

# Ismael (Athos Bulcão) Monticelli: Tudo se Transforma em Alvorada

Marília Panitz

2025

Um encontro marcado com Ismael Monticelli e Adriano Guimarães em um café, depois de certa espera, a partir do primeiro contato: trata-se de um trabalho a ser montado, pela primeira vez, por outro artista, na AB Galeria da Fundação Athos Bulcão, espaço reservado até agora exclusivamente para as mostras do mestre. Fico surpresa com a notícia e saúdo essa iniciativa. O projeto propõe uma conversa, a posteriori, entre o artista visitante e o dono da casa... Como ele teria gostado dessa conversa... (e como não lembrar da bela *Conversa Infinita* de Maurice Blanchot com Georges Bataille, após a morte deste último?)

Ismael traz um gordo envelope pardo: a proposta da exposição. Mas, acima de tudo, traz uma reflexão sobre o diálogo que estabelece com o outro e consigo, desdobrado por larga pesquisa. Nela comparece aquele Stanley Kubrick de 2001: *Uma Odisseia no Espaço*; junto a ele, coloca-se o pensamento dos grandes teóricos da etnografia em seu nascedouro, no início do século XX, que, entre outros tesouros, resultou no Museu do Homem de Paris, lugar de referência para um Bulcão exilado, nos anos sessenta. Nota-se ainda, no corpo do material, certa triangulação entre as décadas de 1920, 1960/70 e este momento em que vivemos, pleno de apropriações e releituras (como Athos tanto experimentou, em seus exercícios *avant la lettre*). O texto, acompanhado de imagens referenciais, faz uma sofisticada costura teórica que traz para a cena a voz de tantos interlocutores que, impactados pela obra-divisora-de-águas de Kubrick, reorientam suas poéticas — David Bowie, Pink Floyd, Douglas Trumbull, Steven Spielberg e George Lucas... os pesquisadores do uso do LSD, os adeptos da psicodelia: “o delírio como forma de conhecimento” (I.M.). Como não os associar à virada cultural do início do século XX?

Mas o campo específico desta conversa de muitas vozes é definido pela série de trabalhos de Athos sobre os quais ela se debruça: suas MÁSCARAS. Tal conjunto peculiar de obras, junto à série dos BICHOS, incorpora a abjeção ao seu repertório, sempre pouco associada à produção do artista maior da cidade nova (com a geometria sensível

de seus painéis). O documento estabelece uma relação carregada de sentido entre as peças selecionadas e o desenvolvimento de certos ícones do design gráfico, nos anos setenta — portanto, contemporâneos a elas —, em que o perfil esquemático da cabeça humana (em silhueta, como no mito do nascimento do desenho) é tratado como signo de reflexão sobre as diversas camadas da consciência e os estados alterados de emergência inconsciente.

Como exemplo do exaustivo uso da forma, a pesquisa apresenta várias capas de livros, cartazes, capas de discos etc., que lançam mão dessa simbologia, tendo os avanços nas pesquisas psicológicas como centro. Elas são muito semelhantes às máscaras. Ismael anota: “A década de setenta foi, no campo visual, um espaço de tensão entre duas forças opostas: a racionalidade e o êxtase” (I.M.). E assim foi no campo das artes visuais, como podemos acompanhar no percurso exemplar de Hélio Oiticica e das duas Lygias, Clark e Pape, do final dos anos 1950 até meados dos 1970. Athos trilha esse caminho, de maneira muito particular, em sua morada no centro do Brasil profundo.

### **Athos entre o concretismo e o dadaísmo/surrealismo**

Quando fizemos, com a FundAthos, a grande exposição que comemorava os “100 Anos de Athos Bulcão” (2018-2019), havia uma determinação de mostrar a relação intrínseca entre sua produção poética mais conhecida, associada à genialidade de suas intervenções no espaço arquitetônico (especialmente com o advento de Brasília), e esta outra, menos conhecida, mas estrutural para toda a sua obra. Como não se espantar com o princípio de jogo em seus azulejos e painéis em relevo, marca de suas intervenções em edifícios e na estrutura urbana das cidades — puro deleite? Esse método paga tributo aos seus CARNAVAIS, temática recorrente no início de seu percurso artístico e retomada no final de sua vida. Desdobra-se na experiência com as FOTOMONTAGENS, nas quais ele claramente cita a dinâmica associativa do surrealismo. Determina seu trabalho como cenógrafo e figurinista. Comparece na *via crucis* que faz para a Catedral de Brasília. Mas se faz especialmente enfático em suas MÁSCARAS e seus BICHOS (estes últimos com deslizamentos operados nos painéis em relevo para a Rede Sarah Kubitschek, onde derivam em formas geométricas, complementares àquelas outras que inauguram a série, gestuais-abjetas e modeladas em epóxi).

As MÁSCARAS, selecionadas para o projeto atual como objeto de estudo e matriz da exposição-instalação, são talvez os objetos mais enigmáticos criados pelo velho artista. Aparecem também em exercícios bidimensionais, desenvolvidos em serigrafia, desenhos e algumas pinturas (criadas entre os anos 1970 e 1990). Ou seja, tornam-se quase signos inventados-apropriados por ele, descobertos...

...no último momento do filme *2001: uma Odisseia no Espaço*, com o feto. E elas são fetos, elas são 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. (...) Pensei em fazer uma exposição de máscaras que parecessem feitas de matérias estranhas. A exposição chamava-se 'É tudo falso'...

(Athos Bulcão, em entrevista concedida a Carmen Moretzsohn, publicada no *Jornal de Brasília*, 02/07/1998)

Ou seja, o reaproveitamento de elementos apropriados como método de trabalho. Uma reflexão em torno do fazer poético pós-modernista, que considera que a criação da obra é orientada pelas cicatrizes do olhar (nada mais distante da reivindicação da originalidade modernista). Sua afirmação é novidade em função das articulações subjetivas dessas tantas camadas de cicatrizes. Esta é a beleza da criação que incorpora a citação (idiossincrática) e a apropriação daquilo que marca o sujeito. E Ismael sabe muito bem disso.

### **Ismael entre a construção, delírio/devaneio e invenção (de outra narrativa visual)**

Um trabalho que é comentário crítico do mundo: este talvez seja o lugar possível para se localizar a obra do multiartista Ismael Monticelli. Mas também se pode dizer dele que, sem nenhum compromisso com estilo e estabelecendo aí sua marca, o artista responde às provocações que lhe são feitas pelo mundo ao redor utilizando, como ferramenta, as convergências possíveis entre a pintura, a fotografia, a literatura, a arquitetura, o design, a filosofia, a história, a política e, sobretudo, a vida cotidiana no seu viés ordinário (e para além dele). Um olhador-leitor voraz, estabelece sua poesia justamente na imperfeição da sociedade contemporânea — essa que deixa as tantas camadas de cicatrizes em seu olhar e que é transformada em linguagem, citada de formas inusitadas, herdeiras de certa horizontalidade batailleana, revista pelos pensadores da segunda metade do século passado.

O diálogo de agora, com Athos Bulcão, constitui sua mais nova mostra-instalação (de dois). Nela, podemos perceber que se opera o deslocamento da obra do mestre para dentro do espaço concebido por ele. Ou poderíamos dizer o inverso: a sua migração para dentro do espaço expositivo de Bulcão, de forma a estabelecer a justaposição (ou colagem) poética. Aqui podemos identificar o princípio de suas experimentações (ahhhhh, como Athos ia gostar disso...).

E tal percepção me faz lembrar, retrospectivamente, de seu trabalho *O TEATRO DO TERROR* (2024/25) — sua reflexão sobre a tentativa de golpe de 8 de janeiro de 2023 —, quase um balé de figuras esquemáticas bidimensionais, recortadas em papelão e autoportantes, que se espalham pela sala, congeladas durante o ato de violência (como em um instantâneo fotográfico, ou vários deles, em uma fotomontagem).

Presente na mostra atual, identificamos uma peça da série *ZÉ NINGUÉM* (2025), que migra de sua participação na Bienal do Mercosul de 2025. Neon baseado em pictograma de alerta para riscos da energia nuclear, ao mesmo tempo em que emula as formas de petróglifos emergidos do fundo do Rio Negro, na inacreditavelmente severa seca de 2023/24 (tragédia anunciada).

Suas pinturas — que adotam um princípio semelhante à conhecida prática de Athos, qual seja declarar seu apreço à obra de outros artistas dizendo, com humor, “Gostei! vou fazer uma para mim.” — podem se constituir em amálgamas de telas de outros artistas, como em *SPAGHETTI JUNCTION*, sua aproximação peculiar entre as cidades de Birmingham (Inglaterra), onde produziu suas obras — como pesquisa, em uma residência —, e Brasília (sua atual morada).

Ou, em *O QUE SOBRENADA, SOBRENADA NO CAOS* (2022), série que comentava o centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, mesclando a produção de Tarsila do Amaral e Maria Martins — suas visões dos trópicos para o olhar eurocêntrico —; a cosmovisão medieval do *Bestiário de Aberdeen*, com sua interpretação assustadora da natureza; e a frase “quando o relâmpago fala, ele diz escuridão”, do filósofo e escritor George Steiner.

Há, na montagem de *Tudo se transforma em alvorada*, muito dessa prática de citação que marca o trabalho do artista e, talvez, o que defina essa migração de pensamentos e construções visuais esteja localizado justamente na articulação entre o refinamento e o minimalismo de certo design gráfico moderno e a inspiração abjeta, cuja aproximação parece impossível, mas que é claramente praticada em obras como a

genial STILL KEEP SMILING (2020), uma série de alargadores de sorrisos para bocas tristes que trazem neles frases como “condenados a viver no mundo como ele é” ou “naufrágio com espectador”, entre muitas outras. Obras-adereços para bocas.

Invenções, construções, apropriações: estas são práticas que são levadas a cabo pelos dois artistas. Este é o princípio da conversa infinita de Ismael... aqui, com Athos Bulcão, em sua casa.

### **Tudo se transforma em alvorada**

Quem conhece a AB Galeria, da Fundação Athos Bulcão, em Brasília, sabe que sua entrada é justamente no centro de uma caixa retangular, localizada em uma de suas paredes maiores. Entra-se já no centro da galeria.

Pois a chegada a esta exposição nos oferece a visão das dez MÁSCARAS pertencentes ao acervo da Fundação, dispostas em linha. Ismael as cerca com sombras negras (moldura ou útero?). São formas recortadas de crânios humanos formando uma mancha salpicada em torno delas. Quando se estendem pelo chão, essas cabeças-caveiras adquirem corpos esquemáticos (os mesmos que surgem nas pinturas de Ismael, com um viés primitivista... ou retrofuturista, com alusão a certa anatomia alienígena, emulada no modernismo). Tal imagem assombra como a ideia daquele *Angelus Novus*, que Walter Benjamin toma de Paul Klee para dar uma imagem à sua nona tese de filosofia da história — aquela que localiza o presente (e o ser humano no presente) imobilizado por dois chamados avassaladores: o do passado e o do futuro. Como parece ocorrer com Athos Bulcão, quando concebe suas máscaras sob dupla influência: de um lado, a dos artefatos ancestrais (entre eles, as próprias máscaras do Museu do Homem) e, de outro, da parábola distópica futurista de Kubrick, que se inicia com a invasão do monolito do futuro em uma Terra pré-humana e termina com a suspensão do corpo perdido no espaço sideral, cujos olhos — que também são os nossos, de espectadores — acompanham um feto flutuando no infinito (aquela alegada matriz das máscaras na parede). Para mim, pura vertigem.

A parede oposta, dividida pelo portal de entrada, recebe uma profusão de pinturas, desenhos e serigrafias de Bulcão, que também exploraram as formas das máscaras. Estas se misturam com pinturas de Monticelli, citações fragmentárias da temática do seu interlocutor. Autorias quase indistinguíveis ao primeiro olhar, as diferenças vão se mostrando aos poucos. As novas são pinturas-comentários elaboradas

pelo artista visitante sobre a obra do outro. Ou pinturas-respostas, nessa conversa infinita reencenada. As telas de Ismael, às quais ele atribui um estatuto genérico de produção de imagens, projetadas previamente em esboços digitais, são campos de cor pura, com formas de caráter gráfico. A técnica utilizada é a da pintura, mas o princípio é outro. Há o transporte da imagem digital para a manualidade da fatura pictórica. Talvez uma inversão, na construção de uma imagem que copia a outra, concebida previamente. Nelas, identifico os sinais trazidos da pesquisa, com uma estética ancorada nas tantas referências. Vejo nelas os perfis das cabeças/máscaras, os espirais (e a repetição dos contornos concêntricos) e um sol que me lembra o cartaz de Rogério Duarte para *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Vejo os misteriosos geoglifos das Linhas de Nazca (e as representações de extraterrestres que sua descoberta provocou), fetos e homens perdidos no espaço... Percebo, neste trabalho, a apreensão de certa pedagogia do mestre interlocutor: "(...) A intenção é fazer um objeto brincar com a antropologia, com a origem física.(...)" (A.B.). Pinturas-colagens, pinturas-amálgamas, pinturas-poesia.

Ao fundo da sala, e oposta à grande janela, uma superfície de cor emoldura o neon de ZÉ NINGUÉM, em seu trajeto temporal que atravessa a pré-história guardada no fundo do rio-mar; o desenvolvimento de pictogramas que passaram a povoar todos os espaços públicos no século XX; e a proliferação de emojis substituindo as palavras na era da comunicação digital que vivemos. Muitos tempos em uma imagem. Novamente nos encontramos nesse presente fragmentado e invadido pela memória e pela projeção utópica/distópica.

Ao seu lado, duas citações em tela de plasma: a do antológico túnel de luz de 2001 (aqui relido em vídeo concebido pelo artista) e do trecho de outra odisseia, esta do *Ulisses* de James Joyce, do início do século XX, que narra um dia na vida de um homem comum, em Dublin (16 de junho de 1904), com a grandeza da outra, épica, de Homero, no começo de nossa história (que se desenrola por vinte anos, entre a guerra de Troia e o longo caminho de volta)... É Leopold Bloom, o Ulisses nada heroico joyceano, quem responde à epopeia de seu ancestral grego. A citação usada na proposição vem da primeira edição do livro, quando o trecho ainda figurava sob o subtítulo de *Ítaca* (a lendária ilha grega para onde o herói de Homero retorna). Em Joyce, esta é a pontuação da volta de Bloom para casa, depois de um dia de andanças pela cidade.

Sua reflexão, no fim da jornada, tem caráter científico, mas diletante. Une a imensidão cósmica à imensidão do saber microscópico, em uma linguagem particular,

no âmbito do livro (Joyce era um interessado em avanços científicos). Ao reunir as três odisseias, nessa obra-nota-de-rodapé, Ismael reitera e concentra a operação que orienta todo o seu diálogo com Athos Bulcão... Não há volta, mas, sim, o movimento espiralar entre espaço e tempo. Moto contínuo.