



# LÉGER TINHA RAZÃO? A Síntese das Artes na Obra de João Filgueiras Lima

## Eixo 3: O Modernismo como Cultura

**Daniel J. Mellado Paz**

Mestre em Arquitetura e Urbanismo – Professor Adjunto da Faculdade de Arquitetura da UFBA  
danielmelladopaz@gmail.com

E-mail (Arial 10, entre linhas – simples, parágrafo sem recuo, espaçamento – 0 pontos antes, 0 pontos depois, centralizado)

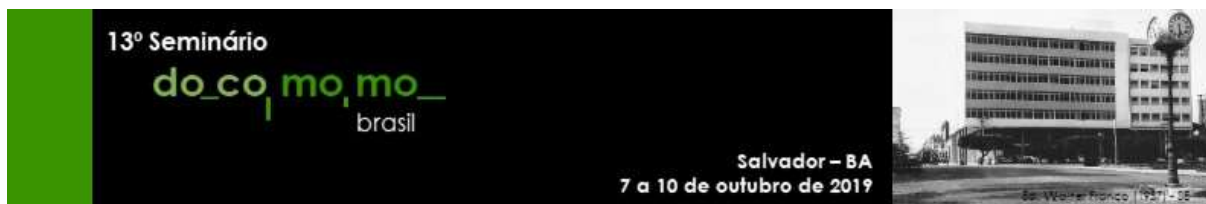
### Resumo:

No Brasil o debate sobre a Obra de Arte Total pautou-se na chamada Síntese das Artes *Maiores* - a Arquitetura, a Pintura e a Escultura. Veremos como esse debate internacional e nacional se entronca com a obra de João Filgueiras Lima, o Lelé, ao assumir certas descobertas e arriscar abordagens próprias, levando algumas idéias às últimas consequências. O fio condutor são algumas visões do pintor francês Fernand Léger e do arquiteto franco-suíço Le Corbusier. Lelé perseguia a idéia da integração das artes, em vez da síntese, e a realizou na parceria com um artista plástico, Athos Bulcão. Após um levantamento da policromia desenvolvida pelo arquiteto em sua obra, e da participação de Athos, com crescente integração, investiga-se como estas se relacionam com o debate da Síntese das Artes: o desenvolvimento da relação entre Pintura e Arquitetura, com a arte abstrata e a policromia arquitetônica, e as discussões seus efeitos nas paredes e no volume; o papel dos azulejos na tradição modernista brasileira e na obra de Lelé, assim como do concretismo e sua relação possível com a arquitetura; da escultura moderna, com os avanços na procura da profundidade; por fim, da aplicação das cores nos hospitais. E, dentro desse panorama, como podemos entender a parceria entre João Filgueiras Lima e Athos Bulcão, e conjecturar o resultado da noção prática de uma arte plástica de acompanhamento no ambiente construído.

**Palavras-chave:** João Filgueiras Lima Lelé; Athos Bulcão; Fernand Léger; Síntese das Artes.

### Abstract:

*In Brazil the debate on the Total Work of Art was based on the so-called Synthesis of the Major Arts - Architecture, Painting and Sculpture. We will see how this international and national debate connects with the work of João Filgueiras Lima, Lelé, whom had taken certain discoveries and risked his own approaches, bringing some ideas to its final consequences. The guiding thread are some views of the french painter Fernand Léger and the french-swiss architect Le Corbusier. Lelé pursued the idea of the Integration of the Arts, instead of the synthesis, and carried it out in partnership with a plastic artist, Athos Bulcão. After a survey of the polychromy developed by the architect in his work, and the participation of Athos, with increasing integration, we investigate how these relate to the debate of the Synthesis of the Arts: the development of the relationship between Painting and Architecture, with abstract art and the architectural polychromy, and the discussion of its effects on walls and volume; the role of tiles in the Brazilian modernist tradition and in the work of Lelé, as well as Concrete Art and its possible relation with architecture; of modern sculpture, with the advances in the search for depth; finally, the application of colors in hospitals. And, within this panorama, how can we understand the partnership*



between João Filgueiras Lima and Athos Bulcão, and conjecture the result of the practical concept of a plastic art of accompaniment in the built environment.

**Keywords:** João Filgueiras Lima Lelé; Athos Bulcão; Fernand Léger; Synthesis of the Arts.

## LÉGER TINHA RAZÃO? A Síntese das Artes na Obra de João Filgueiras Lima

### Introdução

No Brasil, o debate e prática da Obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*) deu-se na forma da chamada *Síntese das Artes Maiores* – a Arquitetura, a Pintura e a Escultura – sem os componentes escatológicos, de políticos a místicos, que possuía originalmente no Velho Mundo. Ainda assim não deixava de relacionar-se ao debate europeu, em especial o francês, com a atuação de Le Corbusier e André Bloc<sup>1</sup>.

Era tanto um tema importante na Arquitetura nacional que fora pergunta feita a Affonso Eduardo Reidy no *Inquérito Nacional de Arquitetura*, em 1961:

*Acredita na síntese das artes na arquitetura? Como se realizaria?*

A síntese das artes na arquitetura é um ideal raramente alcançado. Muitas tentativas vêm sendo feitas nesse sentido, mas o que se tem conseguido, na maior parte das vezes, é apenas uma boa vizinhança entre a pintura, escultura e a arquitetura, sem todavia realizar a sua perfeita integração. Essa síntese foi realizada no passado por Miguel Ângelo, e no nosso tempo por Le Corbusier, para citar dois exemplos. (XAVIER, 1987, p. 185)<sup>2</sup>.

Veremos como estas se articulam com a obra de João Filgueiras Lima, o Lelé (1932-2014), em suas muitas linhas, inclusive as locais, e como iluminam a obra do arquiteto carioca<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Fernanda Fernandes (2005), levantando a situação da Síntese das Artes no Brasil, identifica a Fernand Léger e André Bloc, em torno a Corbusier, como os principais defensores do assunto na França. Bloc criara a revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* e em 1936, a associação *União para a Arte*, e nos anos 1950, o *Groupe Espace*, todos orbitando a mesma iniciativa. E mesmo Le Corbusier levará a idéia de Síntese, e de Unidade, a um sistema mais abrangente, com conotações de toda ordem. No Brasil não encontramos nada similar, e a apreensão do *corpus* de idéias, textos, projetos e obras ocorreu de forma um tanto truncada.

<sup>2</sup> Originalmente publicado no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 fevereiro e 4, 11, 18 e 25 de março de 1961. A última frase de Reidy não é um acidente, e serve como prova desse vínculo e débito intelectual com as vanguardas francesas. Nicola Pezolet escreve:

Eu começo especificamente por Le Corbusier porque nenhuma outra figura é mais associada, direta e indiretamente, na França e pelo mundo, com a “síntese das artes” nos anos do pós-guerra. (...) Renomado como um talentoso arquiteto, designer e crítico urbano (assim como pintor e escultor, ainda que sua recepção como artista moderno tenha sido mais tímida), Le Corbusier encarnou o mito persistente no “homem renascentista” capaz de navegar com sucesso diferentes meios sociais e integrar perfeitamente suas diferentes atividades criativas. (PEZOLET, 2013, p. 23 – tradução nossa)

Apontar na mesma frase Michelangelo e Corbusier, portanto, era um lugar-comum em consolidação.

<sup>3</sup> Este trabalho é um complemento e aprofundamento do que foi explorado antes em *Um Sonho de Unidade: João Filgueiras Lima e sua Gesamtkunstwerk* (PAZ, 2017). Lá se desenvolvia como a obra de Lelé relacionava-se com o conceito, e seus desdobramentos no Movimento Moderno, da Obra de Arte Total.



Como ele assumiu certas descobertas e arriscou abordagens próprias, levando alguns tópicos às últimas consequências. O fio condutor são algumas visões do pintor francês Fernand Léger (1881-1955) e Charles-Édouard Jeanneret, mais conhecido como Le Corbusier (1867-1965). Em alguma medida, antevistas. Em outra, profecias auto-realizadas, embora com linhas de influência mais sutis.

Não é tanto uma história das idéias, mas a localização de um arquiteto notável dentro de um debate, em torno de medidas concretas na Arquitetura.

E, ao fim, caberá perguntar: será que Léger tinha razão?

## 1. Um Panorama das Artes e Policromia na Obra de Lelé

O debate da Síntese das Artes é adotado por João Filgueiras Lima na forma da sua *integração*, mais propriamente da colaboração com um *artista* plástico específico, Athos Bulcão (1918-2008). O arquiteto por sua vez aplicou a cor em suas obras, em grau crescente, muito a partir da experiência e convívio com Athos.

Apresentemos um breve inventário dessa atuação, mais voltada para a policromia, identificando rumos gerais, guardando-nos para interpretar a seguir.

Naquilo que lhe concerne, João Filgueiras Lima brindava com cor, em muitos casos contrastando com a feição cinzenta do concreto ou da argamassa armada, brises e venezianas, fixas ou móveis, em fibra de vidro ou ferro galvanizado, como no Hospital de Taguatinga (DF) (1968), Secretarias do Centro Administrativo da Bahia (1973), Edifício da Camargo Correa (1974) e Edifício Portobrás (1978) em Brasília (DF), ou a Central de Delegacias em Salvador (BA) (1979), preferencialmente nas cores verde e amarelo, e ocasionalmente vermelho e azul. Em um gesto ousado, pintou de várias cores as lamelas metálicas que compunham o grande arco da cobertura da Estação de Transbordo do Iguatemi em Salvador (1988), hoje inexistente. Também dotou com simples cores elementos lineares como esquadrias, corrimãos e guarda-corpos na Estação da Lapa (1979) e no Palácio Thomé de Souza (1986), ambos em Salvador<sup>4</sup>.

Com o emprego maior da metalurgia pesada, na estrutura e cobertura, e com a adoção de *sheds* maiores, apareceram novas demandas e oportunidades para as cores. O cinza recuou para as placas de argamassa armada, e o branco deu a tônica. O Palácio Thomé de Souza perdeu sua paleta de sabor pós-moderno oitocentista e tornou-se inteiramente branco, com ares de Casa Farnsworth, assim como a cobertura do Transbordo Iguatemi perdeu seu leque irisado, e ganhou um branco que alumbrava. Nos *sheds*, suas venezianas, seus septos e complementos ganharam cor, geralmente azul ou amarelo, como no Hospital Sarah em Salvador (1988-94) e em Belo Horizonte (MG) (1992-97), e nas sedes do Tribunal de Contas da União (TCU) em Natal (RN) (1996) e Aracaju (SE) (1997).

O uso do aço permitiu ainda elaborar elementos igualmente coloridos, como marquises, via de regra vermelhas ou um laranja mais intenso, como no Hospital Sarah em Salvador e em

---

<sup>4</sup> As datas da maioria das obras são retiradas do livro *João Filgueiras Lima Lelé*, de Giancarlo Latorraca (2000). Já as datas dos equipamentos hospitalares foram extraídas do livro do próprio João Filgueiras Lima, *Arquitetura: uma experiência na área da saúde* (LIMA, 2012), mais detalhada e cobrindo o período de projeto e obra. Algumas residências que não foram cobertas por essa literatura, no livro *A Casa na Obra de João Filgueiras Lima, Lelé*, de Adalberto Vilela (2017).



Fortaleza (CE) (1992-2001), e na guarita de entrada da Residência Roberto Pinho no Distrito Federal (2008); nesta houve uma adaptação para o amarelo na cobertura da escada de acesso da casa propriamente dita. E a protusão que caracterizava a entrada principal na Residência João Santana em Trancoso, Porto Seguro (BA) (1994). Ou os pequenos domos que coroavam as plantas circulares das sucessivas versões para a Fundação Darcy Ribeiro em Brasília, ou no Hospital Sarah Lago Norte em Brasília (1996-2003).

Com alturas crescentes e uma organização unidirecional, formando o conhecido trem de ondas dos *sheds*, os grandes espaços, com vãos maiores (como auditórios e os jardins de ambientação) terão alturas igualmente superiores, com grandes empenas laterais de resultado inevitável. Em alguns edifícios essas paredes internas ganharam cor, como na sede do TCU em Teresina (PI) (1997) e em Cuiabá (MT) (1997) e na ampliação do Hospital Sarah em Brasília (1996-97), com cores como azul e amarelo.

Corpos metálicos particulares ganharam cor também, como caixas de escada, a exemplo da sede do TCU em Maceió (AL) (1997) e no Hospital Sarah em Belo Horizonte, invariavelmente amarela. Em torres que continham a caixa d'água, também amarelas, como na sede do TCU em Belo Horizonte (1997) e em Vitória (ES) (1998). E no singular auditório amarelo cilíndrico no TCU em Salvador (1995) e aquele em uma caixa atirantada azul no TCU em Maceió, ou no Palácio Thomé de Souza em Salvador (1986), com sua caixa de escada verde e o grande corpo cilíndrico horizontal amarelo da central refrigerígena.

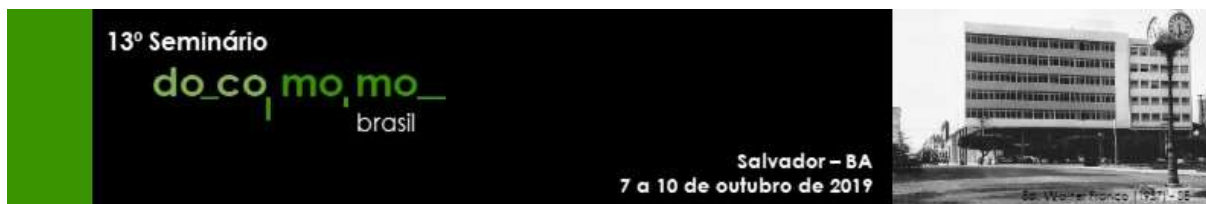
Esse desenvolvimento foi concorrente com a participação de Athos Bulcão nas obras de Lelé, que se diversificaram, abrindo o leque de recursos e tornando-se mesmo imprescindível a essa arquitetura.

A forma inicial da participação de Athos foi com painéis de azulejos e relevos. Em partes do edifício que deveriam ser interpretadas como um bloco à parte, como na Residência para Chefe do SNI (1965) e na Residência José da Silva Netto (1974) ambas em Brasília, para o bloco térreo de serviços, e na Estação da Lapa, para o bloco de sanitários.

Mas também em grandes paredes de áreas coletivas, como o painel de relevos no salão de exposição da Sede da DISBRAVE – Distribuidora Brasília de Veículos, em Brasília (1965), e os azulejos na recepção do Hospital Regional de Taguatinga, ou os azulejos que acompanhavam as longas sequências de escadas rolantes da Estação da Lapa. Com uma presença menor, porém importante em nossa exposição, estão os painéis de azulejos, que retornam em muros limítrofes, como nas sedes do TCU em Salvador e Maceió.

Uma mudança fundamental ocorreu em Salvador nas Creches MAIS – Movimento de Ação Integrada Social (1987) e Escolas da FAEC – Fábrica de Equipamentos Comunitários (1985-89), onde composições gráficas de Athos Bulcão foram diretamente aplicadas às “portas”: na verdade, as paredes externas das salas, voltadas para varandas, eram compostas de portas pivotantes, todas marcadas por padrões que se alternavam, fortemente coloridos.

Um outro passo foi dado em conjunto com o salto que o arquiteto faz para a tecnologia metálica, aplicado à Rede Sarah e aos TCUs. Athos foi responsável por divisórias vazadas usadas a céu aberto, em argamassa armada, e internas, metálicas ou de compensado, como no Sarah em Salvador e em Fortaleza, e nas sedes do TCU em Teresina e em Vitória. Tanto era uma concepção ligada a um programa, mais que a uma tecnologia construtiva, que sua adoção pioneira se deu no primeiro Hospital Sarah, em Brasília, já em 1976-80, e que depois retornaria na sua ampliação e nas demais unidades.



Junto com esse novo programa veio a incumbência de elaborar os brinquedos para as crianças pacientes, e as caixas de madeira para guardar os brinquedos, também suporte da intervenção do artista.

E aquelas empenas internas, quando não inteiramente tomadas por uma cor única, dava lugar à mão de Athos Bulcão, geralmente com painéis em relevos. Nos auditórios, como no Hospital Sarah em Belo Horizonte e na sede do TCU na mesma cidade, e nos jardins de ambientação, como nos TCUs de Aracaju e Vitória.

Feito esse levantamento sumário, ouçamos Fernand Léger.

## 2. A Pintura

Diga-se de entrada, era comum que esses artistas escrevessem à maneira de auto-nomeados porta-vozes da Arte e da Modernidade, tratando um conjunto pequeno de artistas e suas obras como o futuro inexorável, comunicando *urbi et orbe* as Boas Novas. Por outro lado, não se nega o interesse sincero nesse projeto, em alterar aspectos fundamentais da Arte, ao menos em suas trajetórias particulares, para esses novos tempos, forjando a Arte do Futuro<sup>5</sup>. Isso vale para o pintor francês Fernand Léger, amigo de Le Corbusier, que acompanhava os avanços das vanguardas modernistas europeias.

Para Léger era sintomático o desenvolvimento da nova Pintura e da nova Arquitetura. A Pintura havia descartado o *tema*, e havia alcançado a *cor livre*, com a pintura abstrata. Por outro lado, a Arquitetura, ao eliminar a decoração, acabou por redescobrir a parede: “foi, portanto, a um despojamento completo da arquitetura que nós procedemos. Encontrámo-nos então diante da parede branca e nua”<sup>6</sup>. Era esse o caminho da integração entre a Pintura e a Arquitetura, com a pintura abandonado o cavalete e voltando aos muros, à arte mural, e sobretudo por meio da cor livre<sup>7</sup>. Livre da obrigação figurativa e mesmo conteudística, a cor poderia ser estudada em seus efeitos arquitetônicos:

Foi então que promovemos a intervenção das cores no processo, e a sua propriedade de ser percebida pelos observadores a distâncias diversas. Pode-se fazer avançar uma parede (parede negra), fazê-la recuar (parede azul-pálida). Pode-se, mesmo, destruí-la (parede amarela). O retângulo habitável torna-se elástico. (LÉGER, s/d [1952], p. 126).

Ou seja, esse novo tipo de pintura, a *policromia arquitetônica*, possuía outro rol de exigências, relativas à percepção do espaço construído. E explica melhor: as cores criam distintas profundidades visuais. Pode-se esfacelar mesmo uma parede unitária dessa maneira.

<sup>5</sup> Não é acidente que um dos textos seminais de Richard Wagner onde apresenta e desenvolve a Obra de Arte total seja o *A Obra de Arte do Futuro (Das Kunstwerk der Zukunft)*, de 1849 – falando (WAGNER, 1994). Essa pretensão teleológica, e mesmo escatológica, de um momento em que a Arte se fundiria com a Vida, assim como outras formas de Unidade (o autor com o espectador, entre artista e artesão, entre as classes sociais, entre Razão e Emoção), em um salto metastático, era um pano de fundo comum nas vanguardas artísticas.

<sup>6</sup> LÉGER, s/d [1960], p. 31.

<sup>7</sup> Isso coincide em muito com o que Theo van Doesburg escrevera já em 1917: que a pintura tradicional figurativa era incapaz de adequar-se aos ritmos criados pela arquitetura, e sim a nova arte abstrata. Considerava, ainda, que a pintura de cavalete era improfícua para a nova arquitetura. Também criticava o figurativo por explorar o espaço de maneira equivocada. A fazia de modo ilusionista, em profundidade. A contribuição essencial da pintura estava em assumir o seu caráter plano e transbordar de sua superfície, dissolvendo-se na largura e altura, em suas dimensões fundamentais (TROY, 1983, p. 30). Estas reflexões neoplasticistas não são um acidente, nem nesse diálogo à época, nem no presente artigo.



(...) numa parede, se pinta um terço da área com uma cor diferente dos outros dois terços, a relação visual, do ponto de vista da distância entre nós e a parede, altera-se. Cria-se uma outra distância, melhor, um jogo de distâncias (...) (LÉGER, s/d [1954], p. 105).

Atentemos para uma diferença importante entre os exemplos de Léger: ele assume que as cores possuem efeitos distintos na sensação do espaço. Uma parede pode avançar, recuar ou mesmo desaparecer (“destruir”). Por outro lado, a fragmentação visual da parede por planos de cor distintas igualmente a desfaz como unidade. Ele assume que pela “distância” que a cor assume para o olho do observador, sem aprofundar como isso ocorre<sup>8</sup>. Note-se que são duas situações distintas: a súbita e reconquistada continuidade das paredes brancas de um recinto era desfeita por planos integrais coloridos, e, por outro lado, o desmanche do plano em si mesmo por zonas de cores diferentes aplicadas.

De qualquer sorte, Léger entende o espaço arquitetônico como um *retângulo habitável* que, por meio da cor, tornava-se um *retângulo elástico*, com o espaço, a sensação de espaço, modelada pela cor, interagindo com as cores dos objetos presentes no espaço.

A casa a que chamei “retângulo habitável” vai transformar-se em “retângulo elástico”. Uma parede azul-clara recua, uma parede negra avança. Uma parede amarela desaparece (destruição da parede). As novas possibilidades são múltiplas: um piano negro, por exemplo, diante de uma parede amarela-clara, cria um choque visual que pode diminuir o sentimento de dimensão. (LÉGER, s/d [1946], p. 100).

Distinguindo as paredes *ativas* ou *vivas*, das *mortas*, de que se compunha a arquitetura: “as superfícies mortas são as reservas de repouso; nelas, não se tocará; as superfícies vivas precisam de ser postas à disposição da forma, do pintor e do escultor”<sup>9</sup>. Nesse momento, parece ecoar Le Corbusier, que distingue aquelas paredes que necessitam da intervenção da Arte, seja da Escultura, seja da Pintura. Depois Léger fará outra definição um tanto diferente: “uma parede nua é uma *superfície morta*. Uma parte colorida torna-se uma *superfície ativa*”<sup>10</sup>.

Corbusier, olhando a partir da Arquitetura, considerava que os novos tempos exigiam novas artes. Criticava num primeiro momento as pinturas murais de ordem figurativa porque desfaziam as paredes, dissolviam-na como fatos plásticos e arquitetônicos primordiais a serem explorados.

Absolutamente, o artista pintor, em sua – e por mais intensamente colorista que seja –, não traz massa de cores suficientemente compactas para qualificar uma parede – a parede suporte da sensação arquitetônica –; que ele antes desqualifica a parede, fá-la estalar, explodir, arrebatando sua própria existência (...) (LE CORBUSIER, 1984 [1936], p. 64).

Essa “explosão” não é a mesma “destruição” da parede que Léger atribuíra como propriedade do amarelo como tom específico: é a fragmentação da coesão da parede como constituinte do espaço, dado no exemplo das cores distintas na mesma parede. A pintura tradicional não tinha efeitos arquitetônicos positivos, justamente por não ter aquela intensidade que as cores

<sup>8</sup> Edward Hall (2005) argumenta que artistas modernos como Chagall, Miró e Kandinsky, e poderíamos acrescentar Piet Mondrian, pareciam saber que as cores puras (especialmente o vermelho, o azul e o verde) criavam profundidade por si só, por entrarem em foco em pontos diferentes da retina. Mas Léger não dá mais detalhes sobre o que queria dizer.

<sup>9</sup> LÉGER, s/d [1938], p. 87.

<sup>10</sup> LÉGER, s/d [1946], p. 99.



puras teriam<sup>11</sup>. Assim, se cabia um lugar à pintura de cavalete<sup>12</sup>, a Pintura se amoldaria a panos integrais de cor: “a policromia arquitetônica não mata as paredes; pode deslocá-las em profundidade e classificá-las em importância. (...) O papel de parede permitiu vê-lo claramente”<sup>13</sup>.

Repetia certas conclusões de Léger, a quem admirava e com quem dialogava, inclusive nas recomendações mais específicas: “e uma parede assim fosse azul, ela fugiria; se fosse vermelha, manteria o plano, o mesmo ocorrendo caso fosse castanha; posso pintá-la de preto ou de amarelo”<sup>14</sup>. Posto de outra maneira pelo próprio, que o azul criaria espaço, enquanto o vermelho fixaria, ancoraria, o objeto no lugar, e assim eram escolhidas em função das características de cada parede, sua posição, importância, iluminação natural, entre outros. Por tais propriedades, cedo sistematizadas, se responderia onde e qual cor aplicar.

Barbara Klinkhammer assinala que houve um Modernismo colorido na Arquitetura e, nele, uma vertente que procurava uma síntese entre a cor e a forma<sup>15</sup>. Destes, Le Corbusier, a partir do diálogo que tinha com Ozenfant e seus quadros puristas, e alguns artistas em torno da revista *De Stijl*, que tinham alguma interlocução, são os que nos interessam.

Corbusier e Ozenfant haviam identificado três paletas de cores em 1921. A grande gama (*grande gamme*), feita de amarelo e vermelho ocres, tons terrosos, preto e branco, azul ultramarino, e algumas cores oriundas de sua mescla, com “propriedades construtivas”<sup>16</sup>. A gama dinâmica (*gamme dynamique*), que inclui o vermelhão, azul cobalto, o verde Paolo Veronese, laranjas e amarelo-limão, que dinamizam os objetos, fazendo-os vibrar. E a gama de transição (*gamme de transition*), composta por cores como o vermelho alizarina e o verde esmeralda, isenta daquelas propriedades construtivas<sup>17</sup>. A *grande gamme* seria a mais adequada para essa construção espacial. Era essa sua paleta de cores nos quadros, o que compartilhava com Ozenfant, e também nos edifícios, nos interiores e algo do exterior.

Corbusier já tinha abordado a policromia arquitetônica, embora sem maiores informações a respeito das cores e sua localização, em 1922 no estúdio de Amédée Ozenfant e na Villa Berques<sup>18</sup>. Mas a obra que marca essa primeira fase, com algo mais estruturado, foi a Villa La Roche-Jeanneret, em Paris, da qual fala:

No interior, os primeiros testes de policromia, baseados nas reações específicas às cores, permitem a “*camuflagem arquitetônica*”, isto é, a afirmação de certos volumes ou, pelo contrário, seu apagamento. O interior da casa deve ser *branco*, mas *para que este branco seja apreciável é necessário ter uma policromia bem regulada*: as paredes em penumbra serão azuis, as que estiverem expostas à luz plena serão vermelhas; fizemos desaparecer um elemento construído pintando-o em terra natural (*terre*

<sup>11</sup> Havia ainda uma outra gênese, uma outra convergência, para a policromia arquitetural: a crítica radical e a substituição dos papéis-de-parede. Estes eram depurados até a cor pura.

<sup>12</sup> Ainda existirão as pinturas de cavalete. Em especial, se forem puristas, naturezas-mortas povoadas com objetos corriqueiros, na categoria de *objetos-tipo*, formalmente ricos, como garrafas, violões, entre outros. Ou afins, como obras de Juan Gris ou Picasso. Ou especialmente as suas próprias.

<sup>13</sup> LE CORBUSIER, 1984 [1936], pag. 64.

<sup>14</sup> LE CORBUSIER, 1984 [1936], pag. 64. Nesse momento já tinha adotado cores primárias saturadas, como se verá, a partir do Pavilhão Suíço (1931-33) (KLINKHAMMER, 2004b).

<sup>15</sup> KLINKHAMMER, 2004a.

<sup>16</sup> Essa paleta seria composta apenas de pigmentos naturais (KLINKHAMMER, 2001), naquele primeiro momento. Depois teria mais confiança nas cores industrializadas.

<sup>17</sup> OZENFANT & JEANNERET, 1921.

<sup>18</sup> KLINKHAMMER, 2001.



d'ombre) pura e assim por diante.(BOESIGER & STONOROV, 1995 [1935], p. 60 – tradução nossa).

Mesmo a famosa Villa Savoye (1929-30) experimenta, embora de forma mais controlada, a policromia. Na base, o verde opera explicitamente como “camuflagem”, ressaltando o prisma branco, e procurando confundir-se com o verde do gramado<sup>19</sup>.

E com isso fazia severas críticas aos neoplasticistas ao De Stijl, por motivo de duas ordens: pela paleta escolhida e pela modalidade de aplicação, em planos que não coincidiam com as paredes, rompendo sua unidade, e constituindo outras entidades perceptivas o que, em vez de valorizar a Arquitetura, a confundia. A primeira obra onde isso se fizera fora os estudos de Piet Zwart para o estande de um fabricante de celuloide, em 1921, na Feira Industrial Anual, em Utrecht. E algo nesse sentido se realizara na reforma da sala de música de Til Brugman, poeta dadaísta e ensaísta, feita por Vilmos Huszár em Haia, Holanda (1924). Nessa composição total figurava um retângulo contínuo, de parede a parede, que ademais de transpassar o limite construtivo e físico das duas paredes ortogonais, ainda camuflava, ao não coincidirem os planos coloridos, a porta de um armário. A esquina, o canto dos recintos, a charneira dos planos, se afigurava como um problema perceptivo e compositivo explícito para os neoplasticistas. Como se vê ainda em outro projeto de Huszár, a *Composição Cromático-Espacial para uma Exposição* em Berlim, de 1923, publicada na edição de outono de 1924 da revista *L'Architecture Vivante*, ou no projeto também não realizado de Mondrian para o Salão de Isa Bienert, em Dresden (1926)<sup>20</sup>.

Momento crucial para a difusão desta abordagem foi a sua exposição em Paris, na galeria de Léonce Rosenberg, *L'Effort Moderne*, no outono de 1923, chamada *Les Architectes du groupe de Stijl*. Nela não havia quadros, nem esculturas, nem móveis: apenas fotos, desenhos e maquetes de arquitetura, do exterior e dos interiores<sup>21</sup>, e na sua abertura compareceu o próprio Corbusier. Em uma conversa – real ou ficcional – que um anônimo X... (um alter ego do próprio Corbusier ao que tudo indica) teria tido com o próprio Fernand Léger, ele aproveita para criticar esses resultados dos neoplasticistas.

X ... - Eu não concordo com você, a policromia no exterior produz os efeitos da camuflagem; ela destrói, desarticula, divide, vai contra a unidade. (...)

(...)

LÉGER. - Perfeitamente, houve o erro; as paredes devem ser inteiros que entrem como unidades na equação. (LE CORBUSIER, 1923, s/p)<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> A Villa Savoye foi a última aplicação da teoria purista das cores, entregue em 1930, com serviços de pintura até 1931 (KLINKHAMMER, 2003). Com o térreo “camuflado”, e o bloco intermédio flutuando, ressaltado pelo branco, tinha paredes internas específicas parecem ser regidas pela luz e no solário, as paredes originalmente pintadas de azul, rosa e amarelo.

<sup>20</sup> TROY, 1983; OVERY, 1991.

<sup>21</sup> OVERY, 1991.

<sup>22</sup> Inclusive, se critica o uso exterior da policromia, aceita não apenas seu emprego no interior, como credita a uma influência... de Léger:

X ... - (...) É lá, Léger, que sua pintura fez escola.

LÉGER - Uma parede vermelha, uma parede azul, uma parede amarela, um piso preto ou azul ou vermelho ou amarelo, vejo toda uma transformação da decoração interior. (LE CORBUSIER, 1923, s/p – tradução nossa).





E aqui deve marcar-se uma diferença, ou uma gradual aceitação dos efeitos “destrutivos” da cor<sup>23</sup>. Na Villa La Roche-Jeanneret o exterior era relativamente monocromático; era nos recintos interiores onde cada parede ganhava cor própria, a depender da incidência da luz solar<sup>24</sup>. No loteamento da Cité Frugès, em Pessac (1925), avançou para o exterior a policromia mais intensa, desfazendo os volumes em planos autônomos, como escrevera:

Quando as de casas criavam uma massa opaca, nós camuflamos cada casa: as fachadas à rua alternavam marrom e branco.

Uma fachada lateral branca, a outra verde pálida. O encontro na aresta, de verde pálido ou branco, com o marrom escuro provoca uma supressão de volume (peso) e amplifica as superfícies (extensão).

Esta policromia é absolutamente nova. É racional, fundamentalmente. Ela aporta à sinfonia arquitetônica elementos de extrema força fisiológica.

A condução coordenada das sensações fisiológicas de volume, superfícies, contornos e cores pode conduzir a um intenso lirismo. (BOESIGER & STONOROV, 1995 [1935], p. 85 – tradução nossa).

No entanto, ironicamente, o uso mais conhecido da cor na obra de Corbusier parece contradizer essa inclinação dos anos 20. E tal ocorreu porque ele mesmo adotará a paleta neoplasticista de cores primárias e secundárias saturadas, além de usar de modo mais heterogêneo a cor nos elementos de sua arquitetura, sob critérios diversos, sem evitar usar mais de um plano colorido na mesma superfície, como antes condenava. A figura fundamental talvez tenha sido Alfred Roth<sup>25</sup> que, tendo trabalhado com Corbusier e sendo amigo e admirador de Mondrian, tentara criar um esquema próprio de cores e suas propriedades, considerando essas paletas divergentes como alternativas, o que fora assumido como um dado na obra de Paul Damaz:

Em um estudo sobre o uso da cor na arquitetura, Alfred Roth identificou três grupos de cores, de acordo com sua influência em uma obra arquitetônica:

– Tons neutros, como o bege e o cinza, dificilmente tem qualquer efeito no espaço arquitetônico. Eles dão intimidade a um quarto, e podem ser empregados em recintos planejados para um uso anônimo e cambiante.

---

Pode ser mais um reclame francófilo que outra coisa. O certo é que Léger acompanhava a revista *De Stijl* e fora dos primeiros a elogiar Huszár, o primeiro a ter suas pinturas reproduzidas coloridas na publicação (OVERY, 1991).

<sup>23</sup> A destruição dessa percepção não era um acidente neoplasticista. Bart van der Leek, por volta de 1917-18, defendia que a pintura e arquitetura modernas tinham essências opostas: a primeira era aberta e plástica, a segunda, fechada e construtiva. E em 1919, Theo van Doesburg, que esse caráter aberto da pintura deveria compensar a arquitetura. Suas *contra-composições* posteriores baseavam-se nisso. Por exemplo, contra os óbvios efeitos da gravidade na arquitetura, fazer os elementos flutuarem por meio dos planos de cor (TROY, 1983).

<sup>24</sup> O começo do projeto se deu entre 1922 e 1923, e Klinkhammer (1999) acredita que a locação das cores, dentro da paleta previamente definida, teve algo de influência da exposição de 1923 dos neoplasticistas.

<sup>25</sup> Angélica Fernández-Morales y Zaira Joanna Peinado Checa (2014) creditam a Alfred Roth esse papel de influenciar a Le Corbusier. Em 1938 Corbusier sistematizara algo sobre as cores no verso de seu próprio convite de casamento, onde assinala que a pintura pode possuir três objetivos na arquitetura: a) a camuflagem, b) criar tensão e atmosfera e c) criar o espaço (KLINKHAMMER, 1999). Parecia ali render-se às idéias de Roth, a quem Klinkhammer não acompanhara: a gama dinâmica, que tudo indica ser congruente com as cores fortes identificadas por Roth, agora é entendida que contribui com algo, e não apenas destrói o espaço arquitetônico.



– Cores claras provocam uma resposta psicológica definida. Eles podem ser empregados para realçar os elementos funcionais de uma construção, e têm uma influência decisiva na sua aparência geral. (Por exemplo: Le Corbusier.)

– Cores fortes – vermelho, amarelo e azul (primárias)<sup>26</sup>, laranja, verde e violeta (cores misturadas) – destroem a unidade da superfície, e podem ser empregadas apenas como acentos. (Por exemplo: Mondrian.) (DAMAZ, 1956, p. 51 – tradução nossa).

No projeto para o Hospital Memorial França-Estados Unidos de Saint-Lô, na França (1949-1956), do arquiteto Paul Nelson, com Roger Gilbert, Marel Mersier e Charles Sébillot, a paginação cromática das fachadas ficou a cargo de Léger. Um anexo cúbico foi “desmontado” por paredes de cores diferentes por inteiro. Nas barras principais, porém, havia manchas retangulares de azul e vermelho saturados<sup>27</sup>. Um clássico da arquitetura hospitalar, não teve a fachada colorida como proposta pelo pintor.

Penetramos um tanto no raciocínio de Le Corbusier dos anos 1920 por uma série de motivos. Porque foi o arquiteto moderno que mais influenciou a arquitetura brasileira. Porque por trás da imagem da brancura prístina de suas obras, havia um raciocínio bastante estruturado, subjacente às suas obras, embora sua reprodução fosse inevitavelmente truncada, pela ausência de cores na maioria das fotos e publicações. Raciocínio igualmente imbricado com toda a defesa da Síntese das Artes, um dos tópicos absorvidos e reinterpretados em solo brasileiro. Porque, ainda, embora radicado em uma certeza apodíctica quanto aos efeitos sensíveis das cores - das sensações fisiológicas, supostamente comprovadas pela ciência – que não levaríamos hoje tão a sério, alude a fenômenos perceptivos efetivos, como a dissolução da parede, que acreditamos pertinentes.

Se tomarmos esse ponto específico do debate, veremos que no Brasil os planos de cor não foram adotados de primeira. Ao contrário, o modernismo latino-americano, como um todo, adotou a pintura mural, figurativa, sem considerar a divisão, praticamente o abismo, que Léger estipulara entre a policromia arquitetural e a pintura de cavalete, sem considerar sua prática muralista efetiva, onde lançou mão do figurativo.

Novamente precisamos enfatizar que a metáfora da destruição tem distintos níveis.

O volume pode ser desfeito por planos de cores puras, seja o volume interior, côncavo, dos recintos, seja o volume como percebido do exterior. Em Corbusier, é o caso de Pessac.

Quando aplicadas às paredes, temos de imediato que manchas de cores fragmentam a totalidade da parede como tal, como fato plástico, o que vale tanto para afrescos como para composições azulejares modernas.

<sup>26</sup> Sempre se trata essa tríade firmada por Mondrian – o azul, o vermelho e o amarelo – como cores primárias, a partir do tradicional círculo cromático, e é a paleta essencial de inspiração “neoplástica”. Embora por síntese aditiva, tratando a cor como emissão luz, as cores primárias são outras (azul, vermelho e o verde), e na síntese subtrativa, tratando a cor como pigmento (a luz refletida), o amarelo aparece, mas em conjunto com o ciano e o magenta.

<sup>27</sup> DAMAZ, 1956; CINQUALBRE, 2009. Ali parecia ser uma demonstração prática, em uma grande fachada, da idéia da *cor livre*, que tinha uma interpretação dinâmica. Quando defendia a policromia arquitetônica, falava na cor liberada do tema. Depois, essa cor estará livre do desenho, da forma que antes a continha, em bandas transversais aos desenhos de contornos marcados. Idéia que lhe teria vindo em 1942 quando, na Broadway, se via tomado pela luz neon da publicidade e suas mutações, jogando bandas de cor luminosa sobre as pessoas (MAUR, 1987, pag. 40). Daí fez quadros como *La Danse* (1942), *Deux Plongeurs* (1942), *Le Perroquet* (1950) e *Les Deux Cyclistes, la Mère et l'Enfant* (1951), quase sempre com as cores primárias saturadas.



Por outro lado, quando figurativas, murais e pinturas são compreendidas como “janelas”, como uma abertura para um outro espaço, o que pode ocorrer mesmo em pinturas como as de Joan Miró<sup>28</sup>. Desfazem a parede, mas refazem a percepção. E é essa abertura para um mundo outro que Corbusier, nos anos posteriores às falas que pinçamos, chamará de *espaço inefável*<sup>29</sup>.

O arranjo do De Stijl não apenas atacava a coesão de cada plano, como recombinava as manchas de cada plano, criando planos ilusórios. Aquela fragmentação era literalmente um dos princípios reais da camuflagem, senão a natural, pelo menos tal como efetivamente empregada pelos exércitos, onde as manchas quebram a continuidade das silhuetas<sup>30</sup>.

E, paralelo a isso, tais planos de cor para Léger e Corbusier possuiriam propriedades intrínsecas às cores empregadas, relacionadas com características circunstanciais de cada parede. Se o vermelho da *grand gamme* fixava a presença da cor no local, para Léger, o amarelo seria evanescente, desfazendo-se, junto com seu suporte, a parede.

A abordagem, a partir desse conjunto intrincado de efeitos, reais ou presumidos, na Arquitetura Moderna brasileira foi mais naquele primeiro sentido, da massa de cores esfacelando a parede.

Na obra de João Filgueiras Lima algo do raciocínio do efeito psico-fisiológico da cor persistiu. Athos Bulcão entendia que o amarelo “afastava-se”, e sugerira ao arquiteto que a caixa de escada tivesse essa cor no Hospital Sarah em Belo Horizonte<sup>31</sup>. Essas dicas repetidas por Athos podem fazer parte de um rol de instruções prévios, originados pelo próprio Léger, mas compartilhada:

---

<sup>28</sup> Cesare Brandi (2004) observava essa sobreposição de interpretações quando lidava como problema gestáltico da *moldura*, separação necessária entre o plano da pintura e o plano da parede e, por outro lado, do espaço do recinto com o espaço imaginário sugerido pela pintura. Uma série de pinturas não-figurativas, mais próximas do concreto, eliminavam o segundo problema, não o primeiro. Não basta sequer a pintura ser genericamente abstrata: se as figuras são entendidas como entes soltas em um espaço, como ocorre com Miró, a configuração do quadro como “janela” retorna.

<sup>29</sup> Le Corbusier depois seguirá um caminho intermediário entre a cor pura no edifício e a pintura de cavalete: serão painéis em paredes, portas e outras superfícies, com temas figurativos, embora desenvolvidos com um certo grau de abstração, e mesmo de simbolização. Experimentará painéis com montagens fotográficas. E adotará como que uma “expansão” da idéia de virtudes construtivas, do espaço criado ou da camuflagem, que é a do espaço inefável, de uma outra dimensão espacial que se abre através das pinturas.

<sup>30</sup> Em 1898, o pintor Abbott Handerson Thayer publicou na revista *The Auk* – periódico de ornitologia, criado em 1884 e publicado até hoje, da American Ornithology Society – sua primeira descoberta sobre a coloração dos animais: o uso do *contra-sombreamento*, de cores claras nas partes inferiores e as mais escuras nas superiores, para opôr-se ao efeito do sombreamento natural, e assim achatar a imagem, fazê-las perder corporeidade. A redescoberta das cores planas por algumas vanguardas européias curiosamente não acompanha esse movimento por um motivo frugal: porque a existência das pinturas se dá em ambientes controlados. Na natureza a profundidade pela rotundidade dos corpos é eliminada por esse contra-sombreamento. Em 1903, na *Transaction of the Entomological Society of London*, publica sua teoria sobre as cores disruptivas: as cores naturais dispostas em faixas, listras, manchas, tinham o efeito de romper o contorno dos seres, dificultando sua percepção. Estas não foram apenas teorias sobre o mundo natural: a camuflagem artificial inspirou-se nelas em alguma medida. A obra de Thayer foi adotada pelos militares ingleses na Primeira Guerra Mundial, e pelos americanos na Segunda Guerra Mundial, com o contra-sombreamento sendo mais eficiente nos aviões e nas embarcações em mares tropicais e temperados, e a coloração disruptiva, em navios nas águas polares (GOULD, 1992). Os neoplasticistas intuíram a disrupção e aproveitaram para recombinações intencionais. A camuflagem corbusiana, pensando no mimetismo de ocultação mais elementar em alguns dos casos (como a Villa Savoye) não acompanhava os avanços contemporâneos na História Natural e na engenharia militar, curiosamente a partir da contribuição de um pintor.

<sup>31</sup> PORTO, 2005.



Sem entrar em uma teoria da cor, podemos mencionar certos princípios bem-conhecidos:

- Cores frias, como o verde, azul claro e cinza-violeta, aumenta distâncias.
- Cores quentes, como o laranja, verde e púrpura, reduzem distâncias.
- Uma parede negra avança, uma parede branca recua, e uma parede amarela desaparece.
- Com a mesma cor, tons pálidos parecem mais distantes que tons puros e fortes.

Fernand Léger, o mais “mural” de nossos pintores modernos, tem freqüentemente lembrado estes princípios. (DAMAZ, 1956, p. 47 – tradução nossa).

A partir desse efeito suposto do amarelo, afastando do observador a superfície em que se aplicava e diminuindo seu peso e importância, aplicou-o no intuito de desmaterializar certas partes dos edifícios, como o grande cilindro sobre o Palácio Thomé de Souza, com resultados duvidosos.

Quando há um objeto que deseja valorizar, como a entrada de um edifício ou a cobertura de uma passarela, o vermelho é a cor escolhida. O vermelho mantém o objeto no lugar, mas é uma cor forte. Se utilizada nas marquises, atrai o olhar do visitante, que inconscientemente se dirige para ali, intuindo ser a entrada do edifício. (PORTO, 2005).

O vermelho, não o mesmo da *grand gamme*, mas uma versão saturada, teria o efeito análogo ao da ancoragem. Sendo intenso, chamaria a atenção, e teria o papel didático de explicar ao usuário algo da hierarquia funcional do edifício<sup>32</sup>. O uso “neoplasticista” da cor, era o que orientava Lelé. No *Memorial Descritivo anteprojeto Residência Christiana Brenner*, em Brasília (2003), não realizada, concebeu

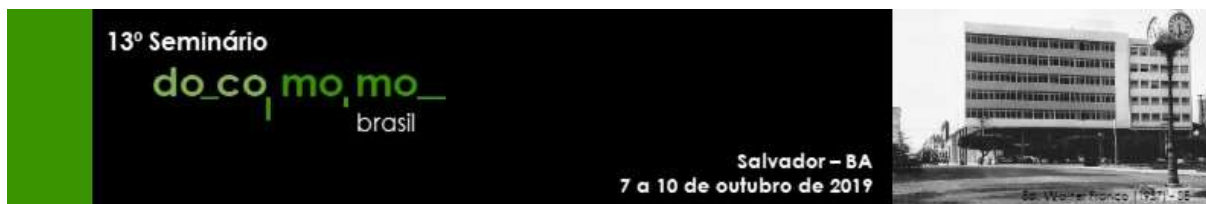
elementos pivotantes piso-teto para a ventilação natural. Inicialmente, pensei em usar cores fortes (vermelho, amarelo, laranja e azul ultramar) nessas peças pivotantes (incisões verticais contidas na grade disciplinada do desenho da estrutura) como se toda a fachada fosse um grande Mondrian. Depois contive minha exacerbação pictórica e resolvi inserir apenas tonalidades de azul nos elementos pivotantes a meu ver mais ajustadas ao rigor tecnológico do projeto. (VILELA, 2017, p. 157).

No entanto, existe uma sutileza nas pinturas de Mondrian que parece não ter sido percebida e incorporada na Arquitetura. As cores saturadas tendem a “explodir” mesmo a superfície de um quadro, e isso era conhecido pelos pintores antigos, daí o recurso à veladura<sup>33</sup>. Mondrian avança para uma nova maneira de equilibrar as cores, mas se vale do Efeito Bezold, do branco e do preto para controlar a luminosidade das cores saturadas na percepção.

### 3. Os Azulejos

<sup>32</sup> Cláudia Estrela Porto (2005) ainda diz que o azul empregado por João Filgueiras Lima, ao menos em uma obra específica, estaria ligado à proximidade do céu.

<sup>33</sup> BRANDI, 2004.



Cecília Rodrigues dos Santos demonstra que no Brasil uma Arte Menor teve participação ativa na Arquitetura Moderna: os azulejos, como padrões repetitivos ou compondo murais maiores. Esta é uma das particularidades brasileira da Síntese das Artes<sup>34</sup>.

Sem aprofundar no assunto, o azulejo é reivindicado em pelo menos três aspectos: o técnico, como sua adequação ao clima, a proteção, e a manutenção; o dos efeitos plásticos análogos aos da pintura mural; e o das associações à tradição colonial portuguesa, e forjando, ao passar dos anos, uma tradição própria na Arquitetura Moderna local. Curiosamente esse aspecto tríplice aparece de modo sucinto em uma defesa de Carlos Leão à obra do MESP, diante das críticas de Max Bill, em 1953.

Além de serem tradicionais, na arquitetura brasileira, os azulejos funcionam como um revestimento forte e impermeável das paredes, emprestando leveza aos elementos construtivos do pavimento térreo e valorizando a massa do edifício. (CZALJOWSKI *et al*, 2016, p. 193)<sup>35</sup>.

Divisamos três situações a partir da técnica, que podem ser reduzidas a duas: ou uma composição unitária, formando um vasto quadro, como a pintura mural; um padrão repetido, embora com variações sutis, que pode ser entendido à distância como um plano único, seja um rendilhado, seja uma massa de cor unitária; e um desenho que, tendo uma variação sutil, acaba mais se assemelhando a este último, embora imperfeito, que ao primeiro<sup>36</sup>.

Em todos os casos, há um efeito na parede e no volume. A observação perceptiva de Corbusier sobre a pintura, que dissolvia o peso da parede como tal, verdadeira. O que é incerto é que seja um “erro” essa dissolução. Porque a Arquitetura Moderna brasileira aplica a pintura e o azulejo justamente para dissolver a parede, retirar-lhe o peso, desfazê-la como fato arquitetônico, e deslocar a atenção para outros elementos, como acabou por se empregar aqui. Acontece já no Edifício do Ministério da Educação e Saúde – MESP (1936-47), com os murais de Cândido Portinari e Paulo Rossi Osir a desvanecer o peso da alvenaria, ressaltando o prisma sobre pilotis. Lúcio Costa tinha consciência desse efeito, se não *a priori*, ao menos na defesa da obra coletiva que conduziu:

Ora, o revestimento de azulejos no pavimento térreo e o sentido fluido adotado na composição dos grandes painéis têm a função muito clara de amortecer a densidade das paredes a fim de tirar-lhes qualquer impressão de suporte, pois o bloco superior não se apóia nelas, mas nas colunas. Sendo o azulejo um dos elementos tradicionais da arquitetura portuguesa, que era a nossa, pareceu-nos oportuno renová-lo a aplicação". (XAVIER, 2007).<sup>37</sup>

<sup>34</sup> SANTOS, 2005.

<sup>35</sup> Originalmente publicado em *O Jornal da Semana*. n13, p.7, 3-11 jun 1953.

<sup>36</sup> Do segundo caso vemos muitos exemplos no uso dos azulejos por Delfim Amorim em sua arquitetura. Do primeiro, painéis como os de Cândido Portinari para o interior do Edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-47), tais como os dedicados aos ciclos econômicos. Do último caso, o próprio Portinari trabalhara com painéis monocromáticos, e algo desse efeito se dá na Igreja de São Francisco de Assis no conjunto da Pampulha (1943-45).

<sup>37</sup> Originalmente publicado sob o título *Oportunidade perdida*, entrevista de Max Bill à revista *Manchete*, e réplica de Lucio Costa). Oscar Niemeyer o tomara como certo: “utilizamos no edifício do Ministério da Educação os painéis de azulejos dando grande leveza às paredes independentes da estrutura, e, nas colunas, as placas de granito que constituem simples revestimento” (NIEMEYER, 1957, p. 12).



O papel era de “retirar qualquer impressão de suporte” de paredes que, ao contrário da retórica verbal e plástica, tinham de fato papel de suporte<sup>38</sup>. Ocorre também no notável resultado dos painéis de azulejos de Athos Bulcão, na Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Brasília (1958).

O efeito sensível da intervenção nas paredes nuas transformava a percepção da mesma, inclusive do edifício por inteiro.

Agnaldo Farias defende que a arte aplicada à arquitetura (painéis, relevos, mosaicos) corrigira, de fato, paredes desproporcionais em alguma medida, “paredes incômodas”<sup>39</sup>. E enumera três obras de Athos em edifícios de Oscar Niemeyer: a intervenção na parede do fundo do *hall* de entrada do Congresso, obra de 1960; o baixo-relevo em mármore branco do salão do Palácio do Itamaraty, obra de 1966; e o relevo da fachada do Teatro Nacional, obra de 1966. O mesmo Niemeyer expusera que a aplicação da arte nas paredes dependia de seu tamanho.

Entretanto, como no caso dos “pilotis”, já se começa a transpor para pequenos edifícios idéias adotadas para grandes planos de fachadas, o que resulta na quebra de proporção e equilíbrio das mesmas. Em muitos edifícios, inclusive, o problema agrava-se com a utilização arbitrária e inadequada de cores, painéis, murais, mosaicos, cerâmicas, etc. (...) Muitas vezes, porém, a arquitetura exige uma simples parede de nobre material, e, nesses casos, o painel mural só vem comprometê-la, privando-a de um elemento indispensável. (NIEMEYER, 1957, p. 12).

Oscar Niemeyer falava com sabedoria. Uma das opções das paredes era, de fato, a exploração de seu revestimento, de sua força plástica. Afinal, não era toda parede problemática em si mesma, como perceberam Corbusier e Léger. O que Niemeyer comentou ocorreria no Brasil: a aplicação indiscriminada de azulejos, esculturas e sobretudo pinturas em qualquer parede disponível. E o outro alerta corbusiano e de Léger sobre a pintura com tema, em vez de uma genuína policromia, valia: o uso de pinturas figurativas, com temas, por belas que fossem, constantemente atulhavam o espaço<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> MACEDO, 2008. O interessante é que Lúcio imaginava essa aplicação para uma desmaterialização sensível que seria expressão, que comunicaria, a “real” desimportância da parede. Maximizar a função plástica da parede seria um atavismo do seu antigo papel, daí sua crítica à arte mural.

Muito tereis que discutir sobre isso, pois que há teses aparentemente bem fundadas, de que o próprio enunciado é equívoco. A pintura “mural”, por exemplo.

No Renascimento o *muro* era o elemento fundamental da arquitetura, e daí decorreram logicamente o afresco e os outros processos de pintura mural. Mas a arquitetura moderna pode até dispensar muros; é formada de uma estrutura com divisões montadas posteriormente. O muro – belíssimo elemento de construção que pode ainda ser muito bem empregado – não deixa ainda assim de ser um *acessório* da arquitetura moderna, e seria evidentemente ilógico basear a síntese desejada em um elemento arquitetura supérfluo. (COSTA, 1959, p. 3).

<sup>39</sup> FARIAS, 2005.

<sup>40</sup> O uso atabalhoado pode ser visto na farta documentação levantada por Nivaldo Vieira de Andrade Jr. *et al.* (2009) da prática na Bahia. A exemplo do painel de Hector Bernabó Carybé, *Fundação de Salvador* (1951), em uma parede pequena e atulhada, desnecessária, no Edf. Cidade do Salvador (1947-51) de Diógenes Rebouças. Ou, do mesmo Carybé, o painel *Índios Guerreiros*, no Edf. Campo Grande (1956), em uma parede comum, pé-direito único, em um térreo escuro. A lei que obrigava os novos edifícios a terem obras de arte foi do período, a Lei Municipal n.686, de 1956. De uma certa maneira, havia um *horror vacui*, diametralmente oposto à necessidade plástica original. Assim como encontramos aplicações um tanto heterodoxas de elementos como os azulejos, tal como o Edf. Acaiaca (1957), em Boa Viagem (PE), de Delfim Amorim (RACHED, 2016).





*ilimitadas no mural. Nos anos que virão encontrar-nos-emos perante realizações que o mostrarão. (LÉGER, s/d [1960], p. 32).*

Seria uma feliz coincidência: a descoberta da cor pura na pintura, e a oportunidade/necessidade da arte mural, onde, se convinha melhor que a pintura com temas, oferecia horizontes que o cavalete não propiciava.

De uma certa maneira, o concretismo estava entre a policromia e o mural. Não era como um mural, ao possuir um tema e sua expressão figurativa, ainda ligada à representação, porém nem ainda os grandes panos de cor.

As possibilidades da cor pura foram exploradas pela arte concreta e neoconcreta. Que, de certa maneira, retrocediam à geometria elementar, e mesmo a efeitos ópticos, como se exploraria mais na Op Art, com a descoberta do fundamento de certas percepções. A busca pelo elementar, pela raiz da arte, ambição de vertentes e artistas diversos, parecia descobrir o que esteve sempre diante dos olhos. Marinetti descobriu que as letras impressas são imagens, *parole in libertà*. E o mesmo espírito de “libertar” as palavras pode ter guiado Léger em seus *insights* sobre a “cor livre”. Na Bauhaus, junto com os intentos da geometria como linguagem e realidade universais, havia o emergir da matéria como possibilidade plástica. O concretismo recua para a pura geometria, e mesmo a composição modular. No entanto, abandona pretensões maiores que isso, atuando essencialmente nesse estrato visual. Sem as camadas de significado sedimentadas pela tradição, e mesmo com a possibilidade da identificação imediata, retornando à realidade primal de que “isto é uma pintura”, abandona a ambivalência e riqueza que existe impressa nos vários níveis da obra de arte. Sem contar uma história ou constituir um símbolo<sup>43</sup>, perde sua autonomia como tal e se subsume à Arquitetura. Ambienta o espaço, corrige proporções, abrilhanta a arquitetura; torna-se uma espécie de arte ambiental. Cumpre o que Léger defendia como uma *pintura de acompanhamento*, inspirado no que Erik Satie falava sobre uma *música de acompanhamento*, à qual depois voltaremos.

Satie tinha razão

O problema pode ser o mesmo na arquitetura. Pintura de acompanhamento. É um dispositivo novo. E há outros.

O problema não está resolvido, mas pode conceber-se uma solução real, por um processo novo e moderno. A indústria actual coloca à nossa disposição materiais decorativos e ornamentais perfeitamente notáveis: vidro colorido, cimento colorido, aço, bronze, todas as ligas: alumínio, duralumínio e outras. Estes materiais possuem uma considerável vitalidade plástica, uma riqueza mobiladora, e activa que pode ser utilizada nos interiores arquitectónicos modernos. E tudo isso entra no domínio da arte do acompanhamento.

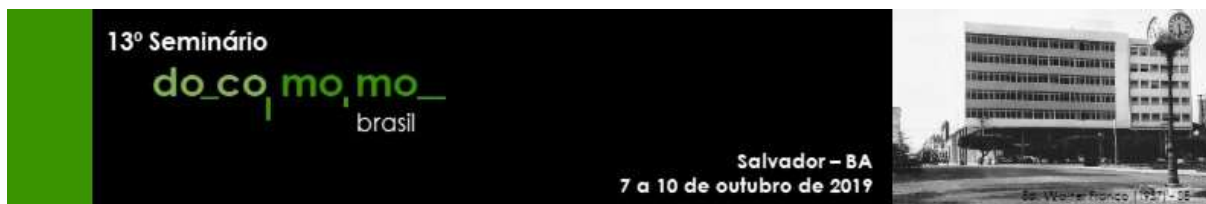
A obra de arte será a orquestração de todos estes elementos plásticos, harmoniosamente agrupados. (LÉGER, s/d [1938], p. 89).

Não apenas a geometria prestava-se mais à arte mural que a arte de cavalete, dadas as suas limitações, como a arquitetura absorvia melhor esta que a figurativa. Esta exploração das possibilidades e limites da arte concreta e neoconcreta se explica porque foi este o caminho adotado por Athos ao interagir com a arquitetura.

---

<sup>43</sup> LANGER, 1963.





Dito isto, onde Lelé aplica a arte em seus edifícios? De entrada, não são pinturas temáticas, e sim obras mais abstratas, invariavelmente obras de Athos Bulcão. A rara experiência com o figurativismo conduziu a resultados duvidosos, quando não desastrosos.

E em outras, mesmo aquelas de que gosto da concepção, como é o caso da igreja do CAB, de 1975, fico triste ao ver que o espaço interno se deteriorou da forma que está hoje, com um painel horrível sobre o altar, descaracterizando tudo. (LIMA, 2004, p. 94).

Lygia Clark acreditava que a pintura concreta tinha um modo próprio de integrar-se com a arquitetura, dado por suas características, a começar pelo módulo geométrico.

Ora, se os concretos compõem com espaços iguais e formas semelhantes, já se estabelece aí uma relação entre um módulo arquitetônico e a própria pintura concreta.

(...)

Isso não será como pode parecer a alguns uma visão dos artistas nos domínios do arquiteto. Começando que o artista partirá sempre de um módulo proposto pelo arquiteto. Se existe, por exemplo, uma galeria de sessenta metros com portas de dez em dez metros, o artista vai procurar fazer uma harmonia de ritmos dentro, é claro, dessas dimensões, procurando integrar todo o ambiente ( piso, teto, etc.). (CLARK, 1956, p. 45).

E uma outra maneira seria o uso das *linhas orgânicas* do edifício, “linhas funcionais de portas, emendas de materiais, de tecidos etc., para modular toda uma superfície”<sup>44</sup>. A ironia é que na obra de Lelé, tudo já está no módulo. Talvez a única coisa que escapasse fosse justamente a obra de Athos Bulcão, quanto não precisa instalar-se exatamente dentro desse universo de medidas, fisicamente, como as lâminas coloridas do Centro Internacional de Neurociências e Reabilitação/ Sarah Lago Norte ou azulejos que precisam encaixar-se em uma parede dada.

## 5. A Escultura Vazada

Algumas das vanguardas modernas se viam como científicas, de alguma maneira explorando a sensibilidade em um *crescendo*, com avanços e descobertas. Enxergavam teleologicamente as vanguardas e movimentos precedentes, concebendo uma continuidade, onde sua proposta específica seria o inexorável passo subsequente<sup>45</sup>.

Pierre Guéguen (1954) descreve a Escultura moderna como uma gradual *conquista do espaço*. A essência da Escultura seria a profundidade. Porém por séculos pouco se distinguiu da Pintura, já que esta adotava a ilusão de profundidade para sua superfície, enquanto a terceira dimensão na Escultura se daria por pouco mais que a rotundidade dos corpos. O Cubismo, porém, redescobriu a bidimensionalidade do quadro na Pintura, enquanto se avançava para a explosão da opacidade da massa escultórica e a expressão da terceira dimensão. Um primeiro passo teria sido a escavação da massa interna do objeto, como na

<sup>44</sup> CLARK, 1956, pag. 45

<sup>45</sup> Amédée Ozenfant e Le Corbusier (assinando então como Charles-Édouard Jeanneret) apresentavam uma série histórica, onde pintores redescobriram aspectos perdidos (ex.: Ingres, a “deformação”; Courbet, a liberdade do tema; Cézanne, o monumental; Seurat e Signac, a luz; Matisse, a fantasia) e que o Cubismo, que lhes precedera, fizeram o trabalho necessário de reconectar a Arte ao cotidiano, mas não apontava os tempos modernos (OZENFANT & JEANNERET, 2005 [1919]). Isso seria tarefa do Purismo. Ou seja, de Ozenfant e Corbusier.



obra pioneira de Umberto Boccioni, *Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço* (1913). O seguinte foi a perfuração da massa de um lado a outro, como nas estátuas de Archipenko, a exemplo de *Mulher Caminhando* (1913). Depois vieram as estátuas "em gaiola", concebidas como uma trama vazada, tal como *Joie de Vivre* (1927), de Jacques Lipchitz. Avanço subsequente se daria pelo Construtivismo, e o exemplo mais claro era o do *Monumento à Terceira Internacional* (1920) de Tatlin, e em escala menor e realizadas efetivamente obras como *Construção* (1922) ou *Projeção no Espaço* (1924) de Antoine Pevsner. Transcendia-se o volume, o espaço entrava de uma vez na escultura, que, por sua vez, modelava o espaço, matéria-prima agora dessa Arte. Como se expressava no *Manifesto Realista*, escrito em Moscou em 1920, escreveram Naum Gabo e Antoine Pevsner:

1. Nós rejeitamos a circunferência espacial fechada como a expressão plástica da modelagem do espaço. Nós afirmamos que o espaço só pode ser modelado de dentro para fora em sua profundidade, e não de fora para dentro através de seu volume. O que mais é o espaço absoluto senão uma única, coerente e ilimitada profundidade?
2. Nós rejeitamos a massa fechada como um elemento exclusivo para construir corpos tridimensionais e arquitetônicos no espaço. Em oposição a isto nós demandamos que os corpos plásticos devem ser construídos estereometricamente. (ULRICH, 1971 [1920], p. 56 – tradução nossa).

Corbusier também adotara essa interpretação da nova Escultura: “a ‘escultura vazada’ porque eles discerniram que esta se incorporava mais multiplamente ainda ao local, a toda a paisagem, a todo o recinto”<sup>46</sup>. A Escultura, como a Pintura, requeria também lugares distintos na Nova Arquitetura:

Em torno do edifício, dentro do edifício, há lugares precisos – lugares matemáticos que integram o conjunto e que constituem tribunas onde a voz de um discurso encontrará seu eco em derredor. Tais são os lugares da estatuária. (LE CORBUSIER, 1984 [1936], p. 65)<sup>47</sup>.

Para um novo aspecto da escultura, que deixara de ter uma “fachada”, tornara-se um ente tridimensional, e agora faria parte do espaço, de sua continuidade.

Athos Bulcão, na obra de João Filgueiras Lima, fundiu a idéia da escultura vazada, com a das peças pré-fabricadas, do papel das vedações leves no interior dos espaços modernistas e dos *brise-soleil* – cerâmicos, de concreto e treliças de madeira – do modernismo brasileiro. Dentro da tradição brasileira do controle solar por elementos delgados, quase membranas, à diferença das espessuras, e mesmo expressão ciclópica, corbusiana. Casava-se ainda com sua maneira muito própria de fazer entrar a luz natural e colocar os jardins nos espaços construídos, e garantir sua permeabilidade, ou à visão, ou à ventilação<sup>48</sup>.

Assim aparece nas portas pivotantes das Creches MAIS e escolas da FAEC, e acelera vertiginosamente sua interação com o edifício na Rede Sarah, do cercamento exterior às divisórias internas, profundamente necessárias para seccionar as áreas, manter a aeração do lugar e humanizar o ambiente. Chegando aos brinquedos para as alas infantis, em uma

<sup>46</sup> LE CORBUSIER, 1984 [1936], p. 65.

<sup>47</sup> No entanto, ao lançar como seriam as esculturas em suas próprias obras, Corbusier, não propriamente um escultor embora sua arquitetura e pinturas tivessem um forte componente escultural, não avançava para essa Terra Prometida.

<sup>48</sup> PAZ, 2016.



interpenetração com arquitetura como nunca se viu. Não são mais pinturas ou esculturas. Nem o edifício é mais pura arquitetura. Agnaldo Farias (2005) observa que por isso não é fácil caracterizar a obra de Athos isoladamente. Sua atuação não pode ser destacada do edifício e exposta. Tampouco se pode imaginar o Hospital Sarah sem as peças pré-moldadas vazadas que lhe cercam e rompem com a idéia de um aparato utilitário e impessoal. Estamos longe das obras de arte livres, como as de Bruno Giorgi ou Mário Cravo Neto. O arquiteto tinha ciência da maturidade desse resultado:

Lelé – (...) Apesar das propostas de Fernand Léger e de Mondrian de integrar o trabalho dos artistas plásticos na arquitetura, depois do advento da arquitetura moderna, isso só aconteceu com abrangência pelas mãos de Athos Bulcão. (...) A integração se dá na medida em que a arte proposta por Athos responde às exigências do projeto de arquitetura. (PORTO, s/d).

Vale a pena reparar que Lelé tinha ciência das propostas de Léger sobre o tema. E quando falava em “abrangência”, não estava sendo imodesto.

## 6. As Cores no Hospital

Na obra de João Filgueiras Lima, a Síntese das Artes se faz uma aspiração espiritual com fins claramente terapêuticos, longe da assepsia visual, do branco e do aço cromado onipresentes, entendidos agora como contraproducentes para a saúde humana. Chega a desfazer o preconceito habitual ao concreto, e o que dirá da sua produção seriada; ninguém imaginaria que placas padronizadas de argamassa armada seriam assim.

Igualmente o paisagismo atende a um imperativo para Lelé, do “verde” nos espaços vividos, inclusive nos espelhos d’água. Estes, longe de serem áulicos, têm o claro fim de resfriar o ar a ser insuflado nas galerias superiores dos seus edifícios. O paisagismo é uma variação, a expressão de um imperativo projetual prévio, presente no próprio código genético do Modernismo corbusiano, que o arquiteto abraça plenamente e adapta a fins particulares dos trópicos, e à expressão plástica trabalhada e desenvolvida por Roberto Burle Marx, muito no espírito dos jardins do Itamaraty e do Ministério da Justiça, em Brasília.

De novo Fernand Léger parece ter acertado, independente se influência ainda que indireta ou mera antevisão. Imaginava ele não apenas uma arquitetura policromada, mas a cidade por inteiro<sup>49</sup>. Contudo, o exemplo que mais lhe entusiasmava era dos *hospitais*, e do papel curativo da cor. Já em 1924 dizia:

A vida pela cor.

O hospital policromo.

O médico colorista.

O hospital gelado e leproso veste-se e torna-se multicolor.

Não estamos a fazer profecias nebulosas, estamos a tocar muito de perto a realidade de amanhã. (LÉGER, s/d [1924], p. 144).

<sup>49</sup> Como um projeto que fizera com o arquiteto André Bruyère em 1952-53, para Assis Chateaubriand, de uma *Village Polychromé sur la Côte d’Azur* para receber 200 estudantes brasileiros, o próprio mecenas e seus amigos (CINQUALBRE, 2009).



Em 1946, que seriam “salas repousantes, verdes e azuis para os nervosos; outras, vermelhas e amarelas, para os deprimidos e os anêmicos”<sup>50</sup>, e em 1949, que os médicos começaram “a estudar as possíveis conseqüências de um ambiente colorido sobre os doentes nervosos e neurastênicos”<sup>51</sup>.

Uma conexão possível está no brilhante projeto do Hospital de Veneza de Le Corbusier, iniciado nos últimos anos de sua vida (1964-5) e não realizado. Esse projeto muito lembra a obra de João Filgueiras Lima. O programa evidentemente, e seu arranjo horizontal, uma necessidade sentida para adaptar o edifício ao tecido urbano veneziano, ainda mais impactante pela ubiquidade do hospital *vertical* então, sendo uma proposta tipológica inovadora<sup>52</sup>. Mais a articulação das células individuais com seus leitos (*Unité Lit*), em módulos de quatro em torno de um centro (*Unité de bâtisse*), distribuído por um arranjo circulatório particular, inspirado na estrutura profunda da trama de Veneza. Porém é o corte esquemático das enfermarias, com o *shed*, a evocação mais evidente. Embora a obra de Lelé operasse com *sheds* com uma grande constância, desde muito antes<sup>53</sup>, dentro de um arranjo recorrente que buscava a isotropia dos espaços, com relações verticais com o meio exterior, permitindo a expansão perimetral horizontal para todas as direções, a solução é de espantosa convergência, na falta de uma inspiração direta bem documentada.

Porém outra correspondência, e um aspecto não tão explorado no projeto para Veneza, são as *cores*. As cores nos quartos, irradiando a partir da iluminação solar zenital indireta, usadas como recurso terapêutico. Extrato de relatório de Le Corbusier, datado de 12 de maio de 1965, mostrava como funcionaria essa aplicação da cor:

Está previsto para cada uma abertura envidraçada de 3 m por 1 m colocada acima de um teto localizado a 2,26 m de altura e que não pode ser visto pelo paciente. Esta abertura projeta a luz natural sobre uma parede curva de 3,66 m de altura, localizada à sua frente, o que a impede de alumbrar e que lhe dá por outro lado uma luz por reflexão agradável para a pessoa acamada. Um dispositivo colorido colocado fora da unidade dará cor a esta luz com uma intensidade cambiante de acordo com as várias horas do dia. Estes painéis serão de cores diferentes, criando assim uma variedade para as diferentes unidades de leitos; sendo ao mesmo tempo móveis permitirão um controle preciso da intensidade luminosa. (BOESIGER, 1995 [1970], p. 132 – tradução nossa).

Le Corbusier era amigo de longa data de Léger, como dito e não temos ciência de nenhuma ruptura entre ambos, sem um mergulho mais profundo na documentação do arquiteto. Provavelmente conhecia aquelas idéias de um hospital policromático.

Neste caso Corbusier estava aplicando uma idéia com que trabalhava de longa data. Estava reincorporando os vitrais, bastante transformados, não mais grandes panos de vidro com imagens, à maneira da pintura, mas reduzidos à sua essência, à fonte de cor-luz, integrados na Arquitetura<sup>54</sup>. Faz um ensaio tímido no seu apartamento no Immeuble Molitor (1931-34).

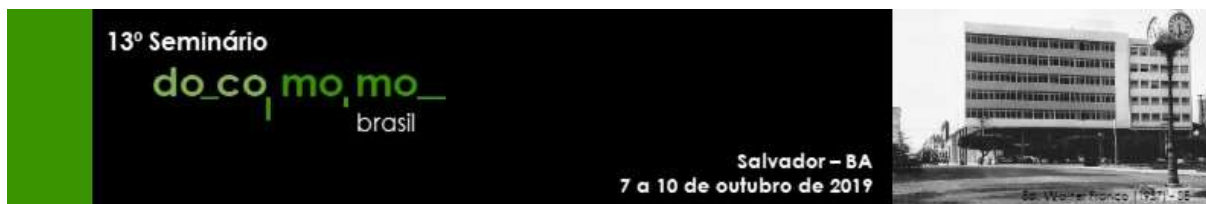
<sup>50</sup> LÉGER, s/d [1946], p. 101.

<sup>51</sup> LÉGER, s/d [1949], p. 124.

<sup>52</sup> SHAH, 2013.

<sup>53</sup> PAZ, 2014. Por exemplo, já em 1965, no projeto da sede da DISBRAVE.

<sup>54</sup> Essa essência do vitral aparece na obra de Paul Damaz, que considerava que esta arte se desvirtuara no Renascimento, quando “efeitos tridimensionais foram introduzidos com perspectivas e o jogo de sombras, enquanto que o objetivo inicial do vitral como fonte de luz era considerado secundário” (DAMAZ, 1956, p. 62 –



Na Capela de Notre-Dame-du-Haut, em Ronchamp (1950-55), explora-os como aberturas nas paredes, e a própria abertura na massa enfatiza o caráter da parede, sua profundidade, e a densidade desta reforça a força da luz e da cor da abertura, criando um dueto onde ambas as partes se reforçam. No Monastério de Sainte-Marie de La Tourette (1956-60) esse estudo da cor-luz se dá com os *canhões de luz* (*canons de lumière*), onde funde essa penetração da cor no espaço com as antigas idéias da iluminação zenital. Dessa matriz nasce seus *sheds*, em um desdobramento natural. Lelé aplica o *shed* e colore o espaço hospitalar, mas ambos não se fundem no mesmo recurso.

Porém o arquiteto brasileiro conhecia o projeto. Em entrevista a Adalberto Vilela em 4 de maio de 2011:

[Lelé] (...) O Le Corbusier era o mais próximo. Eu traduzi tudo. Naquela época, em francês, aqueles livros....

[AV] As Obras Completas.

[Lelé] Isso, as Obras Completas. Eu estudei todos os projetos. Traduzi todas as obras. Todas. Escrevia com o dicionário do lado. Eu não sabia a palavra, ia lá... (VILELA, 2017, p. 306).

## Conclusão

João Filgueiras Lima, defendemos, move-se dentro de uma tradição internacional, com seu debate e seus termos, modelado em algo pela contraparte brasileira.

Por exemplo, ele compreendia que o ideal era a *integração das artes*, e não a *síntese*<sup>55</sup>, e isso não era acidental, evocando a constatação clássica de Lúcio Costa:

Por outro lado, a idéia que os pintores e os escultores fazem de uma tal síntese, me parece um tanto errônea: escutando-os dir-se-ia que às vezes imaginam a arquitetura como uma espécie de *background* ou de cenário construído expressamente para a valorização da obra de arte verdadeira; ou senão, que aspiram a uma fusão um tanto cenográfica das artes, no sentido, por exemplo, da arte barroca.

(...)

Tratar-se-ia, pois, de integração, antes que de síntese. A síntese subentende a idéia de fusão; ora, tal fusão, embora possível e mesmo desejável em circunstâncias muito especiais, não seria o caminho mais seguro e natural para a arquitetura contemporânea. (COSTA, 1953, p. 3).

Acrescentando que a integração, para uma posterior síntese após o amadurecimento dos artistas, não seria mais no artesanato de antanho mas nas novas *artes industriais*<sup>56</sup>. É

---

tradução nossa). Era natural que Corbusier fizesse parte dessa reinterpretação e recuperação dos vitrais, com esta orientação.

<sup>55</sup> Para Lelé, a palavra correta é “integração”, que deve acontecer não só com a arte, mas também com todas as outras atividades relacionadas com a construção de um edifício. A discussão sobre a necessidade ou não da inserção da obra de arte se dá durante a elaboração do projeto. E o produto final é o resultado de um trabalho conjunto do artista e do arquiteto, principalmente quando se trata de materiais industrializados. (PORTO, 2005).

<sup>56</sup> Lúcio Costa repete essa distinção quase *verbatim* em 1959 (COSTA, 1959). A distinção estabelecida por Costa, e assumida por Lelé, entre “síntese” e “integração”, nesses termos, não é óbvia, mas algo estabelecido dentro



sintomático que Lelé adote essa mesma interpretação, e, por certa ironia, seja um dos arquitetos que mais apostou na industrialização de toda a cadeia produtiva do ambiente construído.

Passado o entusiasmo pela Síntese das Artes, esse intento geral retrocedeu. Iniciativas pontuais continuaram, mas relativamente bem-comportadas. A elaboração e transformação do próprio fazer de cada parte, do escultor, do pintor, do arquiteto, amoldando-se um ao outro às exigências do ambiente construído, cessou como debate e talvez mesmo como prática<sup>57</sup>. E como dentro dessa situação, Lelé não apenas manteve o seu dueto com Athos, como desenvolveu um entrelaçamento muito particular.

Os efeitos sensíveis da cor, que despertavam entusiasmo nos anos 1920, aparecem nos depoimentos do arquiteto como algo um tanto frugal, partes do *métier* do artista plástico, aprendidos no longo convívio com Athos Bulcão. A paleta neoplástica foi adotada<sup>58</sup>. Em um início da obra de Lelé, a policromia vai para elementos físicos do sistema, peças funcionalmente definidas, e distintas construtivamente, como um destaque pedagógico. No sistema de argamassa armada, às portas, brises e partes móveis, como às vezes aos *sheds*. Quando adota a estrutura metálica, ao arcabouço dos *sheds*, aos seus septos e venezianas, às marquises, no piso emborrachado e nos móveis de plásticos e estofados, em meio à sobriedade da estrutura. E avança para volumes inteiros do edifício. Athos comparece em largas paredes, como nas divisórias e muros vazados dos mais variados tipos e mesmo em brinquedos.

A proposta particular dos hospitais de João Figueiras Lima é resultado de uma espécie de debate interno no Modernismo. Os hospitais, com sua brancura, pureza pristina, mobiliário metálico funcional e expressão da preocupação com higiene mais as terapias ancoradas no ar puro marinho, campestre e alpino, e na luz solar, têm uma rica interlocução com os arquitetos modernistas<sup>59</sup>. A saída humanizante do arquiteto também vem da tradição modernista, e da mesma época, das primeiras vanguardas, entusiasmadas com a cor livre e industrializada; relembremos a precocidade com que Léger defendera o hospital policromo, para longe do hospital “gelado”. A policromia na Arquitetura era debate anterior à sua aplicação terapêutica, e o mesmo se deu na obra de Lelé. Se a humanização dos hospitais era algo bem-vindo, foi a adoção e manutenção de um conjunto de valores anteriores, igualmente adotados em outros programas, como era a luz e a vegetação, que levou à sua proposta hospitalar<sup>60</sup>.

A escultura mais tridimensional, explícita, não joga um papel importante com Lelé. Nem figurativa, nem abstrata. Sequer murais ou relevos com algum componente figurativo. A arte aplicada não possui tema ou conteúdo. O figurativo e mais exatamente escultórico realiza-se somente nos brinquedos. Evidentemente, algo da arte integrada se relaciona com o programa

---

da cultura modernista brasileira. Por exemplo, Josep Lluís Sert dividia em três as possibilidades de combinação entre as Artes com a Arquitetura: a *integração*, em um sentido diferente, onde a fusão se dava desde a concepção, com o arquiteto sendo pintor e escultor; a *aplicação*, com as artes apostas ao edifício, nos limites estabelecidos pelo arquiteto; e a *relação*, com cada parte mantendo sua independência (DAMAZ, 1956, p. 39).

<sup>57</sup> Algo disso é descrito por Renato Anelli (2009).

<sup>58</sup> Que foi definitivamente associada com o Modernismo. Com ênfase na tríade de cores primárias – as tradicionais da pintura, azul, vermelho e amarelo – saturadas. Como se vê, por exemplo, com Vilanova Artigas, nas casas Olga Baeta (1956), Ivo Viterito (1962), Mendes André (1963) e Esther e Ariosto Martirani (1969), em São Paulo, e em seu Ginásio de Garulhos (1961).

<sup>59</sup> OVERY, 2007.

<sup>60</sup> PAZ, 2016.



arquitetônico – hospitais, escolas – e seu público-alvo – crianças, jovens<sup>61</sup>. No geral, Athos Bulcão realiza relevos e padrões geométricos, alguns artefatos, e elementos que se interpenetram com a arquitetura, como as divisórias. Não é que a Arquitetura “avança” rumo à Escultura, como realiza Corbusier, atento à posição das esculturas (suas) no edifício, e modelando-o cada vez mais conforme sua vontade plástica, atestada pela maneira como seus edifícios evocam suas esculturas e vice-versa. No caso da parceria de Lelé com Athos, a Escultura “se encaixa” *na e como* Arquitetura

Tanto assim que o arquiteto pôde, com um simples passo, avançar para o espaço antes ocupado por Athos no edifício

Cláudia Estrela Porto<sup>62</sup> assinala as iniciativas tímidas do arquiteto de entrar na seara do amigo, como uma veneziana branca, “escultórica”, no Posto Avançado do Aparelho Locomotor em Macapá (AM) (2000-2005), e, daquele mesmo edifício, na grande empena lateral da hidroterapia, com o desenho de um réptil colorido<sup>63</sup>. Como uma divisória interna colorida metálica no Hospital Sarah em Belém (2007). Com a morte de Athos Bulcão em 2008, o arquiteto tomou para si a tarefa da integração das artes<sup>64</sup>. Em 2008, na Residência Roberto Pinho, realiza um painel emulando o amigo, e no Hospital Sarah no Rio de Janeiro (2001-2009), uma divisória colorida em argamassa armada. Como diz Porto, “se optou por desenvolver a arte em seus projetos, foi porque não encontrou nenhum artista plástico que se identificasse com ela como Athos o fez”<sup>65</sup>.

Se Athos vinha das Artes Plásticas para seus biombos, a Lelé bastava pensar o elemento vazado com um ritmo mais escultórico. Porque a escultura se havia reduzido, via o concretismo, a jogos geométricos.

Léger, ao falar da arte de acompanhamento, cogitava que a música deveria adaptar-se a compôr os ambientes, em uma nova experiência artística integral. Ele pode ter razão, porém em um sentido um tanto desconcertante.

O compositor Eric Satie estava obcecado pelo desejo de realizar uma música de acompanhamento, sem intenção, deslizante, que se oiça mas não se escute. Dizia que as relações sociais seriam seriamente melhoradas se se soubesse realizar este problema de meio acústico, por exemplo em salas de restaurante, nos locais públicos, nas casas.

Duas pessoas estão na mesma mesa, conversa, mas nem sempre. Não vieram, também, a este café para ouvir música; então, é preciso mobilar-lhe os ouvidos, impedi-lo de se tornar incômodo, evitar às pessoas a necessidade de falar, quando tal não lhes apetece.

<sup>61</sup> Brinquedos que são esculturas não são novidades na Arte Moderna. A partir das vertentes estilísticas das esculturas vazadas, de aspecto “biomórfico” que tanto se associou a Henry Moore, e da idéia da integração da Arte à vida cotidiano, existem as famosas esculturas de Egon Møller-Nielsen postas em parques públicos, a partir do final dos 1940, e apropriadas pelas crianças como brinquedos singulares. Essas obras aparecem como bons exemplos da Síntese das Artes realizados na Europa (DAMAZ, 1956).

<sup>62</sup> PORTO, 2005.

<sup>63</sup> A nosso ver, flagrantemente infeliz. O resultado não é muito superior a simples escolas infantis de bairro.

<sup>64</sup> Athos Bulcão padecia desde 1991 de Mal de Parkinson, daí sua produção decrescer continuamente desde então (VILELA, 2017).

<sup>65</sup> PORTO, 2005.



Música de acompanhamento inteligente e fugitiva, que paire à nossa volta sem demasiada insistência, que permita, numa atmosfera não intencional, falar ou estar calado.

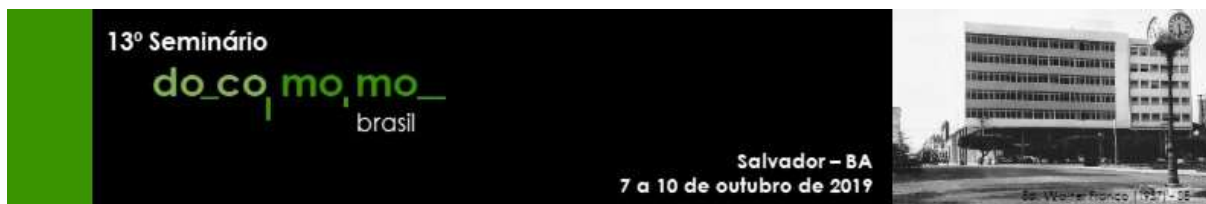
Música de acompanhamento que não escuta, mas que está, de qualquer modo, presente e que tem a função de mobilar os efeitos incômodos. (LÉGER, s/d [1938], p. 90).

Sabemos, porém, que fim levou a música ambiental. Não terá ocorrido algo similar com a arte plástica de acompanhamento?

## Referências

- ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de; CARVALHO, Maria Rosa; FREIRE, Raquel Neimann da Cunha. Avant-Garde na Bahia: urbanismo, arquitetura e artes plásticas em Salvador nas décadas de 1940 a 1960. In: **Anais do 8º Seminário Docomomo Brasil**, 2009, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: DOCOMOMO-Brasil; PROARQ/FAU/UFRJ, 2009. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br>> Último acesso em: 8 jun 2019.
- ANELLI, Renato Luiz Sobral. Da integração à autonomia: arte, arquitetura e cultura no Brasil (1950-1980). In: **Anais do 8º Seminário Docomomo Brasil**, 2009, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: DOCOMOMO-Brasil; PROARQ/FAU/UFRJ, 2009. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br>> Último acesso em: 8 jun 2019.
- BOESIGER, Willy (org.). **LE CORBUSIER - Les dernières Oeuvres. Vol. 8 des Oeuvres completes.** Zurich: Les Éditions d'Architecture, 1995. [Originalmente publicado em 1970].
- BOESIGER, Willy & STONOROV, O. (org.). **LE CORBUSIER ET PIERRE JEANNERET - Oeuvre Complète 1910-1929.** Zurich: Les Éditions d'Architecture, 1995. [Originalmente publicado em 1935].
- BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração.** Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- CINQUALBRE, Olivier. Um Encontro Postergado: Léger e a arquitetura. In: HEDEL-SAMSON, Brigitte & BARROS, Regina Teixeira de (org.). **Fernand Léger: relações e amizades brasileiras.** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado de São paulo, 2009. Pp.32-41.
- CLARK, Lúcia [Lygia]. Uma experiência de integração. In: **Brasil - Arquitetura Contemporânea**, Rio de Janeiro, n.8, 1956.
- COSTA, Lúcio. A Crise da Arte Contemporânea. In: **Brasil - Arquitetura Contemporânea**, Rio de Janeiro, n.1, ago-set 1953, pp. 2-3.
- COSTA, Lúcio. Arte e Educação. Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, 1959, Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. **Anais...** Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro: 1959. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/bitstream/handle/2010.3/3593/V%20A%2006-03324%20L.pdf?sequence=3>>
- CZALJOWSKI, Jorge et al (org). **Carlos Leão: Arquitetura.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.
- DAMAZ, Paul. **Art in European Architecture.** New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956.
- FARIAS, Agnaldo Farias. A Obra de Athos Bulcão, Ponto Alto da Vertente Construtiva. In: **Anais do 6º Seminário Docomomo Brasil**, Niterói, 16 a 19 de novembro de 2005. Niterói, Rio de Janeiro: PPGAU- UFF, 2005. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br>> Último acesso em: 8 jun 2019.
- FERNANDES, Fernanda. Síntese das Artes e cultura urbana. Relações entre arte, arquitetura e cidade. In: **Anais do 6º Seminário Docomomo Brasil**, Niterói, 16 a 19 de novembro de 2005. Niterói,





Rio de Janeiro: PPGAU-UFF, 2005. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br>> Último acesso em: 8 jun 2019.

FERNÁNDEZ-MORALES, Angélica & CHECA, Zaira Joanna Peinado. Le Corbusier, Alfred Roth y el color. In: **dearq** n14, jul 2014. Bogotá: Uniandes, 2014, pp. 110-121. Disponível em: <<http://dearq.uniandes.edu.co>> Último acesso em: 8 jun 2019.

GOULD, Stephen Jay. **Viva o Brontossauro: reflexões sobre história natural**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GUÉGEN, Pierre. Pevsner et la Conquete Plastique de l'Espace. In : **Art d'Aujourd'Hui - Revue d'Art Contemporain**, n.1, fev 1954.

HALL, Edward. **A Dimensão Oculta**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005

KLINKHAMMER, Barbara. Creation of the Myth: "White" Modernism. In: GONZALEZ, Robert Alexander & NEPOMECHIE, Marilys Rebecca (ed.). **2004 ACSA Technology, Conference Enclaves Amidst Technology**. 92<sup>nd</sup> ACSA Annual Meeting, Miami – FL, March 18-21. Miami, EUA: ACSA – Association of Collegiate Schools of Architecture, 2004a, pp 429-434. Disponível em: <<http://www.acsa-arch.org/>> Último acesso em 8 jun 2019.

KLINKHAMMER, Barbara. *Machine a Habiter or Oeuvre Plastique?* The Color Concept of the Villa Savoye. In: DUNHAM-JONES, Ellen & MOHNEY, David. **91<sup>st</sup> ACSA Annual Meeting Proceedings, Recalibrating Centers and Margins**. 91<sup>st</sup> ACSA Annual Meeting, Louisville – KY, March 14-17, 2003. Louisville, EUA: ACSA – Association of Collegiate Schools of Architecture, 2003, pp 188-195. Disponível em: <<http://www.acsa-arch.org/>> Último acesso em 8 jun 2019.

KLINKHAMMER, Barbara. *Poème de Murs*: The Color Concept of the House La Roche. In: FISHER, Thomas & MACY, Christine. **89<sup>th</sup> ACSA Annual Meeting Proceedings, Paradoxes of Progress**. 89<sup>th</sup> ACSA Annual Meeting, Baltimore - MD, March 16-20, 2001. Baltimore, EUA: ACSA – Association of Collegiate Schools of Architecture, 2001, pp.349. Disponível em: <<http://www.acsa-arch.org/>> Último acesso em 8 jun 2019.

KLINKHAMMER, Barbara. The Spatial Use of Color in Early Modernism. In: FORBES, Geraldine & MALECHA, Marvin. **87<sup>th</sup> ACSA Annual Meetings, Legacy**. 87<sup>th</sup> ACSA Annual Meeting. ACSA – Association of Collegiate Schools of Architecture, 1999, pp.222-225. Disponível em: <<http://www.acsa-arch.org/>> Último acesso em 8 jun 2019.

KLINKHAMMER, Barbara. Towards Standardization and Industrialization: Le Corbusier's Swiss Pavilion and His *Polychromie Architecturale*. In: GONZALEZ, Robert Alexander & NEPOMECHIE, Marilys Rebecca (ed.). **2004 ACSA Technology, Conference Enclaves Amidst Technology**. 92<sup>nd</sup> ACSA Annual Meeting, Miami – FL, March 18-21. Miami, EUA: ACSA – Association of Collegiate Schools of Architecture, 2004a, pp 382-388. Disponível em: <<http://www.acsa-arch.org/>> Último acesso em 8 jun 2019.

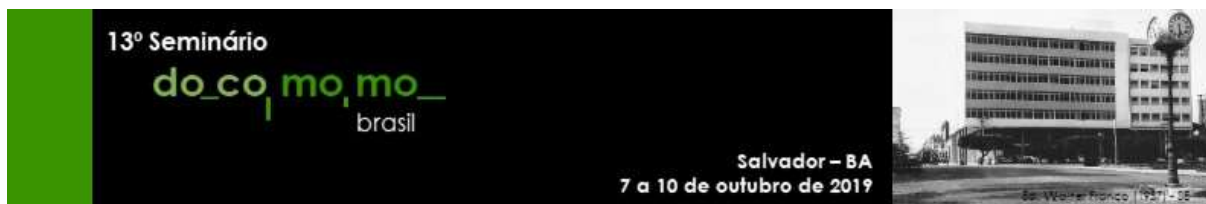
LANGER, Suzanne K. **Feeling and Form – a theory of art developed from Philosophy in a New Key**. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1963.

LATORRACA, Giancarlo. **João Filgueiras Lima Lelé**. Lisboa/ São Paulo: Editorial Blau/ Instituto Lina Bo e P.M. Bardì, 2000.

LE CORBUSIER. A Arquitetura e as Belas-Artes (1936). In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.19, 1984, p.53-68.

LE CORBUSIER. Dédutions consécutives troublantes. In: **L'Esprit Nouveau** n.19. Paris: Éditions de l'Esprit Nouveau S.A., 1923.

LÉGER, Fernand. A Arquitectura Moderna e a Cor, ou a Criação de um Novo Espaço Vital. In: LÉGER, Fernand. **Funções da Pintura**. Lisboa/ São Paulo: Bertrand/ Difel, s/d. [Originalmente publicado em *American Abstract Artists*, Nova Iorque, 1946].



- LÉGER, Fernand. A Cor na Arquitectura. In: LÉGER, Fernand. **Funções da Pintura**. Lisboa/ São Paulo: Bertrand/ Difel, s/d. [Originalmente publicado em *Problèmes de la couleur*, Paris, 1954].
- LÉGER, Fernand. A Cor no Mundo. In: LÉGER, Fernand. **Funções da Pintura**. Lisboa/ São Paulo: Bertrand/ Difel, s/d. [Publicado originalmente em *Europe*, Paris, 1938].
- LÉGER, Fernand. Novas Concepções do Espaço. In: LÉGER, Fernand. **Funções da Pintura**. Lisboa/ São Paulo: Bertrand/ Difel, s/d. [Publicado originalmente em *XXe siècle*, Paris, 1952].
- LÉGER, Fernand. O Espectáculo: Luz, Cor, Imagem Móvel, Objecto-Espectáculo. In: LÉGER, Fernand. **Funções da Pintura**. Lisboa/ São Paulo: Bertrand/ Difel, s/d. [Publicado originalmente em *Bulletin de l'effort moderne*, Paris, 1924].
- LÉGER, Fernand. Pintura Mural e Pintura de Cavalete. In: LÉGER, Fernand. **Funções da Pintura**. Lisboa/ São Paulo: Bertrand/ Difel, s/d. [Texto não publicado, escrito em 1960].
- LÉGER, Fernand. Um Novo Espaço na Arquitectura. In: LÉGER, Fernand. **Funções da Pintura**. Lisboa/ São Paulo: Bertrand/ Difel, s/d. [Originalmente publicado em *Art d'Aujourd'hui*, Paris, 1949].
- LIMA, João Filgueiras. **O que é ser arquiteto**: memórias profissionais de Lelé. Depoimento dado a Cynara Menezes. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LIMA, João Filgueiras. **Arquitetura: uma experiência na área da saúde**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2012.
- MACEDO, Danilo Matoso. **Da Matéria à Invenção - as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955**. Brasília: Câmara dos Deputados - Coordenação de Publicações, 2008.
- MAUR, Karin von. Rhythm and the Cult of the Body: Léger and the ideal of a "New Man". In: SEROTA, Nicholas (ed.). **Fernand Léger: the later years**. Netherlands: Prestel-Verlag, 1987, pp.33-42.
- NIEMEYER, Oscar. Considerações sobre a Arquitectura Brasileira. In: **Módulo - Revista de Arquitectura e Artes Plásticas**, ano 3, n.7. Rio de Janeiro, fev. 1957.
- OVERY, Paul. **De Stijl**. Londres: Thames & Hudson, 1991.
- OVERY, Paul. **Light, Air and Openness: Modern Architecture Between the Wars**. Londres: James & Hudson Ltd., 2007.
- OZENFANT, Amédée & JEANNERET, Charles-Édouard [Le Corbusier]. **Depois do Cubismo**. São Paulo: Cosacnaify, 2005. [Originalmente publicado em 1919]
- OZENFANT, Amédée & JEANNERET, Charles-Édouard [Le Corbusier]. Le Purisme. In: **L'Esprit Nouveau** n.4. Paris: Éditions de l'Esprit Nouveau S.A., 1921. Pp.369-386. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr>> Último acesso em: 8 jun 2019.
- PAZ, Daniel J. Mellado. Luz, Espaço e Verde: alguns temas modernistas na obra de João Filgueiras Lima, o Lelé. In: **Anais do 11º Seminário Docomomo Brasil**. Recife: DOCOMOMO-BR/ UFPE, 2016. Disponível em: <<http://www.seminario2016.docomomo.org.br/>> Último acesso em: 8 jun 2019.
- PAZ, Daniel J. Mellado. Sob as Ondas: a obra de João Filgueiras Lima, o Lelé, vista a partir dos *sheds*. In: **Anais do 5º Seminário Docomomo N/NE**, CD-ROM. Fortaleza: Departamento de Arquitetura e Urbanismo/ UFC, 2014.
- PAZ, Daniel J. Mellado. Um Sonho de Unidade: João Filgueiras Lima e sua *Gesamtkunstwerk*. In: **Revista PROJETAR** v2 n1 abr 2017. Natal: UFRN, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/revprojetar/index>> Último acesso em: 8 jun 2019.
- PEZOLET, Nicola. **Spectacles Plastiques: Reconstruction and the Debates on the "Synthesis of the Arts" in France, 1944-1962**. Tese de Doutorado em Arquitetura: História e Teoria da Arte. Massachusetts Institute of Technology, fev 2013.



PORTO, Cláudia Estrela. **Athos Bulcão: A linha tênue entre arte e arquitetura.** Brasília: Fundação Athos Bulcão, s/d. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br>> Último acesso em: 8 jun 2019.

PORTO, Cláudia Estrela. Quando arte e arquitetura se mesclam: a obra de Athos Bulcão e Lelé. In: **Anais do 6º Seminário Docomomo Brasil**, Niterói, 16 a 19 de novembro de 2005.

RACHED, Mary da Silva. O Azulejo na Fachada da Arquitetura Moderna: um estudo sobre o azulejar de Delfim Amorim. In: **Anais do 11º Seminário Docomomo Brasil**. Recife: DOCOMOMO-BR/ UFPE, 2016. Disponível em: <<http://www.seminario2016.docomomo.org.br/>> Último acesso em: 8 jun 2019.

SANTOS, Cecília Rodrigues do. A Arquitetura e as Artes Menores. In: **Anais do 6º Seminário Docomomo Brasil**, Niterói, 16 a 19 de novembro de 2005. Niterói, Rio de Janeiro: PPGAU- UFF, 2005. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br>> Último acesso em: 8 jun 2019.

SHAH, Mahnaz. **Le Corbusier's Venice Hospital Project: an investigation into its structural formulation.** Burlington, EUA/ Farnham, Inglaterra: Ashgate Publishing Co., 2013.

TROY, Nancy J. **The De Stijl Environment.** Cambridge, EUA/ Londres/ Inglaterra: The MIT Press, 1983.

ULRICH, Conrads (org). **Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture.** Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1971.

VILELA, Adalberto. **A Casa na Obra de João Filgueiras Lima, Lelé.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.

XAVIER, Alberto (org.). **Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração.** São Paulo: Pini/ Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura/ Fundação Vilanova Artigas, 1987

XAVIER, Alberto (org.). **Lucio Costa: sobre arquitetura.** Porto Alegre, Editora UniRitter, 2007, pp. 252-259.

WAGNER, Richard. **The Art-Work of the Future and Other Works.** Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1994.