sight of no goals guaranteed) by a area of strangeness whose way skewed demands flexibility to change position –so that we can deal with the uncertainty of a field (and in this case the best maybe would say open) reflective and expressive that constantly insists on ensuring its qualities and merits, not allowing us to approach otherwise while greatness unknown and sometimes only if does envision as a mist that mix reality concrete with your para-factual fraction.

Without conforming an ideal world in which we could cultivate illusions of pure sensitive knowledge and completely separated from reality,

experiencing with art is, indeed, a passage through a field of thought whose reversible relief does not allow us to the achievement of stable or safe places; a bewildered path that, without a luminous focus to guide the navigation, we are destined to get lost-and we can only count as a guide (and our intuition) the vital impulse that eventually leads (irresistibly, irreversibly) to wander for places where even the reminiscences of everything that gives us the illusion of identity can ensure the re-establishment of the senses. And this is also relevant because, as with certain frequency it can be viewed as an exercise of pure abstraction (held in a supposedly territory free of judgments or categories and procedural constraints) where artistic practice is, without doubt, an experiment capable of (beyond the theatrics, the narrative, composition and arrangement formalized materials) define a panoramic horizontality to reveal us a multiplicity of landscapes (which, anyway, will always be subtracted as soon as they are available), in which our claims to match the truth leave spaces at the mismatch between ourselves and reality; between ourselves and the world. Since the Act of exception is driven by doubt and uncertainty; as an offset for the relief of moebian topology that confuses our notions of empirical and rational; as a trail of occurrence of passage by a rough road and with multiple directions, by the multiplicity of meanings (related, unrelated, dissonant and complementary) attributable to empirical sensations and polysemy rationalizations, the willingness to practice and reflect of art, as I believe, an inflexible inclination for walking by a territory of delusion able to confuse our reasoning, expand our senses, making the converging experience of dissociation, fissure, Psychophysiological, wandering of conceptual and structural fragmentation we have constantly experienced in our everyday lives.

Not by chance the artistic discovery process is different (maybe better to say complement) than scientific or philosophical investigation; in the area of strangeness that represents tropologically the ambiguity of art, think, learn, discover, aims to be, precisely puts in doubt the very evidence of things; agreeing that no matter how far our research takes us, there's always something to be wounded, a deeper subtraction problem to be unveiled – and yet such drive is often frowned upon and often aborted, this is (or should be) the sense of searching for individuals who, like Bulcão, discover inevitably to be taken by the need to understand the world and share their impressions of life and existence apart from stable parameters and restrictive categories. In an equivalent manner, I believe the main burden of the art has never been the practice to check the conformity between research statutes and formal procedures – but to testify about the ties that hold and separate our known notions of man, nature and culture (knowing that these links mean, primarily, thinking about the borders and ambiguous reliefs that try to overflow the demarcation of these borders). For example, in the moving territory of experience with the art (and here the multifaceted poetic of Athos Bulcão is again an essential example), the shapes, thoughts and languages are born differently, at the same time, crosswise, for paths other than those used in the epistemological investigations (sometimes even against the methodological requirements, certain procedural and formal research projects) – which do not mean, necessarily, that the provision for experimentation art should always put us behind or beyond the border categories; it simply means to walk in this area of strangeness, that appears to be, in many ways, a walk through a moebiana topology relief capable of conserving the polarities, the demarcations and borders simultaneously. And this also stands out because, according to my consideration, in the arena of experience with art, the reality not only ever appears to be rational and logical, as also consists of many asymmetries and biases that we encourage a motion of refusal the polarities willingly or unwillingly in our existence, and its socio-cultural situation, especially since in this area of strangeness (perhaps more than in any other field of thought) the effort for power dissipation of the world fits in structural conventions of categorizations and polar, universally valid principles tend to be extremely improbable and stringent.

Taking into account such inferences, we could be led to conclude that the main task of the one who, as Athos Bulcão, voluntarily bounces

and walks around the unstable territory of art experience should be, in last instance, to cross borders, extend counties and violate limits; to realize that besides the demarcations that separate new languages of ancient representations there is effectively a strangeness zone able to relativize legal requirements, sovereignty and territorial laws and stimulate the emergence of new languages, new forms, new structures of knowledge. There seems to be no evident embargo, however, when we think deeper about what currently occurs in terms of creative research, about the same circumstances to practice art or even to accept the social personality. Today, it is also clear evidence that the practice of art is in a turn hard in its history. In my view, the exceptional amount of information circulating (and the ease of obtaining generation technologies and sharing of images, sounds and thoughts), on the other hand it presented a significant expansion in the ability to produce and disseminate artistic research in increasingly comprehensive instances of other weakened individual creativity – transforming the creative practice in a game of simple formal attraction and momentary conceptual curiosity – where the path of the knowledge and a personal poetic maturity (which, for artists like Athos Bulcao, was once costly, complicated, thorny), eventually became the route of the agreements, the facilitated transit towards a goal following, the transition to a predetermined goal. This condition, coupled with the fact that the instances socially holding qualifications enabled as potential areas of support for production, theorizing, the disclosure, presentation, dissemination and broader debate about art, has been (except rare exceptions) too homogeneous and disturbingly stable, making in the broad spectrum of possibilities of contemporary artistic production, artists (and other agents of the cultural context) to be content with the convenient pacts performing the maintenance of an identity achieved less than a stylistic array formed along a path of solid research; and more calculated attempts to found an identity (which should stand out quickly to ensure a temporary rank in the intricate system of object exchange with so-called artistic qualities), whose the sole premise seems to be to be in compliance (and updated) with the grammar of contemporary production.

Certainly there are those who can accept such conditions without great sorrow – assuming the creative features as part of the intellectual and cultural environment of the contemporary world; however, having a creative language itself (which is already a power of creating new languages), the practice of art, at least in my understanding, should be delivered to dealers and employees of thought – or of the form-handling (often so untidy) the grammar of Visuality and, with this, stimulating the attempt to penetrate the tangentially-securely controlled mysteries by applying stated logically pre-ordinated systems (and easily decipherable) that exclude all strangeness, all clutter, any asymmetry. I also state in a reflection based on (or as disruption) the work of an artist I consider the seminal understanding of contemporary Poetics, not by reflex resistance to the zeitgeist of this early Millennium; but, simply because I believe that we are risking spreading on the creative research in the mist of an anomie that can weaken the research and boost the multiple forms of superficiality, pre-concepts and plagiarism that already feature (increasingly) the artistic production of the present day. Secondly, I can only suppose the results; unfortunately, it is a debasement of the knowledge produced in the field of art; a degradation of the creative research that will block the several routes that still characterize and distinguish the swampy region of art experience and nothing less, causing it to be configured as a possibility of knowledge opening, extension of forms, construction and exploration of unknown languages. In this context, even if they are not visible (at least where I’m aiming for) the conditions that would make possible a chaining of production and artistic display in a less adverse context – and that the current art figure increasingly self-conscious, calculated, designed to fill the gaps correctly and reaches the ideal audience. I believe that it is our duty to conserve (with ballast the work of key artists as Athos Bulcão) an optimistic attitude and think that the artistic investigation (for all its power of cultural and anthropologist-social contamination) you may indeed keep your strength while

there are still artists and thinkers who, despite formal pacts and the ineffectiveness of the existing cultural policies, can remain steadfast in purpose to find allotropes and unpredictable ways of having their projects structurally related to non-factual spheres of the social organism – perhaps to make us do more than mirror the agreements, pacts, conventions and formal conceptual adjustments, the function of creative experimentation aims at offering us the possibility to operate a certain disarticulation on the ordinary relation that we maintain with our immediate reference systems.

And it all comes together in this essay, because according to my belief, as a therefore tinting as believe, as a crossroad of thought where the strangeness must, imperatively become motherland, the experience with the art (not the field of art, whether accepted or not, it will never be more than mere caricature representation) needs to be maintained as an indecisive and unstable territory –because on a plot of reflection configured as weirdness zone, there seems to be no sense trying to stabilize the constitutive indeterminations within categories, convenience pacts and little variable conceptual systems. Therefore, I think it is urgent to part with the formalized agreements and conventionalisms and debut a divergent language, an Act of exception capable of rescuing the creative knowledge of the constraints to business conventions and the social restrictions undergoing contemporary artistic production. In my view, such an attitude, or at least demonstrating similar intention-albeit more direct to artists (as, in my view, those who have more to lose by sedimentation of anomia) – so they could be more effective by being reviewed by all agents participating in the actual panorama. In my understanding, it means provoking from tropologic ideals such as those related here, contemplating the works of artists as Athos Bulcão-whose delivery to the practice of art was vertical and without concessions – and operate a resumption the meaning of creative research; to bet again on a production that breaks with the pretensions of art that is merely fetishistic, interchangeable, necessarily consistent and constant in time; to treat the experience with art as a Psychophysiological derivative which, when undertaken with unconditional delivery will be enough to dissuade us from definitive judgments about ourselves and about the worldly things; finally establishing a structured thinking model in hopes of maintaining an art capable of overcoming its own traditional boundaries and reveal itself in so many branches as the perspectives of several subjects composing it. Such responsibility, of course, is not simple (it implies accepting the invitation to the passage by the area of strangeness whose various routes will never be known in their entirety); and, if we have to achieve it, we must do it being aware that it is a journey without guidance – which can only be understood when we say goodbye, without hesitation, to everything we assume to know to get to the strangeness that leaves all questions open – and from which the only certainty shall be the uncertainty caused by the exodus of everything what is known, experienced, familiar.

Moreover, there is no doubt that walking through around this area of strangeness is, as did Athos Bulcão did throughout his journey in the ambiguity of artistic experimentation, revealing an unbreakable faith in a transparent and multiple research; open yourself to a space of disturbing resonances (able to get us out of any bureaucratic jurisdiction and discipline) and turn every one of our movements, ideas and intuitions into the steps of a journey through surprising thoughts and experiences. As we have seen, this is not, of course, an uncomplicated task; however, as I believe, if we don’t want to misrepresent our duty further, we need (maybe more than ever) open – or re-open – a creative plural intellection that is related and relatable and makes us look at art without the distortion effect of polar methodologies and ratings categories that can get us away from the knowledge of the world and of ourselves. And it is precisely in this sense that I believe that creative research must be separated from the common trend of various fields of thought (which aim to define a human made according to categories and organized systems) and to try to establish an artistic practice that is not marked by the

search for confirmation of a social identity – but by a personal ethics resolution to precede any other interest. It is, ultimately – as did Athos Bulcão over his restless and multifaceted production (whose personal poetic sounds effectively still leads us to understanding the creative process not as a sphere of gradual performance capable to ensure the assimilation of techniques, processes and contexts, but rather as formal and conceptual instances generated by incessant experiments, discoveries and offsets) – is a nomadic identity (to be available for drifting, to accept deviations and to work outside the procedural grammar); because, if we’re really interested in establishing an art that can do more than mirror the anomie of identity maintenance pacts of contemporaneity, more than look for it within the established field of culture, we have to try to reach it there, on the trail of occurrence of creative experience, in its Act of exception, in the area of strangeness whose moebian topology relief makes it indistinct notions of inside and outside, concept and story , fragment and construction, reason and intuition-as I can conceive, it is only in this way that we enrich with the strangeness to finally agreeing that the artistic will not ever emerge from any formal category based, any congruent conceptual Protocol and, much less, no convenient social agreement.

The original painter, the original writer, come as the occultists. The processing with painting or piece of literature is not always pleasant. When it ends, they say: “and now look!”, and then the world, which has not been created once and for all, is a new artist every time, appearing to us even in its difference compared to the former, as perfectly clear.

Marcel Proust

Hint, trace, matter of fact, event, coincidence, juncture, occasion, fact. Variable cultural construction and variable meaning, the experience with art is generally understood as an activity linked to creation, to invention, elevated aesthetic and communicative manifestations – initially and possibly synthesized in any deliberate formal solution. However, as the Act of exception born on the fringes of interference between the real and the para-factual, in disturbing moebian topology relief that configures it as a stage able to put in continuity reversible activation of fonts – the oneiric imagery and the emergence of archaic energies of our mind, the art also aims at stimulating different regions of consciousness and is, ultimately, the result of the work directed to provide answers to existential issues . Conceived in the wonder, the mystery, the realization of the need to avoid a thought experiment that often takes us to an unknown land (this experience, that part, invariably, some conjecture destabilizing located beyond the borders of language), art practice establishes itself as an attempt to understand and possibly communicate something that seems to come before our consciousness – a short of consciousness that makes consciousness – of which no formal outcome shall be, anyway, satisfactory. And, indeed, as it is evident in the works of Athos Bulcão, having its destabilizing power associated not only with internal relations of individual work, but also with the invisible wefts binding the gesture of the artist, the work and the context (both preparation and presentation), the experience with the art, although using a wide variety of media and materials in order to establish itself as possibility of approaching the misunderstood, the mystery, the glittering – it is not limited to its most evident formal and material surface and its patent exhibition result being no more than a trace of occurrence of the event of creative experience that materialized it.

Therefore, this art (while able to disturb us and put us in the momentary state of distinction of the verge), conserves the instant of its maximum heuristic tension in its fixing experience; so we effectively speculate the thinking that in an artistic discovery is at stake – in addition to the finalized object for sharing – is the intuition or any sudden apperception, some momentum that insists on escaping the strict demarcations of functional thinking. In addition, if we consider that the artist (when

he won’t give in to the calls of anomie or pressure from the restricting category agreements) is a subject in permanent tension with issues relating to the conditions of his humanity, with the laws of nature, with the mysteries of existence - an individual constantly confronted with the limits of language and the convolutions of form and thought - we cogitate with certainty that the materials, graphics, sound, images, etc., arising from any creative experience are not, in fact, more than the traces left by the attempt undertaken by someone who craved (using all the weapons – poetic, conceptual, spiritual, physical — that could be deployed then) making his creative experience particular and could conform to a statement on the challenges of adjustment recorded in the conditions of his own humanity. In this way, even though aware that the mere finding of the boundaries of the artistic object is not the issue that can scratch the fascination and the wonder they evoke in anyone who produces or notes – it does not seem to be presumptuous that the purposes of the result of a creative experience (even when conforming undeniable communication power strength and beauty-considering the work of Athos Bulcão-) is allegory unable to condense the whole spirit of the artistic venture. In other words: the practice of art enables something vital, this surely will not be correlated with the end product of a process of formal investigation, but, with the evidence, with the signs with the trail of occurrence of a course in which the creative artist – as an explorer of the unknown with ineradicable curiosity and sense of adventure – turned out to focus his attention and deliberately consciousness.

In this design, it becomes appropriate to also consider the experience – or the inter-related set of situations involving a subject, an object or a condition in a particular moment – in final invocation, it is the tropologic of space unfolding of the human experience (and therefore also the projection of land of intuition in art practice) – which already demonstrates that the unstable field of art, more than the attempt of dialogue or the individual learning, means the experience that penetrates the essence of phenomena – far beyond the prejudices and cultural trials. They lead us to the dark areas, nothing rare or unusual, our usual ways of thinking. And, indeed, according to my opinion, the experience is the origin, the eldest of the event plan and – despite specific issues that relate more directly to individual trajectories and the personal choices of each one of us – it is precisely through the merger, in the course of our common experiences among creative gesture, elaborative context, language structure and research, that any work, any exposure, any presentation of a situation willing to share, establishes itself as an existential relevant quest (or artistic). In this sense, far beyond the final product, it considers only when it is envisaged from the direct relation (triggered by experience) of the artist with particular space or emotional ambience, of particular concern in terms of spirituality, existential volition, determining that the work of art offers a chance to go deeper and suggests the development of thought, the sinuous course of the offset for the relief of moebian topology that beacons not only experience with art, but, generally speaking, the whole creative process. This condition, which also is here only because I believe in it, and as we reveal the works of Athos Bulcão, we encourage artistic experience as hanging instance in an analytical or factual context (whose developments generate the expectation of the establishment of convergence that are not necessarily material), we have enabled us to channel the creative experience for new directions and re-order the understanding that we have the practice of art for optical excogitation of essence (which, before the final result – or merely formal-experience, values, the path, the experience and its trail of occurrence).

Based on these considerations, one can also consider that operating directly in the landscape or architecture-external or internal environments, loaded elements and meanings – is performing punctual actions in the exhibition space as a attempt to approach that which escapes the immediate perception – or as a reflection on aspects that produce the presentation of an object, action or situation as art –; is taking ownership of forgotten images to operate your reconstruction (turning them into Visual content that Unbind of your memory for offering them the active contemplation able to open other forms of

reading and perception), do the internal environment of reflection – of its trail of occurrence configured as attempt at communication-the work of art and the notice (or, at a minimum, retain, somehow, by intelligence and by the senses) relations private thoughts, sensations, desires and concerns it originates or presents. That is, both the volitions that generate the experience with art, as the spaces that incorporate and deploy material or imagination, does not include instances that soften in the function they are merely showing that content to be simple aspect or appearance, exist outside of the individual – they also go through and impregnate with their own complexions (making each one of us interpret what they mean the leftovers of this experience and shut down, potentially, new possibilities- not necessarily which are observable or designable-unfolding of thoughts, of the contexts and objects then derivatives). This time, even if we want to think in strictly formal terms or functional, even if we insist on outweighing the product value of creative practice, should we reconcile what the art search reveal – before a finished product of circulation restricted (or creating situations that simulate likely at the expense of the many devices that reduce the size of the object experience) – appears to be in the end region, track, associated, the trace of the experiences deployed and that appears to be widespread, we always offer possibilities for expansion of consciousness and expansion of languages that we use to share concerns, the surprises and the existential questions that insist in affecting on a daily basis.

In my belief, as experience from the feeling of incomprehension, of wonder and mystery that constantly affect us in our daily search for answers to questions concerning the transience of our passage through life, it will not be mere material accomplishment, but the fascination exercised by the incomprehensible (the amazement that derives from the recognition, simple and giddy at the same time, that there are things to be questioned beyond the surface of things) that what drives artists like Athos Bulcão towards creative practice. In possession of such a vision, it is also said that in addition to the excessive emphasis on the product, the experience with the artwork cannot be separated from a constant unconscious occurrence – its exercise conducted from casual or deliberate activation of perception, emotions and ideas. It foreshadows calling attention to the circumstances (in particular, objective and subjective) of realization, to the context (material and, especially, emotional) and for the possible consequences (materials and, above all, poetic- conceptual) of experience generated in the art arena. We can be led to the unusual terrain of our habitual thoughts and, perhaps, in training not only to relativize the importance of product as a culmination of a process of intuitive understanding, as well as open to the art object (trail of occurrence of irrevocable delivery to the

experience of creation) only sharing power for the new deployment and incessant questions – and hence the need to make the representations that any completed work (while distinction of imminence of a creative experience triggered by intuition; while Act of exception potentiated by the properties of their venues of elaboration and sharing; While parafactual fraction impregnated by traces of its unveiling; While trail of occurrence contaminated by external or internal elements following its chemical development) is, before anything else, an instance of opening and transfiguration of languages that will not (under penalty of losing the sense or even the need for its establishment) be submitted to experience simply by formal products resulting from its fixing.

Finally, the language is also a trace of sense in which we seek to retain the urgency of thought (which, however, nothing gives us the clues to understand that the most beautiful and profound emotion we can experience is the sense of mystery, the incomprehensible), I believe stressing the significance of – within a weighting generated by the production of an artist who gave us works of vital importance for the understanding of the reality in which we find ourselves – we insist on the assumption that the artistic object (from the moment of conception to the presentation) is just another one of the leftovers of creative experience, simply the fact that, as I believe, this is something able to give us evidence that there is a knowledge at unconscious, intuitive, spiritual nature and to which we have access not volitional if we don't have a drifting, reversible continuity, by enabling fields of art and life. And, moreover, without which we should face, rashly, this reflection as if it meant a general reduction of the creative experience as remnants of its production (either, that feed the erroneous opinion that we are trying to dissipate the relevance of the art object in smoke), I would like to mention before we close this essay, is that, as I believe, the experience with the art springs from a seed of creativity that reconciles us with the awareness of nature, the nature of knowledge, the relation and the human condition, the entropic and the established order, the real and its non-consistent portion – this seed, which (as it seems to show us the work of an artist like Athos Bulcão who throughout his career proved to be able to use fluid forms for various aspects of art and still remaining consistent in this diversity) conforms, essentially as a trail of occurrence able to become aware that in order to better explore the exteriority dimension providing final form at any creative practice requires us to start from the enabled conception: the inadvertent embracing to researching our interiority.

André Severo
Curator

Inhabitant of Silence in Brasília

Interview given by the artist to the newspaper Jornal de Brasília, published July 2, 1998.

Carmen Moretzsohn

The setting is calm; a landscaped square confers a serenity and freshness on the building similar to so many others within the Pilot Plan in Brasília. In the building lobby, a canvas by Athos Bulcão is a sign that we are not just anywhere. I press the doorbell of the modest apartment at 314 South. They ask us to wait. Fifteen minutes later, apologizing for the delay, Athos Bulcão enters the room. He moves slowly, with trembling hands and a slight curve to his body. “The fruit of Parkinson’s disease,” he informs.

Athos converses with us in an unpretentious living room. Few pieces of furniture and some drawings adorn the pale walls. A nearby bookcase holds the artist’s most frequently read literature. There is, Don Quijote, by Cervantes, the biography of Fellini, and the Bible. On the shelves are the greatest classics of western literature, carefully bound. In the background, the hanging masks take the artist back to his childhood.

At the onset of the conversation, as if to break the ice, Athos asked his assistant to bring us a picture of him next to his older sister. He was not much older than five years old. He was wearing a Bavarian costume. Now he is about to turn 80 years old, but his eyes still have the sweetness and liveliness of that child, ready to celebrate his innocent Carnival. The artist of Brasília is still that same solitary boy.

- Is art born of the artist’s silence?

- I think that without silence a person cannot hear anything internally. But it depends on one’s temperament. I decided to avoid the 8 o’clock TV series, the soap opera, [laughs] and because of this, I managed to make a new series of totally different drawings. During the soap opera, I would draw. I believe strongly in discipline, in going there and doing something. I keep imagining how much people could do, but don’t. I’m not against the soap operas, but it is that people are a little too dependent on the plots of the soap operas.

- And the artist can take advantage to draw conclusions from this...

- The artist looks within himself, tries to understand, inquires, and decides. But everything is art.

- You once said that you do not consider yourself an artist.

- No, no, I don’t consider myself an artist.

- What are you then? A philosopher?

- I don’t know. This thing of always being on the scene, of being noticed, gives me a... I can’t explain it. Actually, I understand things less and less. This is what eighty years old is for, for us to find things very difficult.

- Well, could you speak a bit about your artistic education?

- My education as a visual artist began with something that has nothing to do with art. I studied medicine, but that is not news to anyone... I don’t know; childhood also marks us greatly. My mother died when I was four years old and my sisters practically raised me in a world of fantasy. Perhaps I have had a relationship with solitude ever since this period in my life. As a child, I was always alone.

- Do you establish some parallel between medicine and visual arts?

- No, in medicine I very much enjoyed anatomical drawings, of close up sections. I made drawings for a long time and now I have begun to make drawings influenced by these images. These last drawings that I did were slightly influenced by the work I did in 1941. They held an exhibition of my work in Rio and I went. It was an exhibition that was

well received, and I was very pleased. I make some works that seem to have the texture of tissue, of cells. Like a close up.

- And how was it that you were awakened to the arts? How did you become interested?

- It so happened that I was studying medicine and had to work; I also had a job. At my job, which was at the Ministry of Employment, I had two coworkers who were into theater. I began to look more closely at the artist because of this. Through these two vanguard comedians, and through this environment, I began to see it all up close. They rehearsed, for example, at the Palace Hotel in Rio, which had three galleries. But, behind this, in my family there was a large interest in art, but as adornment. It was something in Rio, a tradition lingering from the royal court. It was mandatory to go to the salon, I knew all the academic artists by name. It was mandatory to go see the foreign companies, to the French Comedy; it was mandatory to go to the opera. I was often in contact with adult programs because of my sisters. I even went to the matinees of the lyrical theater, which is something rather old from Rio. I would go to see the actor Procópio Ferreira at ten years old and enjoyed it very much. I also liked the opera very much. My oldest sister had suffocated a singing career. She has a beautiful voice, in a lower register, but she didn’t have much volume. She sang very well. She’s still living; she’ll be 95 the day after I turn 80. When it was opera season, she wanted to hear the opera. The house where we lived was very large. It also had one of those gramophones that we used to listen to. I remember listening to Caruso when I was very small. But I remember having been fascinated with Carmen. I best remember the singer Gabriela Bensanzoni Lage, a lyrical Italian singer who married in Brazil and stayed living here. She was the originator of the Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Parque Lage School of Visual Arts) in Rio. She played the character and had an impressive voice, which went from dramatic soprano to bass. It was even frightening. This business of Bensazoni is funny. Once we were listening to Carmen. On the following Sunday, we lived in the Tijuca neighborhood and in the summer had the habit of going to visit Copacabana Beach by car. We kept doing what I called corso, those who lived in the neighborhood called it fotting. But those who were from other neighborhoods and had a car would cruise on the beach avenue. On one of these occasions, I saw Bensazoni in an automobile and we passed them several times. She was seated in a fantastic car, half opened, with the rooftop pushed back. She was like a queen, all in white, with a silver turban and pearl necklace. And my sisters said, “Look at the necklace that Mr. Lage gave her.” Anyway, all this futility was part of Rio. I enjoyed this fantasy of seeing that strange voice in flesh and bone very much [laughs]. I’m just prattling on, but it is to give you an idea of what Rio de Janeiro was like. My sisters would go to the city one day a week, one day that there wasn’t school in the afternoon. It was a habit of ours to go once a week to the downtown area to see the stores and eat ice-cream. Rio was an imitation of Paris on a ridiculous scale; Uruguaiana Street corresponded to Boulevard de La Madeleine, where the pastry shops were. We always went to different pastry shops. I always went with my sisters, or to watch the lyrical theater or to go to the cinema.

- So your sisters initiated you into art...

- Yes, it was because of my sisters that perhaps I had become habituated to art at such an early age. My brother was eleven years my elder; he was contentious and fought frequently, played ball and arrived home covered in blood. It was another department. When I began to frequent these spaces again, because of these two theater friends of mine, I met several very interesting people. One day, I had gone to an exhibition, and I entered an art bookstore and was reading a book. Beside me there was a young man who kept looking on. I said, “Would you like to see it?” He said yes. Then he asked me if I liked to paint. I replied that I didn’t, that I had been a medical student until recently, was in doubt, and was thinking about theater, scenography, etc. But he asked me if I liked art. I said that I liked going to painting exhibitions. He asked if I had gone to one at the Palace, because he had two or three there. I said I had gone and liked the Salão Paulista

(Paulista Salon) very much. He asked me if I had seen something that I had especially liked. I said that I had been impressed with a painting that had a dead man in a fog and written below was: “One day he will be born again.” He turned and said, “I painted that.” Then I had great admiration for an artist whose work I had just seen. I didn’t know anyone in visual arts. He was Scliar, Carlos Scliar. And because of him I met more important people. I met Burle Marx, for example, Jorge Amado, Pancetti, Da Costa. A good group was in.

- Do you always feature Portinari as a reference?

- I was very formal with Portinari; he was very important. That was until some of my friends took me to his house one Sunday. But this was already almost in 1945. And I became good friends with him. Once, I sent some paintings for a selection of an exhibition in Argentina and they cut me. Portinari was outraged, he thought it was absurd, then we talked and talked, and suddenly, he said to me, “Would you like to work in Belo Horizonte, with the team working there on the São Francisco da Pampulha Church?” So I went.

- I’ve read that for you, Portinari was a reference in relation to the use of color.

- Portinari taught a lot, he helped me to understand paintings, to analyze how they were made. European art is all very thought out. Someone may argue, “And Van Gogh?” Van Gogh was very decisive to make his paintings the way he did, with only three, four or five colors. And this is something technical, which helps the painter. Before making a painting, I choose the colors I will use, rarely adding one more. The thing is all painted beforehand.

- I see, but you were talking about that group with Scliar, Burle Marx, etc. Was it then that everything started for your artistic career?

- I met Scliar and Burle Marx in 1939. Among all of them, I was very young. Scliar and I were the youngest. But I don’t know. Everything is a bit random, it just flows, right? Go with the flow.

- So let’s talk about meeting Niemeyer.

- I used to draw at Burle Marx’s house, at any rate, I helped to stretch canvases, do artisan things like this, to learn to paint on canvas, following the education of Portinari’s people. One day I was making some drawings in gouache and Oscar came in to talk about something with Roberto, and said, “What is this?” I answered. And he said, “Oh, how beautiful. Let’s make a tile with this.” It was Oscar that oriented me the most at the beginning with these problems of visuality, space, and distance. I learned this with him. He once said that Lucio Costa had put him on the path, on track, in the way to draw. And it was Oscar who put me on track in this part of thought on architecture.

- And was this a partnership like that of Nino Rota and Fellini, like you have once said?

Opportunity to work with a great film maker, because it is a little like cinema and a little like music. I have some works that are very musical; they seem to have rhythm. I like to paint leaving one color behind another, creating something a little mysterious.

- Where is the recipe for this perfect marriage between art and architecture?

- I think that my attitude in dealing with this helps. The first concern is to not let it seem that the building was made to have that decoration on the front. One needs to feel that it is very necessary, in what refers to the conclusion of the project, to avoid letting it look like a gratuitous adornment, of the type “I’ll go there and decorate it.” The rest is a little bit of common sense, which I think is lacking. I am surprised by the quantity of layouts one next to the other. Everything is mixed together and we don’t see any of them.

- Would this not be an influence of the North-American aesthetic? Something sort of Dallas?

- It is; the North-American influence is inevitable with making things

palatable to the masses. But the buildings in New York are very beautiful. The problem is that what is coming here is that total tackiness [laughs]. This appreciation of poor taste also has a funny side, because the Neoclassic style was very conventional, very boring. I find poor taste very funny, as long as they don’t oblige us to live with it [laughs].

- The creators of Brasilia – Niemeyer, Lucio Costa – conceived Brasilia, but never lived here. You came in this period and never again left the city. Why?

- For me it was very easy to stay. I came in a period when I was having financial difficulties. I worked with interior design and hated it. I couldn’t stand it anymore. When Oscar called me to come collaborate, I thought it was something for an extended period of time, and I was single, without family or anything, so it was very easy.

- It was a possibility for adventure...

- I liked it very much here. I became hypnotized with the lack of landscape, the sky, the vastness. It was easy to adapt, because of part of my childhood. My mother had tuberculosis (as was common in that time). We lived in a house in the mountains in Teresópolis, which was the ideal climate for her. I was born the year of the Spanish Flu. She went down to Rio for my birth; I was born on Catete Street, but we only stayed there for some twenty days. Afterwards, we kept living in the mountains, breathing the pure mountain air. Perhaps I have seen something that reminded of Teresópolis here. I don’t know. Childhood marks us greatly. I thought it very natural to live here. For work, it was very good here, it’s not anymore, but it was very good then.

- So, what enchanted you here was the lack of landscape, the absence?

- I think that it was the sensation of space. I don’t know. I had many opportunities here that perhaps I would not have had if I had gone back to Rio.

- What do you think went wrong here? What aspect is most serious?

- It is very difficult to comment on this because there is an evolution of habits, of customs. So many things have changed from then until now... People complain about the cars now in Brasília. Well, how is it that in 1957, when cars were still imported, that one could foresee what the automobile industry would become in Brazil? I like the city; I think the plan is very good; I become a little concerned that they might begin to make interventions. There is a moment, when walking along the small axis, where one only sees trees and the buildings appearing behind them; it looks like a park. It is not a city: it is an enormous Central Park, with people living among the trees. This doesn’t exist anywhere. But more complicated analyses should take politics, poverty, and the permanence of the problem of water shortage into account...

- Do you believe that this work that you are developing now with the architect Lelé [João Filgueiras Lima] occurs on the same level as your partnership with Niemeyer?

- Without a doubt. It is a very close collaboration. There is a unity that is born of the same generation, based on Oscar and Lucio Costa. There is a great deal of coherence of thought. It is also very gratifying to know that it is a teaching hospital. It is good to work for collective things. There is nothing more terrible than decorating homes for rich people. The person becomes the slave to the housewife. The greatest absurdities happen. The client sees something at a friend’s house and wants to have one just like it. At the Sarah [Network of Rehabilitation Hospitals], I have some bichos [sculptures inspired by animals] placed along the hallways that were made thinking of the children. The children are admitted for months. When they start to go out in the sunlight, they can see something light; they like it; they create an affectionate relationship. It is very good.

- Why do you think that these two partnerships worked out so well? Was there a marriage of ideas?

- I believe so, also because of the way of conceiving a project, because of the simplicity.

- Going on to painting, which influences would you highlight in your work?

- I am influenced by painters that I like very much, such as Paul Klee, Matisse, influencing my concept of color. But influences are very broad. These last drawings of mine are also influenced by Carnival. I knew Noel Rosa well, who was a friend of my brother. Nearing Carnival, people would have confetti battles on Maxwell Street, the street of the artists. These battles are shown here. Afterwards, reading Nelson Rodrigues, who also lived for a while in that same environment, I saw those chronicles in which he talked about how everyone would go to see the odalisque’s navel. I also did some drawings in black and white in a series that I called Olhar da Odalisca (Gaze of the Odalisque) [laughs]. They are solitary musings...

- Which painters do you esteem?

- I like the people at the high top. Picasso, Matisse, Morandi, Klee, James Ensor, Van Gogh, naturally, Cézanne. I don’t understand some things that today are over-appreciated. This Basquiat, for example, he’s very good, but perhaps there is an over-appreciation.

- And the work with the masks?

- I think I have some kind of issue in this field. I think that my relationship with my mother inspired me. The idea emerged at the last moment of the film, 2001: A Space Odyssey, with the fetus. And they are fetuses; they are locked inside the uterus; I imagine that it is a question about biological origin. They are thoughts that I have, I think a possibility. The intention is to make an object, play with the anthropology, with the physical origin. I was in Paris in 1971 at the Musée de l’Homme, seeing the museum of archeology, and kept thinking that those were excavations, that the material of the pieces was a beautiful estrangement. I thought about doing an exhibition with masks that seemed like they were made of strange materials. The exhibition was called É Tudo Falso (It Is All False), playing with the question of the work of art. The work of art is an illusion. First, this is because it does not serve for absolutely anything, which is the fascinating part. Then, how can one say when a work of art is true or when it is false? So, I wanted to awaken interest in the observer, the curiosity about knowing the material with which it was made.

- And your experience as a professor at UnB (University of Brasilia)?

- I enjoyed it very much. It was at the period when the university was being built and it was very enthusiastic. The students really enjoyed the experience of studying with me. It was something very stimulating, let’s say, and it was abruptly interrupted. We resigned in protest. I was never arrested, but was frankly leftist. Only I was never very politically active. The founding of the University was a second epic. First, there was the founding of the city; then there was the implantation of the educational reform. We saw this collapse, after having been so well set on track.

- Having remained here and having been a member of the team that conceived Brasilia, however also being leftist, did you feel any pressure on your work during the period of the military dictatorship?

- During the period of Coronel Prates, I felt a lot of pressure. So much so that Oscar, being the incredible human being that he is (besides all the qualities that he has, he is very supportive of his friends), felt that pressure, and invited me and I went abroad from 1971 to 1973 to work with him in Algeria and France. Before, it was something impressive. I would go to work and there was nothing to do. Then there was that lethargy. Until finally, I went to the Department of Buildings and was called to do the relief of the National Theater in 1966.

- You were a pioneer in the area of photomontage...

- I did a large series of photomontage from 1952 until 1955, because afterward I started to do photomontage applied to architecture. I made large photomontages. That was a period in which I was in an identity crisis. I had returned from Europe, where I had a scholarship, and realized that I couldn’t live from painting. I was doing interior decorating and didn’t like it much. Then I felt like doing something that was neither photography, nor theater, nor cinema. I began to cut out figures and place them side by side. It is a composition exercise. That is

something that is perhaps linked to cinema in my mind, to movement. I imagined short films around that.

- Since we are talking about cinema, who is the greatest master of cinema in your opinion?

- The North-American master, a true master, is John Ford. But there are other masters, like Jean Renoir, Fellini, who I admire greatly, Marcel Carné, Orson Welles, and more recently, Walter Salles Jr. What a beautiful film Central do Brasil (Central Station) is! Before there was a lot of this, not nowadays, to find that someone well off would be incapable of making something with such great sensibility. It was silly. Proust could only be as he was to know what he knew. It’s the same thing with young Walter... The fact that he studied in English and German helped a great deal, of course. Me, for example, I could have had a more humble education, which I didn’t have due to the fact that my family owned real estate, which it later lost. I think having seen so much theater, so many things, it was great; I gained more intimacy with existence. But there was a lot of this sort of silly prejudice, now it’s better.

- Do you believe in Brasilia? Do you think it will still be capable of producing innovative and thoughtful art that influences the country?

- I think with what it is today, this cannot be expected now, in the future, because a city takes time to settle. The thing that most resembles what we already wanted to be, on one hand, is Belo Horizonte. But it is already over 100 years old. It is little; however, it produces good, important artists. It has a tradition.

- Who would you give prominence to in Brazilian visual arts today?

- One who is very connected to Brasília, Babinski. I also very much like Tunga, Waltércio Caldas, Rubens Arruda, Daniel Senise, Amélia Toledo, Tomie Ohtake, and also Jack Lerner. There are many people.

- Do you consider yourself to be a religious person?

- I do consider myself religious. I am catholic and always go to mass. I see a certain exaggeration in these hymns, in these youths, there is superficiality that is somewhat afflictive. It is a mania for singing and clapping hands. I miss the silence of the mass. People get excited. The Church is taking a pragmatic attitude in my opinion, against the provocation of pastors like Edir Macedo. Sometimes it bothers me a bit.

- It is often said that this process of globalization may damage the creative individualism of the artist. What do you think?

- The orientation changes a great deal, but I don’t think so. This is because when something is really good, it preservers in any circumstance. It is all sort of linked to that saying by Andy Warhol, that everyone wants their 15 minutes of fame. It’s a little of that [laughs].

- Just to conclude, I was reading a critique on your work saying that you manage to be free and contained, sinuous and straight, that your art is born of quietude, but is a turbine of creativity. Do you think you are really this duality?

- I think it was an exaggerated compliment, but I consider it a compliment. I think that we start to draw, make a line this way, another one that way, and suddenly, something emerges that we had not imagined it would be. This is also somewhat attractive. Creation is truly mysterious. We don’t know why we do something like this or that...

- Is it risky?

- It is risky, but nothing happens. What could happen? Lightning should strike the heads of some artists [laughs].

- An illumination?

- No, a fatal strike, actually [laughs]... The other day I was thinking about those arguments with Jânio Quadros and there was this individual who said that he suffered from “mental apotheosis” [laughs]... This is what happens with some artists: a lot of people with mental apotheosis.

EXPOSIÇÃO 100 ANOS DE ATHOS BULCÃO/EXHIBITION

Patrocínio/ *Sponsorship*

Banco do Brasil

Realização/ *Achievement*

Ministério da Cultura
Centro Cultural Banco do Brasil

Concepção e projeto/ *Conception and project*

4 Art Produções Culturais

Curadoria/ *Curator*

André Severo
Marília Panitz

Assistência de curadoria/ *Assistant curator*

Carlos Silva
Valéria Cabral

Direção de produção/ *Director of production*

Daiana Castilho Dias

Produção executiva/ *Production*

Plano B Arte e Projeto
Áurea Liz Carvalho
Marcelo Braga

Produção local/ *Local production*

Em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro
Renato Morcatti
Em São Paulo
Daniele Queiroz – Melanina Cultural
Melanie Graille – Melanina Cultural

Assistência de produção/ *Assistant production*

Paulo Gomes – Plano B Arte e Projeto
Rozália Gonçalves – Plano B Arte e Projeto

Projeto expográfico/ *Exporghaphic project*

Caetano Xavier Albuquerque

Pesquisa de obras/ *Search*

Rafaella Tamm
Vitor Borysow

Programação visual/ *Graphic design*

Isabela Rodrigues – Mangasanta

Projeto de vídeo interação/ *Video installation project*

Tiago Keise

Vídeo release/ *Video release*

Tiago Keise
Tatiana W. Franklin
Suellen Vasconcelos

Museologia/ *Museology*

Bernardo Arribada
Carlos Alexandre Madalena
Tatianne Neves

Montagem/ *Exhibit set up*

João Vítor Costa Brito
João Vítor Costa da Silva
Johanno Marden Oliveira Nascimento
José Carlos Martins
Manoel Oliveira
Marcos Cintra
Natália Martins Freire
Paulo Gomes
Rozália Gonçalves
Thiago Roberto Silva Oliveira

Iluminação/ *Lighting designer*

T19 Projetos

Preparação técnica das obras/ *Technical preparation*

4M Molduras
Ailton Soares dos Santos (Mineiro)
Allen Roscoe
Azularte Azulejos Artísticos Ltda
Galeria Ponto
Ivy Silva
Marcos Alexandre de Souza
Nilson Goiano

Preparação técnica das galerias/ *Technical preparation of the galleries*

LM Montagens de Cenário
Marcenaria Polovinas

Plotagem/ *Plotting*

WL Comunicação

Coordenação geral e imprensa nacional/

General coordination and national press

Meio e Imagem Comunicação

Assessoria de imprensa local/ *Local press*

Em Brasília
Manu Santos – Desfrute Cultural
Em Belo Horizonte
A Dupla Identidade

Marketing digital/ *Social midia*

Moara Ribeiro

Apoio Logístico/ *Logistical support*

Darlei Germano de Aquino
Paulo Henrique Alves da Silva
Rosanalha Martins
Rosivalda Santos

Seguro/ *Insurance*

Affinite Seguros

Transporte/ *Transportation*

Millenium Transportes

Agradecimentos especiais/ *Special thanks*

Azularte Azulejos Artísticos Ltda. Aos artistas e colecionadores que gentilmente cederam obras para essa exposição. Ao apoio institucional da Fundação Athos Bulcão e empenho de seu corpo diretivo e equipe para a realização deste projeto.

CATÁLOGO/ CATALOG

Coordenação geral/ *General coordination*

4 Art Produções Culturais

Design gráfico e editoração eletrônica/ *Graphic design and desktop publishing*

Isabela Rodrigues – Mangasanta

Fotografia e tratamento de imagem/ *Photos and image processing*

Diego Bresani
Vicente de Mello

Tradução e Revisão/ *Translation and revision*

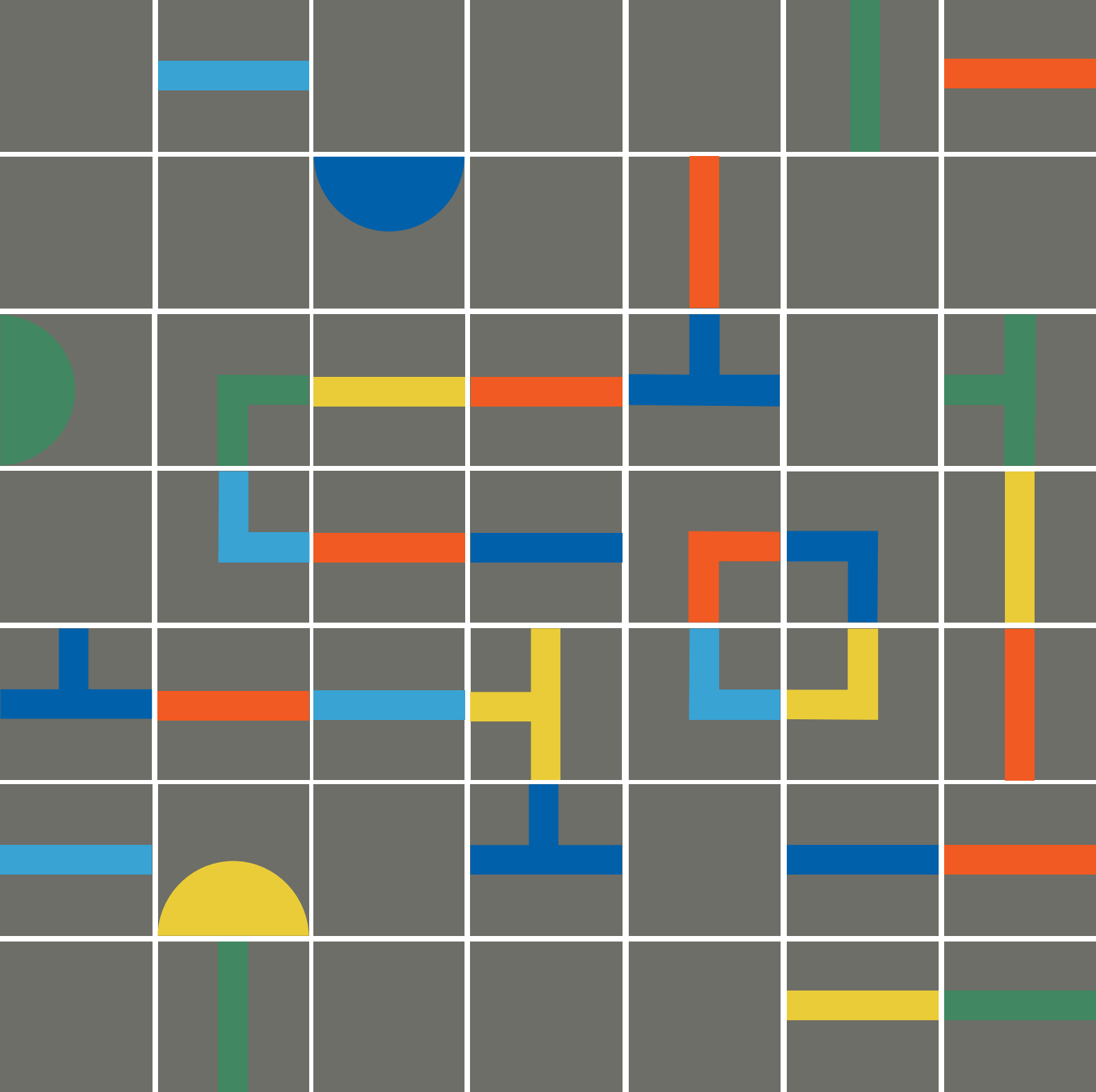
Globo Traduções

Impressão/ *Printed by*

Gráfica Positiva

Tiragem/ *Print run*

2.500



Produção

4ART
PRODUÇÕES CULTURAS

Apoio



100 ANOS
ATHOS
BULCÃO



Realização

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO
FEDERAL